

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA – UNESP
Faculdade de Ciências e Letras - Campus de Assis

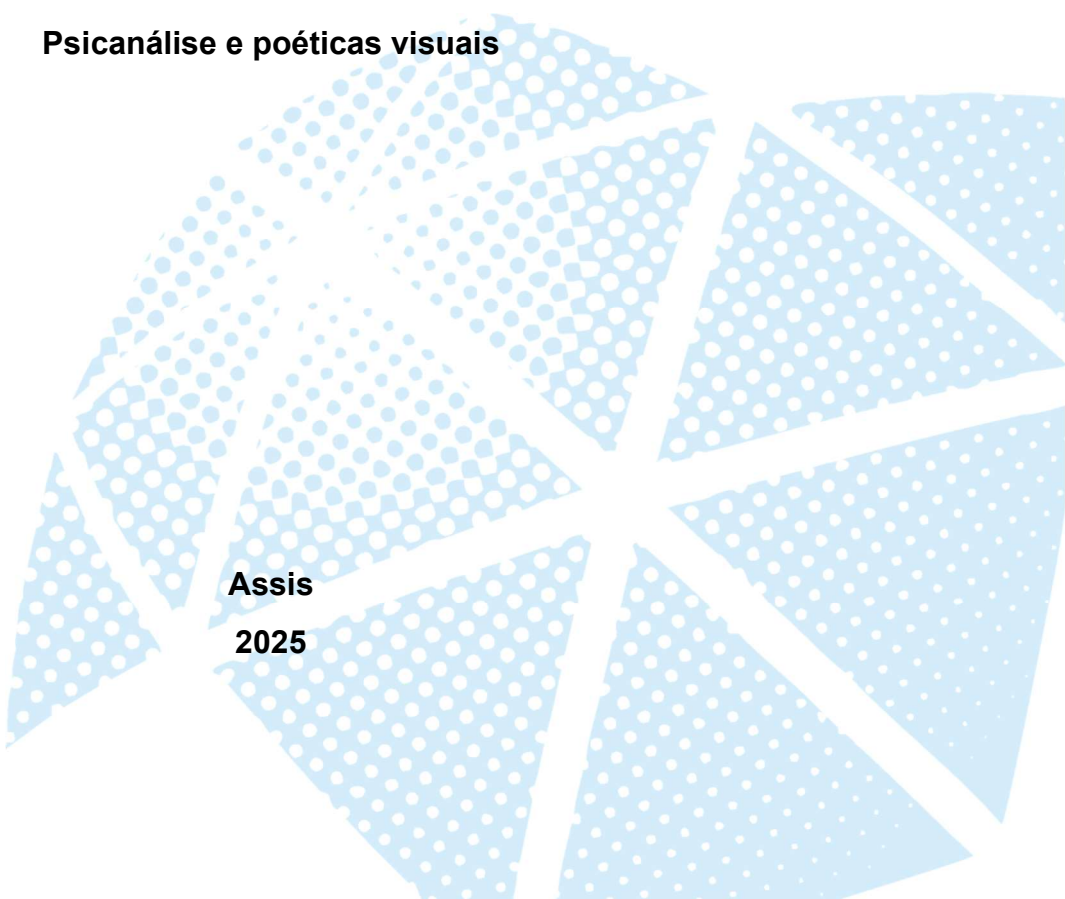
ALAN RICARDO FLORIANO BIGELI

Imagens que falam, olhos que escutam:

Psicanálise e poéticas visuais

Assis

2025



ALAN RICARDO FLORIANO BIGELI

Imagens que falam, olhos que escutam:

Psicanálise e poéticas visuais

Tese apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, para obtenção do título de Doutor em Psicologia.

Área de Concentração: Psicologia e Sociedade

Orientador: Prof. Dr. Gustavo Henrique Dionísio

Bolsista: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001

Assis

2025

B592i

Bigeli, Alan Ricardo Floriano

Imagens que falam, olhos que escutam : psicanálise e
poéticas visuais / Alan Ricardo Floriano Bigeli. -- Assis, 2025
235 f. : fotos

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (UNESP),
Faculdade de Ciências e Letras, Assis

Orientador: Gustavo Henrique Dionisio

1. Psicanálise. 2. Arte. 3. Surrealismo. 4. Hiper-Realismo. 5.
Inteligência Artificial. I. Título.



ATA DA DEFESA PÚBLICA DA TESE DE DOUTORADO DE ALAN RICARDO FLORIANO BIGELI, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA, DA FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS - CÂMPUS DE ASSIS.

Aos 01 dias do mês de novembro do ano de 2024, às 09:00 horas, no(a) Sala de Videoconferência do Prédio I e sala virtual: meet.google.com/jym-ejxx-rjw, realizou-se a defesa de TESE DE DOUTORADO de ALAN RICARDO FLORIANO BIGELI, intitulada **Imagens que falam, olhos que escutam: Psicanálise e poéticas visuais**. A Comissão Examinadora foi constituída pelos seguintes membros: Prof. Dr. GUSTAVO HENRIQUE DIONISIO (Orientador(a) - Participação Presencial) do(a) UNESP/FCL - Assis, Profa. Dra. FLÁVIA DOS SANTOS CORPAS (Participação Virtual) do(a) Museu de Arte Moderna de São Paulo, Prof. Dr. RICARDO NASCIMENTO FABBRINI (Participação Virtual) do(a) USP/São Paulo, Prof. Dr. ROBERTO DUARTE SANTANA NASCIMENTO (Participação Presencial) do(a) UNESP/FCL - Assis, Prof. Dr. LEONARDO ANDRE ELWING GOLDBERG (Participação Virtual) do(a) USP/São Paulo. Após a exposição pelo doutorando e arguição pelos membros da Comissão Examinadora que participaram do ato, de forma presencial e/ou virtual, o discente recebeu o conceito final: APROVADO. Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que após lida e aprovada, foi assinada pelo(a) Presidente(a) da Comissão Examinadora.

Prof. Dr. GUSTAVO HENRIQUE DIONISIO



AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, ao grande amigo e orientador Gustavo Dionisio por mais de uma década de parceria, em que pude contar com sua extrema generosidade e sensibilidade ao apontar os caminhos pelos quais as relações entre Arte e Psicanálise possam enveredar. Sua paciência, compreensão e sabedoria foram essenciais para a construção do meu percurso acadêmico.

Agradeço aos membros da banca examinadora Flavia Corpas, Ricardo Fabbrini, Roberto Nascimento e Leonardo Goldberg que, com muita generosidade, aceitaram a empreitada de participar de minha formação, comentando e avaliando os caminhos estético-psicológico-psicanalíticos que escolhi trilhar.

Agradeço minha companheira lasmin por estar sempre ao meu lado nos momentos mais diversos, por ser meu espaço seguro, meu conforto, meu abrigo, por ser luz quando os caminhos pareciam obscuros e principalmente por ser esse exemplo inspirador de amor, carinho e coragem. Ao seu lado, sinto que o mundo tem mais beleza e que tudo é possível.

Agradeço a companhia felina de Catarina que, mesmo sem saber, foi suporte afetivo essencial simplesmente por estar ao meu lado enquanto essa tese foi escrita.

Agradeço minha família, o centro de tudo, minhas inspirações para a vida, que me oferecem exemplos para que eu possa percorrer meus caminhos com autonomia e independência, sempre contando com seu suporte afetivo. Agradeço também os Gonçalves-Penariol por me acolherem tão bem, transmitirem profundos ensinamentos e ótimas conversas, churrascos, cafés, receitas, bolos, e por me deixarem fazer parte de uma família tão linda e cheia de carinho.

Agradeço enormemente aos queridos amigos que fiz nesses últimos tempos e às amigadas de longa data que retornaram com mais força ainda. Aos queridos João, Raquel, Antonella e Júlia. Aos amigos de sempre da *Touché*, Guilherme, Letícia, Rodrigo, Tokuda, Minero, Du, Ingrid, Caê. Agradeço às queridas Manu Altieri e Patrícia Ferreira pelas conversas nos momentos felizes

e nos momentos mais difíceis. Agradeço à Janaina Sales pelos ensinamentos de francês e pela amizade. Também às amigas psicanalíticas – Júlio, Vini, Alexia, Amanda, Marcelo. Aos colegas de profissão e de transmissão da psicanálise, Felipe, Alt, Gabriela e muitos outros. Agradeço também ao meu analista, Bergson, que com seu saber não-todo direciona os caminhos para que eu encontre um saber-fazer com minhas questões. Agradeço aos meus analisandos que me ensinam diariamente o que é psicanálise.

Agradeço Ines Loureiro pela enorme bondade em aceitar acompanhar meu percurso acadêmico desde os primeiros passos, por contribuir com os mais precisos comentários e pela sensível ternura ao mostrar como a psicanálise e estética se harmonizam.

Agradeço aos professores Danilo, pelas incursões na fenomenologia, Adriana e Alessandra pela delicadeza em abordar Estética e Psicanálise de forma tão sensível. Agradeço também aos professores que passaram por minha vida e que partilham seu conhecimento de forma tão bela, apaixonada e apaixonante, a quem devo grande parte de minhas influências e aprendizados: Soraia, Silvio Yasui, Justo, Mariele, Lu, Gisele, Leonardo, Silvio Benelli, Diana, Fernando, Mary e Abílio (*in memoriam*). E mais recentemente, Denis, Laan, Christian, Arley, Elza, Lisbeth e Carmen. Agradeço aos alunos de Arte e de Design que me ensinaram a ser professor e mostraram como ampliar ainda mais as relações entre arte e psicologia.

Deixo também meus sinceros agradecimentos à equipe de funcionários da Unesp-FCL/Assis por sua constante atenção a tudo o que foi necessário para a realização deste trabalho. Agradeço também à equipe da Unesp-FC e FAAC de Bauru por me acolherem como docente estagiário e possibilitarem o início de minha prática nesse campo.

Agradeço aos espectadores/participantes desta pesquisa que emprestaram um pouco de suas subjetividades para que as obras de arte pudessem ser escutadas.

Por fim, deixo meus agradecimentos a todos os familiares, amigos, colegas, professores que não pude citar nominalmente, mas seguem fazendo parte de minha formação de uma ou de outra maneira. O carinho por vocês está aqui reconhecido.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Agradeço ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pela concessão de bolsa de pesquisa (processo 88887.636248/2021-00).

São os espectadores que fazem os quadros. (...) O artista não é o único a concluir o ato de criação, porque o espectador estabelece o contato da obra com o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades profundas e assim juntando sua própria contribuição ao processo criativo.

(Marcel Duchamp, 1957)

Resumo

O que é possível escutar de uma imagem? Este estudo propõe uma análise crítica fundamentada na psicanálise que visa explorar a recepção estética de obras de arte e o impacto das imagens na subjetividade contemporânea. Dando continuidade às questões abordadas em nossa pesquisa de mestrado, apresentamos aqui as impressões de espectadores diante de manifestações artísticas visuais de movimentos que desafiam a realidade, focando em obras surrealistas, hiper-realistas e criações artísticas feitas com inteligência artificial. Utilizando a reprodução de obras de artistas como René Magritte, Richard Estes, Cindy Sherman, Boris Eldagsen e o coletivo Obvious Art, exploraremos os limites entre representação, realidade e estranhamento. A teoria psicanalítica, de Sigmund Freud a Jacques Lacan, fundamenta nossa abordagem ao interpretar os discursos sobre essas imagens, permitindo uma compreensão abrangente das interações complexas e provocativas que se estabelecem entre espectadores e obras de arte. Posicionando nosso olhar de forma análoga ao ouvido atento do psicanalista, realizamos entrevistas de recepção estética em que os espectadores foram convidados a associar livremente diante das imagens. Nosso objetivo é investigar como as fronteiras entre quem observa e quem é observado se dissolvem e se ressignificam, revelando a transitoriedade e a dinâmica dessas relações. Ao analisar características sintomáticas como repetições, retornos e diferenças nas imagens, buscamos aprofundar os debates sobre as interseções entre expressões estéticas e processos de subjetivação na atualidade.

Palavras-chave: Psicanálise; Arte; Surrealismo; Hiper-Realismo; Inteligência Artificial.

Abstract

What is it possible to listen from an image? This study proposes a critical analysis grounded in psychoanalysis that aims to explore the aesthetic reception of works of art and the impact of images on contemporary subjectivity. Building on the issues addressed since our master's research, we present here the impressions of viewers in response to visual artistic manifestations from movements that challenge reality, focusing on surrealist, hyper-realistic, and artistically created works with artificial intelligence. Utilizing reproductions of works by artists such as René Magritte, Richard Estes, Cindy Sherman, Boris Eldagsen and the Obvious Art collective, we explore the boundaries between representation, reality, and estrangement. Psychoanalytic theory, from Sigmund Freud to Jacques Lacan, underpins our approach in interpreting the discourse surrounding these images, allowing a comprehensive understanding of the complex and provocative interactions established between viewers and artworks. Positioning our perspective analogously to the attentive ear of the psychoanalyst, we conducted aesthetic reception interviews in which viewers were invited to freely associate in response to the images. Our goal is to investigate how the boundaries between observer and observed dissolve and are redefined, revealing the transience and dynamics of these relationships. By analyzing symptomatic characteristics such as repetitions, returns, and differences in the images, we seek to deepen the debates on the intersections between aesthetic expressions and processes of subjectivation today.

Keywords: Psychoanalysis; Art; Surrealism; Hyper-Realism; Artificial Intelligence.

Sumário

Observações introdutórias – Recepção, Arte e Psicanálise	12
1. O discurso das imagens entre a escuta e o olhar	24
1.1 A imagem e sua mostração; como olhar imagens	27
1.2 Como pensar imagens subjetivamente?	33
1.3 Dizer o indizível, mostrar o irrepresentável: enlaces entre arte, imagem e psicanálise no século XX	36
2. A crise da realidade diante do olhar - Do Surrealismo ao Hiper-Real	47
2.1. Do Surrealismo de René Magritte	52
2.2 Recepção e estranhamento	54
3. Hiper-Realismo e o excesso do real	64
3.1. O impossível à visão	65
3.2 Repetição e trauma – a visão do detalhe.....	70
3.3 A imagem, entre sujeito e olhar.....	71
3.4 O Real e seus impasses na subjetivação	75
3.5 O Impacto do Hiper-Realismo na Subjetividade	83
4. A ardência das imagens na busca pelo Real	102
4.1 Inquietações sobre o artificial.....	106
4.2 Recepção estética e Inteligência Artificial.....	113
Caminhos para concluir.....	129
Inquietações das imagens na era digital: recepção estética virtual.....	134
Referências	153
APÊNDICE A - Roteiro para entrevistas	159
Propostas	159
Perguntas e direcionamentos.....	159
TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)	161
APÊNDICE B - Imagens utilizadas nas entrevistas	165
APÊNDICE C - Registro das transcrições das entrevistas de Recepção Estética.....	168
Espectador 01	168
Espectador 02	182
Espectador 03	193
Espectador 04	202
Espectador 05	214

Observações introdutórias – Recepção, Arte e Psicanálise

A psicanálise e as artes se relacionam de inúmeras formas e as provocações emergidas desses encontros produzem as mais inquietantes sensações. Sigmund Freud, por diversas vezes, manifestou como as artes comoviam seus sentidos e deixa claro, ao longo de sua obra, como os mais variados tipos de manifestações artísticas o auxiliaram na construção de sua teoria psicanalítica. As influências vão desde as tragédias gregas e as obras mitológicas até as produções literárias. No campo da visualidade, ganham mais destaque para Freud as esculturas do que as pinturas. Os trabalhos de um Freud receptor/espectador fornecem muito mais do que pistas para as leituras sobre a Arte, indicando procedimentos para experienciarmos as manifestações produzidas ao longo do desenvolvimento cultural humano.

Entretanto, quando um olhar psicanalítico é direcionado para a Arte, é bastante frequente encontrarmos uma aplicação de conceitos. Esse tipo de interpretação caracteriza um distanciamento, como uma colonização da obra pelo olhar, algo que Paul Ricœur (1977) chama de má psicanálise da Arte. A nosso ver, uma atitude mais coerente com as potências artísticas caminha no sentido de construir uma leitura disparada pelas nossas próprias subjetivações, seguindo um procedimento fundamental da teoria psicanalítica: a *associação livre*. Este caminho parte do inconsciente do próprio espectador e encadeia-se às implicações subjetivas do olhar. Com base em Alain Grosrichard (1990), esse modo de trabalhar é chamado por João Augusto Frayze-Pereira (2010) de *psicanálise implicada*. Sendo muito mais uma recomendação do que um método a seguir, a proposição é a de que o espectador mantenha uma postura aberta diante da obra, deixando-se inquietar e permitindo que a Arte fale por meio de suas impressões pessoais, isto é, por meio da sensibilidade de sua recepção.

Esse posicionamento da psicanálise implicada possibilitaria uma *escuta* da obra visual. Como em *O Moisés de Michelangelo*, em que a atenção de Freud (2013 [1914]) se detém nos detalhes sensíveis de pontos específicos da escultura, tais como a maneira como Moisés sustenta as tábuas dos mandamentos e a posição de suas mãos em relação à sua barba. Neste trabalho, vemos Freud atuar aos moldes de um detetive que fundamentará o “particípio passado da cena”, com base em uma exímia pesquisa na fortuna

crítica da escultura. Diante dos detalhes, ele compõe sua leitura sobre o que teria acontecido até o instante exato que mostra aquela representação.

Nessa perspectiva, olhar para o detalhe tem seu mérito metodológico no campo da pesquisa, pois significa: “a) recortar, circunscrever, enfim, *enquadrar*; b) *aproximar* – dar foco, profundidade (como numa placa de Petri); c) estabelecer uma *relação parte-todo*”, como define o filósofo Georges Didi-Huberman (Dionisio, 2018, p. 183). Aprofundando o trabalho de recepção e reflexão estética, podemos estar diante de um paradigma indiciário próximo ao que propõe Carlo Ginzburg (1989). Contudo, outras duas instâncias saltam aos olhos: o caráter sintomático (*sintomal*) do detalhe e a noção de *inconsciente estético* na *partilha do sensível* – como propõe Jacques Rancière (2009; 2000). Segundo o filósofo, junto da modernidade, surge um inconsciente estético, o qual possibilita um “regime do pensamento no qual haveria uma abertura total para a coexistência de paradoxos e contradições no modo de encarar a Arte” (Dionisio, 2016, p. 89). Dessa maneira, rompe-se com o modo característico ao pensamento clássico de encarar a realidade, ou seja, é possível sair do regime representativo em direção ao regime estético.

Esse regime se dá, portanto, como um estado paradoxal. Segundo Rancière (2009), seu problema está em identificar a singularidade da Arte e, ao mesmo tempo, possibilitar que ela se liberte de antigas referências, temas, gêneros e hierarquias. Por meio de uma implosão, o regime estético encerra a mimesis que demarcava as maneiras gerais de se apresentar uma produção artística. Dessa forma, é dado um modo autônomo de ser da Arte e, também, uma identidade própria de suas formas e de como a vida constrói a si mesma. Rancière (2009) diz que “o estado estético é pura suspensão, momento em que a forma é experimentada por si mesma. O momento de formação de uma humanidade específica” (p. 34). Em outras palavras, o “*pathos* convive com o *logos* e não se opõe a ele” (Dionisio, 2016, p. 90).

Assim, podemos dizer que uma interpretação psicanalítica das obras de arte se dá no âmbito da partilha do sensível, dentro do regime estético da realidade. Mesmo que não seja fácil “manter os olhos abertos para acolher o olhar inquietante que nos interpela”, partir desse ponto pode ser suficiente para se deixar tocar pela Arte, sendo possível “esquecer-se de si, para deixar-se

surpreender” (Frayze-Pereira, 2010, p. 91), eclodindo inúmeras questões e múltiplos estranhamentos. “Será preciso que o espectador-analista empreste sua própria voz a essa estranha potência que o interpela”, sugere Frayze-Pereira, para dar visibilidade a essa “desnorteante força da Arte” (2010, p. 91).

Isso, que pode ser compreendido pelas vias de um sentimento de estranhamento diante da obra, é plenamente capaz de disparar a fruição estética. Algo que Ines Loureiro (2003) sugere como próximo ao *sublime* de Immanuel Kant. Como exemplo dessa aproximação entre psicanálise e fruição estética, segundo a leitura de Loureiro (2003), temos três grandes momentos compreendidos como estéticos do pensamento freudiano em: *O chiste e sua relação com o inconsciente*, de 1905, *O Estranho*, de 1919, e *O Mal-estar na civilização*, de 1929 – em que estão presentes esses “entrincheiramentos gerativos” (p. 24) denominados pela autora.

A seu ver, o pensamento de Freud é atravessado pela estética em momentos nos quais dedica aos estudos do prazer e do humor, às doutrinas qualitativas do sensível, bem como no debate do belo e do estranho e suas transitoriedades. Também encontramos essa compreensão nos estudos entre cultura e beleza, e nos diversos desdobramentos da sociedade, das produções científicas, bem como das manifestações artísticas. Estas reflexões intuem a noção de qualidade inundada por um juízo de gosto e de beleza e é importante notar aqui esse caráter paradoxal atrelado à estética e ao belo. Se a estética pode ser caracterizada como uma ciência do belo, ela evidencia que a beleza é necessária; porém, como sabemos, a beleza é relativizável por determinadas faculdades de julgar. Assim, é praticamente impossível falar de fruição estética, ou da suspensão dos sentidos, sem envolver minimamente a subjetividade dos espectadores.

Aqui, trataremos do objeto *olhar* direcionado para as obras de arte, implicando sempre a sensibilidade – nossa, a partir do lugar de pesquisadores, como também a do espectador [espaço que, inevitavelmente, também ocupamos] – com o intuito de viabilizar e visibilizar o pensamento sobre formas de arte a partir de uma postura psicanalítica. Nesse sentido, é interessante notar como se inscrevem as relações do olhar entre o espectador e a obra de arte: ora o sujeito é o observador, ora a obra pode ser quem nos olha. Essa ideia de

reciprocidade da relação do olhar é amplamente discutida entre as teorias filosóficas e psicológicas dedicadas às artes visuais.

Nossas inquietações sobre as aproximações da psicanálise com as artes, mediante as relações do olhar, iniciaram quando decidimos analisar a poética encontrada nos títulos dos quadros do pintor belga René Magritte (1898 – 1967). Esse primeiro momento possibilitou nossa entrada no campo ao qual a pintura de Magritte convida a nos aventurar. Foi possível aprofundar os conhecimentos sobre o universo artístico e pessoal de Magritte, circunscrevendo seu processo criativo. Assim, apreendemos de forma mais precisa seus métodos e procedimentos ao trabalhar na *resolução pictórica de problemas da realidade* (Magritte, 2009). Seus títulos se apresentam como microtextos de qualidades estéticas singulares em relação aos quadros que lhes acompanham. Abriu-se, assim, um sedutor leque de novas questões magritteanas, às quais não pudemos resistir em investigar mais a fundo: aspectos da implicação poética do olhar, da representação e, além disso, o *estranhamento* do cotidiano, que associamos à esfera freudiana da palavra (Bigeli; Dionisio, 2018; Bigeli, 2019).

Essas incursões no campo estético visual contribuíram para o nascimento de uma questão mais incandescente, ao menos a que mais nos movimenta agora, fazendo pensar sobre as interrogações colocadas pelas imagens diante da realidade. Nossa percepção e nosso olhar podem ser facilmente enganados e iludidos pelas imagens. Essas problemáticas estão fortemente presentes nas obras dadaístas e surrealistas, por exemplo, mas também são palco das incursões poéticas visuais mais recentes, como as tendências e movimentos artísticos que surgiram em meados dos anos 1960 – da Pop Art em diante – sendo explorados em grande medida por obras atreladas ao Hiper-Realismo. Além disso, atualmente, as criações artísticas envolvendo o uso de Inteligências Artificiais (IA) também se apresentaram como interessante ponto de impasse para a realidade subjetiva, assim chamaram nossa atenção e foram abordadas também em nosso trabalho.

O atual interesse em investigar a problemática obra-espectador, diante das artes visuais e da realidade, surge a partir do desejo e da curiosidade de compreender o impacto que as obras de artes visuais têm nos processos de subjetivação atuais. Este trabalho se destaca ao avançar na compreensão das

interações entre sujeito e cultura, explorando de maneira significativa a relevância da Arte e das imagens nos processos subjetivos. Ao integrar e dialogar com aspectos convergentes da Psicologia, Psicanálise e Reflexão Estética, podemos oferecer novas perspectivas e esmiuçar ainda mais os efervescentes debates sobre como essas áreas se entrelaçam e se influenciam mutuamente. Nosso trabalho não só se alinha com pesquisas anteriores, como também expande e refina o campo, contribuindo significativamente para a compreensão das complexas dinâmicas estabelecidas entre imagens, arte e subjetividade.

Desse modo, dedicamos o primeiro capítulo justamente a compreender como as imagens são pensadas, o que elas podem dizer e como produzem pensamento na atualidade. Como nosso intuito aqui foi *escutar os discursos das imagens* por meio de falas de espectadores em recepção estética, buscamos compreender esse discurso imagético em suas diversas faces: desde o regime ansioso de mostraçã das imagens, passando pelos seus propósitos, dialogando com o que elas querem dizer e, além disso, sobre o que pode ser classificado como indizível em consonância aos restos do Real irrepresentável da teoria psicanalítica lacaniana.

Em seguida, em um movimento lógico-cronológico nos dedicamos a circunscrever os problemas da realidade pensados através do Surrealismo. Indicamos como estes podem ser compreendidos pela empreitada surrealista; especificamente pelas obras de René Magritte e seu modo pictórico de propor resoluções para problemas das coisas do mundo. Nesse ponto, incluímos a primeira imagem presente em nosso exercício de recepção estética, O Retrato, de 1935, e analisamos os discursos relacionando-os com a poética magritteana das emoções estéticas e do mistério do banal.

No terceiro capítulo, estabelecemos uma ponte para o Hiper-Realismo e tratamos nosso objetivo de trabalho por meio de suas capacidades excessivamente visuais de questionar a realidade. Dentre as abordagens apresentadas, nos amparamos na leitura marcadamente psicanalítica que o crítico e historiador de Arte, Hal Foster (1996/2017) faz das obras de arte pós-modernas, em *O Retorno do Real*. Seguimos nessa linha, explorando aspectos da realidade das obras de artes visuais e propomos algumas relações entre o

Real e suas incessantes tentativas de não-inscrição, as quais as imagens tentam contornar. Nesse ponto incluímos, por meio da recepção estética, análises de obras *Untitled #190*, de 1989, de Cindy Sherman e *Duplo Autorretrato*, de 1976 de Richard Estes; artistas que apresentam uma linguagem poética diretamente relacionada aos transbordamentos hiper-realistas.

Nessas relações, no quarto capítulo podemos compreender como as imagens – mediante sua *ardência*, como defende Didi-Huberman – têm um papel fundamental nessa busca pelo Real. Em sequência, apresentamos as recentes atualizações das imagens na sociedade por meio de produções que utilizam Inteligência Artificial em suas construções. Buscamos demonstrar como os entrelaçamentos da Arte com a tecnologia continuam a provocar questionamentos para percepção da realidade. Assim, fazem parte dessa análise da obra Edmond de Belamy, de 2018, do coletivo francês Obvious Art e *Pseudoamnésia – The Electrician*, de 2022, do artista alemão Boris Eldagsen: exemplos que tomaram grandes proporções tanto no meio artístico e midiático como no meio subjetivo pelos debates provocados sobre a interação das artes visuais com as tecnologias generativas artificiais.

Ao final, utilizamos a imagem da emblemática obra de Magritte, *A Traição das Imagens*, de 1929, para disparar as associações a fim de compreender junto aos espectadores participantes dessa pesquisa como as imagens colocam as representações em suspensão e como seria possível pensar os estranhamentos advindos das demandas imagéticas para a edificar a compreensão a respeito do que seria, de fato, a realidade. Finalizamos inscrevendo nossa discussão sobre os modos de atualização da recepção estética para o campo digital, *ex situ*, - tão frequentemente ocupado ultimamente - e quais seriam suas possíveis diferenças com recepções estéticas compreendidas como mais tradicionais, *in situ* ou *in loco*, realizadas em museus e galerias¹.

Em sua tese de doutoramento, José Carlos França (2018) explora como o virtual serve como chave de compreensão para as relações entre espectador

¹ “*In situ*” e “*ex situ*” são categorias aplicáveis a várias áreas do conhecimento e empregadas no campo da recepção por José Carlos França (2018) em “*In situ, ex situ: o virtual como elemento-chave entre o objeto de arte e seus usuários*”.

e obra de arte, visando expandir o espaço do museu e propondo modelos de emissão de conteúdo para espectadores através da intermediação tecnológica. Sua análise considera várias diferenças entre as exposições tradicionais e as virtuais, argumentando que os meios eletrônicos podem ativar novas formas de mediação, ampliando o acesso remoto e inscrevendo experiências anteriormente inexploradas. Na esteira desses estudos, inscrevemos aqui o nosso debate sobre as possibilidades de uma experiência de recepção estética realizada em meio tecnológico. Não inscrevemos a nossa experiência no campo da simulação de um ambiente museológico, mas reservamos o interesse para as associações advindas da imagem. Assim, pudemos nos colocar como analisadores dessas impressões notando para compreender como a fruição estética pode acontecer diante das artes mediadas por espaços virtuais.

Em nosso trabalho, optamos por investigar os impactos advindos da recepção estética de imagens de obras de arte em um ambiente digital cientes de estar correndo certos riscos. É sabido que a experiência de recepção com essas obras em campo presencial carregaria potências únicas e insubstituíveis. A interação direta com a materialidade das obras, a imersão perceptiva espacial proporcionada por museus e galerias e a própria presença física corporal dos espectadores diante da obra são aspectos que conferem à experiência *in loco* uma densidade particular, intensa e arduamente replicável em meio digital. Inclusive, como dito, nosso propósito diverge da intenção de simular experiências tão singulares como as decorrentes do contato corporal com as obras.

Contudo, assumimos o desejo de investigar a experiência mediada pelo virtual do mundo digital. A escolha de conduzir entrevistas de recepção estética nesse formato foi deliberada e fundamentada no sentido de explorar e compreender como essas experiências podem acontecer *ex situ*, bem como se adaptar, evoluir e se diferenciar no contexto atual. A pandemia da COVID-19, que transformou rapidamente a forma como nos relacionamos com o mundo, intensificou o uso de plataformas digitais para acessar e interagir com a arte

fazendo despertar novas dinâmicas de fruição estética que merecem ser compreendidas e analisadas².

Nas convergências entre recepção estética e o pensamento psicanalítico, um olhar sensível para as obras pode se inscrever como o ouvido atento do analista. Podemos constituir uma relação transferencial, próxima à existente entre analista e analisando, por meio de um olhar que se apresenta equiparado à escuta psicanalítica (Dionisio, 2012). Entre espectador e obra, os sentimentos mais intrínsecos são capazes de vir à luz, já que *olhar* carrega consigo muito mais do que *ver* com os olhos; nos direciona aos meandros do campo intersubjetivo. No movimento de escutar as relações entre Arte e Psicanálise, a realização de entrevistas com espectadores de obras de arte se fez necessária. No sentido de expandir a heterogeneidade e a pluralidade da recepção estética, entrevistamos sujeitos que não fossem necessariamente especialistas em artes visuais, mas que tivessem o desejo de contribuir com seus ditos subjetivos e suas associações sobre as imagens na atualidade, sobretudo imagens de obras de arte.

Por apresentar temáticas referentes ao debate entre *olhar* e *ser olhado*, como modo de relação entre sujeito e obra de arte, dialogando profundamente com aspectos das emoções estéticas e da realidade aparente, um recorte de obras hiper-realistas em consonância com obras surrealistas mostrou-se pleno de possibilidades correspondentes com nossas investigações. A nosso ver, as imagens do Hiper-Realismo falam diretamente com aspectos intrínsecos ao Real, Simbólico e Imaginário, tais como pensados na psicanálise lacaniana. Aspectos também encontrados nas manifestações surrealistas. Além disso, como mencionamos, o despertar de obras criadas com inteligência artificial tem sido cada vez mais foco de debate. Assim, estendemos mais essa ponte para tais produções.

² Figuram alguns exemplos em diversas redes sociais, como o *Instagram*. São perfis dedicados a reunir conteúdos sobre Artes, como *The Covid Art Museum*, ou mesmo os perfis de instituições artísticas renomadas que se viram na obrigação de ocupar também esses espaços. Além disso, vimos a intensa digitalização da experiência em realidade aumentada com as Artes em exemplos como visitas virtuais aos museus, como o Louvre e o Museu D'Orsay propuseram, bem como o desenvolvimento de acervos virtuais como o *Google Arts and Culture* de acesso facilitado às mais diversas manifestações artísticas.

Partimos, então, do interesse em *investigar a maneira como as obras de arte inquietam a subjetividade dos espectadores comuns* e nossa conjectura permitiu mostrar que, ao dispararmos as entrevistas de recepção estética de imagens artísticas, as associações advindas dos sujeitos foram tão imprevisíveis quanto valiosíssimas à pesquisa, dado suas capacidades de provocar tensão e surpresa. Em nossas análises, assumimos a postura de “*leitores dos leitores*” das obras de arte. Isso se justifica pelo caráter transferencial estabelecido pelas poéticas visuais; isto é, o que ofertam a ver a alguém que olhe. Nos dedicamos a ouvir aqueles sujeitos que se encontram no lugar de leitores das obras para compreender o que as imagens têm a dizer, assim, adensando nossa própria reflexão. O papel ativo da experiência dos espectadores das obras é discutido pelo crítico literário Jean Starobinski (1978):

Tanto a literatura como a Arte tornam-se processo histórico concreto mediando a experiência daqueles que acolhem suas obras, que as fruem, que as julgam – que por acaso as reconhecem ou as recusam, as escolhem ou as esquecem – que, assim, constroem tradições, mas que, mais particularmente, podem adotar um papel ativo que consiste em responder uma tradição, produzindo novas obras... É o ato de leitura o que assume a concretização das obras (p. 11).

Analisando os materiais discursivos obtidos por meio dessa pesquisa, salta à percepção justamente o caráter ambíguo de presença-ausência que as imagens e as obras de arte podem revelar: sendo uma coisa que se oferece ao mundo, mas que sempre escapa à [total] compreensão. No enalço dessa posição paradoxal inserimos nossos questionamentos; a nosso ver, são os *outros da obra*, ou seja, os espectadores que nos fornecem caminhos para circunscrever as inquietações e evidenciar essa coisa que escapa. João Frayze-Pereira (1995) utilizou-se de tais procedimentos para realizar sua investigação em *Olho d'água*, na exposição de “Arte Incomum”, dentro da XVI Bienal de São Paulo, em 1981. Além da significativa relevância de seu trabalho, para nós neste momento também interessam os procedimentos de entrevista empregados com os espectadores. Tivemos como inspiração o modo livre-associativo na abordagem da obra de arte deixando que as falas fluíssem da forma mais aberta possível, porém realocando os rastros de nossa escuta para os impactos que as artes surrealistas, hiper-realistas e as criadas com uso de inteligência artificial puderam produzir, mediante a exposição de suas imagens em meio digital.

Tal como Freud relata que a escultura de Moisés, de Michelangelo, sempre o provocou de maneira sensível e inquietante – algo que o instigou a compreender avidamente – nos interessam as provocações que as obras produzem na subjetividade de seus espectadores. Devido às incomensuráveis afetações que [ainda] sofremos com a pandemia do Coronavírus, nossa pesquisa precisou de uma modificação que, posteriormente, revelou-se capaz de abrir novos questionamentos: a migração da experiência para o campo digital. Os anos iniciais da pandemia (2020~2021) intensificaram o povoamento e ocupação dos ambientes online, fazendo-nos reconstruir digital e virtualmente experiências outrora estritamente presenciais. Assim, nossa pesquisa também foi remodelada para investigar e analisar as implicações da recepção estética por meio das telas de smartphones e computadores.

Os procedimentos de coleta de dados e entrevistas³ realizados digitalmente foram bastante frutíferos, visto a grande capacidade de ampliação dos meios de divulgação da pesquisa e a maior possibilidade de participação, garantidas pelo rompimento de barreiras físicas territoriais, ou seja, através de uma hiper-realidade atual. De outro modo, também foi possível investigar e analisar as diferenças existentes na recepção estética de obras em um ambiente virtual/digital. Assim, em nossa migração para esse campo, os participantes da pesquisa foram selecionados mediante formulários online difundidos amplamente em redes sociais, grupos de discussão e listagens de e-mails em que divulgamos a proposta de nossa pesquisa a fim de promover uma escuta das inquietações que as imagens de obra de arte provocam.

Em nosso formulário de chamamento à participação, obtivemos mais de 60 respostas, em sua maioria pessoas identificadas ao sexo feminino correspondendo a 68,3%. O restante foram 28,6% do sexo masculino e 3,2% que preferiu não identificar. Informamos que a pesquisa seria realizada com adultos, assim as idades dos voluntários variaram entre 18 e 60 anos. Como mencionamos, não atribuímos pré-requisitos quaisquer sobre tipos de formações específicas, porém, 44,4% declararam possuir Ensino Médio completo, 44,4%

³ Importante sublinhar que nossa pesquisa segue o compromisso ético estabelecido pela inclusão na Plataforma Brasil e aprovado pelo Comitê de Ética em Pesquisa local, CAAE 44873721.5.0000.5401.

Ensino Superior e 11,1% declararam ter finalizado ou estar cursando Pós-Graduação. As profissões dos interessados, nesse primeiro momento, foram bastante diversas: assistentes administrativos, artistas, animadores 3D, designers, psicólogos, psicanalistas, além de estudantes de várias áreas. A nacionalidade de todos os interessados é brasileira, contudo, residiam em distintas regiões do país, sendo alguns moradores de cidades da Europa.

Os interessados receberam previamente o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) como previsto pelo comitê de ética, assim foi possível informar os interesses da pesquisa, procedimentos, sua divulgação, riscos e benefícios – bem como a garantia do direito ao sigilo e do anonimato. Com a finalidade de exequibilidade da pesquisa, elencamos cinco participantes⁴ para a realização das entrevistas de recepção estética e os resultados dessa experiência estão apresentados aqui neste trabalho. Entramos em contato pelos meios fornecidos no formulário de interesse e realizamos as entrevistas por meio da plataforma de videoconferências Google Meet. As entrevistas tiveram duração média de 50 minutos e foram compostas pela construção de uma “curadoria” de imagens condizentes ao nosso interesse e objetivo de pesquisa. As entrevistas foram gravadas com o consentimento dos participantes e posteriormente transcritas, estando arquivadas por meio de *backups* tanto em dispositivos online como em nossos dispositivos pessoais offline.

Ao projetar as imagens pela ferramenta de compartilhamento de tela, solicitamos que os espectadores falassem e associassem livremente os pensamentos que lhes viessem à mente. Optamos por não apresentar quaisquer informações prévias sobre as obras e seus artistas, estando somente presente no TCLE que trataríamos de imagens de obras de arte modernas e contemporâneas. Entretanto, essas informações surgiram no decorrer das entrevistas entremeadas aos discursos. Elaboramos algumas perguntas semiestruturadas somente com a finalidade de ancorar certos temas para o direcionamento das entrevistas. Porém, o fluxo das falas na recepção estética não mostrou a necessidade de nos atermos fielmente a essas perguntas; as

⁴ No decorrer da apresentação de nossas análises das entrevistas de recepção estética atribuímos a esses cinco participantes os nomes de Espectador 01 (E01), Espectador 02 (E02), Espectador 03 (E03), Espectador 04 (E04) e Espectador 05 (E05), a fim de preservar seu anonimato e o sigilo garantidos pelo compromisso junto ao comitê de ética de nossa unidade.

próprias interpretações circunscreveram caminhos interessantes aos discursos. O roteiro das entrevistas, bem como as imagens utilizadas podem ser consultadas em itens anexados aos apêndices deste trabalho.

As respostas coletadas nas entrevistas contribuíram significativamente para a compreensão e aprofundamento dos aspectos aqui desenvolvidos. Seguindo os direcionamentos dos olhares lançados às obras e escutando as interpretações construídas por esses sujeitos-espectadores, as análises desses discursos se pautaram em uma postura psicanalítica, em que buscamos compreender possíveis relações da psicanálise com as artes, sobretudo, em seus encontros com os processos de subjetivação. Assim, a metodologia clínica se mostrou necessária no sentido de avaliarmos tanto os conteúdos das falas como a maneira como elas foram encadeadas, notando as repetições, as semelhanças e as diferenças, possibilitando o encaminhamento de nossa tese sobre a importância das imagens artísticas para o campo subjetivo atual.

1. O discurso das imagens entre a escuta e o olhar

As imagens não cessam de nos atingir. Segundo Muniz Sodré (2006), com base em Mario Perniola (1993), estamos vivendo uma época estética; essa alta disseminação visual caminha junto à potência do sentir e a *aisthesis* configuraria o campo estratégico do pensamento atual. Contudo, a exorbitante proliferação de imagens segue, paradoxalmente, contrária à nossa capacidade de atribuir-lhes sentido (Alloa, 2015). Ao mesmo tempo que estamos constantemente em interação sensível com as imagens, não saberíamos simplesmente explicar o que é, de fato, uma imagem. A resposta a tal provocação é extremamente complexa, visto que estaríamos diante de um impasse: correr o risco de delimitar suas inúmeras capacidades, condenando-as à unificação e ao reducionismo, ou por outro lado, cair em uma infinita investida ontológica da imagem e “nada parece menos seguro do que o *ser* da imagem” (Alloa, 2015, p. 7, *grifos do autor*).

Mas, ainda assim, as imagens possuem capacidades subjetivantes e carregam consigo capacidades subversivas (Rancière, 2008; Mondzain, 2015). Concordando com Barthes (2003), esse caráter se dá quando uma imagem é *pensativa*. Sendo importante ressaltar que essa “pensatividade”⁵ da imagem não se confunde com o *pensamento do sujeito* que pode estar ali retratado. Trata-se, muito mais, de um ambiente, uma atmosfera do pensamento instaurado no espaço inter-relacional do sujeito com a imagem, ganhando espaço de difusão e capacidades de afetações. Nesse sentido, a ambientação dessa “pensatividade” precede todo o próprio pensamento.

Operacionalizando em um projeto de apreensão compreensiva como representação, de esquema ou de clichê, a imagem inevitavelmente arruína todo recentramento, no que ela expõe o pensamento como seu fora, no que ela carrega, para fora de si, a força de se expor ao que ela não pode ainda pensar e ao que há talvez de mais difícil a pensar, quer dizer, que o pensamento emerge ele mesmo de uma pensatividade sensível, de um sensível impensado porque inesgotável em sua exterioridade (Alloa, 2015, pp. 9-10).

⁵ “*Pensatividade*” aparece como conceito de Jacques Rancière em *O espectador emancipado* (2012, Martins Fontes) ao resumir uma atividade do pensamento.

Olhar imagens carrega consigo, também, uma ambivalência. As imagens remetem a uma finitude do ato representacional – dando corpo e contorno -, mas justamente aí reside um ponto de impermanência, porque enquanto elas são finitas, não se limitam nunca a uma única significação. “Daí este estranho paradoxo na atitude ao olhar a imagem: reconhecendo que ela tem o poder de tocar o que está ausente, tornando presente aquele que está distante” (Alloa, 2015, p. 10). Nesse jogo de forças, encontra-se uma condição da imagem: estar sempre pretendendo algo para além do caráter representativo, enquanto representam.

As imagens enganam e, muitas vezes, pretendem tomar o lugar da coisa representada, tornando-se uma simulação do ser ou do assunto mostrado. Sob uma perspectiva deleuziana, Emmanuel Alloa (2015) adverte ainda que, no contemporâneo, na era da virtualidade, o distanciamento promovido pelas imagens acaba contribuindo com a transgressão da coisa em si, causando um estado de confusão em que a representação se hierarquiza sobre o objeto representado. Contudo, essas afirmações são paradoxais.

Insistir sobre o fato de que a imagem que aparece é *sempre menos* que aquilo que ela torna visível, é insistir sobre sua autonomia irreduzível e sua materialidade insuperável; insistir sobre o fato de que aquilo que vemos em uma imagem é sempre *mais* que seu objeto físico, é concordar com uma legitimidade que vem de fora ao objeto ao qual fornecemos o sentido. Trata-se, portanto, de negar a eficácia das imagens ou, ao contrário, de defender sua função significativa, se está diante de uma busca pela *univocidade* das imagens, permitindo arranjá-las ou bem na ordem das coisas ou bem na ordem dos significantes (Alloa, 2015, p. 12, grifos do autor).

Na esteira de discussões propostas por Arthur Danto (2010) sobre obras de arte, Alloa (2015) propõe a compreensão das imagens entre a transparência e a opacidade. Distanciando-se da classificação de que elas seriam como *janelas abertas*, o autor busca uma relação entre essas duas instâncias. Ao seu ver, a primeira denota que a imagem é sempre representante de alguma coisa, e assim, evoca a coisa em si. A segunda é a materialização absoluta da coisa representada. Reside aí um fator conflitante. Por um lado, a transparência, ao evocar um *algo a mais*, outra significação, fica amparada em algo que, por sua vez, implica uma opacidade ao se mostrar, mas também essa não é *somente imagem*, ela precisa estar inserida em uma rede de significantes. Dessa maneira,

as imagens podem ser pensadas ambigualmente, seja no tom transitivo da transparência como na impenetrabilidade da opacidade, sendo tanto abertura como superfície impenetrável.

Esse contexto entre opacidade e transparência é uma tentativa de permitir um posicionamento divergente da estagnação provocada pelas imagens em quem se relaciona com elas. Dessa perspectiva, é possível ter uma atitude ativa, separando as imagens em dois terrenos consolidados e distanciando-se da imagem como um *problema*, mas incorporando-a aos moldes de um objeto para o pensamento. Ultrapassando o espanto provocado pelas imagens, o pensamento se abre. Nesse sentido, Alloa (2015) apoia-se em Louis Marin para defender a combinação entre transparência - a qual garante a visibilidade da imagem - e a opacidade, que por sua vez, permite a *lisibilidade*, isto é, o entendimento aprofundado sobre o objeto.

Diante dessas considerações, um movimento *pensativo* em direção às imagens começa a se inscrever. Contudo, trata-se antes e sempre de um jogo de forças transferenciais, em que tal posicionamento, que permite a abertura frente a uma imagem, sofre incomensuráveis apelos e demandas vindas da própria obra. A imagem nos interpela e lança sobre nós um olhar que se traduz em um sedutor pedido para que nós a olhemos de volta.

É porque ela se dá na simultaneidade de um golpe de vista, a imagem não saberia se reduzir – apesar do que diz Lessing – a uma visão sinóptica. A imagem exige, ao contrário, sempre um lapso de tempo e um lapso no tempo, um sobressalto, um pôr em movimento do olhar: uma sinestesia que precisa ser tomada ao pé da letra. Operadora de eclosão ou ainda de abertura, a imagem introduz um excedente não reintegrável na ordem do saber e provoca, a partir de dentro, uma exposição ao fora. Sua força de abertura provém talvez do fato de que ela não pode, em si mesma, se retirar em direção a nenhum regime de interioridade: na exposição de sua nudez, ela dá a ver que só existe dentro e por esse espaço onde ela de precede perpetuamente e onde igualmente ela precede todo olhar antecipador (Alloa, 2015, pp. 15-16).

Essa *coisa* a qual as imagens dão a pensar não pertence propriamente a elas nem a ninguém, e não está localizada em um espaço ou lugar específico, “nem presente, nem ausente, mas *iminente*” (Alloa, 2015, p. 16, *grifos do autor*). Essa iminência é possibilitada pela capacidade inerente às imagens de provocar a suspensão das coisas. Aqui, a palavra *suspense* está empregada no sentido

de promover a suspensão dos signos e significantes, de suspender os objetos em função de representações (ou vice-versa), mas principalmente, contando com espectador como receptáculo da imagem, adquirindo o sentido de *por vir*; um instante perceptivo capaz de suspender os sentidos, garantindo a abertura do pensamento para o que há de se colocar dali adiante. Além disso, subsequente a essa demanda de atenção, ocorre outra suspensão, dessa vez traduzida por *espera*, na infinitesimal abertura dos campos, para que a imagem, assim, atinja sua finalidade provocativa, para além de seus limites físicos e materiais.

1.1 A imagem e sua mostração; como olhar imagens

Podemos dizer que as imagens possuem uma lógica e que esse *modus operandi* se dá através da *mostração*, ou seja, as imagens demonstram algo, colocando o que está para se ver diante de nossos olhos. Mas que lugar seria esse de onde a imagem parte? Gottfried Boehm (2015) afirma que, com a turbulência de imagens advindas através dos séculos e, sobretudo, intensificadas hoje, como a invenção de inúmeras tecnologias, esse lugar não é passível de ser facilmente circunscrito, ele é plural. Além disso, diversas correntes teóricas detêm-se em pensar a imagem de determinados ângulos. Assim, o autor decide posicionar-se em uma “teoria antes da teoria”, na tentativa de caracterizar a imagem “em si, como ela funciona, que momentos são nela operadores e o que poderia – talvez – nos permitir fundar uma *epistème* icônica” (Boehm, 2015, p. 25, grifos do autor).

Há aqui uma significativa distância do *logocentrismo*, pois Boehm (2015) arrisca a pensar se, seriam as próprias imagens, ou mesmo alguma fatia delas, que limitariam o estudo aprofundado sobre a ontologia da imagem em si. O autor compreende que importa menos o aspecto utilitário que a imagem possui, seja ela figura da mais banal propaganda ou da mais consagrada pintura, do que o valor de sua representação. E é, nesse sentido, que ele insere a *iconografia* ao falar de uma *transparência ideal* atingida pelas imagens, mas que detém seu ponto de partida no desconhecido, pois raramente compreendemos instantaneamente o que vemos e somos assim instigados a olhar e buscar a

compreensão para além daquilo que se mostra. Essa ideia é exemplificada de maneira belíssima através de uma metáfora sobre a imagem entre a luz e a reflexão.

Essa identificação *interna* de significações *externas* carrega um nome: iconografia. Queiramos ou não, todos já nascemos iconográficos. Em tal atitude iconográfica, apelamos a uma concepção implícita da imagem, a da *transparência ideal*. A imagem aparece então como um vidro transparente sobre um universo textual que se tem por trás ou ainda como uma lua que não dispõe de nenhuma luz própria e cuja claridade provém apenas da luz do sol que ali se reflete. Da mesma forma, no sentido da imagem, a luz da significação realçará pouco sua própria força. Antes, ela procederá de uma outra realidade que, sob a forma de um texto ou de uma narrativa, precederá o pôr em imagem (Boehm, 2015, p. 25, grifos do autor).

No caminho, então, de pensar uma episteme imagética, Boehm (2015) defende que tal pensamento acontece se aceitarmos uma suposta soberania das imagens, em que elas e, somente elas, são o ponto materializado de partida para os advindos ganhos de sentido, distanciando-se de quaisquer pressupostos vindos do exterior. Esse modo de pensar é ilustrado pelo *Tratado de Pintura* de Leonardo da Vinci, especificamente quando este fala sobre a *macchia*, em que recomenda aos jovens pintores que observem um muro velho cheio de manchas aleatórias e dele busquem tirar inspirações para suas pinturas, observando detalhadamente as nuances para que, assim, evidenciem as mais diversas associações provenientes dos mínimos detalhes dessas formações corriqueiras.

Podemos dizer que eis aí um proto-exercício de livres associações, proposto já no Renascimento italiano com o intuito de liberar as capacidades criativas dos pintores da época. Tais associações imagéticas são utilizadas até hoje através de testes como o de Rorschach, ou os jogos surrealistas como a *grattage* e *frottage*⁶, e mesmo em telas de Andy Warhol inspiradas nessas imagens mentais, em que as capacidades interpretativas são elevadas à infinidade. Nesse sentido, Boehm (2015) destaca que essas qualidades associativas são constantemente atravessadas não só pela história da própria

⁶ a *frottage*, ou *esfregadela*, refere-se a uma técnica que fricciona fortemente uma folha de papel junto a superfícies a fim de provocar atrito e, logo depois, esfregar levemente o grafite do lápis ou o carvão, com a intenção de encontrar/criar possíveis imagens a partir disso. Já a *grattage* trata-se de deixar uma quantidade de tinta secar na tela e depois raspá-la até que se desprenda, criando rupturas na pintura.

pessoa que se relaciona com a imagem, mas remetem também a um retorno à história da humanidade.

Essa noção é evidenciada com vestígios paleolíticos que mostram as manifestações imagéticas encontradas nos mais ermos períodos da formação antropológica do ser humano, dando destaque para o interesse humano pelas imagens, que sobressai ao de outras espécies animais. Por isso, Boehm (2001) cunha o termo *homo pictor*, ao delimitar esse nosso interesse para conteúdos visuais como forma de diferenciação em detrimento da criação, ou seja, esse ponto diferencial estaria muito mais relacionado ao sistema das instâncias sensíveis que ao das diferenças conceituais ou de valor. Assim, três caminhos indicam que essa diferenciação:

- 1) As imagens estão localizadas em um substrato material onde elas se encarnam. Se elas agem sobre os corpos que as contemplam, as imagens têm uma insistência, até uma persistência que frequentemente sobrevive à vida biológica do cérebro que as concebeu.
- 2) O corpo material das imagens faz fundo à emergência, no sentido mesmo de um campo visual que se diferencia, de alguma coisa que emergirá como isso ou aquilo.
- 3) Se insistir sobre a imanência dos processos no material imaginal, esse acontecimento de emergência seria, todavia, suspender o objeto: todo processo de diferenciação implica uma motricidade elementar do espectador que se desloca – com suas mãos, seus pés e seus olhos – em direção, em torno e no centro da imagem. Pode-se, então, à maneira da diferença ontológica de Heidegger, falar de uma “diferença icônica” que opera em múltiplos níveis ao mesmo tempo (Boehm, 2015, pp. 27-28).

Essa ideia de diferenciação vem atrelada ao conceito de contraste. Uma imagem somente se destaca através desse mecanismo em relação ao seu fundo visual. Existe muita discussão sobre a experiência da camuflagem nas pinturas com o nivelamento desse contraste em que a opacidade ganha forma e impede a ação do olhar atravessador. A camuflagem visa dissolver a imagem em seu ambiente, subtraindo sua diferenciação. Assim, de acordo com Boehm (2015), não se pode falar em imagens que não contenham um contraste mínimo, que seja suficiente para promover o destaque. A imagem somente se mostra mediante a mínima condição de mostração.

Essa diferença icônica não se dá pela forma clássica do pensamento tradicional em que ocorre a oposição e a síntese. Ela acontece através do entrelaçamento e da própria diferenciação do pensamento, das visualidades e do efeito transitório e móvel que a imagem produz, ou seja, ela é através do *não ser*. Recorrendo a Platão, em *O Sofista*, Boehm (2015) destaca a definição crítica que ele dá, por meio de uma dupla negação: o “não ser é aquilo que realmente chamamos de imagem” (Platão, 240b). É justamente, portanto, esse caráter de negação que define a imagem por diferenciação. Sua exclusão do *logos* contribui para a flutuação de seu estatuto de coisa e sua desobrigação com a lógica recorrente entre sujeito e predicado caracterizam sua inscrição no Real. Ou seja, as imagens não têm por obrigação a mesma lógica aplicada à linguagem escrita, por exemplo. Elas são transitáveis em inúmeras vias e em diferentes direções. Dessa maneira, tornam possível o acesso ao “pensamento dos olhos” (Boehm, 2015, p 29).

O autor, aqui, menciona a psicologia da *Gestalt*, referindo-se aos estudos sobre figura e fundo. Contudo essa lógica contribui para o pensamento binário de oposição dessa diferenciação das imagens. A seu ver, tais estudos somente permitem que a imagem assuma uma perspectiva de cada vez. Utilizando-se de uma figura icônica a esse pensamento, Boehm (2015) evidencia que tais estudos dizem onde os olhares se detém mais, se sobre a imagem do pato ou a do coelho, para lembrar um exemplo clássico dos jogos perceptivos *gestálticos*. Assim, pouco se fala a respeito do que ocorre na transição do olhar entre pato e coelho. Para tanto ele recorre à fenomenologia de Husserl e ao seu conceito de *Abschattung*, ou perfil/esboço, levando em consideração a intencionalidade presente entre a imagem e aquele que a observa.

Segundo essa linha de pensamento, nunca temos a percepção total do objeto em si. No entanto, cada visada perceptiva já garante, em sua parcialidade, uma coisa total de cada vez. Cada perfil comporta capacidades visuais totais e parciais, ao mesmo tempo. Disso, Boehm (2015) deriva duas compreensões. A primeira diz respeito ao caráter sucessivo da coisa, não-toda, mas que por isso atrai sempre a atenção; e a segunda, que garante a abertura ao horizonte da imagem, permite a simultaneidade fluida da percepção, alargando o comprimento da onda do olhar. Transpondo esse pensamento para as imagens,

temos constituições no nível de associações contínuas e diferenças elementares, num jogo de mostração inscrito no objeto ou diante dele.

Contudo, esse pensamento comporta mais um nível, fugindo à definição binária. Inscreve-se aqui mais um patamar do pensamento sobre a imagem, o da transitoriedade entre os níveis de opacidade e transparência. Estes coexistem “porque a figuração e o *continuum* se referem um ao outro, se invertem” (Boehm, 2015, p. 30). Não se fala em partícula opositiva entre os níveis da percepção, mas sim em uma ótica de agregação. “Essa ligação preenche a função do que na linguagem é operado pela predicação” (2015, p. 30). O que nos leva a pensar a particular lógica inerente à mostração das imagens que Boehm (2015) ressalta, através de uma análise entre gestos e linguagem.

Fazendo uma breve arqueologia, ele mostra como o mecanismo gestual se desenvolve como forma de comunicação muito anteriormente a uma linguagem mais estruturada. Juntamente ao gestual, está atrelada a visualidade das coisas, ou recursos imagéticos. Assim, o autor propõe que gestos e imagens assumam seu potencial “dêitico”, remetendo a esse recurso da área da linguística onde, grosso modo, advém o sentido de partículas *mostrativas* (Bühler, 2001 citado Boehm, 2015). São exemplos disso as colocações “aqui e lá”, “isto e aquilo”, “eu e você”, todas criando uma relação, dependendo de uma contextualização e servindo de demonstrativos, sempre na dependência de um interlocutor.

Para Boehm (2015), essa comparação das *dêixis* ao campo das imagens torna-se evidente pois, ao nos colocarmos diante de uma obra, nos amparamos em termos de diferenciações entre aspectos dimensionais como próximo/distante, direita/esquerda, alto/baixo. No entanto, o autor esclarece que tal modo de pensar não se trata de uma aplicação de conceitos linguísticos à imagem, mas sim o contrário. Ou seja, ele presume que a partícula dêitica deve supor um locutor encarnado e para ele, a encarnação é precedente à locução. Assim, toda associação lançada a uma imagem dependerá desse agente encarnado, sempre existirá a partir do olhar do espectador. Reforçando essa lógica da mostração, Boehm (2015) categoriza os seguintes aspectos:

1) A lógica das imagens não pode se resumir a uma gramática icônica: ela implica nos *corpos* aos quais elas se mostram e pelos quais elas podem se mostrar.

2) A “imagicidade”⁷ não depende em nada do objeto representado. As imagens não são simples representações demonstrativas de uma significação já constituída em outro lugar, são, ao contrário, *mostrações originárias*.

3) As imagens exibem, no seu funcionamento, o *fundo dêitico de toda expressão* (que diz respeito, portanto, igualmente à linguagem discursiva), visto que, em sua singularidade, as imagens nos ensinam alguma coisa sobre o fenômeno expressivo em geral (Boehm, 2015, p. 32).

Dando corpo a sua tese, então, as imagens, a seu ver, se comportam com certa ambiguidade em comparação à linguagem discursiva. Elas estariam aquém pois “não podem pretender a generalização descontextualizada da linguagem” e a ultrapassa no sentido de tornar “evidente uma lógica que não é mais restrita à dimensão opositiva de signos” (Boehm, 2015, p. 32). Esse estado de suspensão, portanto, provocado pelas imagens nos leva ao que Boehm destaca ser o sentido mais primitivo do *logos*, a noção grega de “*légein*”, ou seja, de laço e ligação. E, para ele, essa ligação promove uma tensão entre olhos, mãos e boca, quando nos dedicamos a pensar uma imagem.

Assim, para reforçar ainda mais uma teoria da imagem, se desvelam três aspectos dignos de nota. O primeiro defende que a atração do olhar causada pela mostração da imagem é infinitamente maior que qualquer outro aspecto persuasivo que ela contenha. Boehm (2015) compara a um *clinâmen visual*, se referindo à movimentação desviante própria aos átomos, para destacar a perpetuação da atração e distanciamento do olhar [e que se reformula a cada novo olhar lançado] provocada por uma obra de arte, por exemplo. O segundo aspecto se liga diretamente ao primeiro, sendo o caráter processual e motor do olhar lançado à imagem. O que leva ao terceiro, que se refere ao modo como a imagem se mostra, em que a representação que ali está se sobressai ao aspecto visual da imagem. “Em uma palavra: o que mostra – a imagem, em sua

⁷ Conceito, em seu original “*imagéité*”, criado em forma de neologismo por Jacques Rancière em *O destino das imagens*, para definir “um regime particular de articulação entre o visível e o dizível” (2012, p. 20).

ocorrência – nos mostra como alguma coisa se mostra. E ao nos dar a perceber, a imagem gera um sentido. *Do sentido*” (Boehm, 2015, p. 38).

1.2 Como pensar imagens subjetivamente?

De acordo com a filósofa Marie-José Mondzain (2015), quando nos colocamos em uma posição interrogativa diante de uma imagem, buscamos saber, entre outros aspectos, qual é a sua origem e, concomitantemente, qual é a causa daquela imagem. Posto que, segundo ela, toda ciência dedica-se ao estudo das causas e conhecê-la implicaria também na definição de seu objeto e do sujeito que com ela se relaciona. Assim, é importante perceber quais são as especificidades das imagens e notar em quais aspectos contextuais ela está inserida. Nessas circunstâncias, as imagens acabam por se entrelaçar à produção de subjetividade, por intermédio de identificação e separação: “a imagem faz devir o sujeito mesmo que a produz” (Mondzain, 2015, p. 39). Dessa forma, ocorre o duplo papel da imagem, ela torna-se, ao mesmo tempo, agente da produção de uma relação e objeto dela mesma.

Sob esse ponto de vista, a definição das imagens e a produção dos sujeitos estão intimamente relacionadas. As imagens têm papel fundamental na genealogia das subjetividades (Mondzain, 2015). Esse duplo papel transitório das imagens faz com que ocorra sua inscrição numa complexa rede de reflexões que não se encerra em si mesma. É importante notar que as imagens possuem as mais plurais capacidades de gerar interpretações. O que torna mais evidente esse não-lugar delas na produção de sujeitos. Ora, as imagens ocupam tanto o posto de disparadoras como o lugar de objetos das mais variadas relações que constituem o sujeito falante. Assim, as imagens ganham um papel político na constituição social da subjetividade.

Ao longo da história humana, o desejo de ver e o de mostrar serão habitados pela ambivalência do desejo de estar em busca da satisfação, e de constatar que a satisfação estimula o fim do desejo, seu relançamento não pode fazer viver o sujeito constituído senão renunciado a designar aquilo que ele deseja como se designa um objeto: é assim que a imagem, se situando sobre a trajetória do desejo, oscila entre os dois estatutos que lhe conferem o regime do sujeito e do objeto (Mondzain, 2015, p. 45).

É essa oscilação que dá poder às imagens, um poder de estrutura crítica e de crise, colocando em voga uma tensão para a subjetividade, tensão que levaria à mostração, correndo o risco da partilha visual, da disseminação e perda das individualidades. Nesse momento é importante ter em mente a noção de desligamento⁸. Para a Mondzain (2015), o desligamento é a proteção da imagem frente aos determinismos irreversíveis. Esse desligamento mostra-se necessário para a quebra do domínio do desejo por tomar as coisas representadas como as coisas em si. Ele garante a liberdade política do desejo de não dominar e de não ser dominado. Nesse sentido, as imagens artísticas defendem bem a face do desligamento. Existindo sob o mesmo foco de desejo, os signos imagéticos desligam-se da presença da coisa em si, dos corpos e dos sujeitos, garantindo uma fagulha incendiária de significação.

É cabível aqui um debate sobre a autoria das imagens, que Mondzain (2015) insere como uma problemática entre poder e autoridade e já alerta que, atualmente, é um debate perigoso em que se pode, inclusive, chegar a conclusões sobre uma não-autoria, que deixaria em suspensão a definição de quem realmente realiza uma obra de arte, por exemplo. Mas, voltando alguns passos, ela dá destaque ao gesto produtivo que, em grande medida, se transcreve como inaugural de uma imagem. Produzir implica agir sobre determinados meios e de acordo com conjuntos de processos específicos que estão inseridos em certos contextos. Porém, o que comumente temos é a obra de arte, neste caso, em termos de poder e de sua finalidade. Isto posto, ela destaca que a qualificação de uma obra de arte como tal, realizada independentemente das condições processuais, depende exclusivamente de seu reconhecimento. E a filósofa explica que esse fator se dá contrariamente às forças de monopólio que atravessam a imagem, como também às determinações condicionantes da realização da obra; acontecendo na via inaugural de uma *autoridade* sobre a obra de arte, que repousa sobre o reconhecimento.

⁸ Importante também é inserir o conceito de *desligamento* de André Green (Imago, 1994), ao aproximar literatura e psicanálise, sob o qual ele defende que a escuta analítica colocada a uma obra de arte tem como premissa *desligar* os processos pré-estabelecidos e suspender os valores desse objeto, para assim, promover a religação de outros processos de significação e pensamento que contam, sobretudo, com a subjetividade do espectador/analista.

O reconhecimento comporta um caminho de mão dupla, consistindo no autor reconhecer, seguramente, sua autoria (ou *autoridade*), mas também em reconhecer no espectador uma instância libertária, aberta às possibilidades desse endereçamento. Estabelece-se assim a criação de uma relação de alteridade entre autor e espectador, resultando na indeterminação de uma criação propriamente dita sobre a obra de arte, mas mais voltada ao índice da abertura aleatória promovido por esse reconhecimento. Contudo, essa colocação sempre implica a fragilidade dessa relação, já que ela nunca é dada de antemão e muito menos garantida. Esse reconhecimento acarreta, sobretudo, em reconhecer o estado depreciativo da obra. Essa problemática fica mais clara através do que a autora defende abaixo:

A relação de um autor com um espectador não é nem a de quem possui nem a de quem é possuído. Eles só se constituem na partilha paradoxal de sua despossessão em comum. Tal me parece ser a potência da arte. É assim que é preciso entender o pensamento de Duchamp, quando ele instaura ou convoca a autoridade do espectador. É, portanto, no coração de uma operação paradoxal que se constrói a questão da proveniência e da destinação [das imagens] (Mondzain, 2015, p. 52).

E, assim, a filósofa conclui categoricamente:

Nessa perspectiva, a indeterminação da imagem conduz a qualificá-la como não objeto, como um lugar frágil onde o cruzamento de olhares que partilham a visibilidade do mundo instala o campo político desta partilha temporal. Mas a imagem é também um objeto determinado por aquilo que o condiciona e propõe ao desejo de um sujeito que se torna, por sua vez, objeto da imagem (Mondzain, 2015, pp. 52-53).

Fica evidente, portanto, que os índices de determinação e de indeterminação são fatores primordiais de conferência de sentido e significação às imagens, e conseqüentemente, das obras de arte. Basta o reconhecimento delas, tanto como objetos e como agentes disparadores de questionamentos, de inquietações para que algo se movimente e seja produzida uma significação naquele que esteja apto a se libertar de suas amarras, no sentido de partilhar os aspectos mais intrínsecos que uma imagem pode inaugurar. Algo que, incansavelmente, não se traduz como ponto final, mas sempre se configura com articulações interrogativas do desejo, sempre em movimento.

1.3 Dizer o indizível, mostrar o irrepresentável: enlaces entre arte, imagem e psicanálise no século XX

Sobre os acontecimentos do século XX, atento ao desenvolvimento da arte e da psicanálise, Gérard Wajcman (2012) afirma que é possível pensar neste século como o do objeto, seja este singular, plural ou transitório. Essa característica, a seu ver, define e diferencia esse século em relação aos outros. O autor se questiona se haveria, nessa infinita massa constituída de objetos em constante crescimento e multiplicação, um único objeto que por si singularizaria todo o século. Wajcman adverte que é tentador eleger um objeto em meio a essa miscelânea de coisas presentes no dia a dia, sobretudo na intenção de identificá-lo como obra de arte. Ao aplicar tal categoria, corre-se sempre o risco do atravessamento pelo juízo de gosto que, quase sempre, se dá de maneira controversa, na busca incessante por esta ou aquela condição que tentam evidenciar a qualidade [ou não] estética do objeto, que, por sua vez, são sempre insuficientes (Wajcman, 2012).

Wajcman afirma que “a Arte é não toda, portanto, falar de arte em geral é invocar um conjunto não consistente constituído de objetos que têm em comum apenas o fato de ser, cada um deles, singularidades distinguíveis e distintas” (2012, p. 56). Assim, as obras de arte são propriamente singulares em seu âmago. A lógica da produção industrial, em série, não funciona para elas. Por definição, são um conjunto que jamais se finda, trabalham na lógica do não-todo. Cada obra é única em relação às outras. A problemática acerca dos objetos como obras de arte se insere, então, no sentido de uma dialética entre singular e plural.

Em um contexto histórico de uma exponencial industrialização, os objetos sofrem os mais diversos ataques acerca de sua reprodutibilidade extremamente numerosa. Assim, de um lado o objeto traz sua pluralidade em essência e por outro defende sua singularização, seja por ele próprio ou pela via das obras de arte. Isso se dá como reflexo de uma produtividade moderna em que corre a ambiguidade das relações seriais e individuais, ao mesmo tempo. Ainda assim, para além da complexidade no século XX, é preciso dedicar a atenção aos entrecruzamentos que ali se estabelecem.

Poderíamos, a princípio, assumir como objeto representante do século XX, segundo Wajcman (2012), a ruína. De acordo com ele, seria essa uma representação caracterizante desse século, refletindo os ideais de uma sociedade que, através de suas técnicas, seu cientificismo e suas pretensões, culminaria inevitavelmente na ruína. Ele ainda defende que este pode ser um objeto muito bem construído, com capacidades produtoras de sentido, ocupante de um lugar no espaço, evidenciado pelas capacidades de destruição vivida pelos humanos nesse determinado contexto. É quase visível a intencionalidade de se construir uma ruína como um monumento, arquitetada para tal finalidade. Contudo, outros séculos também foram produtores de ruínas em diferentes escalas, não sendo esse o diferencial singular do século XX. Mas ainda assim é preciso ressaltar uma intrigante relação entre as ruínas e a linguagem, o que a coloca em um lugar especial.

A ruína é consubstancial ao homem como ser falante, consubstancial à sua faculdade de produzir e de contar história. A ruína é, certamente, um objeto, mas não um objeto puro: é um objeto falante, é o objeto que fala, como Freud dizia das estatuetas antigas que ele colecionava: “As pedras falam! Elas me falam de países longínquos”. A ruína é o objeto-porquanto-ele-fala, o objeto se tornou tagarela, desgastado pela conversa banal, reduzido ao estado de traço, um signo. Nesse sentido, dizer que há ruína significa também dizer que há linguagem. E, reciprocamente, dizer que há linguagem já é anunciar a ruína (Wajcman, 2012, pp. 57-58).

Na busca desse objeto secular, o interesse é atravessado pelo cinema, ainda que o mecanismo cinematográfico tenha sua inauguração no século anterior ao que está em discussão. Cabe aqui a comparação afortunada que Wajcman (2012) faz do cinema com a psicanálise, descrevendo-os como irmãos gêmeos, dada as circunstâncias e a concomitância de seus surgimentos ao final do século XIX. As semelhanças não param por aí e ele dá destaque à palavra mestra do cinema “*Ça tourne!*” (rodando!), que pode ser comparada à motricidade do desejo em relação ao sintoma em psicanálise, com as palavras de Jacques-Alain Miller “*il faut que ça tourne!* (é preciso que isso gire!)”, na tentativa de criar movimentos, produzir significações. Dada essa singularidade do cinema como potência de mostração e de movimentação, Wajcman (2012) encontra um possível objeto para o século XX: o massacre das massas, sobretudo através de um filme de Claude Lanzmann, chamado *Shoah*.

Em primeiro momento é preciso elucidar o significado da palavra *shoah*, distinguindo-a do *Shoah*-filme. Geralmente a palavra é relacionada a *holocausto* ou a *genocídio*, mas Wajcman alerta para a carga religiosa que essas palavras trazem, sendo entendidas, muitas vezes, como sacrifícios de vidas para certos deuses. Não se trata, contudo, de desmerecer a destinação dada para tais eventos de acordo com a religiosidade de cada um, mas o que está em voga aqui é o teor de crueldade envolvido nessas significações. A *shoah* aparece no sentido de evidenciar a *catástrofe* desse horror no século XX, a *devastação* que era proposta, a *aniquilação*. Ou seja, indo mais além, aparece como nomeação do inominável, daquilo que é irrepresentável. O *Shoah*-filme diferencia-se, assim, de outros filmes que retratam esse evento, os quais fariam questionar a veracidade mostrada nessas obras em função de suas necessidades de transmissão. O filme de Lanzmann, segundo Wajcman (2012), se faz como ato fundador, que transparece as características benjaminianas de uma obra de arte. A saber, a capacidade de não-inserção desta em uma contemporaneidade que a delimite, ou fundada na rasa ideia de o artista refletir o seu tempo; assim, “a obra de arte instaura o seu Tempo” (Wajcman, 2012, p. 61).

Fica em destaque o caráter irrepresentável da obra de arte. Sua singularidade emerge de um objeto sem imagens, sem palavras e sem ruínas. A veracidade contida nas imagens do filme de Lanzmann são da esfera do inexprimível, alega Wajcman (2012) com base no conceito de Wittgenstein. O que é colocado primordialmente à vista, nessa obra, é a ausência. A impossibilidade possível do real; aquele que está colocado ao horizonte da constituição dos sujeitos. Nesse sentido, Wajcman apoia-se no enunciado de Lacan sobre a função das obras de arte:

“Isso a que o artista nos dá acesso, é o lugar que não poderia ser visto”
 -, o que atribui à arte uma espécie de tarefa específica essencial, diversa quanto às formas que ela pode tomar segundo à época, as doutrinas e os artistas, da qual nada nem ninguém, práticas ou discursos, ciências ou filosofias, poderia realizar em nosso mundo humano além dela: dar acesso ao que não poderia ser visto (Wajcman, 2012, p. 63).

Aqui se insere uma pequena digressão sobre a história da arte, especificamente sobre tratados renascentistas albertianos para anunciar a

problemática das obras de arte no século XX. Leon Battista Alberti (1404-1472), segundo Wajcman (2012), anuncia a ideia de pintura como uma janela, que por sua vez se coloca aberta para uma *história*. E aqui, esse termo aparece em conotação conceitual pois não se trata de remeter a história em si, como a imagem sendo somente ilustração dos contextos históricos. Mas, a *história* aqui referenciada, trata-se do objeto central da pintura, o qual tem por excelência garantir a possibilidade de que haja *história*, no sentido da abertura promovida por essa *janela*. Até mesmo o termo *quadro* é empregado na intenção de delimitar algo, de enquadrar, mesmo que subjetivamente, um objeto a ser transmitido. Assim, essa janela pictural é tanto objeto como potência criadora dessa *história*. Haja vista como a história do cristianismo baseia-se fortemente na paixão pelas imagens, fato que tem seus reflexos determinantes na concepção de uma história da arte ocidental (Wajcman, 2012). A grande problemática, levando em consideração a proposição de um objeto do século XX, se inscreve de maneira a pensarmos como seria possível dar conta da criação artística acerca de um objeto que flerta com o irrepresentável, com aquilo que não está encarnado, em suma: com aquilo que se inscreve no registro impossível do Real?

No início do século XX, dentro das vanguardas europeias, segundo Wajcman (2012) a pintura abstrata surge com uma proposta a dar conta desse irrepresentável. O intuito era de criticar a permanência do quadro e da pintura, em uma tentativa de *nadificação* das imagens, de retirar o sentido delas. Longe de se distanciar o visível, ou de virar as costas para a realidade, a pintura abstrata vai justamente em busca da liberdade inscrita nessa realidade, procurando o Real mais real de todos. Por meio de um caminho que já vinha sendo escrito, em que a extinção da forma e das imagens estava anunciada no horizonte, com Cézanne ou Manet, Wajcman (2012) insere também Freud como vetor desta deflação imaginária e, conseqüentemente, o pensamento psicanalítico.

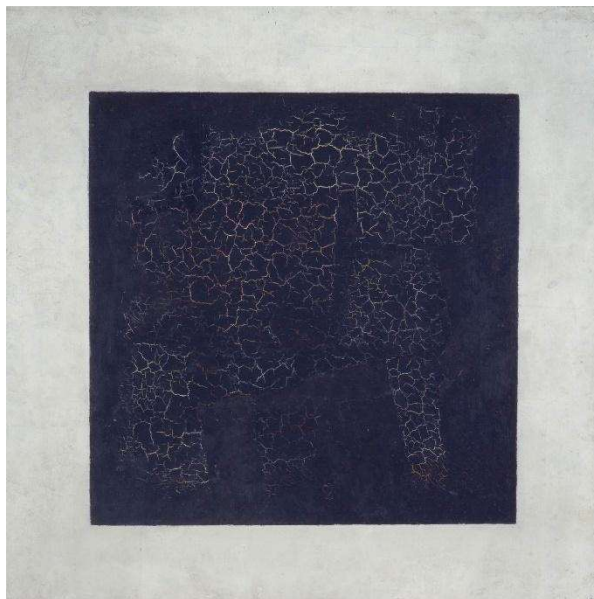
Nessa perspectiva, Wajcman (2012) destaca duas obras que podem produzir intrigantes reflexões para a compreensão do irrepresentável, nestes casos pelas características do *não-reproduzível*. São elas, a *Roda de bicicleta*

de Marcel Duchamp, de 1913, e *Quadrado negro sobre fundo branco*⁹, em sua primeira versão de 1915, de Kazimir Malevitch. A primeira obra carrega consigo justamente o excesso de reprodutibilidade, ou seja, de tão corriqueira que é, dissolvendo os limites de objeto de arte e objeto comum. Entretanto, é diante da obra de Malevitch que Wajcman discorre sobre sua busca por um objeto próprio do século, ou ainda, pelo seu valor evidenciado pelas artes.



Roda de bicicleta – Marcel Duchamp, 1913

⁹ Embora a fundamentação de Wajcman (2012) ganhe profundidade e embasamento ao se apoiar na construção e impossibilidade de reprodução dessa obra, Jacques Rancière (2016) faz referência a outro quadro do artista russo que atinge uma potência mais profunda ao tratar do irrepresentável: *Quadrado branco sobre fundo branco* (Malevitch, 1918).



Quadrado negro sobre fundo branco - Kazimir Malevitch, 1915

Em termos de reprodutibilidade, o próprio Malevitch fez muitas vezes outras versões de sua própria obra, porém, qualquer versão subsequente de *Quadrado negro sobre fundo branco* já seria, por essência, figurativa e representativa. A característica fundamentalmente abstrata está contida somente em sua primeira versão, de 1915, quando, por intenção, o artista buscou deliberadamente pintar a ausência do objeto em tela. Assim, ocorre a produção de um objeto que por si próprio tem o intuito de presentificar a ausência de algo. Esse quadro não é *sem nada*, mas o contrário, é uma pintura *com o nada* encarnado. “Não é um quadro do qual estaria ausente qualquer objeto, mas um quadro em que é a própria ausência que é pintada” e nesse sentido, a produção dessa pintura “dá acesso a uma ontologia negativa, ontologia da ausência e da falta” (Wajcman, 2012, p. 71).

Tirar o objeto da imagem, extrair o objeto de toda relação de duplo, penso que é a isso que a arte do século XX se dedicou e que é a isso que ela ainda se consagra. Nesse sentido, parece-me, essa arte é contemporânea de Lacan. Nesse sentido também, o objeto *a* de Lacan é contemporâneo dessa arte do século XX, que se singulariza ao fixar o objeto como singularidade absoluta, sem duplo e sem imagem (Wajcman, 2012, pp. 72-72).

A partir disso, como seria possível pensar obras de arte de um século que está sempre na tentativa de implodir a imagem? Segundo a teoria de Alberti, aquilo que é irrepresentável não é capaz, por conseguinte, de produzir quadros, janelas e, em certo sentido, de produzir *história*. Mas, muitas manifestações artísticas nascidas no século XX buscam exatamente esse rompimento com a significação do quadro, procuram se emancipar dessas restrições e atingir justamente o inesgotável que não se enquadra. Assim, Wajcman (2012) alega que podemos seguir duas linhas ao pensar uma história da arte e suas consequências para a imagens e objetos dessas obras.

A corrente albertiana, inscrita desde o *Quattrocento*, implica para as obras de arte, como já vimos, a noção de janela que faz *história*, mas fundamenta também a noção de figurabilidade e representação. Assim, se tudo aquilo que é visível pode ser dito, a recíproca também se faz válida. Já na corrente wittgensteiniana, ocorre a busca pela equivalência ao que diz Alberti, mas com as feições do século XX. Desse modo, o que também é impossível de ser representado, de ser visto, se mostra. É o “isso” da irrepresentabilidade que entra em jogo, ampliando assim as possibilidades artísticas. Desse ponto de vista, há um:

[...] cruzamento do *que pode ser dito* com o *que se vê* e do *impossível de ser dito* com o *que se mostra*, onde termo a termo, vêm se opor o possível e o impossível de ser dito, o que se vê e o que mostra. [...] com base na proposição wittgensteiniana que enuncia, em suma, que o que não pode ser dito reaparece em outro lugar, poder-se-ia propor diretamente uma fórmula do tipo: o que não é absorvido pela linguagem retorna no visível, uma espécie de aproximação da alucinação visual (o que não quer dizer visível) (Wajcman, 2012, p. 74, grifos do autor).

O debate de pensamentos críticos sobre o *irrepresentável* assume diversas vertentes, a variar com a interpretação dada por cada autor. Mas é necessário ressaltar que existe um conceito que concerne ao tema, proposto por André Green (1993), por Murielle Gagnebin (1994) e revisitado ainda por César e Sára Botella (2005), o qual diverge da compreensão do filósofo Didi-Huberman - esse mais atrelado a uma história cultural particular, nascente com as pinturas da Idade Média que buscavam representar a encarnação ou, mesmo, o próprio deus (Dionisio, 2012).

Entretanto, argumenta Dionisio (2012), que “é ao lidar com o irrepresentável que a reflexão estética se depara com a realidade do processamento primário no campo das artes visuais” (p. 336). E, indo mais além, o autor insere pertinentes questionamentos entre a pulsão de morte e a questão da representação e do trabalho de figurabilidade em consonância ao pensamento estético.

Tratando da pulsão de morte, que independe da libido, vemos seu funcionamento de forma autônoma e de acordo com uma mecânica que visa o retorno dada pela sua lógica de transformar o desejo em não-desejo. Assim, a pulsão de morte remete sempre a uma regressão a um lugar que se localiza anterior ao desejo. Nesse *antes*, que é chamado Thânatos, fica a formulação de um discurso do *impensável* que estaria anterior a qualquer figurabilidade, em que a noção de representação se liga intimamente a de existência (Dionisio, 2012). Somada a isso, aparece uma questão de localização no tempo, visto que “antes e depois” remetem a essa compreensão, a qual torna-se um ponto crucial para a diferenciação entre pulsão de vida e pulsão de morte.

Nas circunstâncias específicas em que Thânatos impele suas problemáticas em relação ao objeto, vêm à tona a noção de que sua figurabilidade se dá justamente na não-representação, ou seja, através da angústia, da perda objetual e das ambivalências entre alucinação-destruição do objeto. Se, do lado de Eros, a pulsão de vida, temos os desejos, os objetos e as fantasias, do outro aparecerá o estranhamento da repetição e dos traumas (Dionisio, 2012). Isso decorre de acordo com os índices de relacionamento adequados ou não entre sujeitos e objetos, sendo assim uma questão de usabilidade da transferência no sentido de dar destino a essas pulsões (Zygouris, 1999). “Eros se relaciona tradicionalmente às propriedades de ligação, enquanto Thânatos se dirige aos processos de desligamento (Dionisio, 2012, p. 338).

Assim, com base no pensamento de André Green, a perspectiva de ligamento e de desligamento estaria colocada para ambas as pulsões: enquanto a pulsão de vida seria capaz de criar relações objetais inclusive em seu próprio investimento, e transformar essas relações quando há a indisponibilidade do objeto, por outro lado, a pulsão de morte produz ao máximo a desobjetificação, mas não só com o objeto, como também com o eu e com o próprio investimento.

Nesse sentido, Dionisio (2012), na esteira de André Green, arvora uma hipótese metapsicológica, na perspectiva de pensar o *desligamento* como um extrato terciário da constituição temporal do aparelho psíquico:

Se em algum momento as ligações se tornam disponíveis à pulsão de morte – na mesma medida em que as pulsões de vida se articulam às representações –, então só lhe seria possível fazê-lo em relação àquilo que se inscreve como *irrepresentável*. Isto posto, os mecanismos de defesa contra a angústia podem se resignificar a partir da dualidade pulsões de vida X pulsão de morte. Ainda de acordo com Green, quanto mais próximo se está da defesa primária – o recalque (*Verdrängung*) –, “mais a polaridade ligação-desligamento vem acompanhada de um religamento no inconsciente”; mas, quando em maior proximidade das defesas secundárias – recusa (*Verleugnung*), forclusão (*Verwerfung*) –, ou seja, mais afastado do recalque, constata-se a presença intensificada do desligamento, que limita ou impede a possibilidade de ligações (Dionisio, 2012, pp. 338-339, *grifos do autor*).

Na experiência analítica, caberia dar forma e sentido aos conteúdos que não possuem representação. Podemos dizer que esse é um caminho *estético-clínico* no qual o analisando pode ser conduzido: ser levado às fronteiras de seu pensamento. O papel do analista está atrelado a ajudar a estruturar minimamente as pulsões. As aproximações do campo psicanalítico com o estético são inúmeras e, como visto anteriormente, evidenciadas pelo trabalho de Jacques Rancière, *O Inconsciente estético*, em que o autor argumenta sobre os encarecidos laços da estética com o pensamento freudiano. Assim, na exploração do lugar de analista/espectador, diante de uma obra, caberia a esse sujeito viabilizar a potência criadora desse *irrepresentável* gritante no analisante/obra.

As noções de *irrepresentável* trabalham na via de provocar nosso sistema de representação, de levar ao limite as capacidades de figurabilidade. No entanto, elas exigem que haja a representação. Contudo, são figurabilidades outras, em que não se inscrevem nas cadeias de significações. Temos, sobretudo, aquilo que sobra desses objetos, aquilo que *falta*. A arte do século XX se faz através de uma “falta-a-ver” que produz significação justamente em sua essência que se abstém de significações e representações (Wajcman, 2012).

Retomando mais uma vez o filme de Lanzmann, Wajcman define que, diferentemente de outros diretores que reproduziram filmes e imagens sobre a *shoah*, essa obra não dá nada a ver, não traz imagens recuperadas da época, não mostra os esqueletos encontrados nos campos de concentração, não figurabiliza as barbáries cometidas. Ela, através do nada dá a ver verdadeiramente o horror que se vivia em Auschwitz, ela mostra as entranhas do lugar, as câmaras de gás como elas eram utilizadas. Não mostra nada nesse sentido, exatamente porque não se via nada. Nem as vítimas amontoadas dentro das câmaras, nem seus algozes do lado de fora. Nada. E aí se coloca outro questionamento. Como dar a ver *isto* que não mostra nada e que ninguém viu?

É, portanto, através de uma atividade dos surrealistas que Wajcman (2012) demonstra caminhos para essa resolução. Ele retoma o texto de Salvador Dalí sobre o objeto *psico-atmosférico-anamórfico* para evidenciar a mostraçãõ do “*isto*” de uma imagem. Nesse processo, Dalí propõe que determinadas ações sejam feitas metodicamente para a fabricação desse tal objeto. Primeiramente exige-se um quarto totalmente escuro onde os surrealistas deverão apresentar objetos fabricados ou não a suas próprias vontades, contando com o máximo de estranheza que lhes possa parecer possível. Em seguida, outro surrealista que não tenha participado da primeira atividade entra na sala e começa a descrever de maneira instintiva o objeto ou, ao menos, partes dele. Ele deve ser rigorosamente detalhista para que técnicos que estejam lhe ouvindo possam reconstruir separadamente as partes desse objeto. Outros técnicos montarão, a seguir, as partes descritas de maneira aleatória, também intuitiva e sempre no escuro. Tal objeto poderá ou não sofrer acidentes, ou deformações a depender do juízo desejoso daquele que opera tal tarefa de montagem. Logo a seguir, o objeto é fotografado e tal foto é imediatamente colocada em uma caixa de metal junto do objeto e um pouco de feno (para garantir uma cuidadosa decomposição anaeróbica), mas sem que ninguém os tenha visto. Por fim, a caixa com objeto e sua imagem registrada em fotografia é imersa em uma massa de ferro em fundição que se solidificará e englobará o objeto. Dalí chama essa construção toda de *objeto psico-atmosférico-anamórfico*. O qual, Wajcman (2012) aproxima ao *objeto a* de Lacan.

A inscrição do *objeto a* no discurso analítico surge, na ótica de Wajcman, em função de circunscrever uma problemática filosófica do pós-guerra acerca do “horror”, que questiona “como fazer o impensável entrar no pensamento, o irrepresentável entrar na representação, a ausência entrar na presença, etc.” (2012, p. 79). O *objeto a* se apresenta, assim, como resposta pois resume em si a não-representação da letra, a possibilidade de inserção de um não-pensamento no pensamento, a excelência da ausência frente à presença. É através dele que Lacan possibilita o vislumbre do irrepresentável, do impensável, do reconhecimento. Nesse sentido, “*a* é o objeto da arte do século XX” e caminha lado a lado com a psicanálise lacaniana que pode ser denominada como a psicanálise do século XX (Wajcman, 2012). Resta-nos, e sempre restará, a tarefa de pensar quais implicações resistem e povoam as tensões entre subjetivação, arte e psicanálise atualmente. Neste trabalho, contudo, tentamos inscrever e circunscrever algumas possibilidades.

2. A crise da realidade diante do olhar - Do Surrealismo ao Hiper-Real

Basta um pequeno exercício do olhar e uma breve disposição perceptiva para que nossa subjetividade seja tocada pelos mistérios evocados através dos processos criativos do pintor belga René Magritte (1898 – 1967). Ao aprofundarmos o passeio pelo universo artístico e pessoal de Magritte, circunscrevendo seu processo criativo, podemos nos encantar com seus métodos e procedimentos de trabalho. O pintor perseguia respostas pictóricas para problemas que a realidade apresentava a ele. Segundo sua própria definição, esse era o objetivo principal de suas obras. Dentre os debates que Magritte suscita, diversos aspectos vêm à tona, mas sobretudo o estranhamento do cotidiano salta aos olhos, permitindo uma implicação sensível do olhar para a representação da realidade. Esse estranhamento [do] familiar pode ser aproximado, em grande medida, do sentido freudiano, das Unheimliche, do conceito e mesmo do que Magritte chamava de Emoções Estéticas como apresentamos em *O estranhamento do banal: a poética magritteana sob um olhar psicanalítico* (Bigeli; Dionisio, 2018).

Dentre as vanguardas do século XX, o Surrealismo se inscreve como um movimento de ruptura com as regras tradicionais consagradas pela estética e pelas teorias formalistas das artes. O movimento promoveu a subversão daquilo que a cultura ocidental vinha reforçando no início do século passado como a primazia de um formalismo técnico, a estética em busca do belo, a harmonia das formas, o equilíbrio das belas artes. O Surrealismo subverte as hegemonias e as normatizações das palavras, das imagens, das expressões estéticas visando, inclusive, se constituir como prática ética. De forma próxima e contemporaneamente à tal contexto histórico e cultural, a Psicanálise se inscreve como prática de igual cunho subversivo, com destaque para as caras ideias freudianas aos surrealistas sobre o inconsciente, os sonhos e os automatismos ou às caras ideias surrealistas ao pensamento lacaniano em sua retorcida empreitada de sistematizar o funcionamento lógico-estrutural-linguístico do inconsciente. Surrealismo e Psicanálise são grandes movimentos que versam sobre os mesmos temas, assumindo versões ora confluentes ora conflitantes, mas sempre a fim de evocar o mistério escondido nos meandros do cotidiano. Ambos possuem suas formas poéticas de buscar os ditos e os interditos de uma

realidade estranhamente familiar, visando sempre um outro modo de pensar, escutar, criando sempre outras formas de alcançar uma *outra cena*.

A segunda década do século XX ficou criticamente marcada pela Primeira Guerra Mundial (1914 – 1918). Várias áreas sofreram com o conturbado período afetando duramente a cultura ocidental. Diante dessa crise, os caminhos encontrados para o restabelecimento da vida possibilitaram o aparecimento de novos meios de ressignificar a subjetividade afetada pelos traumas recentes. Diante da turbulência desse período, ocorre o surgimento de novas visões sobre a saúde psíquica, na Psicanálise, na vida cotidiana, sobre as relações humanas e, sobretudo, novos pensamentos que desafiavam os antigos princípios ligados aos valores estéticos e artísticos da época. As inovações artísticas ocorreram tanto por meio da inovação dos materiais empregados na criação artística como no esforço por reinventar ou implodir movimentos artísticos vigentes (Argan, 2006).

Sofrendo inúmeras críticas, o elemento anárquico do contramovimento dadaísta — do qual André Breton era um dos membros ativos — se destacou notavelmente por sua oposição a tudo em que se baseavam os conceitos de moral, disciplina e dogmas, estendendo-se até as novas ideias que surgiam na Psicanálise. Paralelamente, o movimento mostrava-se interessado em diversos aspectos, como a urgência das produções, a noção de que “tudo está em um constante estado de fluxo criador” (Bradley, 2001, p. 12), a valorização do que não é considerado artístico, e a “desumanização da obra de arte” (Alexandrian, 1975, p. 36). Isso se refere à atribuição de um valor estético àquilo que costuma ser visto como trivial, ou seja, o que em seu contexto natural não é reconhecido como arte, mas ao ser exposto em uma galeria ou vernissage, adquire instantaneamente um valor artístico.

Sobre o significado presente nas obras, destaca-se a significativa ruptura proposta pelo movimento Dadá: sua essência reside na negação radical. É um tipo de *nonsense* que, mesmo dentro de sua própria lógica, pode se relacionar a determinados contextos, como sugere Argan (2006). O Dadá se opunha a qualquer concepção estabelecida de arte, refletindo seu caráter niilista, “negativo e letal” (Argan, 2006, p. 353). Esse conceito estava até mesmo

implícito em seu nome, que foi “criado aleatoriamente” (Alexandrian, 1976, p. 32).

Contudo, a exaltação excessiva da negatividade pelo Dadaísmo deixou Breton insatisfeito com o movimento. O Dadá tornava-se um afluente que, ao invés de se juntar a um rio, se depositava em uma represa estagnada, sem rumo. Breton expressou essa ideia ao afirmar que se tratava de “um corredor que não levava a lugar algum” (Bradley, 2001, p. 19).

Certamente, o Surrealismo e o Dadaísmo foram “como duas ondas que se quebram uma na outra” (Breton citado por Bradley, 2001, p. 12), conforme afirmam alguns estudiosos. Sem a significativa influência do Dadaísmo, é bem provável que o movimento Surrealista não tivesse alcançado o nível de maturidade que exibiu quando finalmente foi reconhecido como vanguarda; portanto, o Surrealismo deve ao Dadaísmo toda sua preparação para “enfrentar os desafios, a partir daquele ponto, com um entendimento do combate de vanguarda que antes lhe faltava” (Alexandrian, 1976, p. 49).

Diante das constantes disputas ideológicas, preocupações distintas e objetivos divergentes em relação aos propostos pelo Dadaísmo, Breton, ao lado de Eluard, Péret e especialmente Aragon, decidiu romper com o Dada, o que levou o movimento Surrealista a perceber a necessidade de “conectar o delírio verbal ou gráfico a uma causa mais profunda, menos arbitrária do que a negação sistemática de tudo” (Alexandrian, 1976, p. 49) e declara-se como uma prática de *existência*, deixando de se classificar como escola ou movimento. Entretanto, entre a ruptura de Breton e seus colegas e a efetiva formalização do movimento, houve um intervalo de 1921 a 1923 em que ainda não havia um nome claro para os remanescentes do Dadaísmo, que já se encontrava em declínio na época.

Como é sabido, o termo *surrealismo* aparece pela primeira vez no programa do balé *Parade*, de Jean Cocteau, em maio de 1917, no texto escrito por Guillaume Apollinaire, que menciona que a “verdade artística resultante da combinação dos elementos do espetáculo era uma verdade além da realidade” (Bradley, 2001, p. 6). Em junho do mesmo ano, o termo *sur-realisme* é mencionado novamente, agora no auge de uma peça escrita por Apollinaire, chamada *Las Mamelles de Tirésias*. Essa utilização do termo pode ser vista

como uma analogia ao conceito de super-homem de Nietzsche e ao supermacho de Alfred Jarry, figuras que Apollinaire incorporou e que fundamentaram sua obra (Ades, 1976).

Embora a denominação "surrealismo" tenha sido cunhada por Apollinaire, este não atingiu a poética do movimento. Foi André Breton (1985) quem, profundamente fascinado pela obra do poeta, sistematizou e popularizou o movimento em seu Primeiro Manifesto do Surrealismo, publicado em 1924. Em parceria com Philippe Soupault, Breton introduziu o termo em busca de uma nova forma de expressão que visava transcender os limites da razão e da realidade cotidiana, explorando os domínios do inconsciente e da imaginação. Breton intitula, juntamente com Soupault, o acontecimento com "o nome de surrealismo", sendo este um "novo modo de expressão pura, agora à nossa disposição, e com o qual estávamos impacientes para beneficiar nossos amigos" (Breton, 1985, p. 56).

Para Breton, o Surrealismo representava uma fuga do realismo dito precário da vida cotidiana (Menezes, 1997), ou seja, uma subversão das convenções e uma busca por uma realidade mais profunda e autêntica. A saber, nas palavras de Breton (1985, p. 33), essa instância seria a "vida *real*". Ao celebrar a liberdade da imaginação, em seu Manifesto, o poeta propõe um mergulho nos níveis mais íntimos do psiquismo humano, onde a razão daria lugar à intuição e à associação livre de ideias. Destaca-se aí a influência das teorias de Freud nos interesses de Breton, que valorizava o estudo dos sonhos e dos fenômenos psíquicos como porta de acesso ao inconsciente. Ao explorar o mundo onírico e as manifestações do inconsciente, os surrealistas buscavam revelar as verdadeiras motivações e desejos do indivíduo, libertos das restrições sociais e culturais. Nesse sentido, Breton (1985) tece seu elogio às teses de psicanalíticas que teve contato, por estas voltarem seu olhar analítico ao mundo onírico. Maurice Nadeau (2008), no importante traçado que faz em seu *História do Surrealismo*, nos apresenta que:

O surrealismo é concebido por seus fundadores não como uma nova escola artística, mas como um meio de conhecimento, em particular de continentes que até então não tinham sido sistematicamente explorados: o inconsciente, o maravilhoso, o sonho, a loucura, os estados alucinatórios, em resumo, o avesso do que se apresenta como cenário lógico (Nadeau, 2008, p. 46).

Destacamos, ainda, a categorização definida pelo próprio Breton (1985) há 100 anos em seu Manifesto de 1924, no qual o poeta e fundador do movimento define com clareza aquilo a que se propõe tal vanguarda:

SURREALISMO: s.m. Automatismo psíquico puro pelo qual se propõe exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética ou moral.

ENCICL. *Filos.* O Surrealismo repousa sobre a crença na realidade superior de certas formas de associações desprezadas antes dele, na onipotência do sonho, no desempenho desinteressado do pensamento. Tende a demolir definitivamente todos os outros mecanismos psíquicos, e a se substituir a eles na resolução dos principais problemas da vida. [...] (Breton, 1985, p. 58).

A experiência pessoal de Breton, marcada pela irrupção de uma frase aleatória em sua consciência, foi fundamental para a formulação de seu conceito de automatismo psíquico. Durante uma noite de insônia, uma frase aleatória e involuntária irrompeu em sua consciência, despertando-o para a possibilidade de acessar camadas mais profundas do pensamento. A natureza fortuita dessa frase, que Breton se viu incapaz de reproduzir fielmente, evidenciou a importância do processo automático e inconsciente na criação artística. Essa experiência, aliada aos estudos freudianos sobre a associação livre, levou Breton a propor que a velocidade do pensamento poderia ser capturada pela linguagem, dando origem ao conceito de "pensamento falado".

Para Theodor Adorno (2003), o surrealismo representa uma reação à "nova objetividade", *Neue Sachlichkeit*, que dominava a arte de sua época. Ao liberar a imaginação e o inconsciente, os surrealistas subvertiam os padrões de representação realista e objetiva, revelando as contradições e as angústias da sociedade em que viviam. Através da produção liberada pelo *automatismo*, as figuras deformadas e as cenas oníricas características do movimento constituem, segundo Adorno, "um álbum de idiossincrasias, no qual se desgasta a promessa de felicidade, pois os homens a vêem negada em seu próprio mundo dominado pela técnica" (p. 140).

2.1. Do Surrealismo de René Magritte

René Magritte propõe em suas obras o convite para percebermos a realidade com outros olhos. Nos convida a investigar os mistérios aparentemente ocultos na natureza cotidiana, mas mostra que o oculto nem sempre está invisível, mas pelo contrário, indica que o objeto que se mostra – ao se mostrar – esconde outras de suas misteriosas faces em um eterno jogo entre latente e manifesto. Antes de se aproximar da vanguarda surrealista, especificamente na França, o artista belga transitou por diversas escolas estéticas, estudando os estilos abstratos, futuristas, cubistas e dadaístas. Essas incursões nos estilos que estavam em efervescência à sua época deixaram significativas marcas em seu modo de trabalhar e contribuíram para a consolidação de seu estilo próprio de provocar um Surrealismo único, marcado por seu espírito irônico e por suas convicções de vida (Gablik, 1985). Além disso, Magritte desenvolveu seus primeiros estudos formais junto à Escola de Belas Artes de Bruxelas, algo que também ficou marcado na exímia técnica vista na maioria de seus trabalhos. Nesse sentido, encontramos em muitos de seus trabalhos um extremo rigor quanto a busca por representações quase hiper-realistas, contudo indicando sempre um detalhe insólito que tornará possível o despertar de inúmeras inquietações ao nosso olhar.

Magritte constrói suas obras provocando associações que se mantêm sempre referentes àquilo que nossos olhos veem na realidade habitual do mundo. São imagens de representações simples do cotidiano, que a um primeiro olhar, um pouco desatento, poderiam até passar despercebidas. Porém, justamente com seu modo singular de *re-apresentar* a realidade aos nossos olhos, Magritte aprofunda as ambiguidades da imagem, fazendo despontar as relações entre o banal e o absurdo, abrindo as significações polissêmicas tanto do que vemos ou ainda do que lemos em seus quadros, pois é notório o uso das palavras que o artista emprega colocando-as lado a lado com as imagens ali a serem vistas (Argan, 2006).

Diversas formas de linguagem estão sempre presentes nas obras de Magritte. Além daquilo que se dá como manifestação imagética, a linguagem escrita se equipara poeticamente àquilo que nos é apresentado visualmente. Não há uma contraposição entre palavra e imagem em suas obras, mas sim a

produção de variáveis sentidos ainda mais inquietantes que nos convida sempre a aprofundar os olhares que lançamos aos seus trabalhos e, conseqüentemente, a mergulhar nas profundezas de nossa própria subjetividade. Também nessa esteira, encontram-se os títulos de suas obras que provocam associações tanto quanto os ícones visuais encontrados em suas produções. Magritte prezava por encontrar títulos poéticos para suas obras que se equiparassem ao peso provocativo de suas pinturas.

Em qualquer representação que Magritte propõe há uma intencional inversão do cotidiano amplamente ancorada simplesmente na representação da coisa em sua forma mais banal. Nesse sentido, suas obras colocam à prova o mundo habitualmente compreendido como “real”, culminando na quebra de nosso sentido perceptivo comumente lançado à realidade. Algo que ressoa com uma das definições de Walter Benjamin (1975) sobre o surrealismo, quando este fala da capacidade de “explodir as forças poderosas do ‘ambiente’, ocultas em todos esses objetos” (p. 86). Não somente explodir essas forças, mas também implodir sentidos absurdos, ocultos nessas realidades, é o que a obra de Magritte pode fazer.

Magritte lidava com o absurdo, não com o fabuloso. Não pintou pássaros de duas cabeças; pintou pássaros feitos de sol e feitos de pedra. Sua imagem abarca a noção de que uma coisa é ao torná-la o que não é. Sua grande pedra flutuando no céu expande a noção do peso das pedras. Inversamente, o peso de seu pássaro de pedra em voo expande a noção da maravilhosa leveza de um pássaro. A visão de suas alternativas torna a realidade mais misteriosa (Sylvester, 2006, p. 239).

Esse aspecto “fabuloso”, que David Sylvester destaca, aponta para uma das singularidades presentes no surrealismo próprio de Magritte. O pintor demonstrava, a cada obra, a pluralidade de significados que uma imagem pode adquirir. Os objetos banais, em suas pinturas, elevam-se a novas categorias de significações. Esses objetos, recortados de seus ambientes naturais, são sempre eficazes em “evocar um algo a mais” (Gablik, 1985, p. 14, *tradução nossa*). As pinturas de Magritte são consideradas pinturas filosóficas pois questionam tudo aquilo que nos é dado como fato, mas sem fugir ao recurso da razão (Sylvester, 2006). Assim, partindo da habitual realidade das coisas no mundo, Magritte fricciona os elementos vistos, sempre em busca de seus

conteúdos latentes, que através de um olhar de estranhamento podem produzir infinitas associações subjetivas.

Magritte nos apresenta a surrealidade que pode ser desvelada das observações cotidianas e dos objetos mais banais encontrados no dia a dia. Outras infinitas possibilidades de interpretação da realidade visível despontam em suas reproduções pictóricas. O próprio artista, considerando que o que chamava de problemas da realidade, sempre buscou encontrar soluções poéticas através da riqueza visual apresentada pela sua técnica artística em seus quadros. Tais soluções, então, apontam para o surrealismo específico de Magritte que, além de figurabilizar seu pensamento em imagens, podem tornar visíveis os questionamentos filosóficos que impulsionavam o pintor a trabalhar da maneira que conhecemos. Partindo sempre dos aspectos mais ordinários na realidade cotidiana, Magritte fez despontar em suas obras provocações que evocam o mistério presente nas coisas banais. Junto desse teor misterioso, suas representações carregam sempre a capacidade de causar *estranhamento*, no sentido freudiano do termo (*Das Unheimliche*), como delineamos e apontamos em outros estudos¹⁰. A poética magritteana, nesse sentido, apresenta um prato cheio das mais significativas associações subjetivas para seus espectadores.

2.2 Recepção e estranhamento

Na obra *“Le Portrait”* (O Retrato, 1935) nos deparamos com uma tela muito próxima de uma pintura de gênero. Vemos um cenário aparentemente comum: uma mesa bege, com tom de palha, o fundo azul escuro, uma refeição posta à mesa, uma garrafa aberta de bebida, talvez vinho tinto, um copo de vidro ainda por encher, talheres prateados organizados ao lado de um prato branco que contém aparentemente uma fatia de presunto. Essa obra nos envolve de tal maneira que quase sentimos a oportunidade de degustar essa refeição, uma vez que o ângulo das figuras pode nos convidar a participar da cena em primeira pessoa. A representação é feita de maneira bem comum e familiar. Embora não nos sintamos plenamente identificados com esse tipo de refeição em um

¹⁰ BIGELI, A.; DIONISIO, G. O estranhamento do banal: a poética magritteana sob um olhar psicanalítico. In: Estudos Interdisciplinares em Psicologia, v. 9, n. 1, p. 26-44, 2018.

contexto cultural latino-americano, pode se tratar de um prato típico de uma entrada em um restaurante ou uma casa qualquer da região que Magritte viveu.

Porém, um detalhe intrigante aparece: há um olho aberto no centro da fatia que está no prato, observando diretamente quem contempla essa imagem. A provocação do pintor abre uma série de questionamentos, como, por exemplo, até que ponto nossos hábitos cotidianos, frequentemente executados de maneira automática, delimitam nossa própria subjetividade e a maneira como nos posicionamos no mundo? Será preciso que nossos costumes mais elementares, como a refeição, nos observem de volta para que possamos refletir atentamente sobre quem realmente somos? O que a adição de um elemento estranho a uma cena banal pode nos fazer falar?



***Le Portrait* – René Magritte, 1935**

Ao apresentar a obra “*Le Portrait* - O Retrato” de Magritte (1935), para os espectadores que participaram deste estudo, diversas impressões surgiram

em suas falas. Notamos um intrigante ponto de convergência dentre os relatos: todos os participantes mencionam a representação do olho presente no meio do alimento no prato como o elemento que mais chama a atenção. O que indica a centralidade da representação nas associações, algo que logo deriva para as mais diversas interpretações sobre o que um olho estaria fazendo em meio a um prato com um alimento. O estranhamento se intensifica quando a cena inerte confunde as expectativas de que algum movimento aconteça na cena. Porém, dada a natureza estática de uma pintura, somada ao elemento inquietante, o que se inicia são as associações interpretativas dos espectadores. Assim, temos a fala do Espectador 03:

Ainda nem começou [...] o almoço, mas eu não consigo entender esse olho no prato... esse olhar me chama a atenção de estar ali, mas eu realmente não consigo ir além disso... É para isso que eu estou olhando fixamente, para falar a verdade [...] chama muito a atenção, porque o que eu consigo imaginar é que a gente não está falando de um almoço e nem da comida que está ali, ou que poderia estar ali, mas é... Eu fico olhando fixa para esse único olhar [...] é como se eu tivesse que decifrar... porque nós temos um olhar justamente no lugar do... no prato... (E03, 2024).

Os elementos que se presentificam nesta fala demonstram a inquietação de um sujeito que é instigado a continuar olhando para algo que incomodamente o olha de volta e não se trata de um olhar qualquer, mas sim um estranho olho no meio de uma fatia de presunto que instiga que algo seja feito, ainda que não se saiba exatamente o que está sendo demandado além de olhar de volta, mas instiga uma decifração de um possível enigma que, talvez, nunca tenha solução. Isto é, a não ser que a solução seja a própria criação de um destino desvelado pela interpretação da obra no cerne da singularidade desse sujeito.

A incontornável inquietação despertada pelo elemento estranho no meio do prato da tela se mostra nas falas ora por elementos metafóricos, ora literais em relação ao desconforto diante daquilo para o que estão olhando. A extensão desses aspectos ganha relevo pelas seguintes falas do Espectador 01:

O que chama atenção é um olho no meio do prato. É a primeira coisa que chama atenção, parece que a impressão que dá é de que a pessoa tem uma fome. A pessoa tem uma fome de ser vista, de ser enxergada, fome de olhar (E01, 2024).

A imagem de O Retrato desperta leituras visuais que criam um sentido polissêmico para palavras significantes nas falas. Por exemplo, o termo “fome”, que se abre tanto para a fome literal, a ser saciada com um alimento posto à mesa, como para a fome do olhar, isto é, sobre o desejo de ser visto. Continua o Espectador 01:

Parece que ele está retratando a fome de alguma coisa, que ele tem de ser visto, de ser, de chamar atenção. [...] Parece que eu estou sendo observado... dá uma estranheza, não sei. Parece que eu estou sendo observado... As cores, acho que as cores remetem a um olhar humano. Olhando para a gente, muito estranho (E01, 2024).

Nessa linha associativa, Espectador 02 explana: “*é bem desconfortável esse olho, olhando para gente, né? Comida olhando para gente assim... É um pouco, talvez intimidador*” (E02, 2024). Um olhar que interroga, que exige algo em retorno. Desponta na fala dos espectadores uma interpretação de que há um desejo implícito na tela, desejo este que transita nos discursos, daquilo que supõem os espectadores sobre a intencionalidade do artista em ser visto na representação para uma espécie de retorno de um olhar ameaçador para este sujeito que se sente observado pelo quadro. A sensação de estar diante de um olhar que os observa também aparece revelando outro aspecto que podemos alocar nessa sensação de desconforto e estranhamento em embate com a obra. Associações que, de maneira próxima, ressoam no discurso do Espectador 04, quando diz:

Me veio uma coisa meio superegóica e me trouxe uma questão de alimentação, de distúrbio alimentar ou alguma coisa assim... talvez pelo olhar, pelo olho que tem – eu... eu acho que isso é um olho, eu vejo um olho no meio da comida - então, senti uma questão, meio de você estar sendo vigiada, sabe, tudo o que você tá comendo tá sendo medido (E04, 2024).

Notamos neste relato uma associação que indica a presença de mais camadas interpretativas com referência aos aspectos de vigilância e ação superegóica, com relação ao conceito freudiano, de que há nessa demanda visual um implícito julgamento sobre os próprios hábitos, alimentares neste caso, mas que podem indicar reflexões sobre como essa obra de Magritte traz reflexões sobre a auto-observação. Pelos discursos notamos que o impacto do olhar do Outro está bastante marcado na recepção das obras apresentadas.

Contudo, no discurso do Espectador 05, ainda que presente, essa sensação de um olhar intimidador aparece de outra forma. Perante o elemento *Olho*, no quadro, diz:

Você também está sendo observado de certa forma, [por] ele [o olho] ainda mais posicionado onde está... É um olhar meio Monalisa... De onde que, se parece que você está olhando, parece que esse olho está meio que te fitando. Mas é aquela fitada ainda meio tranquila, porque não é um olho ameaçador, né... é um olho [...] eu não sei se ameaçador, mas ele está ali, entende? Não acho que ele tem um olhar de ameaça. Mas, um olhar de presença (E05, 2024).

Essas impressões assumem aqui, portanto, o sentido de uma ambiguidade entre presença-contemplativa e presença-ameaça. Como pode-se observar, as associações presentificam a subjetividade singular de cada pessoa que dispõe seu olhar para a imagem, mas sempre indicando a capacidade de despertar diversas emoções naqueles que olham para essa obra.

Nesse sentido, encontramos ressonâncias do efeito da recepção dessa obra de Magritte com aquilo que o próprio pintor chamava de *Emoções Estéticas* nas obras de arte. Ele costumava dizer que as criações artísticas, para serem consideradas como tais, deveriam ser capazes de despertar em seus espectadores afetos que, em si mesmos, carregassem capacidades estéticas. Magritte (2009) sempre foi poético e enigmático em suas colocações, nesse aspecto não seria diferente. Atribuir uma qualidade estética à emoção sentida diante de uma obra de arte é indicativo de que sua preocupação em despertar inquietações através de suas obras estava sempre presente em seu trabalho.

O despertar dessas Emoções Estéticas nas obras de arte, para Magritte, seria o resultado de forças combinatórias presentes na relação que se estabelece entre o espectador e aquilo que é visto em uma tela. Assim, sentir uma emoção estética ultrapassa os sentidos da técnica ou mesmo da excelência artística. Segundo Magritte, qualquer coisa pode despertar esses afetos e ser representada pictoricamente em uma tela. Assim, a obra que é realizada por meio de uma emoção estética do pintor pode despertar esse sentimento também em seus espectadores, basta abertura subjetiva, capacidade de contar com a potencial arbitrariedade sobre o surgimento desse sentimento e estar disposto a reconhecer isso em si e em suas associações.

Indo mais profundamente nos discursos, um outro aspecto também prenhe nos relatos dos espectadores diz respeito aos sentimentos de *vazio*, *solidão* e *desesperança* que o quadro despertou, sobretudo em relação ao uso de cores e elementos de composição visual. Nesse sentido, o Espectador 03 diz: “*apesar de ser simples, eu consegui imaginar que tem um pouco de solidão nesse quadro... um único prato, uma única pessoa*” e, além disso, destaca que certas representações ali presentes, como o modo de utilizar certas composições de cores e os traços ao retratar o alimento, remontam uma figuração desértica, isto é, representantes de uma escassez:

Ali no fundo... eu penso em deserto, mas não consigo fazer a conexão. Pode ser que nem tenha alimentação nesse lugar. No deserto não adianta ter mais a garrafa com água, talvez. Nem vai matar a sede de quem está precisando. [E, ao perguntar o ano em que o quadro foi produzido, continua] 1935... Guerra. Me lembra do período de Guerra. 1935, na Alemanha (E03, 2024).

Nessa mesma linha de considerações, o Espectador 01 faz uma intrigante relação entre os elementos vistos na mesa como uma extensão corpórea de uma pessoa. E adiciona que, tanto os elementos vistos no quadro como as cores que o pintor escolheu para sua composição, o fizeram sentir algo próximo de desesperança e falta de ânimo, seguindo nas interpretações de uma fome subjetiva:

Parece que é uma pessoa mesmo. Dá para entender que é uma pessoa que está observando a gente. As coisas, também, meio frias, meio sem vida, meio apáticas. Isso também chama a atenção. Tem um verde, meio apagado... parece que a pessoa está sem esperança de alguma coisa, fome de alguma coisa... o copo está vazio também... é uma pessoa sem vida, sem esperança. Porque, se o copo estivesse cheio, daria para interpretar outra coisa, mas como o copo está vazio, não sei, parece uma pessoa que está sem vida, desanimada, querendo ser vista, observando em volta... A garrafa está cheia. Um talher virado para baixo. Também dá a entender que ela está bem desanimada mesmo, sem ânimo de vida... (E01, 2024).

Algo que é destacado também no discurso do Espectador 04 quando diz remeter a:

Uma questão com uma solidão também, por ter só um copo... e um momento que não é muito agradável, de uma refeição não muito agradável... me veio essa sensação, de uma solidão e de uma questão superegórica, de uma culpa por comer, sabe... [...] as cores usadas também, são cores que achei um pouco pálidas, meio uma coisa

pálida, uma coisa sem muita vida, mais uma coisa, sei lá, triste (E04, 2024).

Derivando um pouco para um outro modo interpretativo, a experiência com essa tela fez despontar, por exemplo, interpretações que direcionam o discurso para a reflexão dos hábitos alimentares pessoais, como no caso do Espectador 02, voltados ao vegetarianismo e ao modo de se relacionar com a comida quando diz:

Me remete a uma questão de a gente comer seres vivos, carne, ovos, leite, essas coisas e derivados assim... que, não sei, na minha história, é algo que me toca bastante... eu sou vegetariana há 15, 16 anos, então já desde criança assim quando eu comecei a perceber o que era carne, o que que era o que a gente estava comendo, enfim... aí fui assistir aqueles documentários que falam sobre consumo de carne e a crueldade de matar os animais e tal. E aí esse documentário específico, eu assisti... “A carne é fraca” é o nome. Me tocou muito. Chorei assistindo. E aí, a partir daquilo decidi que eu não iria mais comer carne assim, eu não iria mais fazer parte disso. Então, é algo que eu mantenho até hoje”.

Assim, relaciona sua impressão com o que supõe da intencionalidade do pintor:

“certamente não acho que a intenção do autor fosse fazer uma crítica sobre vegetarianismo ou comer sobre carne e qualquer coisa assim (E02, 2024).

Esse trecho do relato corrobora para mostrar que as inquietações disparadas pela obra de arte são sempre somadas à subjetividade das pessoas, fazendo assim despontar no discurso temas caros à vida pessoal daquele indivíduo - tal qual uma sessão analítica onde nosso modo de contar a própria história surgem à fala por meio da livre associação discursiva.

Notamos ainda que estes participantes da pesquisa não conheciam a obra em questão, ainda que alguns conhecessem seu autor. Foi nossa intenção deixar essa informação aberta, tal qual o título e o ano de produção, para fornecê-las no decorrer da recepção ou, tão logo, essas perguntas surgissem. Ao tomarem conhecimento do título e autoria desta obra, outras associações se desenvolveram. Tais assimilações sobre o título poderiam provocar o júbilo de Magritte, que sempre prezou pela descoberta poética de títulos para suas obras, isto é, títulos que adicionassem um sentido ainda mais profundo para suas obras, funcionando com microtextos de igual capacidade estética para seus quadros.

Alguns sujeitos abriram ainda mais seus relatos interpretativos e outros intensificaram as primeiras impressões que já haviam sido mencionadas. O Espectador 03, ao saber tratar de um quadro de René Magritte diz: “o [mesmo pintor de] “*isso não é um cachimbo*” – então, [aqui] não é só um olhar também” (E03, 2024). Indicando a intensificação do mistério oculto nas representações magritteanas.

Já o Espectador 04 dispara suas associações ao sentido da autorrepresentação:

Achei interessante ele colocar o retrato e, não sei, está retratando de fato algo ali, né? Acho que quando você falou o retrato eu entendi, olha só, o autorretrato e eu achei que ele estava falando de algo dele... eu assimilei que era algo pesado, no sentido de uma solidão, de uma questão muito mais para esse lado. E, falando autorretrato, eu entendi que tinha visto algo dele, mas talvez seja algo meu, porque eu falei do retrato e entendi autorretrato, talvez eu tenha visto aí algo meu, não sei..., mas achei... não é uma imagem que me passa algo positivo... mas, mais solitário (E04, 2024).

É interessante que ao ouvirem a palavra “retrato” os discursos passam a interpretar o sentido da palavra em si, somam com aquilo que compreendem por retrato, associando a um autorretrato ou a recorte da vida cotidiana e pensam, também, sobre qual seria verdadeiro tema da obra em questão: é um retrato de quem pinta, de quem vê ou, mesmo, é um retrato do quê?

Para grande parte dos pintores, o aspecto puramente visual do mundo é campo caríssimo. Muitos artistas visuais trabalham como tradutores daquilo que veem. A realidade se apresenta a seus olhos e, mediante suas técnicas, eles a registram, mas sem deixar de considerar aspectos subjetivos intrinsecamente relacionados ao ato de pintar. Nesse sentido, a pintura pode funcionar como uma espécie de delírio, ou seja, ela tem a capacidade de desviar a realidade do habitual e nos apresentar uma singularidade mágica envolvendo aspectos mundanos e aspectos subjetivos, estes últimos pertencentes também a nós mesmos. A realidade do pintor é completa e parcial ao mesmo tempo. Sua totalidade reside em retratar o mundo ao redor, porém como é designada pela visão, é impossível de ser totalizante (Merleau-Ponty, 2013). Manifestações desse tipo nos colocam imediatamente em uma relação transferencial com a obra de arte e, conseqüentemente, com os campos que inaugura. Pois, lançar

um olhar para uma pintura consiste em criar uma ligação de mão dupla, onde os afetos que ali residem são os mais variados.

De acordo com Maurice Merleau-Ponty (2013), muitos pintores se encantam com as imagens na produção de *autorretratos*. Para eles, é quase um fascínio trabalhar essa perspectiva em suas obras, seja com reproduções fiéis à realidade, ou mesmo através de representações que remetam à suas próprias subjetividades ou ao modo como eles se veem. Segundo o filósofo, “o homem é espelho para o homem” (Merleau-Ponty, 2013, p. 27). As imagens especulares que os artistas desvelam - podendo ser sua própria representação pintando uma tela ou então objetos que os representem através de partes pelo todo – são capazes de produzir uma maior apreensão perceptiva do ato de pintar, aumentando as capacidades da visão, além de esfumar os limites entre quem olha e quem é olhado. Nesse sentido, uma pintura dessa magnitude possibilita que o vidente seja visto, ao mesmo tempo em que olha.

O espelho aparece porque sou vidente-visível, porque há uma reflexividade do sensível, que ele traduz e duplica. Por ele, meu exterior se completa, tudo o que tenho de mais secreto passa por esse rosto, por esse plano fechado que meu reflexo na água já fazia suspeitar (Merleau-Ponty, 2013, pp. 26-27, *grifos do autor*).

Nesse sentido, a partir do título “O Retrato”, o Espectador 02 volta-se para um aspecto que parece extrair o olhar do objeto olho e pensa sobre isso:

não sei, é interessante isso do retrato ser um olho só, né? Por que um olho só e não dois? O que é esse olho que se vê que vê o mundo e tal, né? Por que colocar isso numa comida? Numa mesa que está tão arrumada assim, certinha, né, e aquele olho destoando... e fato de não ter o resto do rosto também é estranho... eu me sinto observada, acho que, talvez, não ter o resto do rosto aumente a sensação porque aí o foco passa a ser o olhar, né. Recorta o olhar (E02, 2024).

São vinculações que fazem pensar na palavra “*recorte*” tanto como partição, como metonímia de algo que passa ser um retrato da vida contemporânea cotidiana, mas que não hesita em apresentar sua partícula de estranhamento. Nessa esteira, podemos alimentar a concepção da obra como espelho da sociedade, no sentido de retratar esferas do cotidiano e suas atualizações. Constatação que pode ser compreendida como expõe em suas associações o Espectador 05:

Me vem muito essa ideia assim de ser uma certa composição, né de objetos que dá para a gente chamar de natureza morta e que, ao mesmo tempo, é uma cena super cotidiana que é você na frente de um prato de comida [...] como isso virou um negócio, bom, de Instagram, né de mídias sociais, né, como as pessoas fotografam isso” e, complementa: “Virou o retrato mesmo, né? Agora com o celular esse é o ‘Action!’. É assim que a gente se relaciona com um objeto. Eu não sei se as pessoas comem tudo que elas fotografam (E05, 2024).

E, assim, insere uma profunda associação sobre a atualidade do ver e do mostrar os retratos da vida aparentemente cotidianas, ao menos no meio digital, como fonte de satisfação de prazer:

O prazer muitas vezes é só por essa imagem, muito mais do que o prazer de comer [...] Eu diria que, eu acho que, talvez quem não tenha o prazer degustativo, esse seja um canal para um prazer. Mas não significa que quem tem degustativo, também não tenha esse, sabe? Eu não acho que não diminui, nem neutraliza, mas talvez cria possibilidades de pessoas que não sentem prazer nenhum comendo, só comem por obrigação, sabe? Talvez essa performance pode parecer algo interessante a se fazer [...], mas teve uma fase aí de YouTube e tal, que a galera [sic] fazia vídeo comendo coisa nos lugares e comprava, assim, uma quantia absurda que você vê e que mal come, né? Sabe, é um vídeo ou comida? Já virou uma outra coisa, né... [...] uma performance com a comida... o Magritte já sacou isso aí (E05, 2024).

Está presente neste relato a atualização da obra surrealista ao contemporâneo permeado por recortes e retratos de nossas vidas demasiadamente expostos e transformados em espetáculo na sociedade tecnológica que vivemos hoje. Nesse sentido, a obra pode desvelar aspectos que se relacionam com a reconfiguração da intimidade e com a estetização da vida cotidiana e imperativos de uma exposição constante de tudo o que fazemos e vivemos nas redes sociais. Algo que coloca o surrealismo em relação com as práticas mais atuais dos usos das imagens pelos sujeitos e faz pensar como as imagens definem grande parte da subjetividade no mundo contemporâneo.

3. *Hiper-Realismo e o excesso do real*

Uma provocação central, a respeito da problemática da realidade que as imagens interrogam e confrontam, continua a nos inquietar. As imagens são capazes de questionar nossa percepção, de enganar e de reter nosso olhar, abrindo inúmeras possibilidades de suspensão de nossos sentidos, provocando, de maneira bastante sensível, a nossa subjetividade. Esses questionamentos estão presentes nas obras dadaístas e surrealistas, mas também se inserem em poéticas mais contemporâneas, como os movimentos artísticos pós-modernos, surgidos nos anos 1960, além de se estender pelos movimentos subsequentes.

Em *O Retorno do Real*, Hal Foster (2017), demonstra que um dos pontos cruciais do Minimalismo se desenvolveu em função da crítica ao ilusionismo e ao abstracionismo nas artes. Isso acontece pois, nos anos 1960, grande parte dos artistas e críticos de Arte estava bastante comprometida com as relações do realismo e do ilusionismo nas pinturas e, mais além, com sua contraposição ao abstracionismo. Donald Judd, um expoente do Minimalismo, propõe sua cisão com a pintura por enxergar ali demasiado realismo, mesmo no campo abstrato. Muito disso acontece também pelo rompimento com uma velha História da Arte ocidental que caminhava, cada vez mais, na intenção de atingir a representação perfeita da realidade, algo que guarda sua origem nas primeiras pinturas europeias (Foster, 2017). Essas críticas foram sustentadas por diversos movimentos artísticos subsequentes como a arte conceitual, a *body art* e as performances.

Ao mesmo tempo, outra linha de movimentos também nascente nos anos 1960 se desenvolveu justamente com a premissa de alinhamento ao realismo e o ilusionismo; são exemplos a Pop Art, o Hiper-Realismo e a Arte da Apropriação. A forma hiper-realista nas artes desponta neste ambiente, conquistando espaço nos Estados Unidos, com a proposta de criar imagens amparadas na realidade visível, mas anunciando *algo a mais*. Suas produções apoiam-se em evoluções técnicas das artes visuais e experimentações híbridas.

3.1. O impossível à visão

Ao descrever, dentre as definições do Hiper-Realismo, uma “pintura baseada essencialmente na objetivação do meio mecânico” (1975, p. 201) Anateresa Fabris mostra como esse modo de produção de Arte se inscreve apresentando diversas relações com a Pop Art e, também, com o Minimalismo. Em relação à Pop, podemos ver uma herança dos enquadres mecânicos e urbanísticos presentes na cultura “rodoviária” estadunidense; por outro lado, a autora mostra que o movimento remonta às formas do Minimalismo, com suas superfícies sem expressividade e substancialmente lisas, demonstrando um certo anseio em representar apenas a literalidade e a concretude das coisas. Porém, o Hiper-Realismo almejaria representar a objetividade e o banal puro e simplesmente pelo seu aspecto de *banalidade*.

Dentre as matérias-primas da arte hiper-realista destacam-se os trabalhos ancorados em registros fotográficos, materiais impressos, slides, entre outras reproduções mecânicas que preservam a fidelização do figurativo à realidade aparente e visível. Nesse sentido, a Pop Art também já versava, buscando em reproduções fidedignas um material que pudesse mostrar o mundo livre, na medida em que essa liberdade seja possível, dos recortes de uma escolha pessoal, isto é, de qualquer juízo de gosto e engajamento. Este é o mesmo modo, muito específico, do Hiper-Realismo mostrar determinada realidade em minúcia. Assim, a máquina registra sem subjetividade a realidade por meio dos seus processos tecnológicos e o artista hiper-realista traduz em suas telas, com suas técnicas, a imagem produzida nesse meio.

Podemos compreender, com Fabris (1975), que o Hiper-Realismo busca constantemente se manter na *superfície* das coisas. Tal premissa é vista nas incessantes reproduções de reflexos, vistos no exterior dos objetos. Além disso, os próprios objetos se põem refletidos na superfície da realidade. O artista hiper-realista encontra-se num lugar especular, isto é, limita-se a ser o espelho de um mundo conhecido apenas pela sua superficialidade reflexiva. Esta é a intenção e o desejo desse artista, que mantém sua referência apenas naquilo que é visível e material. Por meio desta poética, da superficialidade reflexiva, os hiper-realistas apresentam opostos à criação de certo “folclore cotidiano” criado pela Pop. Essa oposição se evidencia nas inúmeras representações mais

essencialmente realistas, novamente pelo reflexo, mas também pela transparência e pela instabilidade intrínseca da realidade representada. Os hiper-realistas procuram dar foco para a primazia da possibilidade representativa do objeto em termos de pintura, inclusive colocando o sujeito lado a lado com o objeto, no sentido de mostrar sua pura capacidade de ser representado de forma pictórica.

O hiper-realista vê o mundo apenas em termos materiais, objetais: o homem está ausente do universo tecnológico que criou, ou, se aparece, é um objeto entre outros. Nada o diferencia dos produtos de seu trabalho: é visto com a mesma frieza, com o mesmo distanciamento (Fabris, 1975, p. 202).

As imagens que compõem as telas do movimento Hiper-Realista são marcadas pela busca da hipertrofia da realidade, estressando ao máximo os limites da representação visual daquilo que nossos olhos podem ver. Essas imagens exploram confrontos entre a percepção e a realidade, visando entregar o máximo de detalhes possível na construção de uma tela. Esse modo de mostrar a realidade mobiliza nossos processos subjetivos no sentido de chegarmos a duvidar do que nos está sendo apresentado visualmente. O excesso visual nos obriga a direcionar o olhar para detalhes que podem passar despercebidos na realidade cotidiana. No desenvolvimento técnico deste estilo artístico, “as pinceladas não são percebidas, inexistente relevo e o artista parece estar ausente” (Levisky, 2012, p. 84), exaltando algo que, diríamos, entra em diálogo diretamente com a pulsão escópica.

Nas obras de Richard Estes, por exemplo, podemos ver o deslocamento da figura humana através de sua refração, em meio a um emaranhado de superfícies reflexivas. O jogo que Estes consegue traduzir é da ordem de uma reversibilidade daquilo que vemos: “o visto é frequentemente corrigido pelo conhecido”, diz Fabris (1975, p. 202). A ausência do ser humano em suas obras é notada menos pela não-representação pois vemos, sim, pessoas figurando em alguns de seus quadros, mas estas ocupam a função de indiferenciação entre o ser humano e os outros objetos à sua volta. A figura humana é tratada, assim, da mesma forma que o ambiente que a envolve. “Nada o diferencia dos produtos de seu trabalho” (p. 202), a não ser sua opacidade. Se podemos falar em um nível de diferenciação da figura humana nas obras de Estes é que essa sempre

aparece ligeiramente opaca, enquanto todo o entorno não-humano é mostrado com uma preocupação minuciosa beirando a perfeição e a autossuficiência. Há aí um movimento de passagem da noção de indivíduo, que se relacionava com a linguagem e objetos por ele mesmo criados, como a Pop Art pensava, para um ambiente onde é evidente o rechaço desse ser humano, que agora tem função puramente de objeto.



Telephone Booths (Cabines telefônicas) – Richard Estes, 1967

Outro exemplo dessa equiparação do ser humano como um objeto está nas faces hiper-realistas das obras de Chuck Close. Segundo Fabris (1975), o que vemos ali são rostos que remetem muito mais a objetos do que a sujeitos. A obra de Close visa menos explorar os caminhos reflexivos de uma interioridade e mais as composições materiais do objeto, sejam faces humanas neste caso, no caminho de ressaltar a superficialidade delas. Eis aí o aspecto de estranhamento do Hiper-Realismo: quanto mais íntegros e plenos de detalhes os objetos se apresentam, lembrando a realidade a qual se remetem, mais subvertem essa realidade, chegando ao cúmulo de negação dela mesma.

A impressão de estranheza nasce do caráter "*demasiado*", que caracteriza toda expressão hiper-realista: as cores são demasiado frias, as superfícies demasiado brilhantes, os objetos demasiado

objetos, o real demasiado real para não criar uma inquietante impressão de irrealidade (Fabris, 1975, p. 202, grifos da autora).

Nesse sentido, segundo a autora, o Hiper-Realismo chega a se desvincular de aspectos introspectivos em suas imagens. Pleiteando uma posição de impossibilidade de inserção na interioridade dos objetos, suas imagens assumem, ou buscam assumir, as características mais puras, destacadas pela materialidade bruta das superfícies. Há aí uma intenção de exaltar a realidade enquanto objeto capaz de ser plenamente aquilo o que se mostra, isto é, a superfície em termos estritamente objetivos, que se distanciam dos sentidos metafóricos ou projetivos. Algo que falha no contato com a subjetividade dos sujeitos-espectadores dessas obras, pois a natureza desejante do ser humano permite que sempre nos inquietemos, buscando constantemente ver mais do que aquilo que é mostrado.

Inclusive, a noção de superfície da realidade à qual o Hiper-realismo se dedica é debatida por Fabris (1975), pois a autora argumenta que suas obras, tais quais as da Arte Pop, tratam de imagens da realidade e não da realidade ela-mesma. Ou seja, está em voga aqui uma substituição do mundo sensório-perceptual para uma apreensão que é fruto de uma mediatização “puramente visual, uma apreensão do mundo feita somente por dois olhos e uma câmera (p. 202)”. Diante disso, não haveria uma seleção hierárquica daquilo que o olhar dos pintores hiper-realistas busca representar; a importância daquilo que é visto na imagem procura ser total e plena.

Deste modo, se tudo tende a ser relevante nas imagens do Hiper-Realismo, nada é relevante. Algo paradoxal, pois, podemos dizer que há também aí, consequentemente, uma busca pela total indiferença. Nenhum ponto é central, não há [ou não se espera ter] um foco determinante na imagem; todos os elementos são totais e não é ofertado nenhum ponto privilegiado ao olhar. Contudo, como observamos, a imagem de uma obra hiper-realista não encontra recursos suficientes no olhar - seja orgânico ou subjetivamente perceptivo - que lançamos a ela, pois nos é impossível ver tudo plenamente e ao mesmo tempo, por mais que seja essa a oferta feita.

Aqui, Foster (2017) esclarece que as preocupações desses movimentos, como a Pop e o Hiper-Realismo, convergem em dois sentidos básicos de representação. Um deles, em que as imagens representativas estão ligadas aos seus ícones e às coisas *reais* e, por outro lado, as representações se dão como autorreferentes, mantendo sua ligação única e exclusivamente com suas próprias imagens - assim temos “a imagem enquanto referente *ou* enquanto simulacro” (Foster, 2017, p. 123, *grifo do autor*). Porém, é válido ressaltar que esse reducionismo pode ser perigoso. Constatções assim, por vezes, delimitam uma compreensão mais extensa desses movimentos, pois, por um lado, cometem o excesso de buscar uma profundidade forçadamente engajada nessas obras, e, por outro, produzem uma leitura que as dessensibiliza.

A crítica do Hiper-Realismo se inscreve solidamente apontando para a precariedade da realidade percebida pelos nossos olhos. Sabendo da impossibilidade de uma total objetividade, e mesmo buscando isso, se dirige amplamente à visão, a fim de colocar em crise o modo como apreendemos visualmente a realidade. O uso da imagem fotográfica, portanto, é feito como mediação técnica para a inscrição de sua crítica, ajuda os artistas hiper-realistas a promover seu questionamento tanto da arte como da realidade, pois:

Ao optar pela imagem fotográfica, o pintor hiper-realista questiona ao mesmo tempo a arte e a realidade: deixa de ser um criador, de dar um testemunho subjetivo para pôr em crise a aparência imediata do real e denunciar a ilusão. Através do real demasiado real, o artista hiperrealista põe a nu o artificial, os mitos, os sonhos de celulóide ou papel que dominam a vida do homem contemporâneo (Fabris, 1975, p. 203).

Adicionaríamos, contemporaneamente, o uso das imagens digitais e a criação de imagens artificiais tão pregnantes em nossa atualidade. Nesse sentido, retomamos a intrigante leitura que Fabris (1975) apresenta de Jean Clair (1973), pois este dá sentido ao Hiper-Realismo como um “adorável logro” do desejo. No caminho que busca o objeto em sua presença absoluta, as imagens hiper-realistas sempre retiram uma das dimensões da realidade - o movimento, no caso das pinturas, ou a profundidade, no caso de esculturas - extraíndo seu alento vital. Isso se traduz, ao mesmo tempo, sendo a falta e a maior das competências das reproduções hiper-realistas. O que remete a uma fixidez da realidade feito pelo registro fotográfico do mundo que, em articulação com as

elaborações de Audrey Flack, funciona de grande valia como suporte para seus desenhos, pois com o uso da máquina fotográfica é possível congelar certos momentos que a percepção humana não conseguiria. Podemos, portanto, pensar que, se não há vida nessas representações, tampouco haveria sujeito, o que consolida a intencionalidade objetivista do Hiper-Realismo. Porém, onde há falta, o desejo brota como um rio e, assim, as imagens hiper-reais instigam seus espectadores a pensar sobre o que elas estão colocando diante de nós.

As constatações de Fabris (1975) continuam contundentes sobre as provocações das imagens hiper-realistas, sobretudo no incessante movimento de apontar para a alienação do ser humano diante de uma sociedade rendida à roda do consumo, em que as imagens estão, como nunca antes, no centro de veiculação dessa rendição. Estaria o ser humano se tornando cada vez mais obsoleto, nesse estado ausente das imagens desde a Pop e do Hiper-Realismo, até a explosão das imagens geradas por inteligência artificial nos últimos anos?

3.2 Repetição e trauma – a visão do detalhe

Para desenvolver sua proposição do *Retorno do Real*, Foster (2017) se apoia em obras e fragmentos ditos pelo emblemático artista Andy Warhol, em busca de circunscrever um realismo traumático. Toda essa discussão que o crítico apresenta é sustentada com ajuda da noção lacaniana sobre o Real em direta relação com a ideia freudiana de repetição. As imagens presentes na obra de Warhol são cheias de repetições, além de serem também objetos de *reprodução*. Aqui, Foster insere sua leitura sobre as imagens das *neovanguardas* e sua relação com a teoria do trauma de Jacques Lacan. A mostra dessas obras *produz*, inicialmente, um choque, mas que *à posteriori* transparece um sentido traumático.

Melhor argumentando, Foster (2017) emprega o conceito de *tiquê* de Lacan (2008) e o de *punctum* de Roland Barthes (1984), como referentes ao ponto traumático presente nessas imagens. Evidenciado pela repetição, esse aspecto reside naquele estranho detalhe capaz de gerar incômodo ao olharmos a obra, podendo assumir aspectos e qualidades exclusivas para cada indivíduo, ora sendo a indiferença de um personagem, ora o apagamento da cena

traumática ou, então, o desfoque generalizado de uma imagem cheia de simbologias¹¹.

É preciso, portanto, sempre levar em consideração que, mesmo com a disponibilidade do choque no mundo, a possibilidade de inscrição do trauma será sempre singular, contando com suas repetições e suas recodificações, vindas à *posteriori*, no sentido mais freudiano desse efeito, [*nachträglich*]. Já de acordo com Lacan (1964/2008), esses lampejos provocam um *furo* onde o real traumático quase pode ser tocado. Foster (2017) demonstra isso mediante o jogo de palavras do psicanalista francês com *troumatisme*, em que *trou* se traduz por *buraco*. Desse modo, “o *punctum* rompe o anteparo e permite que o real se insinue” (Foster, 2017, p. 131). Todos esses aspectos permitem dar diferentes faces para a repetição: fixando ou encobrindo algo, ou mesmo produzindo o “realismo traumático”.

Do ponto de vista da recepção visual das imagens, estes são apenas alguns dos aspectos propostos pela Pop Art e por seus movimentos subsequentes. De outra forma, mas sob a mesma ancoragem temática, indicando uma condição mais ilusionista para o jogo espectador-obra, encontramos o Hiper-Realismo. Aqui, Foster (2017) emprega os conceitos trabalhados no seminário XI de Lacan (2008), do ano de 1964, para compreender como as imagens dessas *neovanguardas* podem se constituir e colocar vários impasses para a visão.

3.3 A imagem, entre sujeito e olhar

Em sua argumentação, Foster utiliza, especificamente, o diagrama proposto pelo psicanalista francês sobre os aspectos do olhar. Por meio de intercruzamentos entre *sujeito*, *olhar*, *objeto*, *imagem* e *anteparo* é possível compreender como se configura a experiência estética para Lacan. As imagens, nas artes contemporâneas, podem produzir armadilhas para o olhar do espectador. Experiência a qual algumas obras visuais se constituem sob um

¹¹ Aqui, esclarecemos, Foster (2017) utiliza de várias obras de arte para fundamentar seus argumentos. Esses exemplos são de *White Burning Car III*, de 1968, *Ambulance Disaster*, de 1963, estas de Andy Warhol e *Uncle Rudi*, de 1965, de Gerhard Richter.

caráter ilusionista. Contudo, almejando um engano para o olhar, ou *trompe l'oeil*, essas obras acabam se produzindo uma domesticação desse olhar, *dompte-regard* (Foster, 2017). O espectador se vê tentado a olhar para aquilo que está por detrás da obra, além de sua superfície. Isso é vividamente ilustrado pela anedota de Zêuxis e Parrásio, em uma disputa sobre quem conseguiria enganar melhor o olhar do outro. Aceitando o desafio, o primeiro apresenta uma pintura de uvas tão semelhantes às reais que consegue enganar os pássaros ao redor. Já o segundo, pinta uma cortina em sua obra, o que acaba por enganar o próprio Zêuxis, provocando seu desejo de ver o que estaria escondido ali. Sendo assim, “a imagem hiper-real, nesse sentido, pouco importa em termos de verossimilhança: interessa o impacto da alienação” (Dionisio, 2012, p. 199).

Para Foster (2017), essa investida em ver aquilo que se coloca detrás do quadro indica que ali está “o olhar, o objeto, o real” (p. 137), ainda que, em psicanálise, o Real sempre escape aos artifícios da representação - a não ser pela sua negatividade, ou seja, por aquilo que ele *não é*. Desse modo, essa compreensão é de extrema importância para as consonâncias entre experiência psicanalítica e recepção estética, pois essa falta pode apresentar direta correlação com a eterna incompletude do desejo.

Justamente aí, nessa brecha, a experiência da visão vai buscar exercer seu máximo desejo de ver. E é este buraco (*trou*), ou melhor, seu contorno, que vai delimitar o traumático evidenciado por essas imagens. E, indo mais além, a pertinência do olhar psicanalítico cabe às obras hiper-realistas na medida em que é necessário o aparecimento da experiência desejante. “É o que justifica a extensa penetração das imagens hiper-reais: elas provocam, a partir de um enfrentamento sem mediações, um questionamento direto dessa falta” (Dionisio, 2012, p. 200).

Por outro lado, cabe ressaltar, alguns aspectos evidenciados por Foster (2017) colocam o Hiper-Realismo no caminho de “um subterfúgio *contra* o real” (2017, p. 137, *grifos do autor*). O Hiper-Realismo, em seu ilusionismo altamente ansioso por dissimular o Real, tenta selar esse registro, na pretensão de pacificá-lo. Nessa medida, a tentativa de esconder esse conteúdo traumático tem por finalidade a sua delimitação e sua mostração. Sob essas premissas, Foster (2017) argumenta que o Hiper-Realismo chega a falhar em sua tentativa de

proteção ao real traumático, junto ao seu caráter de domesticação do olhar: o fracasso nessa tentativa reside em almejar demonstrar o real através do que o crítico chama de *ilusionismo traumático*.

Se o Hiper-Realismo reprime o Real, ele há de retornar. E isso ocorre, segundo Foster (2017), na superfície dos signos hiper-reais. Assim, destacam-se artistas dessas poéticas visuais que ajudam a compreender as especificidades demarcadas em tais formas de arte, ainda que, menos pela semelhança de seus trabalhos do que pela diferença. É o caso de Richard Prince, Sherrie Levine e Barbara Kruger, que conseguem escapar ao trauma do retorno, precisamente por se apoiarem no anteparo, ou seja, nas imagens que são intermediárias na relação entre objeto e recepção (Dionisio, 2012).

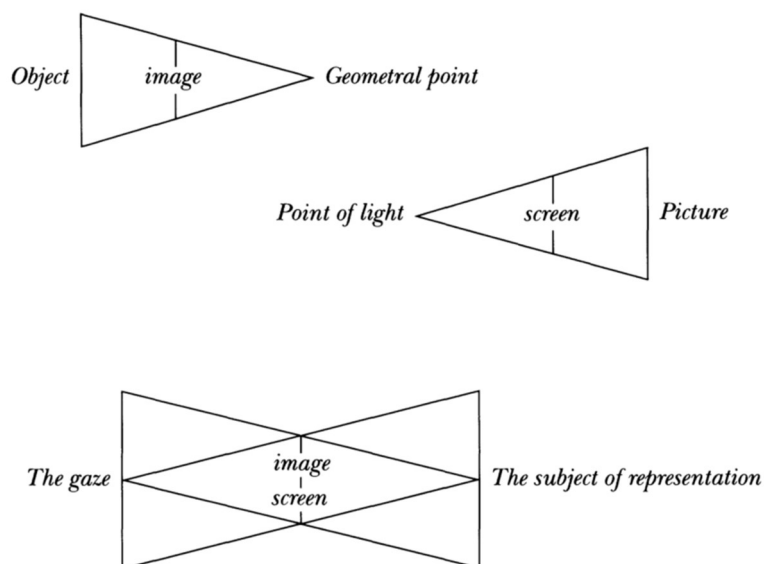


Diagrama dos cones de Lacan, na leitura de Foster (2017)

Nessa esteira de argumentações, retomando o diagrama dos cones apresentado por Lacan, Foster (2017) nos ajuda a pensar as relações entre a imagem das telas e os sujeitos que se relacionam com elas através do campo visual. Compreendendo sujeito e objeto dentro desse esquema relacional perceptivo, ao final emergirá em um sujeito que é visto através do olhar do objeto. Em esclarecimento:

Ao olharmos a imagem se pode dizer, após determinadas derivações lógicas, que a imagem nos olha de volta; no gráfico, olhar e sujeito da representação se destacam em um mesmo plano horizontal, enquanto imagem e tela (aqui entendida como anteparo) estarão contidas no plano da intersecção entre os cones. É, portanto, no meio do percurso que vai do sujeito ao objeto que se encontram imagem e tela, isto é, elas prefiguram ali uma estrutura *intermediária* de separação. Esta presença dá margem a verificar, em termos psíquicos, o caráter “reflexionante” do olhar (Dionisio, 2012, p. 191).

Assim é possível compreender como começam a se inscrever as relações entre o olhar e as imagens no campo subjetivo. Somos seres que olham e são olhados o tempo todo, de certa forma alocados ao espetáculo do mundo. Se nosso olhar é lançado de um só ponto de partida, o contrário não é válido. Somos, pois, observados de inúmeros perfis e de diversas maneiras que correspondem a uma presença alteritária. Esse endereçamento traz consigo associações do nível relacional, em aspectos transferenciais.

Se algo nos olha, podemos intuir que possui afinidades conosco, sejam afinidades eletivas ou de estranhamento. Nesse sentido, uma pintura comporta consigo grande parte desses aspectos. Um quadro, para Lacan, apresenta-se ao olhar do espectador. A oferta feita pelo pintor, através de sua tela, é abundante àquele que olha; “*Queres olhar? Pois bem, veja isso!*” diz Lacan (1998, p. 99), como a demonstrar esse convite para que o espectador possa demorar-se, pousando seu olhar ali.

Como destaca Dionisio (2012), se Foster posiciona a imagem e a tela como anteparos do olhar é porque apresentam-se como mediações de defesa contra um *objeto-olhar*. Essas mediações podem ser entendidas como as características que respaldam as Artes Visuais - por meio de suas formas e classificações - seja na História da Arte, na crítica ou no pensamento cultural de cada sociedade, sendo meios de proteção contra o olhar do Outro, isto é, de uma invasão do *Real*, ainda que se apresentem das maneiras mais complexas e enigmáticas. Essa proteção é permissiva em determinados aspectos, trabalhando em uma negociação com a violência que acompanha esse olhar invasivo. Tal mecanismo, dentre os seres humanos, possibilita que haja um escape através do imaginário e pelo registro simbólico, garantindo essa criação de imagens (Dionisio, 2012).

Por intermédio dos mecanismos da angústia apresentados por Freud, podemos compreender como a proximidade com o Real faz eclodir o movimento protetivo de mediação desse contato. Se assumirmos que a angústia se dá pela proximidade excessiva com algo que antes era costumeiro, essa aproximação do real faz com que o sujeito busque incluir esse registro dentro do Simbólico, como demonstra Dionisio (2012) em coextensão a Foster (2017). Assim:

O sujeito procurará domesticar, recusar esse olhar que é, na verdade, interior; deseja negá-lo assim como um dia o olhar o enganou. Diante da violência fragmentária que se dirige *do* olho *ao* olho, a produção de imagens feita pelo homem sugere a urgência de escudos contra os perigos da invasão, uma modalidade simbólica de negação que seja capaz de evitar o colapso definitivo da subjetividade. A partir do argumento de Foster, um bom número de imagens pós-modernas pode se encaixar perfeitamente aqui (Dionisio, 2012, p. 194).

No campo das artes visuais, essa domesticação pode ser compreendida, como demonstrada por Lacan, através do *dompte-regard* que todas as obras ambicionam em alguma medida. Esse aspecto se traduziria como uma forma de união entre simbólico e imaginário contra o real; diferentemente de obras que utilizam o *trompe-l'oeil*, outro mecanismo que, por sua vez, estaria no caminho de enganar o real e o olho. Essa última instância abre o debate sobre a representação nas obras de arte que coloca o *trompe-l'oeil* no caminho de demonstrar uma problemática ilusionística no campo estético. Pois, enquanto o *dompte-regard* funciona aos moldes de um escudo, o outro mecanismo amplia a composição e os níveis de similitudes que um quadro impõe ao visível quanto à forma e aparência. Em seu limite podemos pensar que a experiência estética promove um encontro com uma *outra coisa*, inscrevendo-se aí consonâncias com o *objeto a*, tal como pensado originalmente por Lacan (Dionisio, 2012).

3.4 O Real e seus impasses na subjetivação

Desde a crise apresentada pela caverna de Platão, o modo como o real se apresenta é através do escândalo, segundo Alain Badiou (2017). Na realidade do dia a dia, o *escândalo* se configura como algo de fora, inesperado, um saber mais profundo que a realidade. O escândalo, podendo ser econômico, político, midiático/midiatizável, sempre guarda um pedacinho do Real, por sua vez,

apresentado como semblante de uma outra coisa mais distante. E que, por isso mesmo, dá a ver uma diferença na realidade, diríamos, uma *diferença real*. No livro “Em busca do real perdido”, transcrição de uma conferência intitulada “*Quel réel?*”, Alain Badiou (2017) relata justamente a dificuldade em abordar um tema tão complexo como este. Partindo da sua significação de Real como uma coisa imposta ou predominantemente intimidante, o autor compreende esse registro por meio de três instâncias: pela anedota, pela definição conceitual e pela poesia.

Pela abordagem da anedota, Badiou (2017) usa o teatro como exemplo, mais precisamente uma cena: a da morte de Molière, que em meio a sua apresentação de “O doente imaginário” é abatido por uma doença bem real¹². A Anedota está na manifestação do impacto apresentado pela intempestividade de uma morte - coisa real por excelência - dentro de uma representação de uma doença imaginária. Badiou mostra como a doença mortal de Molière se manifesta no cerne do semblante, ou seja, no ato da representação – que, enquanto tal, empresta uma parte do real. Em outras palavras, é a real representação do semblante da doença. O acontecido causou alvoroço entre os espectadores que, sem compreender, ficaram espantados diante da dúvida se o que estavam vendo se tratava de um exímio ato de encenação ou um acontecimento verídico. A noção que Badiou (2017) encontra nessa anedota é de que “o real é aquilo que frustra a representação”, no sentido de desrepresentá-la. “Ou ainda: o real é o momento em que o semblante se torna mais real do que o real de que ele é o real” (p. 21).

Apresenta-se, assim, uma dialética entre semblante e real: “o real surge com uma violência extraordinária justo no ponto de seu semblante” (2017, p. 22). É como se o real fosse aquilo que assombra o semblante. E, além desse caráter violento no modo com que o real assombra, há ainda sua inegável presença nas

¹² Jean-Baptiste Poquelin (1622-1673), conhecido como Molière, foi um ator e dramaturgo francês. A anedota a qual Badiou (2017) se refere trata do episódio de sua (quase) morte real durante a encenação de uma peça intitulada O doente imaginário. Conta-se que Molière teve um ataque de hemoptise, isto é, eliminação de sangue pelo trato respiratório, devido à tuberculose. Algo que levou ao seu desmaio em cena e a ser carregado para fora do palco. Poucas horas depois, Molière morre em sua casa. Mesmo sua morte não ocorrendo verdadeiramente no palco, os rumores sobre isso ficaram mais conhecidos do que os fatos. Algo que contribui em defesa do argumento de Badiou (2017) sobre o alienante impacto do escândalo e sua relação com o real.

ruínas do semblante. Ou seja, nada prevê acesso intuitivo e direto ao real, é preciso transformar um semblante em ruínas para que o real se manifeste. “Em outras palavras [...] só se chega ao real desmascarando-o” (2017, p. 23).

Entretanto, desmascarar o real não é trabalho fácil, pois é preciso ainda considerar o real da máscara, ao mesmo tempo em que se desmascara.

Dessa forma, o real seria sempre algo que a gente desmascara, algo cuja máscara a gente arranca, o que quer dizer que seria sempre no ponto do semblante que haveria uma chance de encontrar o real, uma vez que é preciso também que haja um real do próprio semblante: que haja uma máscara, que ela seja uma máscara real (Badiou, 2017, p. 23)

Mais além, desmascarar o real é também provocar sua cisão; tanto dele próprio como do semblante, dividi-lo em si mesmo. Badiou (2017) propõe chamar isso de “acontecimento” (p. 28), que ele define como o gesto de arrancar uma máscara que está ao mesmo tempo fora e dentro daquilo que se desvela: um alhures interior, que beira o improvável. Porém, esse gesto não acontece sem violência. Ao desmascarar o real, ao cindi-lo, deixamos ele despedaçado diante de nós e isso se torna inevitável. Uma violência que deixa rastros e restos, novos indícios do mesmo real. Tal movimento fica claro ao compreender que “todo acesso ao real o fere, através da divisão inelutável que se inflige a ele ao desmascará-lo” (Badiou, 2017, p. 28).

Por outra via, pela busca da conceituação, destaca-se a inerente negatividade do real diante de uma formalização de um sistema. Ou seja, algo que seja compreendido como real implica um sistema no qual o impossível possa advir. Assim, Badiou (2017) resgata a formulação de um de seus mestres, Jacques Lacan, de que “o real é o impasse da formalização” (p. 28).

Diversos exemplos entram em foco para ilustrar essa lógica: os sistemas matemáticos, sistemas políticos e regimes imagéticos do contemporâneo. No caso da matemática, precisamente na aritmética elementar, o real dos números seria o infinito, ou a noção de que, ao trabalharmos com números e sempre esperarmos um resultado numérico, esperaríamos um cálculo finito. Sendo assim, a infinidade dos números colocaria em crise um sistema formal matemático. No caso da política, assumindo o estágio atual do capitalismo como

um sistema que se fundamenta na diferenciação de classes sociais, seu impossível, isto é, seu real seria justamente a igualdade.

Especificamente no caso das imagens, o filósofo destaca a linguagem visual do cinema, mas podemos pensar nas imagens das artes visuais também, como é nosso interesse aqui. O real das imagens, nesse caso, será aquilo que fica de fora de campo. Ou seja, assumindo que a força das imagens estaria em compreender que elas foram extraídas de uma realidade, logo, o que resta desse campo seria o seu impossível, ou o fora de cena, fora de enquadramento. Diríamos: o mundo? A realidade? Mais precisamente, Badiou (2017) afirma que seria aquilo que não é filmado, registrado ou capturado, isso que não entrou no enquadramento. O real das imagens, portanto, extrapola o que está sendo mostrado.

No entanto, nessa busca por tocar o real, ao se falar dele – sobretudo, de um real como o impossível a uma formalização - haveria, antes, a necessidade de formalizar um campo. É preciso compreender que [tentar] tocar esse registro significa possibilitá-lo em alguma medida. Algo incongruente, diante da gama de proposições sobre o real como aquilo que *não é*, aquilo que *é impossível*. Contudo, essa *possibilização do impossível* se dá somente com a construção precisa de uma formalização interessada e edificada: o cálculo dos números, o enquadramento nas imagens, o Estado em política, segundo Badiou (2017), exemplificam essa necessidade.

O impossível estaria localizado no espaço fora de campo na formalização e somente assim forneceria vias de acesso ao real. Entretanto, isso ocorre sob a nefasta condição de destruição de um sistema anteriormente compreendido como formalizado, para abarcar, agora, a existência de sua impossibilidade. Como vimos no exemplo de Molière: a doença real do intérprete de uma doença imaginária só se tornou possível diante da outrora impossibilidade da morte real.

Nesse sentido, no campo das imagens, esse acesso ao real pode dar pistas quando o autor/artista nos faz ver algo que não está presentificado visualmente nelas, ou seja, quando há destruição em ato daquilo que se mostra em função de fazer advir algo de fora, algo de impossível e, por conseguinte,

algo de real. “Tudo isso equivale a dizer que só se pode ter acesso a um real quando se descobre *qual* é o impossível de uma formalização” (Badiou, 2017, p. 33, *grifo nosso*).

Neste ponto, Badiou (2017) aponta para duas conclusões. A primeira diz que só há possibilidade de conquista do real quando há uma formalização. Movimento lógico que se impõe na dialética do real com o semblante: “pois, se o real é o impasse da formalização, é preciso que haja uma formalização” (2017, p. 34). A segunda conclusão implica na destruição desse sistema. Quando se arranca a máscara da existência do Real, esse mesmo sistema inevitavelmente deixa de existir sob tais condições. Há sua divisão, para além de sua destruição. Pode-se compreender que é inaugurada uma nova sistematização em que uma supõe a existência de um real como impossível e outra que ainda não foi desmascarada. Mas, o que resta, segundo Badiou (2017), é tornar possível um sistema que pressuponha a existência do impossível, de seu impossível próprio. Isso acontece, mas não sem incômodos. Porém, trata-se, segundo o autor, do “gesto fundamental da conquista do real: declarar que o impossível existe” (p. 34).

No sentido de buscar o real através da poesia, Badiou analisa um poema do cineasta italiano Pier Paolo Pasolini, chamado “As cinzas de Gramsci”. Badiou defende que a própria vida de Pasolini, de forma poética, aponta para uma desesperada e incessante busca pelo real: “[...] com Pasolini, entramos em uma outra maneira de se aproximar do real que é a subjetivação propriamente dita” (2017, p. 37). Esta noção é defendida pelo argumento de que sua poesia, mais até do que sua carreira cinematográfica, caminhou no sentido de escancarar o impossível do mundo (Badiou, 2017). Ou seja, ainda que o real se apresente por sua intrínseca negatividade, Badiou defende essa procura pelo objeto perdido, ou impossível, como uma paixão alegre e positiva, caracterizada por “buscar o que há de real no real” (2017, p. 61).

Dentro de nosso debate sobre imagens no contemporâneo é interessante pensarmos nos intercruzamentos entre o real e a realidade com as visualidades, os sujeitos e seus processos de subjetivação. Se fizermos um resgate histórico das imagens em nossa sociedade, sobretudo no registro que toca às artes, encontraremos diversos desdobramentos: englobando a arte

rupestre e seu início iconográfico; a arte como imortalidade no Egito antigo; a busca pelo ideal de belo na Grécia antiga; as esculturas romanas com pretensões realistas; a arte religiosa da Idade Média; a ruptura e o início de uma nova concepção com o Renascentismo e seus movimentos subsequentes; até chegarmos ao debate crítico que a Modernidade e a Pós-Modernidade colocam para as imagens (Rahde & Cauduro, 2005).

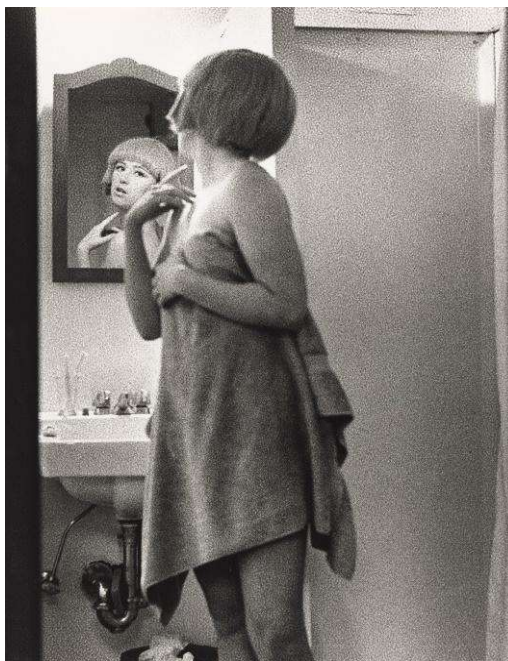
A importância imagética na produção de subjetividade varia em curva crescente de acordo com cada época. O destaque para os períodos mais recentes aparece por meio do alto desenvolvimento de suas tecnologias. É claro que cada período possui suas próprias tecnologias e é inegável a relação de seus sujeitos com elas. Contudo, levando em conta a importância cada vez maior das imagens na constituição subjetiva, é inegável o papel fundamental que tiveram a fotografia e o cinema como agentes dessa disseminação visual.

Do Modernismo ao Pós-Moderno há ainda outra ruptura: no primeiro ainda se prezava muito pela fidelidade atrelada a um manifesto ou alguma escola estilística, já na condição pós-moderna, não se tem mais essas amarras; tudo pode ser válido, como também o nada entra em jogo [influência dadaísta, diríamos]. Para além disso, as imagens das artes contemporâneas, emergidas na pós-modernidade, possuem enormes capacidades *reflexivas*; tanto nos fazendo pensar, *refletir*, como *refletindo* os sujeitos que se relacionam com essas poéticas visuais.

A cada encontro com o Outro-imagem, o sujeito é forçado a se reinventar e questionar os dados de sua realidade. A vida é, assim, produzida nesses encontros, através de estranhamentos e inquietações, disparando os mais diversos enfrentamentos. Esses encontros podem ser definidos como relações de força, através da ação que uma força exerce sobre a outra, de dentro e de fora. Esse movimento contribui para a formação, sempre em movimento, do sujeito, que nunca é concebido como entidade pronta. Essas forças de imaginação, recordação, elaboração, desejo são sempre variáveis também, sendo reconhecidas de diferentes formas e intensidades, manifestas ou não.

Um fascinante exemplo do caráter reflexivo e subjetivante das imagens artísticas contemporâneas é encontrado nas obras da artista estadunidense

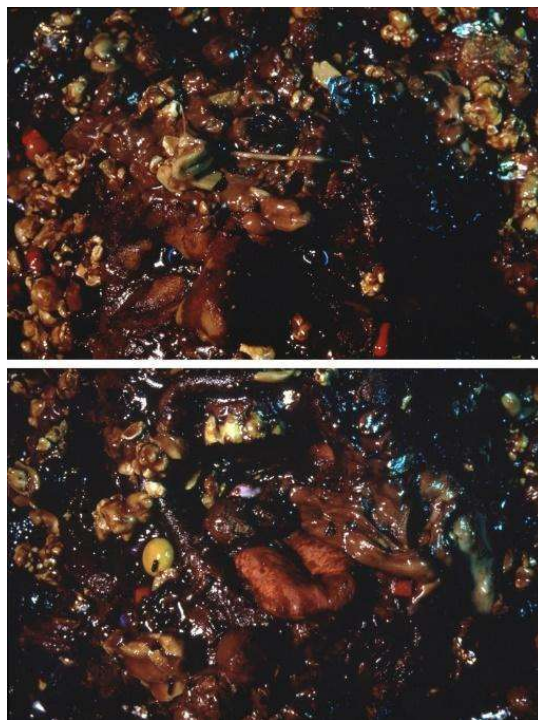
Cindy Sherman. Aqui, é produzido um desvio que parte da realidade sendo efeito de representação indo até ao real como coisa traumática. Hal Foster (2017), ao dividir, ainda que *grosso modo*, as obras de Cindy Sherman em três grupos, destaca que quase nos é permitido *ver* diversas faces dos processos de subjetivação que, em grande medida, envolvem a artista e os espectadores. Em suas primeiras obras, Sherman coloca o sujeito como *ser observado*, isto é, como *quadro*. Quem observa é também olhado por suas obras; esse olhar não vem só da tela, mas de dentro do sujeito. Transparece uma auto-observação através de um estranhamento. No segundo momento, a artista se coloca em um lugar provocativo, justamente sobre a questão das representações, seja no mundo da moda, na história da arte ou em imagens de desastres. Sherman aposta em uma concepção “psicótica” representacional do corpo, demonstrando a matéria corpórea evidenciada como coisa plástica, descartável. Já o terceiro momento, herdeiro dos anteriores, parece romper os limites da realidade; o olhar invade e ultrapassa o sujeito-como-quadro, demonstrando o horror real da representação à beira do abjeto ao apresentar cenas que remetem à escatologia humana: corpos feridos, excrementos e vísceras envolvendo a si mesma, chegando a dar pistas para o real irrepresentável.



Untitled Film Still #2 - Cindy Sherman (1977)



Untitled #183 - Cindy Sherman (1988)



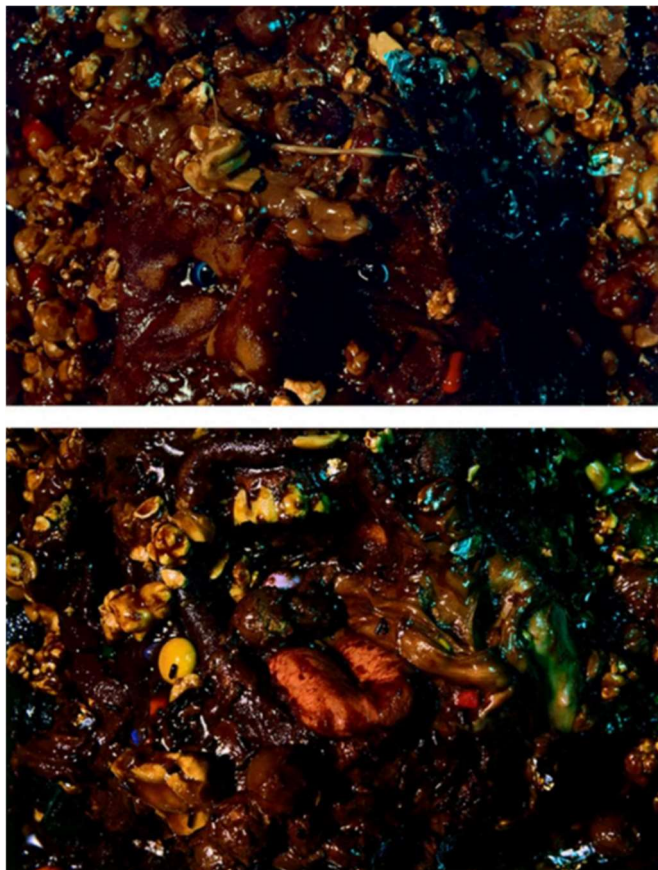
Untitled #190 - Cindy Sherman (1989)

Os exemplos de Sherman são artísticos e, por vezes, implicam em simulacros. Mas, podemos ver que o sujeito é constituído através dessas experiências de forças externas que culminam em produzir uma movimentação de desassossego interna, na qual a resposta resultará no processo de subjetivação. Pois, retomando Lacan, em sua proposição de formação do eu, *O Estádio do Espelho* seria, então, essa antecipação de uma formalização imaginária de um corpo outrora fragmentário, resultante na distinção do eu [*je* – sujeito do inconsciente] e do eu [*moi* – eu-ego], através de um processo imagético, ou ainda, através da “captura do sujeito pela imagem”. O ser humano, que é parte instintos desorganizados e parte desamparo orgânico, encontra sua unidade na alienação e na incorporação de sua própria imagem ideal vista no exterior (Dionisio, 2012).

Esse processo se dá através de um sistema perceptivo baseado na forma, na *Gestalt*, sendo este já um movimento baseado no corte entre o eu daquele que olha e a imagem olhada. É este o ponto inaugural da inscrição do *Eu* como *sujeito do inconsciente*, delimitando os recortes entre interior e exterior. Assim, a constituição subjetiva se dá ao passo de uma aventura que não cessa de se produzir e não cansa de se colocar em enfrentamentos com o Outro. Nesse sentido, é impossível saber de antemão o que resultará de tais encontros, já que a constituição de si é um processo vivo e em constante movimentação.

3.5 O Impacto do Hiper-Realismo na Subjetividade

Nesse sentido, dentre nossa curadoria de imagens apresentadas para a recepção, duas obras identificadas com os conceitos de Hiper-Realismo que apresentamos e que causaram profundas interpretações advindas das inquietações dos sujeitos que as perceberam. São elas “Untitled #190” (1989) de Cindy Sherman e “Double Self-Portrait” (1977) de Richard Estes. A respeito da primeira, dois painéis que se compõem expondo uma fotografia revelada com impressão cromogênica, nomeada de “Sem Título” (*Untitled*) e apenas numerada como #190 de Sherman, as reações seguiram no sentido de apontar para aspectos de uma dificuldade em reconhecer o que estavam vendo.



Untitled #190 - Cindy Sherman, 1989

Dentre os afetos que a imagem da obra da artista estadunidense despertou, podemos destacar como presente em quase todos os relatos a sensação de nojo e repulsa. O intrigante é o momento em que essas reações aparecem no discurso dos participantes. Alguns, logo de início já destacam como a obra causou sensações de náusea e a dificuldade em compreender o material do que estava sendo visto, outros ressaltaram primeiramente a tentativa de relacionar o que estava sendo visto com algo de aspecto natural e orgânico. O Espectador 04 inicia seu discurso sobre essa imagem dizendo:

Me lembra a natureza assim, eu acho que pode ser alguma coisa... acho que... sei lá, me vem muito dentro de uma colmeia assim com mel e algumas coisas tipo algumas flores, tudo junto, tudo meio misturado. Algo mais, não sei se fluido, mas cremoso (E04, 2024).

É possível notar essa aproximação de elementos mais reconhecíveis como algo orgânico tal um alimento, ou seja, mostrando uma tendência natural ao olhar interpretativo, que busca uma espécie de conforto visual diante do caos

que pode se apresentar. Nessa mesma linha, o Espectador 05, destaca, a princípio:

Me dá a sensação de comida feia que é gostosa, sabe? Eu não acho feio né, [são comidas que] geralmente tem outros aspectos do que a gente está acostumada [...], mas me veio a sensação de ser comida feia que é gostosa, porque ela parece que tem um camarão, parece ervilha... [...] esse marronzinho poderia ser uma coisa agridoce, tipo um molho tarê, algo assim, me veio essa sensação de comida (E05, 2024).

Já o Espectador 01, de início busca essas semelhanças com comidas, mas alguns traços de um rosto humano no que vê, despertam em sua fala uma inquietação ambivalente ao dizer que: *“parece um vômito, um corpo em decomposição, porque tem a boca ali, a língua..., mas parece um doce, ao mesmo tempo...”* (E01, 2024). Sentimentos que seguem quando explica sua inicial confusão ao tentar identificar o que está na imagem e suas interpretações do que vê e do que isso lhe causa:

No começo, eu não entendi muito bem, mas depois quando eu fixei na boca, na língua, aí começou a aparecer mais as outras coisas. Comecei a perceber mais os outros... [elementos de] uma pessoa na imagem. Tem olho, nariz. Mas, é uma sensação esquisita, estranheza, de nojo, de repulsa. Parece um corpo em decomposição, mas ao mesmo tempo vômito... uma comida, um doce e esse olhar no meio (E01, 2024).

Nesse ponto, a fala do Espectador 01 deriva para a interpretação dos elementos do rosto que vê presente na obra de Sherman e uma associação com algo demoníaco, pela expressão do rosto na imagem:

É um rosto, né, na verdade, é um rosto escondido, [...] agora eu estou vendo mais, começando a ver mais... um olhar. Tem um olho azul no meio, nariz, a boca, a língua... Parece que é um demônio no meio, na imagem (E01, 2024).

E, a partir dessa mostraçãõ de traços reconhecíveis de uma face humana na tela, sua leitura abre para falas que dissertam sobre o *olhar* que passa a ver na obra de arte:

Esse é um olhar de raiva, de ódio. Talvez possa ser uma pessoa morta, que morreu com o olho aberto e deixou a sua expressão na morte... e fica registrado isso, né? Fica registrada a expressão. Essa pessoa estava com muito ódio (E01, 2024).

Isso mostra uma inquietação própria quanto a duvidar se está mesmo vendo um rosto ali ou se trata-se de uma cilada para a visão, tal qual um fenômeno de pareidolia¹³. Sobre isso, pensa por um momento e diz:

[...] ou então, é a ilusão de um alimento mesmo, alguém que esteja vendo alguma coisa no alimento [...] tem gente que tem mania de ver rosto em tudo, né? Por exemplo, nas nuvens... não sei, às vezes a pessoa está enxergando isso mesmo, às vezes não tem nada para estar vendo nisso, é bem estranho (E01, 2024).

E, voltando a falar sobre o olhar presente nessa obra, traça uma associação com uma imagem vista anteriormente em sua experiência nesta pesquisa, sobre o quadro “O Retrato”, de Magritte, em que também destaca a presença de um olho e um olhar, porém os diferencia: “o *olhar em todas elas [imagens da nossa ‘curadoria’] chama a atenção*” (E01, 2024). Pergunto se o olho/olhar na obra de Sherman é diferente daquele da obra de Magritte e como aponta essas diferenças, ao que continua:

esse já é um olho de ódio, né. Olhar de raiva. Aquele lá [de O Retrato] é um olhar de desânimo, olhar de desesperança, de tristeza... olhar sem expressão. Esse já tem bastante expressão, de ódio e de raiva. E se complementa com a boca aberta, os dentes (E01, 2024).

Essa confusão visual, aproximada da inquietação de não saber o que realmente está sendo visto e o que, supostamente, deveria estar vendo em tela, encontra-se também no discurso do Espectador 03. Um fato intrigante é a intensificação de sentimentos compreendidos como impossíveis de serem correlacionados com interpretações sobre a obra. Aspecto que resiste e parece encontrar algum grau de sustentação somente quando os elementos de um rosto são enxergados na reprodução exposta da obra: “*eu não consigo definir o que é. Poderia ser um tronco de uma árvore por dentro... Não consigo fazer correlação*” (E03, 2024). No intuito de abrir a fala, peço que descreva o que há para ser visto ali, ao que, após olhar mais atentamente, continua:

Tem algumas coisas verdes que não consigo definir o que é. Tem... é. Não sei. Essa imagem me causa mais, o quanto não conheço muito sobre essa obra..., mas ela... Nossa! Estou vendo um rosto. Tem um rosto escondido. Tem dois olhos azuis e uma boca e aqui está dividido... o que pode ser visto e o que pode ser falado. Ok, mas está soterrada, essa pessoa está soterrada. É uma expressão de terror...

¹³ Fenômeno psicológico que denomina a ilusão de enxergar rostos em objetos inanimados.

Nossa! É impactante mesmo essa imagem, agora que eu consegui encontrar uma imagem (E03, 2024).

É intrigante o fato de que a *definição* de uma imagem parece ter sido encontrada justamente quando um sentido mais cognoscível é atribuído àquilo que estava sendo visto, ou seja, quando elementos da obra se tornaram mais plausíveis ao reconhecimento, ainda que deem contorno para afetos anunciados anteriormente. Pergunto se ver um rosto na obra faz ter outra impressão e o Espectador 03 diz: *“sim! Mas ela causa pânico! Pânico! Porque eu só consigo pensar na putrefação do corpo. Essa... Essa é difícil... essa é difícil”* (E03, 2024).

A expressividade despertada pela obra de Sherman também está presente no relato do Espectador 02, destacando aspectos ostensivamente reais dos elementos que se apresentam visualmente e lhe causam sensações complexas: *“é nojento... [...] parece um pouco, não sei, algo meio que faz referência às entranhas, sangue, carne, tecido assim, não sei”* (E02, 2024). E, seguindo um fluxo associativo, se vê enunciando o sentimento de estranhar algo cruamente reconhecível por identificação com o corpo humano:

Eu consigo ver um monstro, assim algo meio monstruoso [...] A boca é algo bem monstruoso, ela está aberta aqui de um jeito estranho, com uma língua saindo para fora de um jeito estranho e todo esse, ao redor, que tem essa coisa que não dá para saber o que é. E a cor né? Remete muito ao sangue. Ao mesmo tempo que o olho e o nariz e até mesmo os dentes e tal fazem referência a algo humano. Talvez o monstruoso seja justamente isso, né? De que é algo que a gente pode se reconhecer, mas ao mesmo tempo desconfigurado ou muito exagerado (E02, 2024).

Aspecto este que pode fazer ressoar com a evisceração do corpo humano representada em obra de arte e, pelo seu caráter demasiadamente real do corpo, causar sentimentos de abjeção com algo que é essencialmente corpóreo ao ser humano.

Uma curiosa leitura se constrói nesse discurso diante da reprodução técnica resgatada de acervos digitais que utilizamos da fotografia artística de Sherman; o fato de a imagem contar com uma separação, uma linha branca entre os dois painéis, fez com que alguns dos espectadores ampliassem suas interpretações associadas com a obra. O Espectador 02 diz:

acho curioso essa listra branca, linha branca e no meio... é porque são duas fotos?! [...] Então, é uma coisa, porque ela podia ser exposta mais junta assim, mais unida, quase de uma forma que a divisão ficasse imperceptível, mas não, a divisão fica ressaltada (E02, 2024).

E aprofundando a interpretação que acaba de fazer, diz que talvez isso abra para outras significações: *“aí também posso interpretar como essa divisão psíquica, entre o monstruoso e o, talvez, não tão monstruoso assim” (E02, 2024).* Nesse sentido, também, o Espectador 03 mobiliza sua recepção da obra diante da divisão na reprodução empregada:

O que pode ser visto, contado, percebido... e em baixo, o que pode realmente ser dito. Só que, como vejo, parecendo dentes abertos, parece que estava realmente gritando sobre alguma coisa... mesmo assim para mim é uma situação de luto... Por conta dos tons aqui marrons, não dá impressão de que é uma pessoa viva ainda. (E03, 2024).

Essa divisão também é apontada, interpretando se essa divisão é intencional ou não, quando o Espectador 04 coloca: *“essa divisão, no primeiro momento pensei que talvez pudesse ser alguma coisa que estava ali quando a fotografia foi tirada, mas acho que foi talvez de propósito, né colocado aí me parece...” (E04, 2024)*, contudo, quando é explicitado que trata-se da divisão da reprodução de duas fotografias isso parece desencadear na percepção desse sujeito a completude da forma *gestáltica* da imagem que está vendo e, nesse momento, mostra espanto ao dizer: *“Ah!!! Agora que eu estou vendo tudo! Tem uma... uma... agora que eu juntei, tem uma um rosto, tem dois olhos, uma boca, dente, língua, nariz... É meio monstruoso assim saindo” (E04, 2024).*

As impressões perceptivas desse espectador que vinham sendo constituídas por elementos da natureza, ou algo “palatável”, mudam diametralmente ao reconhecer elementos de um corpo humano na tela:

Me provoca... um pouco de ansia... e dor de estômago... desconforto, desconforto... eu tenho vontade, assim, me parece uma coisa... de primeira eu não vi, mas agora eu me dá uma vontade de Eca!, sabe, um pouco de nojo, desconforto mesmo... uma coisa ruim. Me parece que a pessoa está assim [...] está sofrendo. Mas também está sofrido para mim... sabe, os dois lados. Me parece sujeira, agora também. Acho que pode ser que ela esteja em algo muito sujo, tipo meio fezes (E04, 2024).

Nesse sentido, ao colocar suas percepções na figura humana que ali se encontra e ao notar que é a artista que está por baixo de todo esse material, expressa desconfortavelmente:

ela está meio no esgoto... e essas bolinhas, antes eu tinha achado que podia ser flor, mas agora eu acho que tem tudo a ver com o esgoto mesmo, com fezes [...] a hora que eu vi as duas imagens juntas, que foi o rosto, né? Como muda né?! Porque, para mim, no primeiro momento, parecia algo, inclusive um melzinho. Essa boca aberta, eu acho que ajuda muito para a gente se sentir desconfortável, né? Porque ela não está... esse rosto, ela não está negando isso, não está se protegendo disso, né? Ela está ali, misturada, está em tudo... nessas fezes, nessa sujeira e, inclusive, entrando em contato, né? Enfim, acho que tem um pouco disso, do meu lado, de 'não quero isso', de não... essa coisa meio da gente. Enfim. Como que eu posso dizer isso? [...] uma repulsa! (E04, 2024).

De modo um tanto divergente, as interpretações do Espectador 05 não se inclinam para o lado da repulsa ou do nojo. A princípio há a aproximação dos elementos da imagem com produções de objetos físicos, construídos com a finalidade de compor um cenário de um filme, ou seja, objetos utilizados para dar não só realismo e autenticidade às filmagens, mas para conseguir produzir fisicamente a fantasia de histórias mágicas ou de outros universos, bastante empregados em filmes da década de 1980:

A boca, a língua, os dois olhos... Ah! Me vem a sensação de filme dos anos 80, sabe "A Lenda"? Aqueles que eram com coisas do Jim Henson, sabe tipo "Labirinto"? Que era um cenário, eram os bichos que participavam também [...] eram todos feitos mesmo em espuma, gente animando (E05, 2024).

Em seguida, investigando mais a imagem com o olhar, suas interpretações derivam para um sentido mais orgânico e, também, ecológico da matéria ali representada:

Não sei o que pode ser isso... pode ser um barro mesmo ou um pedaço de um tronco de árvore [...] mas eu vi essa cara aí e apesar de ser feia, não acho que é demônio nada assim, parece algo na natureza talvez (E05, 2024).

É uma forma de compreender aquilo que vê como partes componentes de um processo natural ao qual nossa natureza humana está inserida como parte de um ciclo soberano. Ao discorrer sobre essa associação, desenvolve:

Às vezes, a aparência é nojenta, mas é processo de algo maior, né? Que no caso é o dejetos virando terra novamente, né? É um ciclo quase de renascimento e morte, é muito louco a composteira e por isso que eu não acho que esse ser ou sei lá, o que é isso aí, não precisa ser conectado a coisas boas ou ruins, tem uma aparência ruim, sabe? É ruim sim, né? Mas, nojento? Não dá para atribuir caráter moral a ele (E05, 2024).

Nessa esteira, os comentários do Espectador 05, seguem primeiro o caminho de compreender a imagem como significando algo exterior e, ao tomar conhecimento da artista presente no registro fotográfico que está diante de si. E, nesse ponto, retoma a ambivalência sobre a comida que poder ter um aspecto feio, porém, no paladar pode ser muito boa, presente em sua fala, que versa sobre o natural e os processos orgânicos aos quais estamos expostos como seres vivos:

Eu não sei o que é que ela está comendo, porque não parece ser a gente que está vendo, sabe? Mas parece que tem um troço, né? Algo sendo mastigado [...] tem uma cara de vômito, eu não quis falar isso de cara para não ser tão óbvio. Mas isso também pode ser um vômito, saca? Uma comida estragando, esquecida em algum lugar... comida estragando não, porque não está fungado, a comida estragando já tem uma outra camada de coisa em cima, essa está parecendo uma ainda, uma coisa fresca, sabe, mas tem uma certa desordem aí nesse visual que pode ser um vômito, mas tem muita comida que tem essa cara mesmo, aí é uma delícia, sabia? Não é nojento, então” (E05, 2024).

A recepção da obra "Untitled #190" (1989) de Cindy Sherman nos aponta uma série de reações intensas e interpretações diversas entre alguns espectadores e convergente entre outros. Os sentimentos de nojo e repulsa tornam-se visíveis ora no primeiro olhar lançado para a imagem da obra, ora após a percepção mais apurada de que a artista está ali presente, debaixo de todo aquele material confuso. Material este que se torna objeto de confusão nos relatos dos participantes da pesquisa, pois houve tanto a interpretação disso como uma comida, um doce, mel, ou algo que embora feio fosse delicioso ao paladar, como também houve a associação dessa matéria com o vômito, fezes, escatologia.

Os discursos apontaram também para a noção de uma monstruosidade presentificada na imagem. Seja pelo caráter fantasioso que ela pode remeter, fazendo alusão a algumas referências encontradas em filmes e animações consagradas no cinema como também pela monstruosidade que é capaz de ser

reconhecida no próprio ser humano, isto é, através do estranhamento que desponta quando vemos algo que é humano demais, real demais. Os discursos que exploram essa ideia indicam um desconforto diante da ambiguidade do humano e do não-humano, matéria viva e matéria em putrefação. As cores da reprodução e da impressão criogênica ajudam a evocar tais elementos corporais e viscerais e reforçam o impacto visual dessa obra nas falas que registramos.

A variação que fica clara dentre os discursos sobre essa imagem podem indicar como a singularidade de cada um é evocada ao falar de uma obra de arte tão provocativa. Fica presente um dos aspectos que Sherman buscava empregar em suas obras e consegue atingir; colocar em suspensão as interpretações prévias que contamos tão comumente para centralizar o abjeto na experiência estética, ao menos nessa fase de suas obras. Categorias de beleza, corpo e identidade são confrontadas fazendo os espectadores repensarem sobre o que é tradicionalista em seu próprio modo de olhar o mundo. Por meio da análise desses discursos e das interpretações advindas deles, podemos evidenciar como a obra de arte insiste em convidar o espectador a confrontar seus limites associativos. A imagem fica assim, tal como o esquema proposto por Lacan, entre o sujeito e o olhar, possibilitando interpretações que nunca cessam de se inscrever.



Double Self-Portrait – Richard Estes, 1976

Richard Estes apresenta, em seus trabalhos, uma possibilidade de o olhar extrapolar a realidade, indo além da simples reprodução daquilo que se mostra aos olhos. Em suas obras, podemos ver o exaustivo esforço para apresentar a superfície objetiva das coisas, da forma mais pura. Essa tentativa de objetificar a realidade do mundo culmina na criação de obras que exploram a interação da luz, do reflexo e da perspectiva, oferecendo aos espectadores um verdadeiro deleite visual, em que a vista está sempre cativa a querer ver um pouco mais do que aquilo que se mostra. O fascínio do pintor pela arquitetura urbana e pela vida cotidiana da cidade são capturados e representados em suas obras, mostrando a essência dos espaços comuns ao dia a dia de sua convivência. Sua maneira poética de representar espaços exteriores que, costumeiramente, estariam plenamente movimentados, infunde uma estranha ausência de pessoas, uma quietude incomum, quebrada somente pela sugestão de uma ou outra figura humana vista de maneira disforme em um espelho ou no reflexo de alguma fachada.

Além do comum engano que suas telas provocam, de ser uma pintura ou uma fotografia, os reflexos, como os vistos em *Duplo Autorretrato* (1976), tornam-se assunto recorrente em seus trabalhos e frequentemente desorientam o observador que se põe a questionar se o que veem é mesmo a realidade ou apenas uma imagem especular. Ainda que amparado em um registro fotográfico, comum a muitos artistas hiper-realistas, estas obras criam um hiato entre a pintura e a fotografia, pois não apenas imitam e congelam a realidade visível, mas transcendem abrindo possibilidades para uma visão poética do mundo urbano que provoca diretamente os limites da visão humana.

O quadro *Duplo Autorretrato*, pintado em 1976, retrata uma cena urbana que captura a fachada de um restaurante ou uma lanchonete com uma grande vitrine de vidro que reflete os traços da cidade ao seu redor. O reflexo que vemos no vidro possui uma grande gama de detalhes, em que é possível ver os carros estacionados nas ruas em frente, árvores sem folhas e uma variedade de edifícios comerciais do outro lado da rua, indicando a localização urbana, possivelmente central, do estabelecimento registrado. No interior da lanchonete é possível ver banquetas altas que indicam um espaço de convívio típico das

idades norte-americanas. É uma complexa composição, que utiliza tonalidades de cores mais desgastadas com poucos destaques que saltam aos olhos, essenciais para transmitir a atmosfera e a objetividade de uma cena corriqueira urbana. Estes utiliza uma paleta de cores que varia entre tons neutros como cinza, bege, azuis e verdes, conferindo profundidade para refletir a luz natural da cena retratada. Alguns tons quentes se destacam como na reprodução da logo da Coca-Cola, contrastando com tons frios e mais apagados, por vezes, atraindo o olhar e criando pontos de interesse, conferindo mais dados de realidade para o que se vê. Também é possível ver, por meio dos vidros, a figura do artista ao lado de uma câmera registrando a cena e, mais difusamente ao fundo, outro reflexo seu, no que parece ser um espelho no interior da lanchonete. Essa sua obra mescla interior e exterior de maneira singular e provoca os olhares dos espectadores, despertando várias inquietações.

Os discursos dos participantes da pesquisa, diante desta obra de Estes, revelam um certo impacto visual ao olhar para a imagem, desenvolvendo-se para reflexões sobre o cotidiano e o tempo cronológico, passando por simbologias que as árvores secas podem remeter, evidenciados por falas do Espectador 01: como:

Nossa... essa é bem difícil... estou vendo duas... o que mais chama a atenção são as árvores secas da frente da loja e o fotógrafo também. Mas parece que remete a correria do cotidiano, né? Não sei, porque a gente, às vezes vive uma vida tão louca... que tem um relógio ali no fundo bem no centro das árvores com as folhas secas... eu acho que remete a nossa correria cotidiana, que a gente trabalha, vive no dia a dia e não observa as coisas ao redor, por exemplo, tem um relógio no centro e as árvores secas, né? Então a gente não percebe o passar do tempo, das coisas, o acontecer das coisas. E aí, parece ser o outono. As folhas estão secando... E, pelo fato de ser uma lanchonete, uma coisa bem cotidiana, tem um carro e um homem observando, na verdade o homem é um fotógrafo, né? (E01, 2024)

Ao passo que nota a presença da representação de uma pessoa fazendo um registro mecânico da imagem, ao lado de uma câmera posicionada no centro, sua reflexão deriva para a função e a capacidade poética designada pelas qualidades profissional da fotografia aos seus espectadores:

O fotógrafo tem essa perspectiva de observar aquilo que a gente não observa. Então acho que fala sobre isso, sobre a vida cotidiana, a correria nossa do dia a dia e a gente não observa, não consegue observar as coisas ao redor (E01, 2024)

É possível destacar a imposição que uma obra hiper-realista coloca como demanda para o olhar. A imagem, por retratar um cenário urbano tão comum e reconhecível, foi inicialmente definida de tal maneira pelo Espectador 02:

Acho que a primeira coisa que me chamou a atenção foi que ela é uma imagem muito banal entre as outras. E, aí eu fiquei pensando, qual é a complexidade dessa imagem, o que eu poderia ressaltar aí enquanto complexidade? (E02, 2024).

Suas impressões se abrem quando seu olhar é convocado a fazer um esforço, então, para ver qual seria o mistério que essa obra esconde ou o que é possível falar sobre ela, e continua:

Algo que me chamou atenção é a ausência de pessoas, tirando ali a pessoa que provavelmente está tirando foto, que está com o tripé, não tem outras pessoas. Nem no restaurante ali, nem nos carros, nem andando na rua, enfim (E02, 2024).

Interpretação que mostra, então, o que olhar para uma cena cotidiana faz pensar ao observar as coisas aparentemente simples e o que é possível extrair de algo tão banal quanto a fachada de uma lanchonete vazia:

e essa coisa de dentro e do fora estão misturados. Você olha o reflexo e você tem que se esforçar para diferenciar o que é que tem dentro de uma cafeteria e o que é de fora, da cidade ali. Porque as duas coisas se misturam no reflexo (E02, 2024).

Um ponto inquietante aos espectadores foi o seguinte: o reflexo representado na obra chamou bastante a atenção dos participantes, causando confusão entre o que estaria dentro da lanchonete representada e o que estaria fora do edifício e derivando para questões do interior e do exterior na relação humana com a natureza, como versa o Espectador 03:

tem o reflexo de como é a natureza por fora dessa empresa. Não sei se é uma empresa... O tanto que a gente modificou a natureza. Porque tem essa oposição, né? Desse vidro, aparentemente espelhado e essas árvores que estão secas ainda, não sei, [...] e no meio do caminho, esse modernismo que esse alastrou pela vida e pelo cotidiano nosso. O quanto que a gente transformou a natureza... só que ali só tem uma pessoa nessa imagem. Eu não vejo nenhuma dentro. Ninguém está usufruindo desse ambiente. Agora, porque a pessoa tirou essa foto, não faço ideia (E03, 2024).

Em sua fala, desponta o estranhamento ao olhar uma paisagem diferente das vistas no Brasil e por uma certa crítica ao modernismo arquitetônico, registrado na obra, que se alastrou pelos centros, deixando as paisagens cotidianas com um tom de esvaziamento. Também nesse sentido, o Espectador 04 diz:

Isso me parece nos Estados Unidos ou na Europa... Nos anos sei lá 70, 80, não sei muito bem [...] eu não sei assim, é uma coisa, talvez muito pessoal, mas eu acho tudo muito quadrado na Europa, nos Estados Unidos. Eu acho tudo muito quadrado... eu vejo, sim, que tem uma questão de modernidade e tal, mas eu acho isso muito quadrado, essas portas, do jeito que é feito assim, parece que essa estrutura muito... não... eu acho que me passa um certo nível de 'Eu posso entrar e comer, enfim, é limpo, é um lugar OK'..., mas é um lugar que eu não gostaria de ver todos os dias assim, eu acho... não acho esteticamente agradável (E04, 2024).

Nesse sentido, a experiência com a obra de Estes faz os espectadores se imaginarem nesse lugar, habitando ou não querendo habitar esse espaço, ou seja, compreendendo a imagem como representante fiel e exato daquilo que mostra. Assumindo um ponto de interpretação próximo aos outros participantes, o Espectador 05 relata ter também a sensação de reconhecer um espaço alimentício, uma lanchonete de aeroporto, por exemplo, mas nota a presença humana na imagem como alguém que possui função do registro não só fotográfico, mas também de alguém que faz o levantamento topográfico de um terreno:

Dá a sensação de ser o desenho de um avião, sabe assim, como se isso poderia ser o térreo de um aeroporto, mas não é, porque não tem como ficar tão perto assim de onde o avião fica parado. Tem uma lanchonete, talvez... [...] depois eu olhei de novo, aí pode ser que, sei lá, se esse reflexo, por exemplo, esse em cima da porta, se está lá dentro ou se é o que está na frente da vitrine, sabe? Esse jogo de reflexos está bem louco mesmo. E tem um tripé, né? Do lado de fora, você não sabe se essa pessoa está filmando ou se é aqueles caras que, aí eu não sei como chama aquilo, acho que geógrafo que é formado nisso, tem uma coisa que às vezes a gente vê as pessoas na rua com uma coisinha que sei lá o que está medindo (E05, 2024).

A noção de que o artista estaria medindo alguma coisa ressoa os comentários sobre a poética hiper-realista tentar a representação objetivista do mundo visível, tratá-lo como coisa superficial. As associações interpretativas

levam a pensar na função dos reflexos presentes na obra e como o olho se adaptaria, a fim de corrigir ou perceber essas visibilidades no mundo:

Esse jogo de reflexo às vezes parece também a sensação do olho que não foca muito, sabe, a gente tem astigmatismo coisa assim, às vezes é uma relação um pouco assim com a imagem, sabe? Uma parte está focada, outra não, aí você tem que apertar um pouco do olho para ver, aí também me veio essa sensação, né, de uma imagem que se mostra, mas também não se mostra, porque tem algumas camadas aí, aparecendo por reflexos (E05, 2024).

Algo que deriva, na fala do Espectador 05, é o olhar para as técnicas empregadas de enquadramento e reprodução presentes na imagem:

Não sei, me veio também... se a gente for pensar os planos, né. Se a gente encarar essa vitrine aí, de vidro, com essa coisa azul segurando, os trilhos... O que deveria ser fundo, mas não é, porque está mais ainda do que o primeiro plano, né. Que está num plano que a gente não vê, não sei como isso chamaria... porque está atrás de quem está fotografando. Aparece como um vulto, né? E como esse atrás se mistura com o que estaria nesse outro atrás [...] quase também como dupla exposição, sabe, de foto, também poderia estar rolando aí. Essa rua com esses carros ser uma outra imagem e está dupla exposição, não por reflexo (E05, 2024).

A dupla exposição mencionada no último relato ajuda a reforçar a ideia que remete ao título da obra, utilizando a noção de dupla representação para dar visibilidade ao seu duplo autorretrato, estejamos falando do retrato de sua autoimagem ou da duplicidade de representações especulares, internas e externas, que a obra dá a ver. Ao saber do título, os espectadores associam com variadas interpretações. Assim, o Espectador 05 prossegue sua fala, pensando nas técnicas de reprodução de camadas sobrepostas que permitem atingir aspectos de transparências entre os assuntos que se apresentam:

Me veio muito a sensação de mexer com Photoshop. Sabe de layer (camada)? Que é isso de que às vezes tem uma layer de uma foto aí, meio transparência e que ficou em cima de outra, por isso que me pareceu uma coisa e se isso fosse feito na fotografia pensando numa imagem só, que seria uma dupla exposição do filme (E05, 2024).

Ao saber do título, o Espectador 03 busca referências para reconhecer a obra ao que compreende por um autorretrato habitual e nota que essa tela difere do habitualmente conhecido: “*Duplo? Hum... é interessante que, na verdade, a pessoa, ela está afastada da imagem. Não dá para ver o retrato do como a gente reconhece*” (E03, 2024). E, ao pensar sobre os espelhamentos

presentes nesse recorte cotidiano, versa: *“tem uma ideia de infinito também, por conta do reflexo lá de fora.”*

Na tentativa também de encontrar relação entre título e obra, o Espectador 04 discorre o seguinte: *“talvez, será que porque ele está na foto, mas também a foto em si é de algo que significa algo dele? Algum lugar que ele goste e que faz parte de quem ele é?”* (E04, 2024). Um ponto intrigante nessa reflexão é evidenciado pela dupla capacidade da imagem de registrar com a técnica tanto a superfície do mundo quanto a profundidade advinda das associações que nos fazem falar. Nesse fluxo de ideias, segue: *“e é legal que as árvores se misturam com o que está construído dentro... enfim... tem os carros, né? Pode parecer que está lá dentro, mas, na verdade, está lá fora.”*.

Nesse sentido, as interpretações do Espectador 01 ao tomar conhecimento do título, seguem a linha de pensar o registro tanto de um autorretrato como o de um retrato que tem por função registrar o tempo estático das coisas ao seu redor, impossível para as limitações humanas:

O nome remete a essa ideia mesmo. Como a gente fica no tempo... achei bem legal essa [...] como a gente é, com o tempo, com o passar do tempo. Como a gente muda, como as coisas vão mudando também... Interessante o fato da árvore está no centro e no meio o relógio, as árvores sem folha está bem no centro... o relógio bem no centro dá ideia de tempo mesmo, né de mudança, de reflexão, como a gente pode mudar (E01, 2024).

Assim, retoma suas observações sobre o *dentro* e o *fora* pensando em como parar o aceleração do mundo contemporâneo e poder observar mais calmamente os acontecimentos:

Dentro e fora. É, pode ser isso também. O que me remeteu primeiramente foi sobre a vida cotidiana, né? A gente está tão preso na loucura de trabalhar que a gente não consegue ver o que acontece fora de nós, observar o que está acontecendo em volta e fora... e a questão das árvores que está refletindo, né? Fica preso nessa vida cotidiana e não consegue ver o que está acontecendo para fora. As coisas legais que acontecem, às vezes... faz sentido (E01, 2024).

Além dessas interpretações, os discursos correm no sentido de pensar quais os significados advindos da obra que estava sendo vista, destacando os símbolos de espelhos, reflexos, ausência ou pouca presença de pessoas, banalidade e, ainda, confusão sobre a complexidade ou intencionalidade da

obra. Contudo, a inquietação mais pregnante na recepção dessa obra é a dúvida sobre ser uma fotografia ou uma pintura. Em diversos pontos dos discursos, os espectadores referem-se à imagem como uma foto pela ancoragem e uso que os artistas hiper-realistas faziam dos registros fotográficos. A figura do artista, vista centralmente na obra, ao lado de uma câmera fotográfica também contribui para essa inferência. Porém, ao tomarem conhecimento de se tratar de uma pintura, as reações demonstraram o significativo impacto na recepção da obra e intensificaram sua interpretação.

Nessa linha de raciocínio, ao pensar sobre tratar-se de uma pintura, o Espectador 01 coloca:

Aí é mais difícil ainda. Acho que remete ao estado mesmo do pintor, alguma coisa que ele queria passar. Mas, para mim, continua essa ideia, [...] ele está refletindo, né? Reflexo do cotidiano, do dia a dia nosso, como a gente não observa as coisas ao redor. E por se tratar de uma pintura, significa que ele é bem detalhista mesmo. Ele sempre está observando as coisas ao redor. Acho que ele está fazendo um convite para a gente poder falar. Acho que ele está convidando a gente a ter um olhar mais cuidadoso para as coisas à nossa volta, porque ele... por ser uma pintura... muda a ideia né? É bem detalhada mesmo (E01, 2024).

O fato de ser uma pintura parece despertar um convite para que uma pausa seja feita na vida cotidiana, para que registremos mais o mundo e que possamos retratar interna ou externamente o ambiente que nos cerca, na tentativa de nos deslocar de uma lógica impositiva que nos impede de fruir mais o tempo vivido:

eu acho que é isso, a gente valorizar mais o tempo, observar mais os detalhes das coisas em volta. Pelo fato de ser uma pintura, ele teve que transpor bastante detalhe. Fotografia é mais fácil, mais instantânea. Fica para a gente não ter uma vida tão instantânea assim, ser mais cuidadoso com as coisas e com tempo (E01, 2024).

Sobre esse impasse de ser fotografia ou pintura, o Espectador 03 relata que não consegue: “*notar a diferença*” (E03, 2024). Ao passo que o Espectador 04 mostra surpresa e seu espanto ao receber a informação:

Nossa, mentira! Meu Deus, sério?! [É difícil acreditar? – pergunto] Sim! Nossa, e parece que eu tinha até visto, a gente até vê a máquina, né. O pintor fez de propósito, né? Provavelmente... [...] A perspectiva! Incrível, as cores... como ele consegue colocar assim de um jeito que

fica parecendo um azulejo mais gasto do que o outro, uma coisa assim aí embaixo (E04, 2024).

Por outro lado, o Espectador 05 diz:

Olha, eu conseguiria fazer isso por fotografia. Mas eu acredito que alguém saiba pintar isso também. [É uma pintura - digo]. É, eu acredito. Sabe, assim como eu acredito, assim como poderia ser 3D tranquilamente, porque oriental faz animação com um reflexo desse jeito sabe, então poderiam ser todas as coisas (E05, 2024).

E, logo em seguida, abre sua leitura para destacar detalhes da técnica empregada por Estes ao representar a refração dos espelhos:

Então, e essa refração né? Que o vidro dá, que dá essa sensação de um olho meio com astigmatismo, né? Parece que é uma coisa que não foca... aí você vê isso tanto nesse reflexo de alguns bancos dessa primeira, desse primeiro plano. Nossa, quando vai lá para o fundo, então, é quase vertiginoso sendo que o cara eu consegui ver só na hora que eu consegui minimamente estabilizar essa imagem de fundo, né? Que ela parece até uma coisa, sabe quando você olha o vidro e parece que está em movimento e não está? Você só deu uma movimentada... tem um trecho ali que parece que está rolando isso, né? Ele dá até um certo mal-estar de ficar olhando (E05, 2024).

Detalhes visuais que demonstram o desconforto provocado pela exímia técnica e tentativa de apresentar a superfície plenamente perfeita dos objetos da realidade cotidiana. Como vimos, o hiper-realismo culmina na sensação de mal-estar diante de uma imagem tão impactante, seja por sua aparente simplicidade ou por sua preciosidade técnica, contudo, sempre capaz de provocar associações que compõem com o título da obra e com as figuras ali encontradas, abrindo para significações ímpares que impactam e são impactadas pela subjetividade dos espectadores.

De modo singular, o Espectador 02 relata uma intrigante leitura da obra quando colocada a questão se supõe ser uma fotografia:

Eu acho que de primeira, da primeira vez que eu vi, assim rapidamente, eu apostaria que sim, mas eu acho que não. Agora, olhando por mais tempo, acho que não. Não parece uma foto... [É uma pintura mesmo - esclareço]. Sim! Muito bem feita. [...] porque se você olha bem rápido: 'ah, é uma foto!'... tem muitos elementos que parecem uma foto, só que quando você vai olhando, você vê a pintura. Esse azul, por exemplo, parece muito uma pintura. Você vai vendo que tem alguns elementos, do chão ali, parece que é desenhado mesmo (E02, 2024).

Sua fala se abre para a possibilidade de pensarmos um tempo necessário que deve ser dado ao olhar para perceber o que está sendo visto e se algo se esconde ali, dado que havia pensado a princípio qual seria a complexidade dessa obra que parecia ser a mais comum. Assim, segue em sua leitura:

É quase como uma palavra, né? Quando você vai repetindo ela sem parar, ela se torna uma imag... imagem, olha só... uma fot.. ah [se confunde nas palavras], uma palavra estranha. Acho que a imagem também, né? (E02, 2024).

Nesse trecho, podemos notar como é significativo o efeito de falar do que é visto em uma imagem de obra de arte como essa de Estes, pois as palavras parecem confundir o sujeito ali presente e a associação entre “palavra” e “imagem” tomam a mesma significação, quase passando pela palavra “foto” que, ao fim, apontará para uma sensível comparação com um processo analítico:

Pensando por exemplo em uma análise, a gente está falando uma palavra, está falando, falando, falando... e aí o analista vai lá e fala a mesma palavra, mas porque ele falou você pode ouvir diferente. Acho que é isso (E02, 2024).

O que vemos no discurso desse sujeito-espectador é a comprovação da equiparação de um processo analítico com um processo de recepção estética. Guardadas as devidas proporções, é possível comparar o trabalho do artista com o do analista, como escutamos do Espectador 02:

Acho que o artista talvez tenha esse trabalho de antecipar essa ambiguidade, esse duplo ou múltiplo sentido que você pode ver numa imagem. Acho que isso que é interessante na arte, né? O artista vai pensar alguma coisa a partir daquilo, mas, bom, é óbvio, como ele é uma pessoa, ele só vai ter uma limitação disso. E aí, na medida em que ele entrega essa obra para o mundo, a gente vai podendo fazer o que a gente quer disso, o que cada um quer disso. Mas, eu acho que a arte sempre deixa esse espaço para você colocar algo de seu ali e acho que o artista tem esse cuidado também, não sei, imagino, né? De ressaltar, talvez esses furos, essas lacunas... brincar com isso e tal (E02, 2024).

Escutando atentamente e produzindo a leitura analítica das falas dos espectadores sobre a obra “Duplo Autorretrato” de Estes, temas como a reflexão entre o cotidiano e a sensação de rapidez do tempo passar saltaram em

elementos referidos ao *relógio* e às *árvores* na pintura. A captura e a reprodução dos reflexos na obra geraram discussão sobre a dicotomia interior/exterior tanto no sentido físico sobre imaginar o espaço da lanchonete inserido em uma cidade como no sentido subjetivo sobre a capacidade de uma obra retratar tanto o mundo interior como exterior do pintor, além é claro, de demonstrar relações dos espectadores com os próprios mundos objetivos e subjetivos destacadas por certas repetições nas falas que refletem como interpretam a realidade cotidiana retratada em uma imagem.

Há, contudo, variações nas interpretações, com alguns espectadores pensando em qual seria a complexidade dessa obra, ou então, exercitando o olhar pensativo para reconhecer e dar sentido para a simbologia e para a poética encontradas na obra, enquanto outros demoraram mais seu olhar sobre as técnicas empregadas pelo artista hiper-realista, versando sobre como seria possível reproduzir essa obra até mesmo em um contexto mais atual. O excesso de realismo objetivo empregado na tela de Estes causa um inevitável estranhamento. Seja pela surpresa ao descobrir que se trata de uma pintura e não de uma fotografia, fato interpretado por alguns como “*indiferenciável*”, ou então, como “*difícil*”, mas capaz de intensificar as questões suscitadas sobre o tempo e a percepção do mundo. Ou então, como notamos, por colocar o sujeito em uma posição de não desconfiar da complexidade da obra, a priori, ainda que se questione se há algo inquietante – ou seja, questionar-se sobre isso já indica uma inquietação. De certo modo, esse estranhamento diante uma obra de tal impacto visual nos remete à recepção de Freud diante da obra de Michelangelo na basílica de San Pietro. Ora, essa mesma inquietação, de início sem nomeação, somente como vazio a ser preenchido, fez com que o psicanalista vienense disparasse associações diante da escultura a fim de compreender quais sentimentos esta lhe causava. Não foi diferente com a obra de Estes, guardadas as devidas proporções, pois não era nossa intenção, nesse momento, produzir um ensaio tão extenso e minucioso como o trabalho freudiano sobre cada uma das obras expostas, mas de mesmo modo, pudemos registrar o movimento subjetivo e autorreflexão causadas pelas imagens de Arte, postas diante dos olhos dos espectadores.

4. A ardência das imagens na busca pelo Real

O que significa *pensar sobre o pensamento* das imagens hoje? Pensar sobre o pensamento ou orientar-se diante dele é questão recorrente nos estudos ontológicos ocidentais há muito tempo. Com o desenvolvimento tecnológico do mundo, essa instrução mostrou-se profundamente atrelada às imagens. Em sua importância mais contemporânea, essa orientação ganha reformulações justamente para o campo do pensamento *da* imagem ou *como* imagem. Essa problemática é definida por Georges Didi-Huberman (2012) como *complexa e ardente*. Complexa pela dificuldade de se encaminhar uma resposta e ardente pelo fato de continuar sempre em constante ação. O filósofo destaca que o momento em que estamos conta com uma grande imposição da imagem em várias esferas: estética, política, cotidiana, histórica. Assim, comparativamente com outros momentos, a força da imagem está mais atual do que nunca. Suas interfaces de mostraçã, de veracidade, de credulidade e, conseqüentemente, de destruição, estão mais presentes do que nunca. Nesse sentido, portanto, as imagens *ardem* (Didi-Huberman, 2012).

Pensar sobre o conhecimento que as imagens podem dar lugar é pensar, também, qual a carga histórica que esse conhecimento traz. Frente a isso, Didi-Huberman (2012) questiona se não seria o caso de recorrermos àqueles que anteriormente já desdobraram essas investigações. Pensadores como Freud, Einstein, Aby Warburg, Bataille, Benjamin, por exemplo. Porém, tendo a finalidade de compreender profundamente esse conhecimento proveniente da imagem, seria preciso produzir uma *arqueologia* dessas formações atravessadoras bem ao jeito foucaultiano e, quem sabe, reescrever e restituir toda essa ideia que esse conhecimento carregaria. Mas esse trabalho depreenderia um enorme esforço, dada a quantidade de material histórico que envolve. Foi essa a tentativa, em certo momento, de Warburg, ao promover uma disciplina ocupada em investigar se a imagem ou a palavra surgiu primeiro, mas que, interiormente, buscou aproximar os laços entre essas duas áreas. Um trabalho impossível, diríamos, e, por conseguinte, próximo ao real.

Seria potencialmente absurdo pensar em uma separação opositiva entre imagens e palavras. Cada imagem carrega consigo uma carga histórica incomensurável, sem falar no valor de memória que trazem juntamente. Quando

temos contato com um objeto, talvez seja importante que nos coloquemos minimamente a pensar sobre as condições que permitiram nosso acesso a tal imagem, considerando todas as ameaças e todos os entraves possíveis que certamente teriam limitado o acesso dessas obras ao contemporâneo, ainda mais atravessando tempos de destruição iconológica como foram os séculos mais recentes. Dada essa premissa, “não se pode falar do contato entre a imagem e o real sem falar de uma espécie de incêndio. Portanto, não se pode falar de imagens sem falar de cinzas” (Didi-Huberman, 2012, p. 210).

Nesse sentido, ao nos colocarmos diante de um objeto, é preciso iniciar o olhar por suas características vestigiais, sendo necessário ir além: é preciso que dediquemos atenção também para suas lacunas. Se a imagem é formada por cinzas, logo indica que queimou. Então, o agente oculto que a fez queimar tem tanta importância ao pensamento quanto aquilo que resta dela.

Frequentemente, nos encontramos, portanto, diante de um imenso e rizomático arquivo de imagens heterogêneas difícil de dominar, de organizar e de entender, precisamente porque seu labirinto é feito de intervalos e lacunas tanto como de coisas observáveis. Tentar fazer uma arqueologia sempre é arriscar-se a pôr, uns junto a outros, traços de coisas sobreviventes, necessariamente heterogêneas e anacrônicas, posto que vêm de lugares separados e de tempos desunidos por lacunas. Esse risco tem por nome *imaginação* e *montagem* (Didi-Huberman, 2012, pp. 211-212, grifos do autor).

A tentativa de se produzir uma arqueologia da cultura, estando inserido no contexto atual, se dá paradoxalmente pois será preciso levar em consideração temporalidades contraditórias, além de assumir uma simetria entre dois aspectos: o que está disponível em demasia e o nada. Temos que dar importância igualitária tanto aos arquivos que conseguimos ter acesso em nossos dias atuais como também às ações que impediram outros tantos de chegar. As lacunas da história das imagens gritam tanto quanto as próprias imagens. É a lógica da *montagem* colocada como viabilização do pensamento histórico. Ela define os caminhos que o agente pode encontrar ao produzir pensamento sobre as imagens.

Essa lógica não está restrita à construção de uma história sobre as imagens ou, mesmo, em uma história da arte, mas, como destaca Walter Benjamin, pode ser colocada sobre a História em si. A orientação da lógica da

montagem escapa aos processos mais habituais de análise histórica, e ao renunciar a contação de *uma* história, outros aspectos que não são englobados vêm à tona, como os anacronismos, a sobrevivências, outras temporalidades que também podem afetar o objeto; detalhes que sejam aparentemente insignificantes. Todas as experiências outras serão os vestígios, os gestos e os restos dessas imagens.

É possível, assim, “mostrar que a história não é senão todas as complexidades do tempo, todos os estratos da arqueologia, todos os pontilhados do destino” (Didi-Huberman, 2012, p 212). Além disso, a montagem reúne também os aspectos inconscientes referentes a essa arqueologia, uma memória que não conta muita coisa, a não ser através da interpretação de seus sintomas. Essa arqueologia está relacionada ainda com uma forma dialética da imagem, uma encarnação da imagem que indica o quanto o seu entendimento não é fácil e nem imediato como simplesmente olhar um álbum de fotografias dos fatos.

Com essas ideias postas, é possível pensar a constante inscrição de uma partícula do *sem-sentido*, isto é, do impossível, na produção do conhecimento, sempre um traço irregular na formação do desenho (Didi-Huberman, 2012). O saber não é produzido através da progressão de ideias em outras ideias, mas é encontrado muito mais em suas brechas, que constituem a marcação de sua singularidade frente a produção em série de outros conhecimentos. Aqui o filósofo questiona se a essa brecha, a essa partícula do *sem-sentido*, não poderíamos também chamar Sintoma. É necessário elucidar que, segundo Dionísio:

De sua parte, a concepção de sintoma da qual Didi-Huberman se apropria não remete diretamente ao processo de criação artística, discurso corriqueiro nas psicopatologias que consideram que o ato criativo é fruto de “efeitos sintomáticos”. Seu trabalho, ao contrário, promove a inserção de cortes no registro do visível. Assim, sintoma se aproxima aqui *do incarno do sensível*. E, em termos psicanalíticos, como acrescenta Serge Leclair¹⁴ (2007, p. 105), por sensível podemos entender aquele termo que se “desprende”, e que ao se destacar impede o “desfalecimento do momento”: um cheiro, uma textura... um detalhe. Próximo ao desejo, o sensível dele se reveste para ganhar forma. (2012, p 328, *grifos do autor*).

¹⁴ LECLAIRE, S. Psicanalisar. São Paulo: Perspectiva, 2007.

Reforçando essa noção surge o argumento de que nunca se sabe ao certo de onde vem o conhecimento produzido através da imagem. Nesse sentido, uma grande característica das imagens é produzir uma interrupção no saber, a qual é tida aqui como sintoma, e ao mesmo tempo ser capaz de promover uma interrupção em um certo caos que se estabelece, assim, produzindo conhecimento. A assimilação das cinzas das imagens ardentes não é de fácil compreensão pelo espectador. Além disso, esse objeto é frágil e pouco visível, afirma Didi-Huberman (2012) com base em proposições do artista surrealista Man Ray. Assim, tal qual um historiador, o artista teria como tarefa a missão de reafirmar aquilo que escaparia à cultura. De registrar certos aspectos da tragédia que são quase sempre irrepresentáveis, como também afirmar para a tragédia certos aspectos da cultura. Podemos dizer: possibilitar o impossível.

Essas colocações direcionam o olhar para os aspectos mais ardentes da imagem, como também para seus aspectos mais latentes. O que, em certo sentido, é retirar o peso de quaisquer tradições que encerrariam a obra ou delimitariam seu potencial, propiciando a abertura dos aspectos *incendiários* e, assim, deixá-los queimar. Desse modo, então, a sabedoria por trás de olhar para uma obra de arte reside em reconhecer, minuciosa e atentamente, o lugar onde ela *arde*, identificar os rastros em que as cinzas ainda estão fumegantes e podem queimar.

É preciso notar, ainda, como ressalta Didi-Huberman (2012) recorrendo novamente a Benjamin, a importância da fotografia para o século XX, especificamente nos anos 1930. E ele adverte não se tratar da fotografia que ganhou estatuto entre as obras de arte, mas sim da arte que é tida como fotografia. Essa última surge no sentido de romper as barreiras da representação, ainda que realista por excelência. Uma arte como fotografia pode elevar os limites da realidade ao extremo, justamente pela sua afirmação em demasia, chegando assim a quase atingir o real. Nesse sentido, o trabalho inscrito aí assume um caráter fenomenológico ao produzir uma autenticidade, contudo tem a capacidade e a preocupação de se mesclar ao ambiente, de fundir-se às coisas. E faz isso através da implicação. É um saber-estar, situar-se no ambiente; isto é, olhar, sabendo-se visto. Justamente essa mescla será o fator de durabilidade de tal experiência estética.

[...] se está ante uma experiência deste tipo, a *legibilidade das imagens* não está dada de antemão, posto que privada de seus clichês, de seus costumes: primeiro suporá suspense, a mudez provisória ante um objeto visual que o deixa desconcertado, despossuído de sua capacidade de lhe dar sentido, inclusive para descrevê-lo; logo, imporá a construção desse silêncio em um trabalho de linguagem capaz de operar uma crítica de seus próprios clichês. Uma imagem bem olhada seria, portanto, uma imagem que soube desconcertar, depois renovar nossa linguagem, e, portanto, nosso pensamento (Didi-Huberman, 2012, p. 216).

A imagem, sob estes aspectos, *arde* e nessa queima aproxima-se do real, acerca-se dele como que na intenção de desmascará-lo. Também arde no sentido destrutivo, pois esse princípio comburente implica, inevitavelmente, em sua redução a cinzas. Mas, ainda assim, esses resquícios continuarão potencialmente quentes em suas capacidades de produzir memórias e suspender a ordem habitual das coisas. Continuarão a arder, mostrando-se através do irrepresentável e do não-dito. Assim, portanto, as imagens ardem, sobretudo, através da memória e da atualização da percepção, numa tentativa de estar permanentemente quentes, mesmo em sua impermanência. Contudo, é preciso “acercar o rosto à cinza. E soprar suavemente para que a brasa, sob as cinzas, volte a emitir seu calor, seu resplendor, seu perigo” (Didi-Huberman, 2012, p. 216) para perceber essa ardência imanente das imagens e estar apto a se aproximar sensivelmente delas.

4.1 Inquietações sobre o artificial

Os movimentos artísticos como o Surrealismo e o Hiper-Realismo, por nós apresentados até então, nascem em contextos históricos específicos, demarcando as preocupações poéticas, políticas e estéticas de sua época. Desde as incursões pelo mundo onírico, a busca do automatismo psíquico e pelo encontro de uma poética no mundo subjetivo do ser humano dos surrealistas; ou então, pela meticulosa representação da realidade visível, pela busca da superficialidade objetiva do mundo exterior, mas que inevitavelmente se apresenta como uma inquietação aos olhos humanos dos hiper-realistas, a potência das obras desses movimentos ressoa até a atualidade na subjetividade e, arriscamos dizer, continuará reverberando infinitamente, talvez enquanto haja

subjetividade. A potência das imagens que tratamos até então trazem amplas significações, mas, sobretudo, colocam à prova a noção de realidade habitual, extrapolando os limites da percepção e produzindo novas e incessantes imagens e figurabilizações nos sujeitos que se relacionam com elas. Nesse sentido, uma das revoluções mais atuais no campo da produção de imagens artísticas nos atinge como uma gigantesca onda tecnológica que, mais uma vez, se coloca a expandir ainda mais a interação entre humanos e máquinas: a Arte criada com Inteligência Artificial (IA).

Nos anos mais recentes, a explosão de aplicativos desenvolvidos com lógicas algorítmicas incendeia o universo tecnológico. Como Giselle Beiguelman (2021) nos mostra em *Políticas das Imagens*, aplicativos como o TikTok transformaram a experiência dos usuários na dadosfera, fazendo pensar em como a atenção é cada vez mais um objeto de consumo. Segundo a autora, a rede social de vídeos curtos é a mais “maquínica” (2023, p. 9) das que surgiram recentemente, sobretudo pela oferta do botão “*For You*” – para você – que a interface do aplicativo apresenta, apontando sua leitura algorítmica baseada nos dados e análises coletadas por inteligência artificial. A força dos vídeos curtos é tamanha que vários aplicativos incorporaram o formato em suas interfaces de usabilidade, como por exemplo o *Tigram* (ou Reels) no Instagram, ou a aba *Status* do Whatsapp, entre outros. São milhares e milhares de imagens que causam uma anestesia no usuário em um espaço onde não é preciso fazer nada além de consumir imagens.

Atingindo dados fenomenais de utilização, o TikTok ganha adeptos em um contexto em que grande parte da população se viu voltada para o digital, entre 2020 e 2021, anos da pandemia do coronavírus, a rede cresceu 45% em número de usuários. Forçando outros espaços virtuais como Instagram e o X [anteriormente, Twitter] a se adaptarem e incluir a nova linguagem de consumo da nossa atenção em suas programações (Beiguelman, 2023). A autora chama a atenção para como o protagonismo da China tem sido um dos aspectos notáveis na atualidade dessas questões e destaca como o TikTok foi o primeiro aplicativo a se inserir nas muralhas do Vale do Silício, nos EUA.

Fato que, recentemente, em 2024, levou a criação de legislações que visam o banimento ou a restrição do uso da plataforma em território estadunidense. O que demonstra como a hegemonia ocidental dos EUA teme a influência da China em sua segurança nacional, evidenciando o impacto das redes sociais em aspectos geopolíticos e territoriais. É preciso notar que aplicativos como esses têm, realmente, alta influência em seus usuários, sobretudo na disseminação de conteúdos criados intencionalmente e atrelados a vieses ideológicos, como as *fakenews*. Ainda que 62% da população brasileira declare confiar em sua capacidade de discernimento entre informações reais ou falsas, sabemos, por pesquisas da Agência Brasil, que quase 90% dos brasileiros admitem ter acreditado em informações falsas, seja por ingenuidade ou por vergonha de admitir a cilada sofrida na crença da desinformação¹⁵.

Soma-se a isso o crescimento do fenômeno das *deepfakes*, que consistem em técnicas de manipulação de mídia que utilizam treinamentos com inteligência artificial para criar vídeos, imagens e, mesmo, áudios falsos, trocando rostos, falsificando falas de pessoas públicas e simulações de suas vozes para veicular a informação que bem o queiram. Beiguelman (2023) aponta como essas ferramentas podem afetar o conhecimento e a interpretação dos fatos da história, contribuindo para a inauguração de uma era de novos negacionismos.

Contudo, dentre as revoluções na criação e proliferação das imagens, os modelos de inteligência artificial que utilizam a denominada “linguagem natural” ganham maior destaque, sobretudo pela capacidade de lidar com pequenos comandos de palavras e, quase imediatamente, transformá-los em imagens.

A rapidez e a eficiência dessas traduções de texto para imagem ressuscitaram antigas polêmicas sobre quem é o autor da obra: o programa ou o artista. Vamos combinar que, pelo menos desde a invenção da fotografia, ficou claro que o binômio homem-máquina é constitutivo da arte contemporânea. O que obviamente não quer dizer que qualquer pessoa equipada com uma câmera fotográfica seja necessariamente um artista. (Beiguelman, 2023, p. 11).

¹⁵ <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2024-04/quase-90-dos-brasileiros-admitem-ter-acreditado-em-fake-news>

No campo estético, as obras de arte criadas com IA surgem em um contexto marcado por essa profunda integração entre os seres humanos e os computadores. Os questionamentos sobre esse tema se abrem das mais variadas formas, desde o uso da IA para a criação completa da imagem, em que a máquina pode assumir papel de coautoria, até o uso das tecnologias de interação que ajudam os artistas a despertarem os processos criativos e trabalhar, tratar, modificar de maneira tecnodigital suas produções artísticas. Essas dinâmicas provocam uma série de questões sobre a originalidade, autoria, uso ético das imagens e a própria natureza do processo criativo.

A questão dos direitos autorais sobre o que é criado com IA é outro tema quente entre os debates suscitados nas últimas efervescências. Os programas que utilizam os mecanismos de *text-to-image* se baseiam em áreas conhecidas no campo como PNL, ou processamento de linguagem natural. E, de acordo com Beiguelman (2023), essa nomeação carrega heranças de um pensamento antropocêntrico e colonialista, pois associa a linguagem textual à natureza, e natureza ao humano (p. 12), o que indica a própria vinculação da criação da inteligência artificial como pretensão mimetismo da inteligência humana. Assim:

O que esses sistemas fazem é, basicamente, treinar os algoritmos para reconhecer imagens a partir do aprendizado do texto usado para descrevê-las. O processo baseia-se num método chamado de “difusão”: o sistema começa pela identificação inicialmente aleatória de um padrão de pontos, e gradualmente aprende a reconhecer esse padrão em outra imagem. Isso é aplicado em milhões de imagens on-line a cada vez que se faz uma requisição no sistema, inserindo uma frase para compor uma nova imagem. Uma odisseia nada desprezível – e alguns artistas estão de fato criando imagens que não poderiam ser geradas de outras formas (Beiguelman, 2023, p. 12).

A Inteligência Artificial tem sido, já há algum tempo, um extenso campo de estudos com influência em diversas áreas do conhecimento. Temos visto um avanço exponencial no desenvolvimento e nos usos da IA desde os usos mais básicos de nosso cotidiano até os usos mais complexos de suas funções tanto de aplicação como de aprendizado. Dentre esses campos, a Psicologia e as Artes não estão imunes às intersecções tecnológicas que a IA propõe. As relações existentes entre processos subjetivos e as criações feitas com IA formam um fascinante campo de estudos ao qual dedicamos nosso olhar, nesse momento.

Com uma extensa capacidade de simulação [até mesmo do pensamento humano], a Inteligência Artificial desperta uma profunda curiosidade quanto às possibilidades de criação no campo da produção artística, que pretendemos analisar com base na recepção visual dessas produções. Dentro dos domínios da Arte, o uso da IA tem sido debatido de diversas formas. Por um lado, há os que se posicionam refratários a qualquer uso dessa tecnologia e tecem suas críticas ao uso irregular dos dados que servem de alimentação para os mecanismos que produzem imagens geradas artificialmente. Por outro lado, existem muitos artistas que estão fazendo uso dessas tecnologias como meio de atingir outros patamares em seus processos poéticos, como forma de extrapolar limites que talvez a fisicalidade do mundo não permitiria.

O potencial de ardência dessas imagens (Didi-Huberman, 2012) aparece alvoroçado quando pensamos em quais os limites representativos de obras criadas na interação da criatividade humana e da entrega algorítmica. Os problemas que a atual prática de criação de imagens propõe caminha no sentido de desafiar lógicas mais tradicionais, deixando cada vez mais em voga a dúvida sobre o reconhecimento familiar e o estranhamento dessas produções, chegando a provocar mais uma ferida narcísica dentre as já sofridas na subjetividade humana (Santaella; Kaufman, 2024).



Théâtre D'opéra Spatial – Jason Michael Allen-Mid Journey (2022)

A utilização da IA nas Artes possibilita, por vezes, obras deslumbrantes e tão instigantes quanto aquelas produzidas por métodos mais “tradicionais”. Como, por exemplo, “*Théâtre D’opéra Spatial*” (2022), uma obra co-criada com o uso da plataforma de Inteligência Artificial Generativa Mid Journey pelo artista estadunidense Jason M. Allen. Esta obra, torna-se um intrigante exercício para nosso olhar, pois funde a criatividade humana com os avanços mais recentes do uso da IA na produção artística visual. Nossa imaginação logo nos leva para um ambiente retro futurista de um cenário cósmico com personagens com roupas exuberantes, se apresentando em um palco diante de um amplo espaço aberto, talvez em um longínquo planeta ou em uma Terra utópica em uma atmosfera de beleza e mistério. Sendo uma obra concebida na intersecção da imaginação humana com os recursos tecnológicos da IA, é possível destacar nesse exemplo como os debates sobre esse tipo de arte estão longe de cessar.

Plataformas de IA como o *Mid Journey*, *Dall-E*, *Stable Difusion*, entre outras criadoras de imagens com base em processamento de dados utilizam os chamados modelos de aprendizado profundo (*Deep Learning*), especificamente as Redes Neurais Generativas Adversariais (GANs), consultando bancos de dados alimentados com imagens disponíveis na rede mundial de computadores e, assim, produzindo resultados em forma de imagens a partir de comandos (prompts) que sintetizam um conjunto de dados de treinamento da máquina. Por meio de uma extensa arquitetura dessas GANs, as IAs Generativas possibilitam a criação de imagens correspondentes aos comandos que lhes são solicitadas, podendo assumir, inclusive, padrões estéticos desses dados que servem de consulta e, assim, mimetizar uma produção coerente com o estilo ao qual estão se baseando.

Esse processo passa por mecanismos de treinamento e aprendizado, justamente enquanto está sendo realizado. Isto é, por intermédio das interações humano-máquina, as IAs Generativas estão em constante processo de aprendizagem e treinamento, tornando-se cada vez mais capazes de analisar, sintetizar e entregar os resultados solicitados. Essas tecnologias ainda estão distantes de superar o processo criativo humano, pois se baseiam unicamente nos dados fornecidos pré-existentes, contudo essa superação é o que assusta

muitos que se deparam e se impressionam com a capacidade de produção imagética desses mecanismos tecnológicos. Não sabemos se essa superação do humano pela máquina acontecerá, mas o fato é que a utilização desses recursos ajuda a ampliar os horizontes e as perspectivas artísticas em um nível cada vez maior.

Com capacidades de processamento de dados e mecanismo de aprendizado cada vez mais complexos e refinados, a produção de obras com uso de IA podem se tornar cada vez mais indistintas de uma obra realizada por métodos tradicionais como pintura, fotografia ou mesmo arte digital produzida pela mão do artista. Esse é um debate recorrente, inclusive, sobre a interação humano-máquina. Debate o qual, como vimos, Giselle Beiguelman (2023) considera desnecessário há bastante tempo, visto que a interação com uma máquina na criação de obras de Arte é suscitada desde a invenção da máquina fotográfica. A revolução tecnológica atual, portanto, incomoda, destituindo mais uma vez o ser humano do centro narcísico de suas elaborações subjetivas. Não falamos, contudo, em subjetividade da máquina, mas o uso das IAs nas artes pode tanto mimetizar padrões e estilos consagrados no meio estético como também desenvolver estilos híbridos a partir dessa extensa recombinação dos bilhões de dados que a alimentam e retroalimentam que podem se aproximar muito de um estilo artístico novo.

A difusão do uso da IA nas artes tem provocado as mais variadas reações, percepções e interpretações, pois desafia as noções tradicionais a respeito da criação de obras, além de alimentar um intenso debate sobre o uso ético e os direitos autorais tanto dos dados que preenchem esses bancos de referências, como das obras finais criadas com uso da tecnologia generativa. Além disso, a maioria dessas ferramentas são disponibilizadas em plataformas abertas para a maioria da população com acesso à internet utilizar [o que também pode gerar mais dados para esses bancos]. Assim, outra discussão pertinente sobre o tema é a democratização da criação artística, pois qualquer pessoa com acesso a um computador conectado à rede de internet pode vir a ser um artista, apenas digitando um simples comando indicativo do que deseja ver como obra final e, poucos segundos depois, uma obra é apresentada aos seus olhos, independente de suas habilidades artísticas [tradicionais]. Esse fato

gera discussão sobre a validade de uma obra criada com essas ferramentas, tanto que muitos artistas se colocam no centro desses debates justamente para alimentar o incandescente debate sobre a produção artística atual. A máxima “Isso é Arte?” nunca esteve tão em voga.

4.2 Recepção estética e Inteligência Artificial

Dentre as obras que despontaram recentemente no cenário tecnológico digital, o retrato de “Edmond de Belamy” aparece notavelmente como ponto emblemático. Criada com uso de inteligência artificial pelo coletivo de arte Obvious, em 2018, a imagem representa um marco na intersecção entre arte e tecnologia. Na elaboração do retrato de “Edmond de Belamy”, os artistas utilizaram-se de um código de licença aberta disponível na internet para treinar um software de Inteligência Artificial com o intuito de receber, ao final de uma extensa consulta a diversos dados de obras de arte, retratos inspirados em obras de séculos passados. O resultado obtido foi uma série de imagens bastante disformes, mas ainda assim amparadas em algo reconhecido humanamente como uma pintura retratista de diversas pessoas em poses clássicas. Os artistas então criaram a família Belamy¹⁶, uma série de obras que podemos ver o estilo da produção maquínica se apresentando. Dentre essas obras o retrato de Edmond ganhou destaque, sendo impresso em tela, emoldurado e leiloadado na galeria Christie.

O retrato em questão apresenta uma figura reconhecidamente humana, porém que parece estar incompleta ou disforme. O rosto da figura fica no campo da indistinção, pois suas feições estão borradas e há uma falta de clareza que cria a sensação de descontinuidade ou apagamento. É visível, ao menos, que Edmond está em trajes formais, ainda que seus detalhes estejam esmaecidos dificultando a compreensão do que é figura e do que é fundo nessa composição. A obra conta com cores de tons marrom, preto, cinza e bege. O estilo se aproxima de imagens de retratos de personalidades antigas da ciência, como professores e pesquisadores, porém há uma aparente imperfeição na finalização

¹⁶ A palavra Belamy, inclusive, corresponde a um trocadilho com o sobrenome do criador das GANs, Ian Goodfellow.

da obra. Vemos, ainda, fazendo as vezes de assinatura da tela, a inscrição um trecho do código empregado pelos artistas para treinar o software que ajudou a produzir essa imagem.



Edmond de Belamy – Coletivo Obvious Art (2018)

As informações sobre a produção, autoria e técnica empregadas nessa obra foram deixadas em aberto, seguindo o mesmo procedimento feito com as outras imagens de Arte que compuseram a curadoria de nossa entrevista de recepção estética. Assim, pudemos notar o que surgiu no discurso dos participantes ao olharem pela primeira vez para essa obra. Alguns dos espectadores iniciam suas interpretações pela tentativa de descrever o que estão vendo e logo associam com adjetivações presentes na imagem, e que reverberam suas impressões subjetivas, como relata o Espectador 01:

Parece ser um homem... um homem meio confuso... uma pessoa doente, né, porque está com um olhar turvo. [...] Não é um homem nem muito velho, nem muito novo, é de meia idade. Está cansado, né, olhar apagado, a boca também está apagada. Remete a uma pessoa cansada. Pela postura dela, a coluna, a cabeça. Parece uma pessoa de meia idade cansada, olhar apagado, a boca calada. Porém uma figura, uma pessoa do passado também de um século antigo. Por

causa do detalhe da roupa. O detalhe da roupa faz pensar nisso (E01, 2024).

Nesse sentido, expressa-se sobre os detalhes que chamam sua atenção nessa obra como a buscar sentido na ausência e no apagamento dos traços da figura retratada na tela:

O que chama a atenção é o detalhe da boca, está mais apagada do que o olhar, então, às vezes, foi uma pessoa que foi muito calada [...] uma pessoa que não tem voz, pode ser também... porque o olhar até que dá para ver, é uma pessoa que vê muito, mas a boca é mais apagada. Então é uma pessoa que não tem muito direito de fala, não sei, parece que é isso. Está tudo bem difuso, bem confuso, a imagem está bem borrada... uma pessoa cansada. Cansada, por causa da postura dela. Não dá para saber se é homem ou mulher... Eu acho que é um homem (E01, 2024).

Diante de suas associações, a entrevista caminhou para a abertura dos temas sobre o modo como as imagens representam o que elas representam. Neste caso, sendo aparentemente um retrato de uma pessoa de outra época, marcado por traços difusos, o Espectador 01 comenta que a imagem o faz pensar sobre:

Como você se mostra e como você é visto. E como você se mostra lá fora também, né? Porque é muito paralelo a isso, muito legal. Às vezes, a maneira... às vezes, você pensa que está passando uma imagem, só que a pessoa já tem a imagem preconcebida de você, então as interpretações mudam, né? Conforme a pessoa, conforma é a vivência, conforme o conhecimento de mundo... então você nunca vai ser o mesmo para uma pessoa, sempre vai ser diferente. Até de você mesmo (E01, 2024).

Ao passo que nota a inscrição de uma fórmula no canto inferior da obra e supõe suas amarrações: *“então, pode ser que ele seja um professor, cansado de lutar, de ensinar, alguma coisa assim... [...] acho que ele está com uma vestimenta [...] de um cientista” (E01, 2024).*

Nesse momento da recepção, compartilho a informação do título da obra, dos procedimentos empregados em sua construção e o esclarecimento de que se trata de uma obra criada com IA e, por isso, uma parte do código notado pelo espectador compõe a assinatura da obra. Assim, o Espectador 01 se mostra apreensivo sobre a noção específica de criação nessas circunstâncias e manifesta suas inquietas impressões:

A princípio a gente não vê a inteligência artificial... Eu acho que é uma coisa muito louca, porque é a capacidade do humano, o ser humano, chegar ao criador, né? Como se Deus estivesse criando a consciência humana, então, teoricamente, a gente também está criando outra coisa... que a gente não sabe o que é ainda, não sabe nomear. Mas, é nitidamente a capacidade do homem se tornar divino, né? Criar, de ser um criador de alguma coisa assim (E01, 2024).

As impressões do Espectador 02 se principiam também no campo de encontrar formas reconhecíveis, de compreender qual o assunto da obra e notar possíveis registros da iminência de uma cena em movimento na imagem:

A primeira coisa que eu pensei é que parece que tem duas pessoas, mas não sei se parece, para mim parece que tem uma pessoa de costas e uma pessoa de frente. Ou que tem, que houve um movimento de se virar assim... e aí outra coisa que me chama atenção são essas letras que estão embaixo... não dá para ver direito o que é... parece uma equação matemática, uma coisa meio, não sei... não faz sentido nenhum. Bom, sei lá, talvez não seja para fazer sentido..., mas acho interessante essa coisa meio sem limites, sem forma, assim. Tem forma, mas não tem detalhes, não sei... acho que é isso nesse primeiro momento (E02, 2024).

Nestas impressões, destaca-se o olhar interpretativo sobre a figura e seu fundo, a fim de compreender uma cena que pudesse ter acontecido anteriormente ao que está registrado. Contudo, sobrepõe-se uma lacuna, um questionamento sobre a relevância da inscrição matemática na obra, aparentemente sem sentido, mas que retorna como questionamento se é realmente necessário que tenha um sentido para isso. Nesse ponto, ao saber do título da obra, demonstra não conhecer a pessoa retratada e questiona: “é *alguém famoso?*” (E02, 2024) e respondemos que pode ter adquirido sua fama recentemente no cenário tecnológico. Assim é exposta a técnica dessa obra e os meios utilizados em sua produção e sobre o uso de inteligência artificial nessa obra, o Espectador 02 relata:

Eu não diria que era feita por inteligência artificial. Quando eu vi, eu pensei que era realmente uma obra antiga. Mas, eu também não sou nenhuma conhecedora, super conhecedora de arte assim. Se você me dissesse “essa obra é do final de 1800, 1900”, ok. Mas, é interessante, né? Como a gente pode pedir para o computador fazer muita coisa (E02, 2024).

Nesse ponto a questão da interação humano-máquina aparece como central, pois o espectador discorre sobre quais seriam os limites dessas tentativas de explorar as fronteiras da representação com imagens:

E tem algo também nesse caso, que brinca com algo antigo... que é: o que já foi produzido, já foi produzido né, digo naquela época, não tem como se produzir, algo assim hoje. Claro, você pode fazer um mimetismo, você pode tentar reproduzir, você pode copiar, mas está em outra época já. Tem algo também de tentar... tentar... tentar não respeitar o tempo assim das coisas, o limite (E02, 2024).

Nas impressões sobre essa obra, o apagamento do sujeito retratado é notado também pelo Espectador 03 quando discorre sobre o que vê:

Uma imagem borrada. Um rosto que está sumindo. Tem uns escritos ali embaixo... essa me causa um pouco de desconforto porque é um apagamento. Um apagamento de um sujeito. Eu não sei definir homem ou se a mulher. Parece que essa pessoa está sumindo. E nesse sumir, muitos desejos, muitos sonhos podem ter ido embora, ela não está mais se reconhecendo. É... não consigo ir além disso (E03, 2024).

Proponho ao Espectador 03 pensar sobre a noção de apagamento e, assim, parece encontrar sentido mais quando é esclarecido que estamos olhando para uma obra criada com inteligência artificial, ao que conclui: *É o apagamento do sujeito daquela época! [...] como não dá para definir gênero também, então. Não dá para seguir uma tendência ou outra, né? Mas é interessante esse borrado na imagem (E03, 2024).*

O fato de a figura representada ter os traços da face borrados também chamou atenção do Espectador 04 que, apesar de não reconhecer a imagem ou saber de quem seria o retrato, atesta que supõe ser uma pintura:

Essa eu vejo um grande borrado, tem uma pessoa aí, eu vi uma fórmula matemática também, eu acho... Me dá a impressão de que é uma pintura de alguém, algum professor, algum cientista..., mas é um borrado, né? Sim, é claramente uma pintura. (E04, 2024).

E segue, assim, discorrendo acerca dos possíveis reconhecimentos com pinturas de épocas passadas, tentando encontrar referências mais familiares em seu contexto:

Me parece que é um homem de cabelo preto, me parece muito uma foto... sabe essas fotos que a gente vê quando a gente está aprendendo, sei lá, a foto do Newton, Isaac Newton... essas coisas

assim. Parece algo nesse estilo, como se fosse alguém posando para algo nesse tipo, me trouxe isso, mas não acho que é expressão não dá para ver muito bem, mas é claramente uma pessoa e tem algo ali no meio assim, né? Um olhar, acho que a boca e o nariz ficam mais claros, mas o olhar está um pouco mais borrado... e essa fórmula também né? Achei interessante. Eu não sei muito bem que pensar. Acho que talvez a fórmula me veio essa questão da ciência, da ciência matemática, mas não sei (E04, 2024).

Nesse ponto, é construída uma interpretação sobre o tempo da obra, sobre sua conservação enquanto objeto físico e a possibilidade de algum acidente envolvendo líquidos ter manchado uma representação que poderia ter sido mais realista tempos atrás, assumindo sua lógica interpretativa inicial, ainda sem saber se tratar de obra feita com IA:

Me parece antigo, também, muito antigo lá para 1600. E talvez uma pintura que tenha caído água... e manchou. Aqui do lado também, sei lá, parece que tenha caído água e borrou tudo. Mas tem bastante preto, bastante cor escura e só tem duas cores mais claras assim na pintura. Que é o branco e a cor do rosto..., mas de resto é tudo preto, preto, escuro... e tem uma coisa meio fluida também, ali do lado... então, por isso pode ser que tenha caído algo, uma água assim. Por isso me parece que não tem pincelada, né ali do lado, parece que é fluido... alguma coisa que vazou (E04, 2024).

Tais associações reverberam com as impressões apresentadas pelo Espectador 05, que diz gostar muito da imagem, compreende algo de uma técnica aquarela nessa obra, associando com momentos de sua história pessoal, versando também sobre suas práticas artísticas:

Ah eu adoro, porque me parece aula de aquarela, sabe... eu fiz uma Etec [Escola Técnica] de design gráfico, eu não sou muito do desenho não, né, mas... bom fiz e trabalhava com essas coisas, mas tinha muita aula de pintura porque é uma Etec muito tradicional de desenho e os professores eram assim “Ah é Aquarela, sem borrar e tal” e a gente foi ver depois umas exposições de ilustradores só com aquarela e tinha um monte de aquarela borrada e era uma mais linda do que a outra assim, sabe? Eu adoro esses desenhos borrados, assim como eu adoro fotografia fora de foco. Porque tem uma estética aí também, né? Nessa brincadeira do foco e, era louco, que como os meus professores de designer viam isso como erro sabe e eu tentando falar isso para eles, que aquilo é um recurso na imagem também, né? E, também, fala muita coisa, inclusive temos publicitário assim, né? Não precisa ser usado apenas por artistas. Então eu gosto muito dessas imagens assim, não tão óbvias assim, né que o pessoal chama de borrada (E05, 2024).

Podemos compreender que o que é visto como borrado e difuso para uns compreende um sentido diferente para outros, ora sendo interpretado como a

difficuldade em ver o que se mostra e ora sendo justamente através do erro que o estilo ganha potencial estético. Seguindo em suas interpretações, o Espectador 05 relata os detalhes descritivos do que é possível ver na imagem, fazendo alusão também a aspectos de movimento na pintura, reconhecendo texturas, diferentes técnicas no que a imagem apresenta e localizando um fundo mais elaborado do que foi possível constatar no relato dos outros espectadores:

Mas, tem algo acontecendo ali, você vê que mesmo com poucas linhas, nem não tem muitas definições, você já vê que é uma pessoa ali, que aí já não dá para saber exatamente se é homem ou mulher, mas dá para saber que é minimamente jovem. Que talvez esteja andando... embaixo, tem... parece umas equações matemáticas, duas equações que se somam, talvez. Parece ter um mais ali no meio das duas coisas. Parece papel, né? Papel algodão, canson, esses com textura, porque tem uma certa textura aí aparecendo. Isso também pode ser giz pastel seco, mas parece uma aquarela mesmo. Um lápis aquarelado, não sei... Ao mesmo tempo que, agora, me parece umas paisagens vindo das duas bordinhas. Parece que ele está dentro de um lugar escuro, não sei se um trem em movimento, talvez... e do meu lado direito aqui parece ter uma casa de fundo ali no trequinho que parece que tem uma janela e uma simulação de um telhadinho e nas costas já parece mais paisagem mesmo, não vejo construção. Aí me veio isso... que tem duas coisas acontecendo e ele parece estar dentro de algum lugar mais escuro, né? Não sei se ele está em duas janelas (E05, 2024).

Essa noção de movimento cria, então, um cenário também com o sentido de contar uma possível história que estaria acontecendo, ou teria acontecido até o momento de registro pictórico do retrato em questão colocado em relação novamente com suas próprias referências contextuais:

parece você dentro do metrô, com o metrô andando, só que no metrô a gente só vê coisa escura, né? Você não vê umas coisas... até vê, tem alguns que passam pelo lado de fora da cidade, mas geralmente é aéreo, não é na altura do chão em São Paulo. Aí já pareceu ser uma coisa na altura do chão. Talvez mais de época, pela roupa, sendo que essa roupa aí também é super clássica, todo mundo usa camisa branca e um sobretudo..., mas talvez um lugar um pouco mais frio, né? O calorão que faz aqui, não dá para nós usarmos... dentro do trem, esquece, não estaria assim, a pessoa já teria tirado esse paletó, talvez (E05, 2024).

Assim, pergunta qual é o título da obra e, quando digo, questiona: “*Quem era Edmond de Belamy?*” (E05, 2024). Questão que fica em aberto, pois corporalmente, Edmond de Belamy nunca existiu, a não ser como representando de uma obra criada com IA e que desperta as mais variadas sensações em seus

espectadores. Afetos assim estão presentes na reação do Espectador 04 que, ao saber do uso de IA na obra relata:

Nossa, que demais! E eu acho que eu vou sair dessa entrevista aqui vendo muito diferente esse ponto. Porque, coincidentemente eu estava me perguntando, sozinha, há umas duas semanas atrás a questão da Inteligência Artificial, né? Que é um debate extremamente atual, se o quão, o quanto ela pode de fato substituir a ultrapassar o ser humano, nesse sentido, e eu, como psicóloga, tendo a pensar que existe algo que é humano e que é insubstituível, mas quando você me fala que com a inteligência artificial estão conseguindo produzir coisas que conversam tanto assim com a gente sabe... me faz pensar que, talvez, ainda não tenha chegado lá, mas está no caminho (E04, 2024).

Algo que mostra significativamente a surpresa e a inquietação, além de indicar o lugar de impasse que o uso dessas tecnologias na produção das artes nos coloca atualmente: estaríamos em vias de uma substituição de nossa humanidade por processos maquínicos? Assim, outra inquietante imagem que compôs nossa *curadoria* para as entrevistas foi “*Pseudoamnesia: The Electrician*”, do fotógrafo alemão Boris Eldagsen.



PSEUDOMNESIA | The Electrician – Boris Eldagsen (2022)

Essa imagem ganhou grande repercussão ao ser escolhida como vencedora da categoria de criatividade do *Sony World Photography Awards* em 2023. Na obra, podemos ver as figuras de duas mulheres, em tons de sépia e cinza, a da frente aparenta ser mais jovem e está vestida de branco, com um olhar longínquo e fora de cena. Há uma mão sobre o lado esquerdo de seu peito e atrás dela, vemos a outra figura, com a boca aproximada de suas costas, colocando-lhe as mãos sobre os ombros. A imagem também apresenta alguns efeitos de ruídos típicos de fotografias antigas como um tom alaranjado no lado superior e alguns riscos luminosos acima de onde vemos as mulheres. A obra parece ser uma fotografia do início do século passado, porém quando olhamos mais detalhadamente podemos ver distorções sutis que revelam sua parte artificial.

Eldagsen explica em uma nota publicada em seu site¹⁷ após o concurso que, depois de duas décadas trabalhando como fotógrafo, seu foco tem sido direcionado para explorar as possibilidades que as IAs generativas podem fornecer. Decidiu submeter essa obra para o concurso com a finalidade de acelerar a preocupação com a atualização dos critérios desses prêmios e intensificar o discernimento de obras criadas com IA, alertando os organizadores para promoverem categorias distintas em futuras competições. Por esses motivos, o artista recusou o recebimento do prêmio na cerimônia realizada pela Sony e, com sua recusa, a empresa tirou sua obra da competição. O fato é que o artista alemão conseguiu despertar debates sobre essa flamejante temática de nossa atualidade, gerando um mal-estar entre os organizadores do evento que se disseram enganados por Eldagsen.

Ele comenta que esse trabalho foi resultado de complexas interações de *engenharia de prompts*, camadas e mais camadas de adaptação do que a IA entregava, somado com seu profundo conhecimento de fotografia. Portanto, Eldagsen esclarece, um trabalho feito com IA não se trata de somente pressionar um botão e a obra está pronta, mas sim de uma criação conjunta em que o artista é o diretor. Além disso, ele destaca que esse tipo de produção artística compreende um minucioso e complexo processo de elaboração dos comandos

¹⁷ <https://www.eldagsen.com/sony-world-photography-awards-2023/> - Acesso em 18/06/2024

de textos a serem ditados para o software, e também a combinação e recombinação de várias plataformas e diferentes fontes de dados até chegar ao resultado final. Algo que, no decorrer do trabalho, intensifica ainda mais os processos subjetivos criativos do humano por trás da máquina.

Ao recusar o recebimento do prêmio, o alemão abre o debate sobre as imagens artificiais. Eldagsen reconhece o momento histórico do qual fez parte e agradece, em seu site, dizendo-se feliz por vencer uma prestigiada competição internacional de fotografia com uma imagem feita por ele com IA. Contudo, ele defende que imagens feitas com IA e fotografias não são a mesma coisa e reforça que os organizadores do prêmio deveriam estar mais bem preparados para notar essas diferenças. Esse é um tema que persiste em suas provocações e, em outra nota publicada por ele, surge uma tentativa de encontrar uma terminologia apropriada. Junto a um colega peruano, também fotógrafo, a solução encontrada para definir essas imagens feitas com IA foi chamá-las de “*promptography*”. Segundo Eldagsen, é um termo que considera um termo recorrente no mundo das IAs generativas, o *prompting*, e pode compreender tanto imagens fotográficas, como desenhos, pinturas, modelos em 3D, mas sempre imagens criadas com IA.

Ao apresentar essa obra para os espectadores de nossa pesquisa, também optamos por não revelar de pronto o título e o uso de inteligência artificial em sua produção, aguardando assim as reações que viriam somente do impacto visual da imagem. As interpretações, então, surgiram nos mais amplos sentidos, oscilando entre a insegurança, proteção e a ambivalência da imagem. Há destaque para um desconforto presente na dualidade que a imagem propõe. Outras leituras se fizeram no sentido simbólico da maternidade, diante a interpretação das figuras como sendo mãe e filha ou, por outra via, criando uma relação de ameaça de a juventude da mulher representada ser “engolida” pelo envelhecimento.

Desse modo, o Espectador 01 começa sua interpretação comentando:

Nossa! Parece que é uma mãe que superprotege uma filha, uma filha que quer sair para o mundo, só que a mãe superprotege ela, impede de ela olhar para frente, mas pode ser uma insegurança também... E parece que é a mesma pessoa, só que a que está segurando é mais velha do que ela. A versão dela velha. Parece que é a mesma pessoa.

E tem uma mão... tem uma mão a mais na frente dela. Tipo, uma pessoa insegura, uma pessoa com medo. Uma mãe que superprotege uma filha... porque, parece que ela está vestida de noiva. [...] por causa da roupa ser branca, o decote, o cabelo. Parece que ela está bem maquiada. A unha também, mas essa mão é da mãe... Mas parece que é ela, uma versão dela... bom, para mim deu a entender que é uma insegurança, representa uma insegurança... que ela tá olhando para o futuro, mas está com medo do que vai ser, do que o futuro espera dela. Parece que a mulher está segurando ela é a mesma pessoa, só que mais velha... É um retrato de casamento, parece. Remete a um retrato antigo de casamento. E tem uma mão a mais ali que parece estar puxando ela para frente. A mão que está no peito dela, parece que é uma mão que tá puxando ela para frente (E01, 2024).

Notamos nesse discurso a ambiguidade que a imagem pode despertar. Aparentemente, há uma proteção em jogo, o que pressupõe alguma ameaça, porém é uma superproteção de perigos que podem ser supervalorizados presentes em um imaginário de quem estaria por trás da protagonista da cena. As mãos, na imagem, são significativas dos atos de “segurar” ou “puxar”, como a dar movimento e ação, contudo prevalece a insegurança de que algo pode acontecer e a incerteza do movimento.

Ao saber que a obra faz parte de uma série chamada “*Pseudoamnésia*”, o Espectador 01 inverte o protagonismo das figuras, colocando a mulher de aparência mais idosa como central:

É um título interessante. Amnésia. Agora dá a impressão de que a mulher mais velha está tentando lembrar alguma coisa que ela foi, alguma coisa que ela gostaria de ser e está tentando lembrar... esqueceu alguma coisa e está tentando lembrar, remete a isso. Parece que a mulher que está segurando ela está com medo, tem medo de alguma coisa.”. Ainda assim, as impressões de medo e incerteza continuam e a recepção volta-se para a mulher à frente: “a mulher de branco ela tá com olhar longe, distante e a mulher de preto tá com olhar de medo, está segurando ela. Parece que está querendo proteger ela de alguma coisa, que ela quis esquecer, porque as mãos estão segurando ela. E os olhares delas estão diferentes. O olhar marca bastante a imagem (E01, 2024).

Assim, a sensação de medo aparece no quadro ganha sentido com a noção de esquecimento ativo de algo, isto é: desejar esquecer do passado. Essa aflição também aparece no discurso do Espectador 02 atrelado ao desconforto pela intensa proximidade das duas figuras na imagem:

Me causou um certo desconforto, porque essa mulher atrás da outra mulher, parece... o toque dela, a expressão, por ela estar muito próxima da outra mulher, parece quase uma vontade de engolir a

outra... E aí tem essa outra mão no peito da mulher que parece, que aumenta essa sensação, como se outra pessoa estivesse tocando nela, nesse sentido de objetificar. Ao mesmo tempo que o olhar dela está tão alheio à cena... quase como se ela não se importasse. O que aumenta a sensação de objeto... Ao mesmo tempo que essa mulher que está atrás dela tem, não sei, algo no rosto dela... parece a outra mulher também, as duas são parecidas. E aí sei lá, você... eu poderia pensar numa relação de mãe e filha ou então é na relação do próprio envelhecimento... e aí entra uma coisa entre vida e morte. Porque, de certa forma, a velhice... na medida em que você vai envelhecendo, você vai perdendo algo da juventude. Então, quase como se fosse uma representação de... sei lá isso assim, né, a velhice engolindo a juventude. Algo nesse sentido (E02, 2024).

Nesse sentido, a sensação de algo que está muito próximo se relaciona com a angústia e sua proximidade do objeto. Inclusive, notamos, nesse discurso, a impressão de que algo está por se objetificar. Também é interessante como o Espectador 02 destaca o olhar que parece alheio à cena, perpassando pelas noções de envelhecimento, vida e morte e a percepção do tempo decorrido. Interpretação que se intensifica ao tomar conhecimento do título:

O que me remete, nessa imagem, a esse título é essa expressão dessa mulher que está em primeiro plano. Quase uma indiferença. Como se ela quisesse ignorar o que está acontecendo, mas é impossível? Então, nesse sentido pseudo... amnésia. Amnésia... o que é que se esqueceu? (E02, 2024).

Nas impressões do Espectador 03 a interpretação também apresenta sentidos de proteção, porém deriva para o sentido de imaginar o que estaria acontecendo na cena e, mesmo antes de conhecer o título, despontam sensações de passado e presente em seu discurso:

Parece uma foto artística. Tem uma outra mão no seio dela. Ela está protegendo a senhora... não sei, poderia ser a mãe dela ou uma avó. Ela provavelmente é uma artista. Essa mão no seio dela me dá a sensação de um coração sendo arrancado, não sei por quê. Um passado, talvez, que seja recente, né? Essa proteção, em relação a essa senhora que está atrás. Também é a primeira vez que eu vejo essa imagem. [Interessante sobre esse passado recente que você fala – pontuo] me lembra muito o feminismo. Que a gente... eu percebo que há pessoas que conhecem um pouco esse lado da história e outras não. E esse olhar para ela. Os olhares delas para baixo, enquanto uma está olhando para baixo a outra está olhando para cima... não sei, parece que ela está demarcando 'eu estou de olho em alguma coisa'... enquanto a senhora já está descansando ou, pelo menos, tentando... pelos olhares delas (E03, 2024).

Os olhares das personagens chamam a atenção do Espectador 03 e sua fala indica uma inquietação relacionada ao feminismo pouco conhecido ou invisibilizado na história das imagens e que pode emergir nesta em questão. Ao conhecer o título, o Espectador 03 diz:

Pseudoamnésia... Hum [surpreende-se] pode ser o inverso então. A imagem da senhora parece um pouco mais apagada do que a moça, então pode ser ela mais jovem. [...] Só que eu não consigo definir, agora sabendo que é pseudoamnésia, se ela realmente está ali. Eu não sei, eu sei que a moça, tenho a impressão de que sim, mas a senhora agora eu fico em dúvida (E03, 2024).

Suas falas indicam a inquietação em tentar relacionar a imagem com o título da série à qual faz parte e, conseqüentemente, com as palavras *pseudo* e *amnésia*, fazendo sua percepção duvidar daquilo que está sendo visto, despontando estranhamento presente na imagem.

Quando a imagem foi apresentada ao Espectador 04, de início, houve dificuldade em reconhecer em si os sentimentos que a obra pudesse provocar. Abrimos convite para falar livremente sobre o que estava vendo e o que chamava a atenção. À nossa pergunta, responde:

Me parece uma fotografia antiga. Me chamou atenção, primeiramente a mulher... eu achei uma mulher bonita. Mas aí mais logo veio... a primeira sensação que eu tive foi de uma coisa positiva porque eu achei ela, assim, algo agradável de se ver. Mas aí, atrás, essa outra mulher, atrás dela assim, me parece que... no primeiro momento pensei que ela estivesse se escondendo, vendo a primeira como uma proteção, mas depois olhando de novo, pode ser que seja até uma questão de... como se ela estivesse sugando algo assim, sabe... E daí tem uma mão ali perdida também, né? Que eu acho que não é da mulher, eu acho que é uma outra mão. Então, acho que por isso que eu falei que eu não sei muito bem... porque a primeira sensação foi boa, mas depois eu fui olhando os detalhes e fui pensando que não era tão boa assim. Me parece, talvez olhando essa mão, a pessoa atrás, talvez uma questão de sugar, sabe... me veio isso... e ela com a roupa branca, a outra com roupa preta, atrás, escura... me passou uma questão assim, talvez de uma dualidade. De que tem algo bonito, algo bom e algo tem sido, está sendo tirado assim dela (E04, 2024).

Fica evidenciado o caráter ambíguo das figuras representadas na imagem, em que a associação livre diante da obra leva a falar sobre as dualidades presentes naquilo que se vê. Os símbolos, as cores, e os ruídos visuais contribuíram para essas interpretações:

E esses raios, esses riscos em cima. [...] Esses riscos mais superficiais foi o que me pareceu que podia ser uma foto antiga, riscada. Mas tem também umas questões atrás. Me parece uma coisa meio espiritual. Parece que tem algo de uma névoa assim, né? Assim, eu achei que isso, se é um quadro - que eu não conheço também - mas, se é um quadro, é muito bem pintado, muito realista. Muito real nos detalhes, tudo incrível, parece uma fotografia (E04, 2024).

Já o aspecto antigo da imagem foi pontuado pelo Espectador 05 quando diz:

Nossa, isso me lembra muito o cinema silencioso. [...] Eu não sei o que pode estar acontecendo aí, porque a sensação que dá nessa posição que a mulher está me deu uma sensação de quase uma aranha assim, sabe? É, não me veio uma sensação de proteção, sabe? (E05, 2024).

Como notamos, diferentemente dos outros espectadores, a sensação de proteção não esteve nas impressões do Espectador 05. Mas, ao contrário, sua interpretação mostra uma possível uma ambientação tensa em diálogo com a simbologia de uma aranha. Continua:

Pela pegada, assim, que deu [a sensação de uma aranha]... e a posição que está o rosto, sabe? Eu não sei o que pode ser... é que pela posição das mãozinhas pareceu muito uma aranha pegando o seu bichinho, sabe? Bem no simbólico, né? Mas a sensação do gesto me deu muito essa assim... não me parece uma cena de alguém confortando alguém, não, mas também não significa que está ameaçando (E05, 2024).

Após conhecer o título dessa obra, o Espectador 05 se questiona:

será que é um recurso que as mulheres usavam na época para alguma coisa... precisar ter um certo estado de amnésia? Porque essa mão na frente parece ser uma mão masculina, né? Dessa forma, parando essas mulheres, né? Que também dá para ler assim, essa mulher mais jovem de uma certa geração na frente, com um olhar mais de presença, né? Ela não está brava, nada, mas você vê que ela está ali e essa do fundo, já não sei, em uma outra condição, talvez se amparando nessa da frente também, é alguma leitura. A "pseudo" também pode ser a diferença dessa geração mais nova que sabe das coisas, mas também não significa que resolveu tudo, né? E a de trás, que talvez não poderia nem falar sobre, não sei. Porque não significa que essas coisas não aconteciam com as mulheres, né? (E05, 2024).

O impacto do título demonstra uma abertura para pensar uma possível história sobre a cena que está sendo vista. Há a inclusão de personagens ou a notação da falta deles, cria-se uma relação entre as duas mulheres e suas

gerações, mostrando como os espectadores buscam relacionar o que veem, o que nomeia a obra e o que compreender de sentido disso.

Muitos dos espectadores notam que a imagem parece ser uma fotografia antiga, uma cena de casamento, mulheres de distintas gerações. Percebem também que há algumas estranhezas no realismo da imagem, como as formas das mãos, os ruídos visuais, pequenas dessemelhanças das figuras retratadas com figuras humanas da realidade que conhecem. Diante disso, houve questionamentos sobre alguma manipulação digital ou física na imagem e explicamos como foi produzida com o uso de IA. Assim, há uma clara surpresa e um espanto ao saber do uso desses recursos feitos por Eldagsen na criação dessa obra. Sobre isso, o Espectador 05 versa:

Esse tecido tem um quê de artificial nesse trechinho da imagem, mais do que no restante, eu acho. Mas, é muito legal, porque o rosto é super humano, né? Não parece um avatar, super expressivo o olhar dessa mulher, das duas (E05, 2024)

O Espectador 04 mostra também seu espanto e admiração pelo modo como é possível enganar o olhar com os recursos artificiais:

Nossa! É incrível, né. Não sabia... não imaginaria... [...] Mas, é interessante como que alguma coisa como que a inteligência artificial está se aproximando disso, né assim. Acho que por um lado é muito distante, mas por outro tá muito próximo, né? [...] esse amarelinho do lado, né? Parece que é algo assim, dá essa impressão de que algo que já foi... não sei, que é antigo. Dá impressão de uma mulher que talvez hoje não seja mais tão jovem assim, né (E04, 2024).

Vemos que o uso da IA pode simular tão bem os recursos físicos, pois as associações desse espectador se detêm, ainda assim, no envelhecimento da imagem. Ao saber que é uma obra criada com uso de IA, o Espectador 03 mostra uma preocupação com as possíveis ameaças que esses recursos oferecem para a Arte: *“Realmente, esse é um perigo grande que a gente corre com a inteligência artificial, hoje em dia... até que ponto o olhar artístico realmente vai ser roubado por essa tecnologia”* (E03, 2024). E, pela ampla referencialidade com a realidade, o Espectador 02 diz:

Poderia ser uma imagem real. Não é uma cena difícil de reproduzir. Mas tem coisas que, por exemplo, o rosto dessa mulher que está atrás, ele é muito desconfigurado: a mandíbula dela não é bem demarcada, o olho que está mais atrás, ele é meio caído. E aí tem o pulso dela,

parece que tem uma coisa saindo para fora. Então, essa imagem é meio humana e meio artificial. Ela é muito humana, porque, se você olhar rápido, é realmente um ser humano, mas tem essas coisas que deixam transparecer que não é, sabe, ou que pode não ser, enfim. E aí, eu acho que é esse sentimento que é estranho nas criações de Inteligência Artificial e imagem artificial (E02, 2024).

De fato, vemos que as criações feitas com uso de inteligência artificial atualmente ainda mantêm certo ponto de incoerência visual em relação à realidade ou a outros meios de produção artística. Isto, claro, se estivermos considerando somente a capacidade de mimetizar o realismo das aparências, como é exemplo essa obra de Eldagsen, desconsiderando outros estilos artísticos que prezam pela destacada diferença da realidade. Os discursos dos espectadores, diante dessa imagem, mostram o intenso estranhamento presente na ambiguidade despertada pelas figuras ali retratadas. Os limites entre o real e o artificial estão ainda demarcados, contudo cada vez mais difusos. Os avanços tecnológicos permitiram, em pouco tempo, um imenso desenvolvimento da capacidade de reproduzir artificialmente dados reconhecíveis como realistas, entretanto, é gritante um mal-estar diante da recepção de obras feitas com uso de inteligência artificial justamente por sua provocação de colocar nossa capacidade perceptiva em dúvida. Isso resulta em, ao menos, dois posicionamentos subjetivos. Por um lado, a constante dúvida de tudo o que for visual e de todas as imagens e, por outro, a aceitação de que nada corresponde, de fato, a uma realidade verdadeira. Cabe nos perguntarmos quais serão as próximas possibilidades de subjetivação imersas nessa realidade cada vez mais marcada pelo artificial.

Caminhos para concluir

Todos os participantes de nossa amostra disseram que já conheciam a obra “*La Trahison des Images*” (A Traição das Imagens) de René Magritte. Em alguma medida, já haviam se deparado com ela em seus percursos pessoais ou profissionais. Contudo, o reconhecimento dessa imagem se dá mais pelos sentidos atribuídos a ela como artifício de crítica das representações e pela potência de seu signo visual do que por seu título ou contexto histórico no campo das artes. Muitos destacam que a conheciam pela alcunha de “Isto não é um cachimbo” já que esta é a inscrição vista logo abaixo da figura representativa de um cachimbo.



La Trahison des images – René Magritte (1929)

Nesse sentido, o tom paradoxal dessa obra regeu a maioria dos fluxos interpretativos advindos nos discursos dos espectadores aqui reunidos. Ao surgimento dessa imagem na entrevista, o Espectador 01 começa a discorrer:

Essa é muito legal porque dá ideia de que têm certas pessoas que não possuem a capacidade de pensar fora da caixa, não sei, olhar fora da caverna, vamos dizer assim. Se tiver uma pessoa que ela idolatra, que

ela ama e que fala assim “isso aqui não é um cachimbo”, ela vai acreditar nisso. Mas a gente vê que é um cachimbo, né? Acho que a ideia de não ter um pensamento próprio, de não ter a ideia própria, o autoconhecimento. Eu acho que é isso. Se a gente não descobre quem a gente é, a gente sempre vai procurar alguém como referência. Então essas pessoas, essas referências, podem mudar nossa maneira de ver o mundo também, de interpretar as coisas. A gente vê o cachimbo, mas está escrito que isso não é um cachimbo. Então, acho que é esse paradoxo também (E01, 2024).

Em sua fala, podemos destacar um dos impactos que as imagens podem ter de ditar algo próximo da verdade a seus receptores. Não somente por meio do impacto coisa visual, mas pelos agentes por trás delas, em outras palavras, os emissores das mensagens parecem ter o seu poder pautado nas capacidades de convencimento às quais a visualidade é capaz de provocar. O ponto nomeado pelo Espectador 01 como paradoxal é inquietante na medida em que nossos olhos estão vendo o que acreditam ser uma realidade, mas que está sendo negada pela inscrição contida na obra. Nesse sentido, sua interpretação deriva ao pensar sobre a autoimagem e os ideais de representação que desejamos transmitir. É possível pensar, junto ao título dessa obra, como as imagens e suas interpretações podem ser capazes de inaugurar outras realidades:

Às vezes a gente acha que está passando uma imagem e aí as pessoas veem a gente totalmente diferente, interpretam a gente de maneiras diferentes, pelo conhecimento de mundo delas, né? Acho que isso também leva a essa reflexão... a traição... acho que a gente é muito apegada às imagens, às ideias, aos pensamentos e às vezes às pessoas, ou a gente não está preparada para o diferente, né? E isso não é... não é real para você, vamos dizer assim. A imagem pode levar a gente a interpretar muita coisa errada, ter uma ideia errada com as pessoas... a imagem que a gente cria na nossa cabeça. [outra realidade? – perguntamos]. Creio que sim, acontece muitas vezes... a gente nunca viu uma pessoa na vida e pela imagem que ela passa, a maneira como ela se veste ou gestos, a gente interpreta ela de uma maneira. Mas depois quando a gente conhece a pessoa, começa a conversar, a gente vê que aquela imagem, que a gente teve dela à primeira vista, é totalmente diferente, é o oposto do que a pessoa é de verdade. Então realmente a imagem leva a gente ter um preconceito de alguma coisa, de alguma pessoa ou de alguma situação, pelas imagens que nos são postas desde criança... o significado das coisas (E01, 2024).

Fica claro, neste ponto, como as imagens servem, muitas vezes, de ancoragem da realidade, mas também funcionam como criadoras de outras derivações do pensamento sobre o que é real. Além disso, podem sempre antecipar sentidos idealizados que estremecem quando confrontados com o real

do mundo. A noção dessas ilusões possíveis de advir das imagens aparecem também no discurso do Espectador 02 quando diz:

Acho que tem essa brincadeira de que você pode ser enganado por uma imagem, achar uma coisa, mas... ah, essa dificuldade que a gente tem, essa discussão do que é real que não é, né? O quanto a gente apreende o mundo só a partir da nossa subjetividade, então não existe uma realidade, uma verdade pura, sem passar por uma subjetividade e quando passa já não é mais, sei lá, a realidade nua e crua..., mas, ao mesmo tempo, quando você falou dessa negativa [isto não é um cachimbo] fiquei pensando... a frase diz que não é um cachimbo, mas se você olhar, é um cachimbo... então acho que a gente nunca vai saber mesmo (E02, 2024).

Os traços apontados nas associações levantadas por esse espectador remontam aos argumentos de Lacan (1957/1995) construídos em paralelo à ideia de estruturação dos mitos (sobretudo, os individuais) em que diz "a verdade tem uma estrutura de ficção" (p. 259). Ou seja, na medida em que a verdade só seria alcançada por um *semi-dizer*, como aponta Lacan (1967-70/1992) no Seminário XVII, *O Averso da Psicanálise*, transpondo aqui aos modos da imagem em questão nunca teríamos a totalidade de seu sentido verdadeiro, mas somente as relações ficcionais criadas em torno de suas interlocuções com os espectadores. De maneira bastante próxima a essas colocações, as falas do Espectador 03 abordam que:

Isso não é um cachimbo. Isso é... é um signo, né? É o que foi dito para a gente que seria um cachimbo. Isso poderia ser qualquer outra coisa, se a gente for pensar linguisticamente, mas a forma dele vai continuar sendo o que a gente conhece como o chamado cachimbo. Mas tem esse contraste entre o signo linguístico e o que está escrito... porque o nome disso poderia ser qualquer outra coisa. Acho que o embate aqui é esse: A gente questionar realmente o que a gente está enxergando (E03, 2024).

Seguindo por essa linha de ideias, diante do título dessa obra, continua:

A traição da imagem... interessante saber do título original. Porque para mim, eu a olho de maneira muito objetiva, entendendo que é um cachimbo. Eu não consigo entender a parte qual é a traição aqui. Para mim está mais a traição na linguagem do que da imagem

[...] Para mim, o mais imediato é 'poxa, tá escrito que não é um cachimbo', mas, é um cachimbo. Isso é uma condição de reflexão da pessoa, se ela vai acreditar no escrito ou se ela vai acreditar na imagem... ou discordar dos dois?" (E03, 2024).

Mantendo-se, como vimos, no enigma do impasse colocado ao campo representativo, o Espectador 03 arrisca sua conclusão reafirmando a reflexão subjetiva na recepção da obra. Podemos inferir que Magritte atua quase como um linguista que coloca em crise a escrita alfabética para emergir a possibilidade de outras escritas. O pintor belga notavelmente trabalha o desvio da visão para advir a criação de outras realidades outrora escondidas ou impossibilitadas de serem vistas. Nesse ponto, reside o impasse, portanto, quais seriam os limites do olhar; sua constituição orgânica e subjetiva são colocadas em fricção com a obra que nega e reconfigura os imperativos de verdades no mundo. Nesse sentido, é fascinante que, para o Espectador 04, por mais que a imagem fosse conhecida, o exercício reflexivo a partir dos significados emergidos da representação nunca havia sido realizado. Assim, diz:

Para ser sincera é uma obra que eu já vi, mas agora acho que é a primeira vez na vida que eu estou parando para pensar. Será que é como se fosse uma reprodução porque isso não é um cachimbo, mas é uma imagem de um cachimbo.... E talvez seja isso o debate, né, sobre a imagem. O que é o objeto ou a imagem... O que pode ser, se uma coisa substitui a outra. Eu acho que nos tempos atuais isso fica muito relevante (E04, 2024).

Desse modo, as próprias elaborações do Espectador 04 direcionaram o questionamento para a atualidade. Quando pergunto sobre o que pensa da relevância das imagens no contemporâneo, responde:

Eu penso que a imagem é... muito! Atualmente, acho que ela é muita coisa, no tempo das mídias e redes sociais. Acho que para todos os lados é assim, mas quando a gente pensa nas questões das mídias sociais, cada vez mais a imagem é mais importante que o texto, por exemplo, mas sempre foi... eu acho que a imagem, não sei se sempre foi mais importante, mas ela sempre é muito importante, a imagem pode trazer um retrato de uma época. E isso pode servir para a gente conhecer sobre a gente mesmo, sobre o nosso passado, sobre a nossa vida, sobre a nossa humanidade e através disso evoluir e progredir..., mas, acho que ela também pode ser isso, por exemplo, como eu estava falando das redes sociais... que é algo que é só uma imagem e não é a realidade. Então, isso é uma imagem de um cachimbo, não é de fato um cachimbo, não funciona como um cachimbo... é só uma imagem (E04, 2024).

O fato de tratarmos de imagens deixa sempre em suspenso a sua relação entre a coisa real (seja o real factual do mundo, seja o Real como conceito lacaniano) com a realidade apreendida perceptivamente. Nesse

sentido, o Espectador 05 fala das imagens contendo possíveis demandas aos espectadores:

Eu penso que essa imagem é um convite para a gente olhar além do óbvio, sabe, ela dá muito esse exercício para a gente. E por isso quando ele mostra um objeto e fala que não é o objeto... que tipo de deslocamento ele está tentando fazer no nosso campo sensível, sabe? O que você vai fazer? Você vai se entregar de qualquer jeito, querer ver uma perna aí de alguém, ou um girino... algo talvez esteja acontecendo aí, é entrar na brincadeira de “tá isso não é um cachimbo” então vou achar qualquer outra forma para falar o que é isso. Eu acho que... gosto muito assim desse gesto, né? Que não só os surrealistas e os dadaístas fizeram, mas eles foram mais explícitos (E05, 2024).

Essa demanda, então, parece ressoar um chamado aos espectadores para se implicarem nas significações nunca definitivas que a imagem propõe. Algo que nunca terá um final definitivo, mas sempre a proposta de movimentar os saberes e as interpretações. Em seguida, ao pensar sobre o que o título evoca, propõe:

É muito a questão de ‘você vai olhar isso, essa imagem, de acordo com uma tradição que te fez acreditar que isso é apenas um cachimbo’? Ou você vai abrir isso para um outro tipo de experiência que pode ir para outros lugares que não só o racional... onde a gente está conseguindo fazer outras leituras, né? Que eu acho, um pouco do movimento do pensamento crítico acontece assim, né? Uma certa insatisfação com essa imagem. Não com a imagem em si, mas o que estão fazendo a gente achar dela assim sabe, né? Eu acho que tinha um gesto muito forte disso, de ‘estou de saco cheio de ter que achar só isso sobre essas imagens’. Então tem um esgarçamento mesmo nisso, desse questionamento do que a gente está vendo... eu acho que as Guerras contribuíram relativamente... profundamente nisso. Desse questionamento, dessa imposição de real. Acho que em níveis muito profundos, porque desorganiza o senso de humanidade, desorganiza, às vezes, arquiteturas de cidade. É um caráter destrutivo, que hoje em dia, que às vezes é um negócio que leva por um drone. Que já é menos sangrento, bom, sangrento não digo né, mas eu acho que a catástrofe ainda rola assim, tanto visualmente quanto, eu acho que nos sentimentos também, no que a gente aceitava como organização. Sabe esses parâmetros que ficam inventando que tem que são naturais e que a gente tem que seguir, né? Fazem muito um questionamento sobre isso, né. Será que é só isso que a gente vê ou é só isso que a gente é permitido a ver né? Também tem muitos desses questionamentos (E05, 2024).

É possível saber realmente o que estamos vendo ou ver somente aquilo que nos é permitido ver? Tal colocação abarca a compreensão dos limites os quais nos são constantemente impostos, mas que, em última instância, podem fazer litoral com o Real.

Inquietações das imagens na era digital: recepção estética virtual

Contemporaneamente, a recepção estética das imagens tem passado por significativas transformações devido ao avanço das tecnologias digitais e à infinidade de meios de veiculação imagética. A transição da experiência estética de ambientes físicos para o campo digital não apenas amplia as possibilidades de acesso e interação com as obras de arte, mas também modifica profundamente as formas de percepção e interpretação das imagens. Diferente da experiência *tradicional, in situ*, em que certas obras de artes são mediadas por distintos fatores como sua materialidade, suas implicações políticas e seu contexto físico, a recepção estética no ambiente digital é marcada pela desmaterialização e pelas possibilidades de multiplicidade de significados que emergem em um espaço virtualmente compreendido como ilimitado. Essa proposta digital desafia as noções clássicas, introduzindo um conjunto novo de questões sobre como as imagens são vivenciadas, interpretadas e, em última instância, integradas à subjetividade contemporânea.

Contudo, essa transição para o digital também suscita significativas inquietações quanto ao impacto das imagens na subjetividade e na construção da realidade perceptiva. A crescente sofisticação das tecnologias visuais, incluindo as mediadas pelo uso de inteligência artificial, permite a criação de simulacros que muitas vezes se apresentam como mais reais do que o próprio real, gerando paradoxos perceptivos e questionamentos sobre a autenticidade da experiência. Além disso, o controle e a disseminação dessas imagens no ambiente digital despertam preocupações sobre o poder de moldar realidades e imaginários sociais. A virtualidade das obras de arte é tema abordado no campo perceptivo há muito tempo. Entretanto, no contexto atual, em que o virtual se entrelaça com o real de maneira cada vez mais intrincada, as imagens deixam de ser meros objetos de contemplação para se tornarem agentes ativos na construção das subjetividades, moldando experiências, identidades e formas de ver o mundo.

Diante de tais compreensões, os relatos dos participantes desta pesquisa oferecem uma visão diversificada e rica sobre os modos como a recepção estética pode ser assimilada no ambiente virtual/digital. Algo que nos impõe a questionamentos se haveria mesmo possibilidade de comparação

entre os modos de recepção, já que aparentam tantas distinções. A partir de suas experiências e reflexões pessoais, esses espectadores destacam tanto as potentes relações emergidas quanto os desafios e as dificuldades próprias inerentes à fruição de imagens no mundo digital contemporâneo, em que a distinção entre o real e o virtual se torna cada vez mais tênue. Suas falas revelam percepções variadas sobre como as imagens mediadas pelo digital afetam a subjetividade, moldam o imaginário social e influenciam a interpretação das obras de arte, proporcionando um panorama abrangente dos impasses e das oportunidades que surgem na interseção entre arte e experiência estética na era digital.

A recepção de obras de arte por meio de imagens no campo digital foi compreendida e interpretada de diversas maneiras pelos participantes de nossa amostra. O Espectador 01 inicia suas reflexões sobre o tema comentando uma possível ambivalência de fatores nessa experiência:

Acho que o ambiente virtual, ele é bom para umas coisas, mas é ruim para outras... com certeza, se eu visse essas imagens no lugar físico, o olhar seria totalmente diferente. Eu ia conseguir ver mais detalhes que o virtual não deixa às vezes, né, questão de cor, de textura, de tamanho. Então, acho que também influencia um pouco a interpretação no virtual do que no físico. É diferente, são mundos diferentes, virtual e físico. Então, a interpretação também é influenciada.

[...]

O impacto é diferente. É diferente no virtual porque você não consegue chegar mais próximo, ver as cores... as cores mudam, né o impacto visual muda. O tamanho da tela ou a cor, a iluminação... isso muda bastante é a interpretação (E01, 2024).

Sua fala desponta indícios de que talvez não seja possível colocar em aproximação as recepções do físico para o digital, caracterizando experimentações paralelas. Diante disso, pergunto como reflete sobre tais relações em um mundo onde o virtual está constantemente atualizado pelo frêmito da tecnologia digital. Sobre essa condição, o Espectador 01 relata o que compreende ser um problema para diferentes gerações, sobretudo em relação aos nascidos na era digital, e como suas dessemelhanças podem contribuir para a complicada indiferenciação do olhar crítico nesses indivíduos:

Acho que é um dos grandes problemas dessa geração, eu sempre penso sobre isso, que nasceu na era digital. Eu, por exemplo, nasci nos anos 90, então eu consigo ter um discernimento já, entender que

é diferente, a mente da gente é diferente. Agora as pessoas que nasceram nessa era digital, elas têm dificuldade de interpretar as coisas reais. O meu olhar é diferente de uma criança que nasceu nos anos 2010 por aí, então é muito curioso esse choque de realidade e é uma coisa que a gente não está preparada para viver. E eu creio que é um dos grandes problemas do futuro, esse choque de não saber diferenciar o real e virtual (E01, 2024).

Suas impressões apontam um dilema cada vez mais prenhe na sociedade atual: a dificuldade de diferenciação do que é virtual e o que é real. Isso parece sofrer aprofundamentos com a explosão de uso de novas tecnologias, assim continua:

Ainda mais agora com a inteligência artificial, [...] acho que as pessoas vão ficar muito confusas, não vão saber diferenciar o que é real do virtual. Já não sabem né? Ou, por exemplo, quando tão na rede social, elas comentam, mostram quem são “verdadeiramente” e no mundo real, são pessoas totalmente diferentes do virtual. Essa geração tem muito disso (E02, 2024).

As preocupações relatadas são bastante condizentes com um certo sentimento de ameaça, mais uma ferida narcísica para a humanidade, que acompanha o uso das novas tecnologias de produção de imagens pois demonstram a dificuldade e, mesmo, a impossibilidade de os sujeitos darem sentido e significação para tudo o que estão vendo. Em seguida, coloco uma pergunta sobre seu modo de ver a função das artes e suas relações com a produção de imagens atualmente, ao que argumenta:

Eu acho que a arte é uma ótima ferramenta, porque ela reflete aquilo que é humano na gente. O que passa na nossa mente. Por exemplo, tem imagens que causam impacto demais, causam aquela reflexão. Acho que as artes resgatam o que existe de humano dentro de nós, o que não é artificial, o que é real... que ela causa estranheza, ela está aí para isso, para causar estranheza, reflexão. Mesmo sendo arte feita por uma IA, ela passa, principalmente, pela ideia de um humano. Tem uma pessoa humana... a inteligência artificial, ela não pensa por si própria, ela precisa de um ser humano para alimentar ela, então são ferramentas que podem ser usadas a favor da humanidade, das Artes... e causar impacto de uma reflexão profunda mesmo, porque causa impacto e eu acho que essa geração não é acostumada com isso, por exemplo não consegue interpretar, elas vão falar o que vier de primeira, mas elas não conseguem ir na camada mais profunda... E a Arte tá aí para isso, eu acho que ela existe para resgatar o que é um humano na gente, então não é tão artificial assim (E01, 2024).

Junto à elaboração de que a Arte pode “resgatar o que é humano em nós”, o Espectador 01 declara que gostou bastante da experiência de participar

de uma pesquisa de recepção estética no campo digital, tecendo comentários sobre a *curadoria* das imagens que realizamos, notando que:

Conforme a gente foi vendo, uma imagem estava interligada à outra e todas tinham uma ideia principal de que era a da ser visto, né no olhar, de se ver, de refletir a ideia de como você se reflete no mundo é muito interessante (E01, 2024).

Nesse sentido, percebemos que a fruição com as obras foi possível e o fizeram perceber e reconhecer em si a ideia de como as pessoas estão pensando o olhar na sociedade atual, algo que se reflete em sua profissão como educador, ofício o qual está iniciando:

Isso é legal, eu gosto bastante de pensar sobre essas coisas, principalmente agora que estou começando a dar aula, conhecendo outra geração, que é totalmente diferente da minha, então é legal ter essa ideia. Pensar como se veem no mundo, como se projetam no mundo, até para saber lidar com eles, né? Porque tem hora que é muito diferente a ideia deles da nossa. Achei bem interessante. Já dei aulas para pessoas de 12 a 16 anos e para pessoas de 60 também... então é bem diferente ter esse contato. Já tive contato com pessoas que estão começando a ter uma ideia do mundo e outras que já têm uma ideia formada e não conseguem se adaptar, já tive várias experiências assim. E é realmente o que a gente viu aqui, como muda o que cada pessoa vai sentir, vai refletir de acordo com as reflexões que as pessoas já tiveram antes, a ideia de mundo, a vivência, a realidade de cada um. No geral, gostei bastante (E01, 2024).

De uma outra forma, analisando as elaborações do Espectador 02, podemos destacar sua preocupação em estar “*compreendendo demais*” o que estava sendo visto, supondo estar colocando muitos sentidos, tentando encontrar fechamentos muito complexos e plenos para alguma coisa que se apresenta no nível da eterna e desafiante incompletude. Desse modo, traz à tona uma autorreflexão advinda da experiência:

Algo que me chamou atenção nessa experiência é que, o tempo todo, eu ficava pensando ‘ah, eu estou interpretando demais’, colocando muitas palavras... Por que que eu estou colocando tantas palavras? Às vezes não precisa de tanto assim, às vezes é só uma imagem, sabe?

[...].

Pelo termo de esclarecimento e consentimento entendi que essa seria uma pesquisa para saber do sentimento que as coisas despertam... só que, ao mesmo tempo, para a gente falar de sentimentos, a gente já precisa colocar palavras, né? E aí essa coisa do humano [...] de ficar querendo achar muito sentido para as coisas e enchendo de palavras, enchendo de sensação, enchendo de ... talvez para dar conta disso que... a gente não dá muito conta, isso que nos ultrapassa (E02, 2024).

Eis aí sua inquietação sobre o ser humano procurar sentido em demasia no que percebe. Suas elaborações esbarram em uma reflexão sobre a impossibilidade do sujeito em ser pleno, sobre a pretensa ideia de se chegar a um *saber-todo* que nos é impossibilidade pela linguagem. Nesse ponto, dedica-se a empreitada de compreender, então, sobre o que seria possível diante das imagens, sobretudo, com a Arte:

Então, eu acho que a Arte, ela e as imagens na Arte, desde filme, fotos, pinturas enfim, eu acho que tem esse duplo lugar, tanto de despertar algo que é nosso e que a gente pode se dar conta de algo que a gente talvez não tivesse pensado, através daquela arte... esse lugar do sentimento, mas também esse lugar do tentar ficar decifrando aquilo que a gente está vendo (E02, 2024).

Sobre esse ponto, reconhece o constante chamado que as artes propõem, inscrevendo-se justamente nesse lugar de interrogação que clama por sentidos e nós, sujeitos desejan-tes, nos inquietamos ao ponto de aceitar a tarefa de interpretá-las. Desse modo, relata experiências que circunscrevem para si essa demanda das artes:

Por exemplo, às vezes eu vou, já fui em museus com a minha mãe e tal, que é uma pessoa que acessa menos arte ainda do que eu.... eu acho que eu sou uma pessoa que acessa pouco... e quando era algo que [...] não era muito realista, não dava imediatamente para você saber o que era, ou ter uma referência real daquilo... ela me perguntava 'Ah, mas o que que é isso, filha?' E, é isso, né? É algo que você coloca algo de seu ali, interpreta de alguma forma... às vezes com o título da imagem, você muda a percepção que você tem daquilo, mas ao mesmo tempo você só pode inferir o que o autor quis dizer..., mas acho que talvez isso faça parte, mas o mais interessante é você poder se abrir para algo diferente em você mesmo a partir daquela imagem (E02, 2024).

Podemos notar que suas falas demonstram a perspectiva que uma obra de arte possibilita de abertura para as mais singulares leituras, variando com os processos subjetivos do espectador. Indo além no encadeamento de pensamentos, argumenta:

Mas, eu acho que também tem alguns momentos que a gente pode deixar aquilo sem... sem... um pouco sem sentido, um pouco sem significado demais, sem interpretação demais... tipo aquela primeira imagem do olho e tal. Você não precisa de tudo aquilo... talvez, só suportar aquilo ali (E02, 2024).

Esse ponto parece demarcar novamente a impossibilidade humana de atingir um saber-todo, ou ainda, indicando a inexistência desse saber total. Dedicando-se, então, a pensar sobre a atividade de recepção que participou e a relação com experiências físicas vivenciadas em museus e galerias, o Espectador 02 aponta também o caráter incomparável das duas formas de experiência, destacando ainda como nota as modulações de sua atenção quando dedicada para imagens artísticas, estando estas apresentadas em um contexto de pesquisa:

Acho que no museu é muito... é diferente, porque tem cheiro, por exemplo. O cheiro do museu é algo que faz parte da experiência. E toda a disposição de quem faz a curadoria, a sequência, a iluminação, a profundidade, a disposição espacial. Acho que tudo isso faz parte da experiência e compõe a arte, compõe a obra também... a forma que você dispõe a exposição, enfim, as cores das paredes. Então, acho que não dá para comparar... quer dizer, não são coisas comparáveis. Aqui você vê a imagem, mas aí é só a imagem. Não tem todos esses outros elementos que enriquecem a experiência..., mas, também, fazer isso no âmbito de uma entrevista de pesquisa, acho que faz a gente se esforçar um pouco mais para prestar atenção, para ver cada obra e pensar sobre cada obra. Talvez no museu, não sei, eu não fico em todos os quadros parando para pensar o que aquele quadro me desperta... Às vezes você está ali naquele ambiente e daí um quadro te chama muita atenção, um quadro se destaca. E aí você vai até ele e pensa mais sobre ele, mas os outros você passa também (E02, 2024).

Seus comentários reforçam o argumento para compreendermos a recepção digital paralela à experiência física. Os fatores presentes no campo de contato presencial com a arte podem contribuir para diferentes sensações dos aspectos vivenciados no digital, assim vemos que a virtualidade da recepção é acometida de distintas formas a depender da proposta de mediação. Quando questiono como compreende as noções de recepção das artes em uma sociedade tão marcada pelo digital, o Espectador 02 relata acreditar que haja espaço para as mais diversas manifestações. Nesse sentido, ainda que demonstre preocupação com o uso exacerbado das redes sociais, entende que esse pode ser também um campo de produção artística:

Eu acho que tem espaço. Mas eu acho que... Poxa é difícil, né? Se você pensar, por exemplo... TikTok... as pessoas dançam no TikTok e dançar é uma arte, uma forma de expressão, mas ao mesmo tempo é diferente. É uma coisa que se faz repetidamente, não sei, eu acho que é outra forma de... não sei... por exemplo pessoas que vão criar vídeos e fazem conteúdos e colocam algo de seu ali e fazem piada, e tal, e é divertido e você pode pensar algo a partir daquilo... então, nesse

sentido, tem algo de uma arte, mas eu acho que cada vez menos a gente entra em contato com artes, no sentido de ir ao Museu, pinturas, filmes que não são tão óbvios assim... eu acho que isso a gente precisa fazer um esforço ativo. Acho que não chega para gente de uma forma tão passiva quantos anúncios, por exemplo, e eu não sei o quanto a sociedade está fazendo esse esforço para consumir arte de uma forma mais ativa, pensando na população de forma geral, né? Sei lá, dentro da minha bolha que é acadêmica e tal, é diferente, né? Mas pouca, pouca gente... a maioria das pessoas estão lá deslizando coisas e vendo anúncios (E02, 2024).

Nos relatos do Espectador 03, quando este se dedica a pensar os impactos do campo visual, sobretudo no campo das artes, temos indicativos da necessária diferenciação dos tipos de imagens que estão chegando até nossos olhos:

A imagem é sempre um retrato, um recorte social e sempre imagino que há uma crítica por trás dela..., mas ela pode ser sempre... ou, sempre não... Às vezes. Às vezes, esse recorte específico interior do artista, né? Ou uma crítica geralmente retirada da sociedade, para provocar. Mas aqui né? Como meu olhar é bem... O meu mesmo, sem estar coletivizando com outra pessoa, sem ter uma interação sobre a gente negociar o que poderia ser ou não, né? Fica muito dentro do recorte do que a gente conhece. Agora se a gente for discutir a imagem em marketing, já muda toda conversa. Aqui [a imagem do quadro de Magritte ainda estava em tela], talvez a traição talvez possa ser da linguagem, nesse quadro. Mas no geral, é realmente a gente tentar perceber qual seriam os tipos de perspectivas do olhar do artista... é mais uma subjetividade do que a parte mais concreta (E03, 2024).

Pergunto, então, sobre as diferenciações relatadas diante das formas de arte abordadas na entrevista; as que têm como foco interrogar a realidade aparente. Assim, manifesta:

Eu acho que tanto a nossa experiência pessoal, tanto com o que a gente convive no dia a dia vai ser espelhado na obra artística, mas eu pessoalmente não acho interessante quando a gente está colocando a inteligência artificial nesse ambiente. Porque a criatividade humana é insubstituível... e se isso pode ser reproduzível mecanicamente, acho que aí já perdeu um pouco da essência da arte... porque é uma coisa, não necessariamente espontânea, mas algo muito bem passado elaborado, né? Demanda tempo até você criar uma linha artística... e eu realmente não sou muito positiva quando vai para linhas artificiais (E03, 2024).

Seus argumentos seguem uma linha de contraposição em relação aos usos desmedidos das tecnologias atuais, compreendidos como formas de apropriação antiética das obras de arte e se mostra refratário à noção de uma substituição do processo criativo humano por meios artificiais. Essa premissa

encadeia sua fundamentação de que é necessário tempo para emergir a criatividade, dimensão que tem sido atropelada pela rapidez das máquinas. Fica visível uma diferenciação da técnica e da tecnologia, sobretudo, quando pensa nos limites incontornáveis à condição humana.

Em suas considerações sobre obras hiper-realistas, o Espectador 03 aponta: *“é interessante, mas também tem seu limite... porque como que a gente vai conseguir romper o dia a dia com uma imagem que vai refletir três vezes mais potencialmente essa ideia do que está dito... do que é imaginável, do que é possível”* (E03, 2024). E, nesse sentido, traça uma curiosa associação com o Surrealismo, ao pensar a aceleração do tempo retratada em tela e seus limites para o olhar:

O Surrealismo, para mim, é aquele extremo, aquele quadro do Salvador Dalí em que os relógios estão derretendo... é esse tempo que está muito acelerado. As pessoas não têm mais tempo para o dia a dia, não sabem mais parar para ler e observar uma obra de arte... uma grande maioria, né? Tem uma pequena parcela que ainda consegue, mas não sei a qualidade também do olhar (E03, 2024).

Já no que diz respeito à experiência de recepção, esse espectador destaca que:

Foi uma experiência bastante positiva, até porque a maioria dos quadros eu não conhecia, então eu fiz uma análise e comentei um pouco sobre elas aqui com você. Mas, quando você foi me dando mais dados, o nome, a época, isso foi direcionando um pouco mais o meu raciocínio. Mas, elas enquanto só imagem para observar, eu estou ali por ela mesmo e o que ela me provocou... e o que eu consegui perceber [...] porque também tem esse limite: o que cada um consegue perceber da imagem (E03, 2024).

Nesse sentido, o limite parece se colocar tanto para as implicações subjetivas de quem está vendo a imagem, como também para outros contextos como os pressupostos que definem o acesso às artes mais reconhecidas, a possibilidade de frequentar museus e a inserção dessa prática em sua cultura:

Acho que [o limite] não é necessariamente pelo meio, porque eu também estou acostumada com esse ambiente online. Mas é interessante que mesmo sendo uma reprodução. A gente, estando distante geograficamente, né? E, também, de ter essa imagem disponível, eu acho que já é um acesso interessante a essa imagem, a essa obra de arte. É uma experiência positiva. Se é o que é possível agora que seja dessa forma (E03, 2024).

Assim, infere algumas colocações entre a recepção em meio físico com o digital, mas não somente, pois fala novamente dos acessos limitados e restritos aos grandes centros culturais globais:

Talvez [em museus] eu olhasse mais os detalhes sem essa interferência do reeditado para a imagem ficar melhor, mais visível... a antiguidade da Imagem e o tamanho também... isso influencia também. Daí depende também se vai ser uma exposição aqui no Brasil ou no exterior daí já muda totalmente a perspectiva, mas a análise do quadro em si, eu acredito que seria a mesma. E com o passar do tempo também vai mudando. Conforme as nossas experiências, nossas perspectivas (E03, 2024).

Como visto nos trechos de sua fala, o Espectador 03 distingue as experiências de recepção em contextos diversos, mas elogia o fato de que a potência da experiência da elaboração subjetiva diante da obra foi de igual valor para si nos campos digitais. Também próximo a essa linha de pensamento, no sentido de refletir sobre o processo de participação dessa pesquisa, o Espectador 04 destaca como a experiência de recepção pelo meio digital foi enriquecedora. No decorrer da entrevista, suas idealizações prévias sobre o que seria proposto se transformaram gradualmente e, nesse sentido, explana que se impressionou com imagens que surgiram ao encontro de suas expectativas:

Achei incrível! Achei muito legal, me senti muito à vontade com você, senti que eu podia falar o que eu quisesse. E, na verdade, eu não estava esperando... me surpreendeu um pouco que as imagens me fizeram sentir mais repulsa do que eu imaginaria. Quando você falou que ia ser de Arte e de Psicanálise, eu pensei numa coisa até meio idealizada assim de tipo 'Ah, vai ser daquelas coisas que eu vou adorar! Ai que interessante', mas mais para um sentido de 'Ai que lindo' ... igual essa última imagem por exemplo. E aí quando você trouxe coisas que causam alguma repulsa assim, eu falei... eu fui pensando "nossa, que interessante que a gente consegue sentir tanto olhando algo" ... que pode provocar sentimentos para todos os lados (E04, 2024).

E destaca, ainda:

Acho que foi uma experiência positiva, acho que vai me fazer refletir também. Vai ficar comigo, essa experiência... para eu ir pensando e refletindo sobre o que a gente falou, sobre o que eu vi, senti e pensei... muito legal (E04, 2024).

Notamos, desse modo, que se impressiona com a possibilidade de criar tantos sentidos e despertar muitos sentimentos diante das imagens de arte

apresentadas. Diante disso, coloco a pergunta a respeito do que advém em uma exposição de imagens no campo virtual/digital e o que reflete sobre possíveis relações com espaços presenciais. A isso, responde:

Eu acho que são ambientes diferentes. Talvez numa galeria, no museu eu me sentiria mais impactada, porque eu veria a obra talvez maior ou menor... Eu acho que isso também fala sobre a obra. Então, quanto ao, talvez o papel, assim a tela, o papel que aquilo está, enfim o tipo de tela, a moldura... Eu acho que isso tudo me traria uma sensação mais real daquilo. Mas, ao mesmo tempo, sinto que aqui, no conforto da minha casa, eu me senti confortável e íntima com a experiência. Então, eu senti que eu consegui colocar mais de mim, olhando para aquilo. Mais do que talvez eu me colocaria num outro lugar, no Museu que é algo mais público, onde a gente estaria ali vendo... eu acho que seria mais até sobre o quadro em si do que a minha experiência lá. Aqui eu consegui ser mais autêntica. Então acho que tem, para os dois lados tem ganhos (E04, 2024).

Movimento interessante neste relato é que há também a separação das experiências como distintas, porém destacamos uma diferenciação com os outros espectadores no ponto em que diz ter se sentido mais confortável olhando as obras em um espaço íntimo como o de sua casa, por meio de um dispositivo digital, pois assim se percebe mais livre para pensar em suas associações subjetivas atreladas às obras, algo que em público se tornaria mais difícil, a seu ver.

O Espectador 05, pensando sobre os aspectos da recepção estética como foi proposta na entrevista, mostra também acreditar na impossibilidade comparativa, indicando preocupação quanto ao meio de exposição atrapalhar a potência da obra. Contudo, demonstra que a experiência de projetar imagens e poder falar sobre elas é de extrema importância na atualidade e deve ser realizada já que tais recursos estão disponíveis no contemporâneo. Sobre isso, relaciona experiências pessoais com o as imagens do cinema:

Eu participo de uns grupos de pesquisa de cinema que a gente faz cinema de grupo, que tem mais a ver também com a gente assistir as imagens e falar sobre do que saber autoria, a gente nem chegaria nessa questão da autoria. A gente projeta imagem e fala sobre imagem. Então isso é um exercício que eu já venho fazendo há alguns anos, né? E, disso mesmo, de você jogar uma imagem e você não fala nada sobre ela e as pessoas podem ter uma leitura assim que você jamais teria ido para aquele território. Como também aparecer exatamente o sentimento que você teve, sabe? Eu, não sei, há uma dinâmica que eu já venho participando com a imagem. Eu gosto muito dessa leitura livre, acho que é um dos poucos territórios ainda que a gente tem para exercitar um pouco de criatividade mesmo, não

praticando uma imagem, né? A gente fluir, falar sobre elas, também é uma prática imagética acontecendo. Você não precisa ser um desenhista, um pintor, necessariamente, para estar compondo com as imagens. Eu gosto, para mim, é uma delícia..., mas ficar interpretando o que é dito, eu já acho bem porre. Mas, eu acho que as imagens abrem para muitas coisas para quem também está disponível a se abrir para imagem, sabe? Porque senão, eu acho que vai ser sempre ter já um discurso aí meio pré-fabricado, que se você não tem uma certa abertura com as imagens também você só olha e já fala ele. Quase como uma ação e reação, sabe? Eu acho que, também para estar compondo com as imagens, requer uma certa disposição de estar com elas, né? Por mais que você não produza elas, às vezes... é uma coisa de disposição mesmo, eu acho (E05, 2024).

E, quando levanto especificamente a questão sobre relações da experiência presencial e da digital, continua:

É gritantemente diferente, eu acho que a experiência real é... museu é um lugar que frequentei muito na minha vida e falar que você vê um quadro, que até pode ser uma réplica e tal..., mas, você ver um Goya, ao vivo, e ver um Goya em um computador... Assim, é completamente diferente. Aí eu já passei sentada na frente de telas, eu não sei te dizer quanto tempo assim, mas tem imagens que eu preciso ficar um tempo olhando. Às vezes é difícil, essas exposições superlotadas, né? Geralmente eu fico muito tempo, porque tem imagens que eu preciso voltar a olhar. Mas, a experiência é a mesma coisa para mim de sala de cinema e ver no computador em casa. São coisas que não dá para comparar, eu acho... Mas, você tem experiências diferentes com imagens, porque é massa que [no digital] você tenha acesso a várias imagens, talvez que você não veria pessoalmente [...] Isso é incrível, sabe, eu acho que hoje em dia com essas tecnologias, ter zoológico, por exemplo, é uma coisa que não tem sentido, só se fosse numa questão mais de proteção animal mesmo, não para a gente ver coisa que a gente não tinha acesso. Então, tem usos que já não se justificariam (E05, 2024).

Desse modo, seu discurso assinala inquietações a respeito dos usos feitos com as imagens atualmente e a possível relação aos contextos socioculturais e políticos que permeiam as relações da imagem com a realidade:

Eu acho que as imagens constroem e afirmam essas realidades. Quanto ao nosso imaginário, ele é capturado por certos tipos de imagens. E não sei certo os organizadores dessa imagem, tanto a estética, quanto social, quanto a classe social... o tanto de grana [sic], quanto de um papel mais amplo, social, que poderia ter. [...] Eu venho trabalhando muito nessa questão de quem é que está lendo. 'Isso está sendo falado por quem?'. Pelo que eu posso dizer, pelo diretor de um museu, esses caras [sic] que gerenciam artistas, sabe... isso vai estar sendo dito por um artista que já está contestando essa obra, essas regras fixas, que tinham antes... que seria no caso o próprio Magritte ou seria a gente? Eu, por exemplo, me considero uma proletária. Observando essa imagem, o que ela quer dizer para mim... Eu acho que também os lugares que você habita vão trazendo outras leituras para esses objetos..., mas, não sei, a lembrança que me vem sou eu

olhando isso [a obra de Magritte], adolescente, quando eu não tinha... já gostava de arte, já praticava algumas coisas, mas você não entende muito bem. Não sei se entender, né, mas você leva um tempo para sacar esse manejo que a arte permite a gente fazer... de construção do real dessas imagens (E05, 2024).

E segue com uma colocação de si no tema abordado:

Acho que as imagens que a gente fica fixando são as que a gente vai ter como Imaginário, sabe, de afeto, de como se comporta. E como é importante a gente está amplificando isso, né? Aí eu não sei... eu tenho me perguntado muito, agora que a gente, nós proletários, por exemplo, geramos também imagens, o que que a gente está fazendo com essas imagens. Se a gente está trazendo uma diferença nisso ou se a gente fica também reproduzindo, talvez, um modelo clássico aí e nem está se ligando, que está vindo com essas imagens... é um negócio que eu também estou bem a fim de estar olhando (E05, 2024).

Além disso, o discurso do Espectador 05 contribui com a seguinte compreensão para os usos e as construções realizadas pelas imagens no mundo atual:

Depende de estar se relacionando com as imagens, ter, eu acho, a noção da importância de quanto elas constroem simbólico, afeto e constroem realidade, constroem o mundo, entende?! Acho que, se a gente tivesse uma clareza em relação ao poder que tem a imagem, a gente se relacionaria completamente diferente com elas (E05, 2024).

E sobre a contínua criação e extensa proliferação de imagens, o Espectador 05 relata que, em sua experiência no audiovisual, o debate existe há algum tempo e indica que o tom é de preocupação a respeito da captura da subjetividade advinda desses processos. Relembra conversas em um de seus trabalhos onde começaram a:

Entrar numa questão de produção de imagem também de satélite que está tirando foto, está gerando uma quantia de imagem que não há ser humano que processe tudo isso... isso em uma conversa acontecida em 2009, então já faz um bom tempo. Hoje em dia, a gente já tem esse monte de inteligência artificial que está lendo essas imagens de certa forma, né? Mas eu acho que a gente produz imagens vertiginosamente, mas que não necessariamente a gente está sabendo o que fazer com elas, sabe? Porque eu não sei se a gente está gerando muita diferença ou se é só um monte de imagem do mesmo, eu não posso afirmar isso também, porque é muita imagem e eu vejo uma parcela pequena delas. E a gente sabe ainda que algoritmo, por mais que eu pesquise coisas, algoritmo sempre vai fechando, estreitando o que você tem que ver... isso, eu acho um porre. Como se você só tivesse que ver aquilo, é um saco. Isso tira muito prazer de descobrir e navegar, eu acho que eles foram

estreitando isso e a gente não navega mais. A gente fica refém (E05, 2024).

Nesse sentido, pensa sobre as maneiras com que estamos nos apropriando das imagens ou como, por meio delas, nossa subjetividade está sendo capturada:

Então, sabe, um lugar que a gente está habitando, que é isso de a gente gerar nossas próprias imagens e é tão libertador e possibilitador de a gente gerar e ampliar esse campo de afeto mesmo... e a gente não está fazendo, estão estreitando mais ainda e quem faz isso? BigTech, publicidade, sabe? A gente está falando de pessoas que sabem manipular essas imagens. Então eu acho que tem tudo isso junto, muitas variáveis, muita coisa diferente habitando o mesmo tempo e espaço para a gente ter uma conclusão disso... eu não sei o que achar disso... porque, ao mesmo tempo, é gente manipulando isso com uma mentalidade de século XVIII, outras do século XXI. Porque a gente fazer um feudo disso é muito assustador. Com as possibilidades que a gente tem em mão de dar parâmetro para uma inteligência artificial fazer uma imagem aí para você, entende? A gente está usando isso de forma feudal (E05, 2024).

Dessa perspectiva, é válido destacar a aproximação crítica inscrita ao pensar sobre os modelos de regimento de informação que estão sendo passados para os sujeitos na atualidade, bem como a implicação com quem os controla. Além disso, entra em destaque o fator de conhecimento e de treinamento crítico que, propositalmente, parece não ser uma possibilidade disponível às grandes massas populacionais:

A gente multiplicou as possibilidades e as ferramentas, só que a gente vem jogando os mesmos parâmetros, meio assim, a sensação que me dá sabe e assim nossos parâmetros são outros, a classe social varia, não sei. Aí eu acho também que tem muito a ver de a gente ser muito pouco treinado para isso, muito pouco convidado para isso. De quanto toda a classe trabalhadora também se relaciona com imagens e tem essa concepção toda ou é mais restrito. Tudo isso assim, que são muitas variáveis aí acontecendo num país como o meu, porque é onde eu moro e é a realidade que eu conheço, né? Não sei que é para um europeu, por exemplo... aí também já vamos ter uma diferença (E05, 2024).

Esmiuçando mais profundamente, apresenta uma comparação com o modelo de arte do Kitsch, lembrando-se de uma recente aula que frequentou:

Eu tive uma aula com um professor de teoria literária que estava falando sobre o Kitsch. E falando como é [estratégia] de controle, geralmente formar imagens de extremo mau-gosto. Entende, como ainda vai chegando em um lugar que não é bom para ninguém. Não é

bom para os símbolos, não é bom para a imagem... não é bom para nada. [...] Acho que é isso, sempre vai ter tudo acontecendo em todas as linhas temporais, mesmo que a gente venha com outros discursos, outras imagens, a gente não vai deixar de produzir imagens e discursos do século XVIII junto com atual, eu acho que sempre vai ter essa miscelânea temporal acontecendo entre nós. Eu nem acho ruim... eu acho ruim quando é muito capturado mesmo (E05, 2024).

Por meio das discussões apresentadas e analisadas aqui foi possível ampliar as concepções sobre como a recepção estética das obras por meio de suas imagens, sejam dos movimentos modernos ou pós-modernos, como das mais recentes criações com o uso de inteligência artificial, revela-se um terreno de alta complexidade onde as discussões jamais cessarão de emergir. Destacamos o recorrente estranhamento do olhar que as obras escolhidas em nossa *curadoria* para a entrevista causaram nos espectadores participantes; o que nos leva a derivar o sentido dessa inquietação para a reflexão não só sobre aquilo que as artes podem representar, mas também o que podem despertar e, mesmo, criar. Notamos, com bastante presença nos relatos, a autorreflexão e o trabalho psíquico que as artes promovem e que, por vezes, estranhamente não esperávamos ser acometidos por *Isso*.

Em nosso trabalho, buscamos esmiuçar as complexas relações estabelecidas entre Psicanálise e Artes Visuais, em suas poéticas imagéticas, visando compreender as dinâmicas psíquicas que podem emergir da interação entre espectadores e obras de arte de diversas manifestações, como as imagens surrealistas, obras hiper-realistas e as criações artísticas feitas com uso de inteligência artificial. Fica evidente nosso interesse em destacar essas poéticas que colocam uma visão crítica para a realidade aparente, extrapolando os limites da representação e que podem inaugurar questionamentos aos processos perceptivos intrapsíquicos de quem se relaciona com elas. Ao longo desse estudo, buscamos compreender como essas imagens não apenas refletem, mas desafiam as fronteiras entre o Real, o Simbólico e o Imaginário nos processos de subjetivação e de compreensão do mundo cotidiano.

Ao revisitar o Surrealismo e as obras de René Magritte constatamos que sua poética do mistério do banal e sua proposta de subversão da realidade continuam a provocar reflexões profundas sobre a natureza do olhar e da representação. Suas obras, sempre ancoradas naquilo que pensamos ser a realidade, convidam seus espectadores a questionar o que é real, ao mesmo tempo que estabelecem diálogos com nossas concepções imaginárias, permitindo a ampliação significativa de processos simbólicos a fim de encontrar sentido nas eternas contradições magritteanas. Os discursos sobre a obra “O Retrato” (1935) nos fizeram compreender como a mera adição de um objeto estranho [um olho] a um ambiente banal [uma mesa posta] desperta profundas inquietações ao olhar.

A transição para obras que se inscrevem no Hiper-Realismo trouxe à tona o paradoxo do excesso de realidade nas imagens, onde o real busca ser representado com tal precisão que se torna, de certa forma, irreal – demonstrando, novamente, sua impossibilidade de inscrição. As formas de arte que propõem um hiper-realismo foram abordadas em duas linhas, com distintas sutilezas e profundas provocações aos olhos. A poética de Richard Estes foi analisada a fim de explorar a tensão de uma realidade que se coloca como impossível ao olhar humano. Por meio da recepção de “Duplo-Autorretrato” (1976) a aparente banalidade da obra desempenhou papel disparador nas associações dos espectadores que buscaram compreender a complexidade de uma imagem tão fiel ao que busca retratar, quando justamente aí surge o impacto visual da mostraçõ de algo obsessivamente realista que encontra seu limite na percepção humana. O espanto advindo quando compreendem que estão vendo uma pintura demonstra, nos discursos dos espectadores, como a reprodução mecânica da realidade pode estar apaziguando nosso olhar em uma sociedade imagética evidenciada de maneira ímpar pelos hiper-realistas na tentativa impossível de apresentar a pura objetividade das superfícies mundanas.

Já nas obras de Cindy Sherman, abordadas em nosso estudo, um outro modo hiper-realista parece emergir. É colocada a transição de um olhar contemplativo para um olhar invasivo, um olhar que vê algo que deveria ter se mantido oculto. O saber-fazer da artista estadunidense dialoga muito bem com

os desejos do ver direcionados às suas obras, ora apresentando cenas de uma vida íntima cotidiana, ora causando sentimentos de abjeção para quem deseja ver algo a mais. É este o caso de “Untitled #190” (1989), obra utilizada em nossa entrevista e que despertou sensações ambíguas quanto ao reconhecimento da matéria que estava sendo vista em tela tanto pela proximidade com algo familiar [alimentos ou a natureza] como pelos aspectos de abjeção e nojo em relação a algo reconhecido como demasiadamente humanos: excrementos, vísceras, órgãos internos expostos. Essas sensações de repulsa se intensificaram quando o olhar dos receptores reconheceu a figura da artista presente na obra.

As obras relacionadas a essas faces do Hiper-Realismo demonstram seu intenso interesse em evidenciar os detalhes mais escondidos na realidade. Assim, a análise dessas poéticas e de sua recepção revelou-se uma profunda fonte para a investigação dos impasses do Real e seus efeitos na subjetividade dos espectadores. Os diálogos emergidos diante dessas obras reforçam a noção de que essas imagens, ao mesmo tempo que seduzem pela precisão, também provocam um desconforto que remete ao trauma e à repetição, elementos constantemente presentes na teoria psicanalítica. Além disso, está sempre em jogo a noção de irrepresentável como promotora de um elemento basculante do desejo em constante movimento.

Nesse sentido, as criações artísticas feitas com uso de inteligência artificial demonstram um novo ponto de inflexão na discussão sobre a recepção de imagens artísticas em nosso trabalho. As obras criadas com IA, como as do coletivo Obvious Art e de Boris Eldagsen. As percepções primárias dessas imagens caminharam no sentido de abrir significações subjetivas dos espectadores não sobre a forma de sua criação, mas sim do que estava sendo visto figurativamente. Desse modo, as associações despertaram interpretações como o apagamento dos sujeitos, como em “Edmond de Belamy” (2018), e a representação de figuras simbólicas nas artes fotográficas como em “Pseudoamnesia – The Electrician” (2022). Após tomarem conhecimento da criação dessas obras com IA, emergiram questões sobre autenticidade, autoria e a própria natureza da criação artística nesses meios. Essas imagens geradas por softwares algorítmicos desafiam as noções tradicionais artísticas e levantam novas perguntas sobre o papel do humano na produção e na interpretação da

arte. Os debates suscitados por essas obras, tanto nas artes como na esfera política e social, refletem um novo tipo de estranhamento que, longe de ser meramente tecnológico, toca em questões mais profundas da condição humana na era digital.

A tensão entre o real e o virtual, e sua relação com a realidade, está sempre permeada aos discursos de recepção estética aqui reunidos, visto que é tema central quando falamos de imagens e de obras de arte. Tal ponto parece ser amplificado no mundo contemporâneo com a produção massiva de imagens nos mais diversos meios e dispositivos. Nesse sentido, ao final de nosso exercício de recepção, retomamos uma obra presente desde o início de nosso percurso acadêmico. “A Traição das imagens” (1929) de René Magritte foi exposta em nossas entrevistas com o intuito de compreender como as imagens nos fazem pensar e ressignificar a realidade que vemos em nosso cotidiano.

Menos com o intuito de dar a palavra final sobre um tema tão inquietante e mais com o desejo de abrir novos debates, pudemos constatar que as imagens artísticas atuam como convite para que pensemos criticamente sobre o que nos está sendo apresentado, por qual meio, quem são seus emissores e, assim, se seria possível constituir modos de lidar com o Real que se impõe à nossa subjetividade, articulando-o com os registros do Simbólico e do Imaginário. Nesse sentido, poderíamos buscar inspiração no saber-fazer dos artistas que lidam de maneira singular com os impasses da realidade apresentando resoluções e caminhos poéticos às inquietações subjetivas.

Vemos cada vez com mais frequência o despontar de novas dinâmicas de subjetivação mediadas pelas imagens. Em nosso trabalho, fica explícito o impacto que elas podem ter nos sujeitos que as recebem em seu dia a dia. As imagens, sobretudo artísticas, continuam a desempenhar papel crucial nas reflexões sobre as identidades, nos processos intrapsíquicos e nos valores políticos, culturais e sociais, em uma era marcada pela digitalização. Ao abordar as reações dos espectadores selecionados para as entrevistas diante dessas novas formas de interação com as artes, nossa pesquisa pôde demonstrar um paradoxo: a experiência digital distingue-se da recepção de obras materiais ao mesmo tempo em que se aproxima dela.

Em nosso estudo, como mencionamos, algumas adaptações foram necessárias, porém decidimos realizar a recepção estética de obras em um ambiente mediado por tecnologias digitais tendo a ciência de que a vivência física dessas obras pode despertar características insubstituíveis e singulares à experiência digital. Mesmo sabendo de potentes elementos quase impossíveis de se reproduzir, como a imersão em espaços de arte, a interação direta com a materialidade das obras e a presença física do espectador, embarcamos nessa pesquisa advertidos dos riscos que poderíamos correr.

Contudo, nosso estudo possibilita a argumentação de que uma obra vai além de seu quadro. Se compreendermos as obras de arte em suas implicações subjetivas, isto é, nas leituras e concepções que podem ser produzidas em cada sujeito, esta pode ser sempre considerada virtual, ou ainda, concordando com Lévy (2011) ser “a virtualização da virtualização” (p. 78). Pois, se por um lado temos a obra de arte enquanto objeto físico, exposta na galeria/museu, temos também as restrições e as dificuldades colocadas em relação ao acesso a elas, ou mesmo obras que estão fora de circuitos artísticos ou então fazem parte de acervos particulares, além logicamente das implicações socioeconômicas e políticas que permeiam a habitação desses espaços. Entretanto, por mais tenhamos a possibilidade de contato sensório-corporal com uma obra, o que resta como significação dela em nossa subjetividade é da ordem do imaterial, conceitual, ou seja, virtual.

Por outro lado, ao lidarmos com a imagem representante da obra, como foi visto neste trabalho, adentramos um campo possível de criar outras fruições mediadas pelo anteparo tecnológico atual. Apesar dos desafios do meio digital como a ausência da ambientação física e da diminuição sinestésica na recepção, a experiência digital possibilita a ampliação do acesso ao conhecimento sobre as artes. A maioria dos participantes de nossas entrevistas somente conheceu algumas das obras após o exercício de recepção e, embora imersos na hiper-realidade digital, poucos haviam realizado tal experiência com imagens de obras de arte. Como vimos aqui, nosso estudo demonstrou a capacidade das imagens de provocar a subjetividade afetando emocionalmente os espectadores participantes, mostrando-se capaz de preservar o potencial inquietante das obras de arte mesmo quando mediadas por telas e dispositivos eletrônicos.

Esse modo de abordar as imagens artísticas pode demonstrar que a recepção estética digital transforma a experiência com as artes, ajustando-se às condições contemporâneas e abrindo novas possibilidades para investigar as relações imagéticas dos sujeitos na atualidade. Ainda que a experiência física continue insubstituível em diversos aspectos, o ambiente digital tem se estabelecido como um campo fértil e relevante para a ampliação dos estudos sobre recepção estética, arte e psicanálise na atualidade. O que nos faz anunciar questionamentos a respeito desses dois modos de recepção; será possível colocá-los em convergência comparativa? Nossas constatações apontam para a noção de compreendê-las como formas separadas e paralelas da recepção estética. Contudo, essa é uma questão que permanece aberta ao horizonte de expectativas de investigações entre recepção, Arte e Psicanálise.

Ao reunir, portanto, discussões sobre o Surrealismo, o Hiper-Realismo e obras criadas com Inteligência Artificial foi possível inscrever uma leitura sobre como cada uma dessas formas artísticas oferecem maneiras de questionar a realidade, ao mesmo tempo revelando os limites e as possibilidades dessa mesma realidade. O olhar sensível e implicado, que se coloca análogo à escuta psicanalítica, mostrou-se fundamental para compreender e desvelar camadas perceptivas provenientes da recepção e da fruição estética. Entretanto, o que pode se mostrar como independente ao meio de exposição empregado para destinar o olhar às artes, é não somente a defesa em manter um ponto de vista crítico ante a sociedade imagética, mas também a necessidade de estarmos sempre provocando debates como este, que exercitem a “formação estética do pensamento”. Assim, talvez seja possível nos prepararmos para o ainda desconhecido futuro das interações entre sujeitos e a realidade em uma era de criação de imagens cada vez mais artificiais e digitalizadas.

REFERÊNCIAS

- ALLOA, Emmanuel. Entre a transparência e a opacidade - o que a imagem dá a pensar. In: ALLOA (org.). Pensar a imagem. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- ALEXANDRIAN, S. O Surrealismo. São Paulo: Edusp Verbo, 1976.
- ARCHER, Michael. Arte contemporânea: uma história concisa. São Paulo: Martins fontes, 2013.
- ARGAN, Gian C. A arte moderna. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BADIOU, Alain. Em busca do real perdido. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- BARTHES, Roland. *La chambre claire. Notes sur le photographie*. [A câmara clara: notas sobre a fotografia]. In: OEuvres complètes en trois volumes. t. III, 1974-1980. Paris: Le Seuil. 2003.
- BENJAMIN, Walter. O Surrealismo, in: Os Pensadores XLVIII. São Paulo: Abril Cultural, 1975.
- BENJAMIN, Walter. Imagens do pensamento: sobre o haxixe e outras drogas. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- BIGELI, Alan Ricardo Floriano; DIONISIO, Gustavo Henrique. O estranhamento do banal: a poética magritteana sob um olhar psicanalítico. Estudos Interdisciplinares em Psicologia, v. 9, n. 1, p. 26-44, 2018.
- BIGELI, Alan Ricardo Floriano. Contribuições de uma poética magritteana para a psicanálise: diálogos entre processos de subjetivação e obra de arte / Alan Ricardo Floriano Bigeli. 160 f.: il., fotos. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Ciências e Letras, Assis-SP, 2019.
- BIGELI, Alan Ricardo Floriano; DIONISIO, Gustavo Henrique. Magritte e Freud: Convergências entre Psicanálise e Arte. In: 3º Congresso Internacional Media Ecology and Image Studies-Democracia, meios e pandemia. 2020.
- BOEHM, Gotfried. Aquilo que se mostra. Sobre a diferença icônica. In: ALLOA (org.). Pensar a imagem. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- BRETON, Andre. (Ed.). Le Surréalisme au service de la révolution. Arno Press, n. 5 1933. Transcrição disponível em: http://melusine-surrealisme.fr/site/Surr_au_service_dela_Rev/Surr_Service_Rev5.htm
- BRETON, Andre. Le Surréalisme et la Peinture. Paris : Gallimard, 1965.
- BRETON, Andre. Manifestos do Surrealismo. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

BRADLEY, Fiona. Surrealismo. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. O Surrealismo. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

CUEVAS DEL BARRIO, José. El posicionamiento de Sigmund Freud ante el Surrealismo a través de la correspondencia con André Breton. Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte, p. 277-293, 2013.

DANTO, A. A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

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

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, v. 2, n. 4, p. 206-219, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. A pintura encarnada. *Seguido de A obra-prima desconhecida de Honoré de Balzac*. São Paulo: Editora escuta/FAP Unifesp, 2012a.

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

DIONISIO, Gustavo. Pede-se abrir os olhos: Psicanálise e reflexão estética hoje. São Paulo: Annablume, 2012.

DIONISIO, Gustavo. *É chegado o embate do século... XIX: Desejo versus nada, ou Freud, potência e vontade*. Tempo psicanal., Rio de Janeiro, v. 48, n. 1, p. 86-98, jun. 2016. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-48382016000100006&lng=pt&nrm=iso. Acessos em 03 jun. 2023.

DIONISIO, Gustavo. Da pesquisa psicanalítica como estratégia do detalhe: ensaio sobre um “método”. In: FULGÊNCIO; BIRMAN et al. Modalidades de Pesquisa em Psicanálise: Métodos e Objetivos. São Paulo: Zagodoni Editora, 2018, pp. 179-191.

DUARTE, R. (org). O belo autônomo. Textos clássicos de estética. Belo Horizonte: Autêntica/Crisálida, 2017.

DUROZOI, G.; LECHERBONNIER, B. O Surrealismo: Teorias, Temas, Técnicas. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.

FIGUEIREDO, Vera. Isto é um cachimbo. In: Kriterion, Belo Horizonte, v. 46, n. 112, Dec. 2005. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-512X2005000200024&lng=en&nrm=iso.

FOSTER, Hal. *Compulsive beauty*. Cambridge: MIT Press, 1993.

FOSTER, Hal. *O retorno do real*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

FRANÇA, José Carlos da Silva. *In situ, ex situ: o virtual como elemento-chave entre o objeto de arte e seus usuários*. 2018. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

FRAYZE-PEREIRA, J. *A tentação do ambíguo*. São Paulo, SP: Ática, 1984.

FRAYZE-PEREIRA, J. *Olho d'água: Arte e loucura em exposição*. São Paulo, SP: Escuta, 1995.

FRAYZE-PEREIRA, João. *Arte, dor: Inquietudes entre estética e psicanálise*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

FREUD, Sigmund. (1900). *A interpretação dos sonhos*. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

FREUD, Sigmund. (1905) *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud Volume VIII - Os Chistes e a sua Relação com o Inconsciente*. Imago Editora, 2016.

FREUD, Sigmund. (1910). *Leonardo da Vinci e uma interpretação de sua infância*. In: *Cinco lições de psicanálise, Leonardo da Vinci e outros trabalhos*. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud). Editora Imago, Rio de Janeiro: 2006. v. XI

FREUD, Sigmund. (1914). *Moisés de Michelangelo*. In: *Totem e tabu, contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos*. Editora Companhia das Letras, São Paulo: 2013. v. XI.

FREUD, Sigmund. (1919). *O "Estranho"*. In: *História de uma neurose infantil e outros trabalhos*. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud). Editora Imago, Rio de Janeiro: 1996. v. XVII.

FREUD, Sigmund. (1930). *O mal-estar na civilização*. In: *O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos*. Editora Companhia das Letras, São Paulo: 2014. V. XVIII.

FREUD, Sigmund. *Arte, literatura e os artistas*. Autêntica, 2016.

FREUD, Sigmund. *O infamiliar [Das Unheimliche] – Edição comemorativa bilíngue (1919-2019): Seguido de O Homem da Areia de ETA Hoffmann*. Autêntica, 2019.

FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 2008.

- GABLIK, Suzy. Magritte. Londres: Thames and Hudson, 1985.
- GAGNEBIN, Murielle. *L'irreprésentable ou les silences de l'oeuvre*. Paris: PUF, 1984.
- GINZBURG, Carlo. Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- GREEN, Andre. O desligamento: psicanálise, antropologia e literatura. Rio de Janeiro: Imago, 1994.
- GOLDBERG, Leonardo; AKIMOTO, Claudio. O sujeito na era digital: ensaios sobre psicanálise, pandemia e história. Edições 70, 2021.
- GOLDBERG, Leonardo. O inconsciente e o real na clínica lacaniana. Edições 70, 2023.
- HAMMACHER, A. Magritte. New York: Abrams, 1985.
- HEIDEGGER, Martin. A origem da obra de arte. In: CAMINHOS de Floresta (Holzwege). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.
- HELFENSTEIN, J.; ELLIOTT, C. "A lightning flash is smoldering beneath the bowler hats" in: UMLAND, A. (orgs.). Magritte: The Mystery of the Ordinary, 1926 – 1938. Nova York: The Museum of Modern Art, 2013, p. 70 – 88.
- HICKS, Olivia. Art-ificial intelligence: The curious case of Edmond De Belamy. Isis. Disponível em: <https://isismagazine.org.uk/2019/03/art-ificial-intelligence-the-curious-case-of-edmond-de-belamy>, 2019.
- LAPLANCHE, J. & PONTALIS, J.-B. Vocabulário da Psicanálise. Santos, São Paulo : Martins Fontes, 2001.
- LACAN, Jacques. (1949) O estádio do espelho como formador da função do eu. In: Escritos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- LACAN, Jacques. O Seminário, livro 17: O avesso da psicanálise (1969-70). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.
- LACAN, Jacques. O seminário, livro 4: A relação de objeto (1956-57). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.
- LACAN, Jacques. (1968) O seminário, livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- LEVISKY, David. O hiper-realismo interfere na produção da Fantasia. Rev. Alter de estudos Psicanalíticos, v. 30, p. 83-94, 2012.
- LÉVY, Pierre. O que é o virtual? Editora 34, 2011.

LOUREIRO, Ines. A arte no pensamento de Freud: uma tentativa de sistematização da estética freudiana. São Paulo, 1994.

LOUREIRO, Ines. O carvalho e o pinheiro: Freud e o estilo romântico. São Paulo: Escuta, 2002.

LOUREIRO, I. *Sobre as várias noções de estética em Freud*. In: Pulsional, Revista de Psicanálise. p. 23-32, ano XVI, n. 175, São Paulo: Escuta, 2003. Disponível em: http://www.editoraescuta.com.br/pulsional/175_01.pdf

MAGRITTE, René. *Écrits complets*. França: Flammarion, 2009.

MENSA, M. El surrealismo contado desde la perspectiva de Magritte. In: Mercurio Peruano, n. 524, p. 174-185, 2011.

MERLEAU-PONTY, Maurice. O visível e o invisível. São Paulo: Perspectiva, 1971.

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

MEZAN, Renato. Freud, pensador da cultura. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

MONDZAIN, Marie-José. A imagem entre proveniência e destinação. In: ALLOA (orgs.). Pensar a imagem. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

PAREYSON, Luigi. Estética: Teoria da Formatividade. Petrópolis: Vozes, 1993.

PAREYSON, Luigi. Os problemas da estética. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PERNIOLA, Mario. Do sentir. Lisboa: Presença, 1993.

RAHDE, Maria Beatriz Furtado; CAUDURO, Flávio Vinicius. Algumas características das imagens contemporâneas. XIV Encontro anual Compós. Niterói: UFF, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível. São Paulo: Ed. 34, 2009a.

RANCIÈRE, Jacques. O inconsciente estético. São Paulo: Ed. 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. O espectador emancipado. São Paulo: Ed. 34, 2012.

RICOEUR, Paul. Da interpretação: ensaio sobre Freud. Rio de Janeiro, RJ: Imago, 1977.

RICOEUR, Paul. Escritos e conferências 3 - Antropologia filosófica. São Paulo: Loyola, 2016.

RIVERA, Tania. O sujeito na psicanálise e na arte contemporânea. In PSIC. CLIN. RIO DE JANEIRO, VOL.19, N.1, P.13 – 24, 2007.

RIVERA, Tania. Arte e psicanálise. Rio de Janeiro; Zahar, 2011.

RIVERA, Tania. O avesso do imaginário. Editora Cosac Naify, 2014.

SCHOLLHAMMER, K. E. Imagem & Literatura no pensamento de George Bataille. Seminário Permanente de Literatura Comparada. Rio de Janeiro: Departamento de Ciência da Literatura/ Faculdade de Letras/UFRJ, n.3, 1996.

SHERMAN, Cindy. (1977). Untitled Film Still #2 - The Museum of Modern Art – MOMA – Nova York. Recuperado de: moma.org/collection/works/56515.

SHERMAN, Cindy. (1988). Untitled #183 – The Art Institute of Chicago. Recuperado de: <https://www.artic.edu/artworks/121155/untitled-183>.

SHERMAN, Cindy. (1989) Untitled #190 – The Broad – Los Angeles, Califórnia – Recuperado de: <https://www.thebroad.org/art/cindy-sherman/untitled-190>.

SODRÉ, Muniz. As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política. Petrópolis: Vozes, 2006.

STAROBINSKI, Jean. Prefácio In: JAUSS, Hans Robert et al. A estética da recepção: colocações gerais. A literatura e o leitor: textos de estética da recepção, v. 2, p. 67-84, 1978.

SYLVESTER, David. Magritte. Paris: Flammarion, 1992.

SYLVESTER, D. Sobre Arte Moderna. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

UMLAND, A. “This is how marvels begin” in: UMLAND, A. (orgs.). Magritte: The Mystery of the Ordinary, 1926 – 1938. Nova York: The Museum of Modern Art, 2013, p. 26-42.

VERISSIMO, Danilo. Sínteses sem fim: a percepção de objetos segundo Husserl. Arquivos Brasileiros de Psicologia, v. 67, n. 3, p. 139-152, 2015.

VERÍSSIMO, Danilo. A teoria husserliana da doação perceptiva por perfis. Psicologia USP, v. 27, n. 3, p. 521-530, 2016.

WAJCMAN, Gérard. *A arte, a psicanálise, o século*. In: Lacan, o escrito, a imagem. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

ZYGOURIS, Radmila. Pulsões de vida. São Paulo: Escuta, 2002.

APÊNDICE A - Roteiro para entrevistas

Propostas

- Escutar as inquietações produzidas pela recepção estética de imagens de arte na subjetividade dos espectadores comuns.
- Por meio de entrevistas semiestruturadas, guiadas por imagens de obras de arte que exploram a questão da realidade.
- As imagens podem colocar em suspensão a realidade que vemos cotidianamente. Nossa sociedade é amplamente visual e as imagens nos atingem a todo momento. No campo das Artes, sobretudo, as imagens suscitam inúmeras provocações. Mas, o que essas imagens podem dizer? E como escutar o que elas dizem? Nosso interesse com essa pesquisa é possibilitar uma escuta das inquietações que as imagens possam produzir. Nesse sentido, realizaremos entrevistas ancoradas na recepção estética de obras de arte (Modernas e Contemporâneas) para investigar o que dizem essas imagens e como elas provocam a subjetividade de seus espectadores.

Perguntas e direcionamentos

- Para cada imagem apresentada, perguntar se o participante conhece a obra, artista e pedir uma breve descrição sobre o que está vendo.
- Pedir para apontar os detalhes que mais chamam a atenção e que causam alguma inquietação;
- Pedir para aprofundar a fala sobre os possíveis estranhamentos.
- Abrir as perguntas no sentido de deixar o participante associar livremente em sua recepção estética;

- As imagens mostradas são Surrealistas, Hiper-Realistas e Artificiais. Diante disso, investigar como as imagens apresentadas se relacionam com a realidade cotidiana, perguntar sobre quais aspectos fazem pensar ou repensar;
- Como essas imagens podem atuar como mediadoras da relação do sujeito com o mundo? Ou como podem ser agentes de ilusão nessa relação.
- Pensa que haveria diferença se estivesse vendo presencialmente essas obras de arte? Se sim, quais?
- Como o ambiente digital pode mudar a recepção estética?
- O que pensa da fruição estética no ambiente virtual/digital?
- De modo geral, como a experiência estética com artes visuais, interferem ou influenciam em sua percepção do mundo?

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)

(Capítulo IV, itens 1 a 8 da Resolução 466/2012 – Conselho Nacional de Saúde)

Você está sendo convidado(a) a participar da pesquisa “Imagens que falam, olhos que escutam: Psicanálise e poéticas visuais”, sob a responsabilidade do pesquisador Alan Ricardo Floriano Bigeli, RG nº 48.384.766-5.

Este termo deverá ser elaborado em duas vias. Depois de lido, rubricado e assinado, uma via ficará em poder do PARTICIPANTE ou de seu representante legal e a outra via em poder do pesquisador responsável.

Esta pesquisa foi aprovada pelo Comitê de Ética da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Campus de Assis. Quaisquer dúvidas quanto aos aspectos éticos poderão ser esclarecidas no telefone (18) 3302-5500 ramal 5607 ou pelo e-mail cep@assis.unesp.br, ou diretamente com o pesquisador no e-mail alan.bigeli@unesp.br.

I. A pesquisa:

Tem como objetivo investigar e discutir o impacto psíquico de obras de arte hiper-realistas nos processos de subjetivação atuais, por meio de entrevistas com espectadores comuns de Arte.

II. Procedimentos:

- a) Após um período de divulgação e formação da amostra, serão realizadas entrevistas com os interessados em participar da pesquisa;
- b) Entraremos em contato com os participantes para agendar datas e horários das entrevistas de coleta de dados;
- c) As entrevistas terão duração média de 40 minutos e serão realizadas por videoconferências e gravadas através do serviço Google Meet, acessado com conta institucional a fim de garantir a segurança do procedimento;
- d) A realização das entrevistas ocorrerá por meio da aplicação de aproximadamente 10 perguntas semiabertas combinadas com uma curadoria de obras de arte que visam disparar as associações livres dos espectadores em relação à Arte;
- e) O sigilo, anonimato e confidencialidade dos dados obtidos estarão assegurados em comum acordo;
- f) Os dados obtidos nas entrevistas serão armazenados em disco rígido do pesquisador responsável e também serão realizados *backups* de segurança;
- g) As entrevistas serão transcritas com a finalidade de realização da análise dos dados que visa cumprir o objetivo desta pesquisa acima descrito (Item I);

h) Os resultados obtidos farão parte da elaboração de uma Tese de Doutorado, podendo ser veiculados em periódicos científicos, eventos e comunicações acadêmicas, sempre mantendo o sigilo, anonimato e concordância dos participantes.

III. Riscos/Desconfortos e Benefícios

a) Devemos considerar possíveis riscos como desconforto diante das perguntas; cansaço em relação ao número de questões; sentimentos desconfortáveis frente ao assunto das obras de arte; constrangimento ou resistência em expor-se frente às perguntas.

Além disso, com a realização em ambiente virtual, devemos sempre considerar possíveis riscos de crimes no cyber space, como invasão das entrevistas, quebra de sigilo, compartilhamento indevido de dados, perda de dados. Entretanto, estaremos trabalhando com o máximo empenho e seriedade no sentido de garantir segurança física e psíquica, mantendo um compromisso ético e esclarecido junto aos participantes da pesquisa, bem como no esforço de possibilitar um acolhimento sensível e delicado junto de nossa amostra de entrevistados.

b) Em caso de ocorrência de algum dos possíveis riscos listados acima, interromperemos o procedimento, sem prejuízos, para realizarmos uma conversa acolhedora da maneira mais sensível e humanitária, visando minimizar os sentimentos de desconforto e, caso a pessoa precise, garantiremos o apoio profissional necessário além de outras medidas cabíveis à situação. Buscaremos garantir um ambiente acolhedor e seguro para a boa prática na realização das entrevistas de coleta de dados, inclusive no quesito virtual com a utilização de segurança de antivírus e plataforma segura de videoconferência, gravação e armazenamento de dados.

c) A pesquisa possibilitará benefícios para áreas transdisciplinares como a psicologia, a psicanálise, a crítica de arte, a reflexão estética. Com a realização, poderemos construir saberes que dialogam para uma convergência entre as áreas supracitadas com incontáveis ganhos e frutíferas contribuições. Além disso, contamos também que a divulgação dos resultados obtidos poderá gerar visibilidade para os campos dos conhecimentos abordados, inspirando mais pesquisas na área e, conseqüentemente, mais interesse pelas temáticas abordadas. Visamos, assim, que a pesquisa beneficiará enormemente os campos do conhecimento que abordamos aqui.

IV. Liberdades/Garantias

Os participantes que se sentirem de alguma maneira incomodados ou desconfortáveis durante a realização de qualquer etapa desta pesquisa contam com total liberdade de retirar-se sem prejuízo ou penalização. Contam também

com a liberdade de não responder ou não participar de momentos que possam lhes causar qualquer tipo de constrangimento.

V. Sigilo/Anonimato

Durante toda e qualquer etapa desta pesquisa estarão garantidos os direitos ao sigilo, ao anonimato e a confidencialidade acordados com os participantes entrevistados.

VI. Despesas/indenização

Esta pesquisa não acarretará ônus de qualquer natureza.

VII. Publicação/devolutiva

Os resultados obtidos com a coleta e análise de dados das entrevistas farão parte da escrita de um trabalho final de doutoramento em Psicologia e Sociedade, estando assim sujeitos a publicação em livros e periódicos científicos, eventos acadêmicos etc. Informamos que o anonimato, sigilo e confidencialidade estarão primeiramente garantidos em comum acordo com os participantes. Ressaltamos ainda que após a finalização desta pesquisa, os participantes serão informados por e-mail da devolutiva e dos resultados aos quais contribuíram ativamente.

CONSENTIMENTO

Eu, _____, RG: _____, abaixo assinado, concordo em participar, como PARTICIPANTE, da pesquisa “Imagens que falam, olhos que escutam: Psicanálise e poéticas visuais”. Fui devidamente informado(a) e esclarecido(a) pelo pesquisador Alan Ricardo Floriano Bigeli sobre a pesquisa, os procedimentos nela envolvidos, assim como os possíveis riscos e benefícios decorrentes de minha participação. Foi-me garantido, ainda, que posso retirar meu consentimento a qualquer momento, sem que isto leve a qualquer penalidade.

Declaro, ainda, que () concordo / () não concordo com a publicação dos resultados desta pesquisa, ciente da garantia quanto ao sigilo das minhas informações pessoais e ao meu anonimato.

Local e data _____, ____ de _____ de _____.

Assinatura do Participante

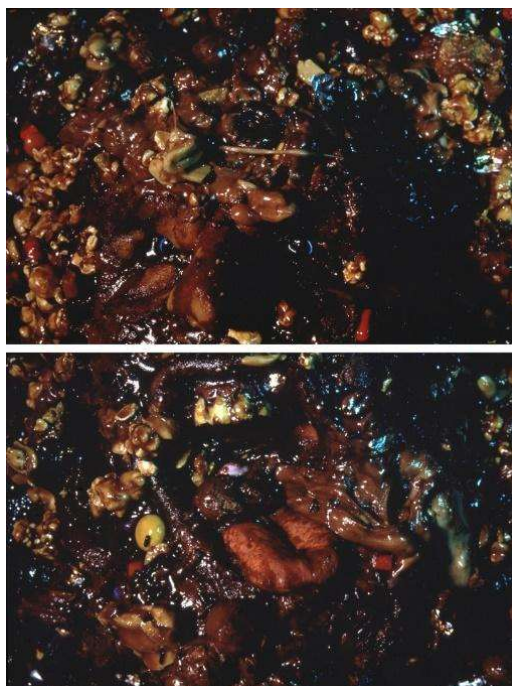
Eu, Alan Ricardo Floriano Bigeli, pesquisador responsável pelo estudo, obtive de forma voluntária o Consentimento Livre e Esclarecido do PARTICIPANTE para a participação na pesquisa.

Pesquisador Responsável

APÊNDICE B - Imagens utilizadas nas entrevistas



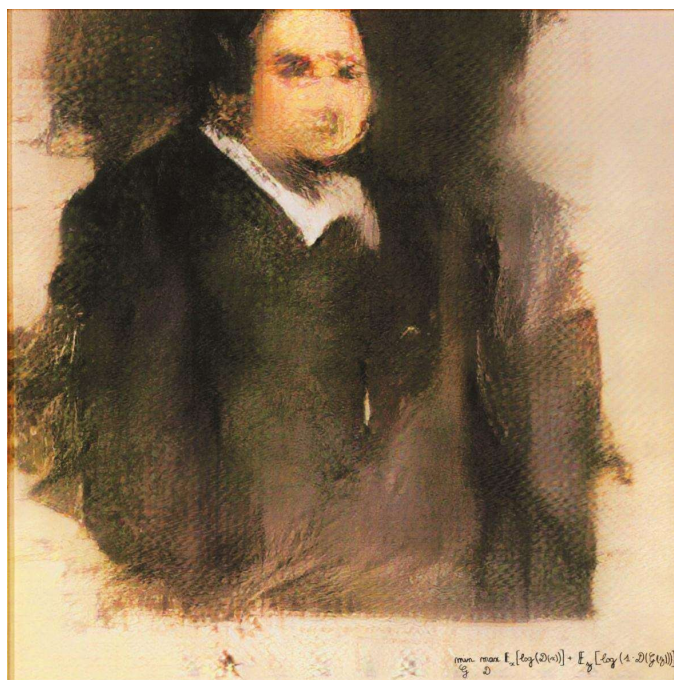
O Retrato – René Magritte, 1935



Untitled #190 - Cindy Sherman, 1989



Duplo Autorretrato – Richard Estes, 1976



Edmond de Belamy – Coletivo Obvious Art, 2018



PSEUDOMNESIA | The Electrician – Boris Eldagsen, 2022



A Traição das Imagens (La Trahison des images) – René Magritte, 1929

APÊNDICE C - Registro das transcrições das entrevistas de Recepção Estética

Espectador 01

Pesquisador: Bom. Então esse é o título da minha pesquisa [Imagens que falam, olhos que escutam] uma pesquisa de arte e de psicanálise. Vou começar com a primeira obra que a gente vai poder conversar.

O Retrato – René Magritte, 1935

Essa obra aí, o que você está vendo? O que chama atenção?

Espectador: O que chama atenção, é um olho no meio do prato. É a primeira coisa que chama atenção, parece que a impressão que dá que é uma fome de ser visto e ser enxergado. A pessoa tem uma fome de ser vista, de ser enxergada, de olhar. Isso que me passa.

Pesquisador: Como você descreve esse quadro? Que elementos que você está vendo, que elementos que tem além desse prato com o olho.

Espectador: Tem um copo vazio. Uma garrafa de vinho e um talher virado. Um garfo e uma faca. O garfo está virado. Acho que a pessoa está preparada para se alimentar de alguma coisa, de alguma coisa que ela quer ver que ela, sei lá, que ela tem fome de alguma coisa.

Pesquisador: Interessante essa questão visual... de alimentar o visual. Você conhecia essa obra. Você já viu alguma vez?

Espectador: Essa nunca vi. Não conheço, não.

Pesquisador: O título dela é “O retrato”. É obra de um pintor surrealista que se chama René Magritte. Sabendo do título, você pensa em alguma outra coisa. O que você imagina?

Espectador: Parece que ele está retratando a fome de alguma coisa, que ele tem de ser visto, de ser, de chamar atenção. Esse olho no centro é o que mais me chamou atenção.

Pesquisador: Causa que sensação, esse olho no centro do prato?

Espectador: Parece que eu estou sendo observado, uma estranheza, não sei. Parece que eu estou sendo observado... As cores, acho que as cores remetem a um olhar humano. Olhando para a gente, é muito estranho.

Pesquisador: Como as cores fazem você pensar nisso?

Espectador: Parece que é a intenção dele. Por exemplo, o alimento que está no prato e o olhar no centro, é amarelo, meio amarelo. E a toalha de mesa também é meio amarelo. Então é a extensão, uma extensão. Parece que é uma pessoa mesmo. Dá para entender que é uma pessoa que está observando a gente. As coisas, também, meio frias, meio sem vida, meio apáticas. Isso também chama a atenção. Tem um verde, meio apagado... parece que a pessoa está sem esperança de alguma coisa, fome de alguma coisa... o copo está vazio também...

Pesquisador: e o copo vazio? O que você pensa?

Espectador: É uma pessoa sem vida, mesmo sem esperança. Porque se o copo tivesse cheio, daria para interpretar outra coisa, mas como o copo está vazio, não sei parece uma pessoa que está sem vida, desanimada, querendo ser vista, observando em volta... A garrafa está cheia. Um talher virado para baixo. Também dá a entender que ela está bem desanimada mesmo, sem ânimo de vida...

Pesquisador: um desejo de ser vista e uma e um desânimo?

Espectador: É... um vazio, desânimo... parece que ela está em um vazio... falta de... falta de apetite. Não sei, acho que é isso. Porque esse olho que chama mais atenção no meio. Parece que está posta a mesa e alguma coisa está me olhando, não sei... bem interessante.

Pesquisador: Podemos ir para a próxima então? Essa imagem aqui, o que você pensa?

Untitled #190 - Cindy Sherman, 1989

Espectador: Essa parece um vômito, um corpo em decomposição, porque tem a boca ali, a língua..., mas parece um doce, ao mesmo tempo... É um rosto, né, na verdade, é um rosto escondido, agora eu estou vendo mais, começando

a ver mais... um olhar. Tem um olho azul no meio, nariz, a boca, a língua... Parece que é um demônio no meio, na imagem, sei lá...

Pesquisador: uma coisa demoníaca...

Espectador: uma coisa demoníaca, um olhar marcante

Pesquisador: Que sensação que dá, ao ver essa imagem?

Espectador: Ah, dá uma sensação de estranheza. No começo, eu não entendi muito bem, mas depois quando eu fixei na boca, na língua, aí começou a aparecer mais as outras coisas. Comecei a perceber mais os outros... pensei de uma pessoa na imagem. Tem olho, nariz. Mas é uma sensação esquisita, estranheza, de nojo, de repulsa. Parece um corpo em decomposição, mas ao mesmo tempo vômito, uma comida, um doce e esse olhar no meio.

Pesquisador: não é estranho que pareçam vísceras? Parece um corpo aberto o corpo...

Espectador: sim, um corpo aberto ainda composição e esse olhar... parece que é um olhar de raiva... de raiva mesmo, de alguma coisa.

Interessante que, em todas as imagens, o olhar chama mais atenção.

Pesquisador: tem uma coisa com o olhar, né? Um Olhar...

Espectador: sim, o olhar em todas elas, chama a atenção, esse é um olhar de raiva, de ódio. Talvez possa ser uma pessoa morta, que morreu com o olho aberto e deixou a sua expressão na morte... e fica registrado isso, né? Fica registrada a expressão. Essa pessoa estava com muito ódio... ou então, a ilusão de um alimento mesmo, alguém que esteja vendo alguma coisa no alimento, sei lá, [como assim?] ... tem gente que tem mania de ver rosto em tudo, né? Por exemplo, nas nuvens... não sei, às vezes a pessoa está enxergando isso mesmo. Às vezes não tem nada para estar vendo nisso, é bem estranho.

Pesquisador: e esse olho é diferente daquele da primeira tela, por exemplo, que a gente conversou? Que mostra uma fome de ser visto?

Espectador: esse já é um olho de ódio, né. Olhar de raiva. Aquele lá, primeiro, é um olhar de desânimo, olhar de desesperança, de tristeza... olhar

sem expressão. Esse já tem bastante expressão, de ódio e de raiva. E complementa com a boca aberta, o dente. E o das mulheres [segunda imagem] já é um olhar de medo, de incerteza... Como chama essa obra?

Pesquisador: essa obra não tem título... é “sem título”. Essa artista faz uma série de obras que não tem uma nomeação. Acho que deixa em aberto.

Espectador: é, acho que também é porque se colocar o título, também vai meio que influenciar na nossa interpretação. O título ele faz a ideia do autor. Eu penso assim.

Pesquisador: o título define um pouco a obra?

Espectador: Eu acho que sim, na subjetividade da gente. Porque ele vai levar a um espaço, a uma ideia que a gente tem de tal coisa, né? Quando não tem título fica mais difícil de interpretar..., mas estou achando bem interessante.

Pesquisador: e essa imagem aqui?

Duplo Autorretrato – Richard Estes, 1976

Espectador: Ah, essa já é diferente. Nossa... essa é bem difícil... Estou vendo duas... o que mais chama a atenção são as árvores secas da frente da loja e o fotógrafo também. Mas parece que remete a correria do cotidiano, né? Não sei, porque a gente, às vezes vive uma vida tão louca... que tem um relógio ali no fundo bem no centro das árvores com as folhas secas... eu acho que remete a nossa correria cotidiana, que a gente trabalha, vive no dia a dia e não observa as coisas ao redor, por exemplo, tem um relógio no centro e as árvores secas, né? Então a gente não percebe o passar do tempo, das coisas, o acontecer das coisas. E aí, parece ser o outono. As folhas estão secando... E, pelo fato, de ser uma lanchonete, uma coisa bem, cotidiana tem um carro e um homem observando, na verdade o homem é um fotógrafo, né. O fotógrafo tem essa perspectiva de observar aquilo que a gente não observa. Então acho que fala sobre isso, sobre a vida cotidiana, a correria nossa do dia a dia. A gente não observa, não consegue observar as coisas ao redor.

Pesquisador: questão do tempo e da correria, né? Ficou marcado...

Espectador: isso, a correria. Fica marcado que a gente não observa as coisas simples ao redor da gente, né? E os carros também, os carros estacionados. Acho que é isso, me remeteu a isso, ao cotidiano.

Pesquisador: e se eu te disser que não é uma fotografia... é uma pintura. O que você pensa?

Espectador: Aí é mais difícil ainda. Acho que remete ao estado mesmo do pintor, alguma coisa que ele queria passar. Mas, para mim, ainda continua essa ideia, porque ele está refletindo, né? Reflexo do cotidiano, do dia a dia nosso, como a gente não observa as coisas ao redor. E por se tratar de uma pintura, significa que ela é bem detalhista mesmo. Ele sempre está observando as coisas ao redor. Acho que ele está dando um convite para gente pode falar. Acho que ele está convidando a gente a ter um olhar mais olhar mais cuidadoso para as coisas à nossa volta, porque ele... por ser uma pintura... muda a ideia né? É bem detalhada mesmo.

Pesquisador: Então o que você acha que muda na questão do tempo, por uma fotografia ser mais instantânea, uma pintura, mais demorada?

Espectador: Mais duradoura... é, eu acho que é isso, a gente valorizar mais o tempo, observar mais os detalhes das coisas em volta. Pelo fato de ser uma pintura, ele teve que transpor bastante detalhe. Fotografia é mais fácil, mais instantâneo. Fica para a gente não ter uma vida tão instantânea assim, ser mais cuidadoso com as coisas e com tempo... Que remete ser uma pintura antiga, né? Nos anos 60, por causa dos carros, slogan da Coca-Cola ser antigo.

Pesquisador: essa tem nome. Essa se chama “duplo autorretrato”.

Espectador: Ah, porque ele está... ah, tem ele lá no fundo também. O nome remete a essa ideia mesmo. Como a gente fica no tempo... achei bem legal essa.

Pesquisador: interessante a ideia de retratar algo... pode ser a si mesmo, mas um tempo...

Espectador: sim. Como a gente é, com o tempo, com o passar do tempo. Como a gente muda, como as coisas vão mudando também...

Interessante o fato da árvore está no centro e no meio o relógio, as árvores sem folha está bem no centro... o relógio bem no centro dá ideia de tempo mesmo, né de mudança, de reflexão, como a gente pode mudar.

Pesquisador: Esse tom espelhado da foto, porque tem um vidro, meio que uma representação de um reflexo, O que você pensa? Uma dentro e fora uma parece uma está retratando tanto dentro do ambiente como fora...

Espectador: sim, é um reflexo né. Dentro e fora. É, pode ser isso também. O que me remeteu primeiramente foi sobre a vida cotidiana, né? A gente está tão preso na loucura de trabalhar que a gente não consegue ver o que acontece fora de nós, observar o que está acontecendo em volta e fora e a questão das árvores que está refletindo, né? Fica preso essa vida cotidiana e não consegue ver o que está acontecendo para fora. As coisas legais que acontecem, às vezes... faz sentido. Eu achei muito interessante.

Pesquisador: Ok, vamos para a próxima:

Edmond de Belamy – Coletivo Obvious, 2018

Espectador: Essa já é um homem, né? Parece ser um homem... um homem meio confuso... uma pessoa doente, né, porque está com um olhar turvo..., mas parecer ser um homem. Não é um homem nem muito velho, nem muito novo, é de meia idade. Está cansado, né, olhar apagado, a boca também está apagada. Remete a uma pessoa cansada. Pela postura dela, a coluna, a cabeça. Parece uma pessoa de meia idade cansada, olhar apagado, a boca calada. Porém uma figura, uma pessoa do passado também de um século antigo. Por causa do detalhe da roupa. O detalhe da roupa faz pensar nisso.... mas então, o que chama a atenção é o detalhe da boca, está mais apagada do que o olhar, então, às vezes, foi uma pessoa que foi muito calada, né? Porque reflete uma confusão, alguma coisa apagada, uma pessoa que não tem voz, pode ser também... porque o olhar até que dá para ver, é uma pessoa que vê muito, mas a boca é mais apagada. Então é uma pessoa que não tem muito

direito de fala, não sei, parece que é isso. Está tudo bem difuso, bem confuso, a imagem está bem borrada... uma pessoa cansada. Cansada por causa da postura dela. Não dá para saber se é homem ou mulher... Eu acho que é um homem.

Pesquisador: o nome é Retrato de Edmond de Belamy

Espectador: Então é homem mesmo. Dá a impressão que é uma pessoa cansada mesmo, está buscando o seu direito de fala, mas não tem esse direito... aí começa a ficar cansada, né? Apagada... [um apagamento que fica nessa imagem] ... isso, apagamento e manchado, né algo torneado, não sei... perdendo o tom das coisas.

Pesquisador: e você diria de quando que essa pintura, que data mais ou menos você acha que tem?

Espectador: parece ser de 1900 por aí... 1912/1910 por causa da roupa, né... É de 1900?

Pesquisador: Ela é de 2018, na verdade.

Espectador: Nossa, 2018?! Interessante... igual a outra pintura, né? Parece que é uma pintura antiga, só que é mais atual.

Pesquisador: mexe com o tempo, não é? Faz a gente repensar o tempo passado.

Espectador: E é interessante que parece que remete à uma coisa, uma luta que sempre continua... uma luta antiga, mas que sempre continua na atualidade, né? É o direito de ser visto, de falar, de expor sua opinião. Parece que esse direito é perdido de alguma maneira, né? [um direito perdido? pergunto] é, na pintura do reflexo, pelo fato de a gente precisar trabalhar, de correr atrás das coisas. Todas essas pinturas estão interligadas, interessante... Aquela do demônio, se você se você falar o que você pensa, você pode ser visto como um demônio. É isso, de certa maneira, demonizado.

Pesquisador: Sim... tudo isso, parece que tem a ver com que um outro está pensando, não é? O que o outro está dizendo, como é que você está sendo visto, né?

Espectador: Isso! Como você se mostra e como você é visto. E como você se mostra lá fora também, né? Porque é muito paralelo a isso, muito legal. Às vezes, a maneira... Às vezes, você pensa que está passando uma imagem, só que a pessoa já tem a imagem preconcebida de você mesmo, então as interpretações mudam, né? Conforme a pessoa, conforma é a vivência, conforme o conhecimento de mundo... então você nunca vai ser o mesmo para uma pessoa, sempre vai ser diferente. Até de você mesmo. Muito interessante.

Pesquisador: E tudo isso fala de olhar, né? Fala de reflexão...

Espectador: é, de olhar, de reflexão, de ter o direito de falar, de ser visto.

Pesquisador: Sim... e essa inscrição aqui embaixo. Chegou a notar?

Espectador: sim, parece que é uma fórmula, né, matemática assim... dá a idéia de ser uma fórmula de alguma coisa, de uma equação... Então, pode ser que ele seja um professor, cansado de lutar, de ensinar, alguma coisa assim [tem alguma coisa de matemática, de ciência aí, né? - digo] Isso, de matemática, ciência. E acho que ele está com uma vestimenta disso mesmo, de um cientista parece

Pesquisador: Verdade, parece aquelas roupas de professor antigo, né?

Espectador: sim. Parece um professor, então. Cansado...

Pesquisador: Ok. Posso ir para a próxima? [Pode]

PSEUDOMNESIA | The Electrician – Boris Eldagsen, 2022

Espectador: Nossa! Parece que é uma mãe que superprotege uma filha, uma filha que quer sair para o mundo, só que a mãe superprotege ela, impede de ela olhar para frente, mas pode ser uma insegurança também... E parece que é a mesma pessoa, só que a que está segurando é mais velha do que ela. A versão dela velha. Parece que é a mesma pessoa. E tem uma mão... tem uma mão a mais na frente dela. Tipo, uma pessoa insegura, uma pessoa com medo. Uma mãe que superprotege uma filha... porque, parece que ela está vestida de noiva.

Pesquisador: o que faz pensar que ela esteja vestida de noiva?

Espectador: por causa da roupa ser branca, o decote, o cabelo. Parece que ela está bem maquiada. A unha também, mas essa mão é da mãe..., mas parece que é ela, uma versão dela... bom, para mim deu a entender que é uma insegurança, representa uma insegurança... que ela está olhando para o futuro, mas está com medo do que vai ser, do que o futuro espera dela. Parece que a mulher está segurando ela é a mesma pessoa, só que mais velha... É um retrato de casamento, parece. Remete a um retrato antigo de casamento. E tem uma mão a mais ali que parece estar puxando ela para frente. A mão que está no peito dela, parece que é uma mão que está puxando ela para frente.

Pesquisador: Tem uma coisa de futuro e passado?

Espectador: Isso... e é uma insegurança. Um medo. É interessante que, para mim, primeiro remeteu a ser a mãe segurando a filha, mas depois dá a entender, dá a impressão que é a mesma pessoa, só que ela é mais velha, segurando ela. Talvez para ela, inconscientemente, ter mais cautela no futuro, mais calma, não sei, porque ela está com olhar para frente. É bem interessante.

Pesquisador: você conhecia essa imagem?

Espectador: essa também nunca vi, não conheço,

Pesquisador: ela faz parte de uma série que se chama Pseudoamnésia.

Espectador: Pseudoamnésia. É um título interessante. Amnésia, agora, dá a impressão de que a mulher mais velha está tentando lembrar alguma coisa que ela foi, alguma coisa que ela gostaria de ser e está tentando lembrar... esqueceu alguma coisa e está tentando lembrar, remete a isso. Parece que a mulher que está segurando ela está com medo, tem medo de alguma coisa.

Pesquisador: Medo?

Espectador: Está com o olhar de medo, de assustada. E a da frente está com um olhar de segurança. Acho que alguma coisa que ela quer esquecer, que aconteceu no casamento, pode ser também.

Pesquisador: Você diria que tem alguma coisa no olhar que faz pensar isso?

Espectador: Sim, porque a mulher de branco ela está com olhar longe, distante e a mulher de preto está com olhar de medo, está segurando ela. Parece que está querendo proteger ela de alguma coisa, que ela quis esquecer, porque as mãos estão segurando ela. E os olhares delas estão diferentes.

O olhar marcar bastante a imagem.

Pesquisador: A gente pode ir para a próxima?

A Traição das Imagens (La Trahison des images) – René Magritte, 1929

Espectador: Essa é a do cachimbo, né? Como é mesmo a fala que está escrita embaixo?

Pesquisador Isso não é um cachimbo

Espectador: essa é muito legal, porque dá ideia de que as pessoas... têm certas pessoas que não têm a capacidade de pensar fora da caixa, não sei, olhar fora da caverna, vamos dizer assim. Se tiver uma pessoa que ela idolatra, que ela ama e fala assim “isso aqui não é um cachimbo”, ela vai acreditar nisso. Mas a gente vê que é um cachimbo, né? Acho que a ideia de não ter um pensamento próprio, de não ter a ideia própria, o autoconhecimento. Eu acho que é isso. Se a gente não descobre quem a gente é, a gente sempre vai procurar alguém como referência. Então essas pessoas, essas referências podem mudar a nossa maneira de ver o mundo também, de interpretar as coisas. A gente vê o cachimbo, mas está escrito que isso não é um cachimbo. Então, acho que é esse paradoxo também.

Pesquisador: Esse quadro se chama a traição das imagens, o que faz pensar?

Espectador: Volta aquilo da maneira como o mundo nos interpreta. Às vezes a gente acha que está passando uma imagem e aí as pessoas veem a gente totalmente diferente, interpretam a gente de maneiras diferentes, pelo conhecimento de mundo delas, né? Acho que isso também leva a essa reflexão... a traição... acho que a gente é muito apegada a imagens, ou ideias, a pensamentos e às vezes as pessoas, ou a gente não está preparado para o diferente, né? E que não é, que não é real para você, vamos dizer assim. A

imagem pode levar a gente a interpretar muita coisa errada, ter uma ideia errada com as pessoas... a imagem que a gente cria na nossa cabeça, né?

Pesquisador: A imagem vira uma outra realidade?

Espectador: Creio que sim, porque às vezes, acontece muitas vezes, a gente nunca viu uma pessoa na vida e pela imagem que ela passa, a maneira como ela se veste ou gestos a gente interpreta ela de uma maneira. Mas depois quando a gente conhece a pessoa, começa a conversar, a gente vê que aquela imagem que a gente teve dela à primeira vista é totalmente diferente, é o oposto do que a pessoa é de verdade. Então realmente a imagem leva a gente ter um preconceito de alguma coisa, de alguma pessoa ou de alguma situação, pelas imagens que nos são postas desde criança, né? O significado das coisas...

Pesquisador As imagens que a gente viu aqui hoje, essas obras de arte, você acha que foram nesse sentido assim de “o que a gente está vendo, como a gente é visto... como o olhar se relaciona com isso...”

Espectador: Eu acho que sim, principalmente a questão do olhar, né? O olhar, eu acho que o olhar é a janela do mundo, a gente vê uma coisa a gente dá nosso significado do nosso conhecimento de mundo, mas não significa que isso é realidade, porque às vezes pode ser que o mundo da outra pessoa é totalmente diferente do meu eu, acho que isso e essa necessidade de olhar, de ver acho que puxa a ideia de a gente ser para a imagem do reflexo, né? Que é a pintura. Dá a ideia de a gente ser mais cauteloso com essa questão do Olhar, de ver as coisas como elas realmente são né? Como se fosse essa necessidade que a gente tem que ter... ainda mais no mundo que a gente vive sobre... sob o estímulo visual o tempo todo, né. Então às vezes a gente pode ser enganado por isso. A gente tem que ter mais cuidado com esse olhar. Olhar as coisas com mais cautela sim.

Pesquisador Você acha que a gente acredita muito no que a gente vê?

Espectador: Com certeza, totalmente. Principalmente agora nessa era de rede social, a gente acredita muito no que a gente vê, é muito fácil ser enganado, né? Ser endemoniado. A gente perde um pouco o direito de ser quem a gente é,

para mostrar uma coisa que a gente não é. Principalmente os digital-influencers, a gente vê muito disso. A gente percebe que tem muita gente que não tem esse discernimento, assim como o da inteligência artificial. A interpretação dela das coisas que ela faz, é muito interessante. Acho que é uma coisa dessa geração mais nova...

Pesquisador: Na questão da Inteligência Artificial, né? A gente viu aqui algumas obras e não só essa anterior foi feita pela Inteligência Artificial. O que acha disso?

Espectador: Interessante é curioso, né? Porque a gente olha para essas imagens e a princípio a gente não vê a inteligência artificial... Eu acho que é uma coisa muito louca, porque é a capacidade do humano, o ser humano chegar ao criador, né? Como se fosse como se Deus estivesse criando a consciência humana, então teoricamente, a gente também está criando outra coisa... que a gente não sabe o que é ainda, não sabe nomear. Mas é nitidamente a capacidade do homem se tornar divino, né? Criar, de ser um criador de alguma coisa sim...

Aquela imagem [Edmond de Belamy] eu não imaginei que fosse artificial... dá impressão de uma foto que foi revelada errada... de ser um papel mesmo, né?

Pesquisador: ela foi sim. Foi feita digitalmente, mas impressa em uma tela, exposta em galeria e até vendida em um leilão. Aqui a gente viu a reprodução digital dela.

Pesquisador: E o que que você diz da recepção, de olhar para essas imagens em ambiente virtual?

Espectador: Eu acho que o ambiente virtual, ele é bom para umas coisas, mas é ruim para outras... com certeza, se eu visse essas imagens no lugar físico, o olhar seria totalmente diferente. Eu ia conseguir ver mais detalhes que o virtual não deixa às vezes, né, questão de cor, de textura, de tamanho. Então, acho que também influencia um pouco a interpretação, no virtual do que no físico. É

diferente, são mundos diferentes, virtual e físico. Então, a interpretação também é influenciada.

Pesquisador Você diria que o impacto é diferente. Como você sente as obras?

Espectador: o impacto é diferente. É diferente no virtual, porque você não consegue chegar mais próximo, ver as cores... as cores mudam, né o impacto visual muda. O tamanho da tela ou a cor, a iluminação... isso muda bastante é a interpretação.

Pesquisador: Mas em um mundo em que a gente está tão mediado por telas, como fica essa noção?

Espectador: Isso é complicado, acho que é um grande um dos grandes problemas dessa geração que, eu sempre penso sobre isso, que nasceu na era digital. Eu por exemplo eu nasci nos anos 90, então a gente, eu consigo ter um discernimento já, entender que é diferente, a mente da gente é diferente. Agora as pessoas que nasceram nessa era digital, elas têm dificuldade de interpretar as coisas reais. O meu olhar é diferente de uma criança que nasceu nos anos 2010 por aí, então é muito curioso esse choque de realidade e é uma coisa que a gente não está preparada para viver. E eu creio que é um dos grandes problemas do futuro, esse choque de não saber diferenciar o real e virtual.

Pesquisador Você acha que vai ficar cada vez mais difícil?

Espectador: Com certeza, ainda mais agora com a inteligência artificial... muito mais com certeza, acho que as pessoas vão ficar muito confusas, não vão saber diferenciar o que é real do virtual. Já não sabem né? Ou, por exemplo, quando tão na rede social, elas comentam, mostram quem são “verdadeiramente” e no mundo real, são pessoas totalmente diferentes do virtual. Essa geração tem muito disso...

Pesquisador: E para a gente ir finalizando aqui, como você pensa que as artes podem se relacionar com isso? Ajudar a piorar? O que você imagina dessa relação de uma realidade de uma percepção de mundo?

Espectador: Eu acho que a arte é uma ótima ferramenta, porque ela reflete aquilo que é humano na gente, né? O que passa na nossa mente. Por exemplo,

tem imagens que causam impacto demais, causam aquela reflexão. Acho que as artes resgatam o que existe de humano dentro de nós, o que não é artificial, o que é real... que ela causa estranheza, ela está aí para isso, para causar estranheza, reflexão. Mesmo sendo arte feita por uma IA, ela passa, principalmente, pela ideia de um humano, né? Tem uma pessoa humana... a inteligência artificial, ela não pensa por si própria, ela precisa de um ser humano para alimentar ela, então são ferramentas que podem ser usadas a favor da humanidade, né das Artes... e causar Impacto de uma reflexão profunda mesmo, porque causa impacto e eu acho que essa geração não é acostumada com isso, por exemplo não consegue interpretar, elas vão falar o que vier de primeira, mas elas não conseguem ir na camada mais profunda... E a arte tá aí para isso, eu acho que é a arte ela existe para resgatar o que é um humano na gente, então não é tão artificial assim, né?

Pesquisador: bonita essa ideia, né? A gente existe para resgatar o que é humano na gente muito bom.... Tem algo mais que você queira acrescentar sobre essas obras, ou sobre a experiência de hoje?

Espectador: Ah eu gostei bastante o que eu achei mais interessante que conforme a gente foi vendo, uma imagem estava interligada outra e todas tinham uma ideia principal de que era a da ser visto, né no olhar, de se ver, de refletir a ideia de como você se reflete no mundo é muito interessante. Isso é legal, eu gosto bastante de pensar sobre essas coisas, principalmente agora que começamos a dar aula conhecendo outra geração [na educação infantil], que é totalmente diferente da minha, então é legal ter essa ideia. Pensar como se veem no mundo, como se projetam no mundo, até para saber lidar com eles, né? Porque tem hora que é muito diferente a ideia deles da nossa. Achei bem interessante. Já dei aulas para pessoas de 12 a 16 anos, para pessoas de 60 também... então é bem diferente ter esse contato. Então já tive contato com pessoas que estão começando a ter uma ideia do mundo, outras que já tem uma ideia formada e não conseguem se adaptar, já tive várias experiências assim. E é realmente o que a gente viu aqui, como muda o que cada pessoa vai sentir, vai refletir de acordo com as reflexões que as pessoas já tiveram antes, a ideia de mundo, a vivência, a realidade de cada um.

No geral gostei bastante.

Espectador 02

Pesquisador: A gente começa com essa imagem aqui:

O Retrato (Le Portrait) – René Magritte, 1935

Espectador: Eu falo que eu sinto? O que eu pensei? [Sim]... bom, o olho foi a primeira coisa... na verdade, não foi a primeira coisa... eu vi a imagem inteira, e aí o olho foi a primeira coisa que me saltou como algo que destoava do resto, né?... E é bem, é desconfortável esse olho, olhando para gente, né? Comida olhando para gente assim... É um pouco, talvez intimidador assim e... não sei, parece uma panqueca, né? Mas, ao mesmo tempo, eu fico pensando que, assim poderia, se tratar de... me remete a uma questão de a gente comer seres vivos, carne, ovos, leite, essas coisas e derivados assim... que, não sei, na minha história também é algo que me toca bastante..., mas isso é só uma interpretação minha, né? O sentimento que causa é desconforto, mesmo, um estranhamento. Acho que isso.

Pesquisador: como te toca pessoalmente? Você falou dessa questão da alimentação, dos seres, como é?

Espectador: Eu sou vegetariana há 15, 16 anos, então já desde criança assim quando eu comecei a perceber, o que era carne, o que que era o que a gente estava comendo enfim... aí fui assistir aqueles documentários que falam sobre consumo de carne e a crueldade de matar os animais e tal. E aí esse documentário específico, eu assisti... “a carne é fraca” é o nome. Me tocou muito. Chorei, assistindo. E aí a partir daquilo decidi que eu não iria mais comer carne assim, eu não iria mais, sei lá, fazer parte disso. Então, é algo que eu mantenho até hoje.

Pesquisador: e você conhecia esse quadro? [não, não] Ele é de um pintor surrealista chamado René Magritte [ah, sim] e se chama “O Retrato”.

Espectador: Interessante, né?

Pesquisador: O título faz pensar alguma coisa diferente?

Assim, certamente não acho que a intenção do autor fosse fazer uma crítica sobre vegetarianismo ou comer sobre carne e qualquer coisa assim... isso, não sei, é interessante isso do retrato ser um olho só, né? Por que um olho só e

não dois? O que é esse olho que se vê que vê o mundo e tal, né? Por que colocar isso numa comida? Numa mesa que está tão arrumada assim, certinha, né, e aquele olho destoando... e, ao mesmo tempo, é um olho com muita expressão. Parece realmente um olho que está vendo a gente. É muito bem retratado nesse sentido e... não sei, né? O fato de não ter o resto do rosto também é estranho, né?

Pesquisador: Não ter o resto do rosto... que sensação dá?

Eu me sinto observada, acho que, talvez, não ter o resto do rosto aumente a sensação porque aí o foco passa ser o olhar, né. Recorta o olhar.

Pesquisador: Interessante, recorta o olhar... [Acho que é isso]

Ok, vou passar a próxima imagem então. Essa aqui:

Untitled #190 - Cindy Sherman, 1989

Espectador: É nojento... o primeiro sentimento... Dá para ver, eu consigo ver um monstro, assim algo meio monstruoso... Parece um pouco, não sei, algo meio que faz referência às entranhas, sangue, carne, tecido assim, não sei.

Pesquisador: O que é monstruoso aí?

Espectador: A boca é algo bem monstruoso, ela está aberta aqui de um jeito estranho, com uma língua saindo para fora de um jeito estranho e todo esse, ao redor, que tem essa coisa que não dá para saber o que é. E a cor né? Remete muito ao sangue. Ao mesmo tempo que o olho e o nariz e até mesmo os dentes e tal fazem referência a algo humano. Talvez o monstruoso seja justamente isso, né? De que é algo que a gente pode se reconhecer, mas ao mesmo tempo desconfigurado ou muito exagerado.

Pesquisador: Essa é uma obra de 1989 de uma artista chamada Cindy Sherman, uma fotógrafa e ela que está aí, nesse emaranhado de coisas, nessa mistura e não tem título essa obra, fica sem título, só um número.

Espectador: Número que faz referência a quantidade de obras que ela já fez assim ou não? Ou um número que ela escolheu?

Pesquisador: é uma sequência. Ela vai numerando sequencialmente as obras sem título. Aí outra série que ela também não dá título ela só numera, né? Dependendo das séries que ela está fazendo ela só ela põe o número. Essa chama se *sem título #190*.

Espectador: É, colocar o número já colocar alguma coisa, né? E eu acho curioso essa listra branca, linha branca e listra branca no meio... é porque são duas fotos? [isso são dois painéis são duas fotografias em grande formato, que são expostas assim]. Então, é uma coisa, porque ela podia ser exposta junta assim, mais unida, quase de uma forma que a divisão ficasse imperceptível, mas não, a divisão fica ressaltada. Que aí também posso interpretar como essa divisão psíquica, entre o monstruoso e o, talvez, não tão monstruoso assim.

Pesquisador: Vamos para a próxima

Duplo Autorretrato (Double Self-Portrait) – Richard Estes, 1976

Espectador: Acho que a primeira coisa que me chamou a atenção foi que ela é uma imagem muito banal entre as outras. E, aí eu fiquei pensando, qual é a complexidade dessa imagem, o que eu poderia ressaltar aí enquanto complexidade?... Algo que me chamou atenção é a ausência de pessoas, tirando ali a pessoa que provavelmente está tirando foto, que está com o tripé, não tem outras pessoas. Nem no restaurante ali, nem nos carros, nem andando na rua, enfim... A Coca-Cola ali chama bastante atenção... talvez pela cor, ou talvez porque o marketing deles é tão bom que a gente sempre percebe, mas... e essa coisa de dentro e do fora estão misturados. Você olha o reflexo e você tem que se esforçar para diferenciar o que é que tem dentro de uma cafeteria e o que é de fora, da cidade ali. Porque as duas coisas se misturam no reflexo.

Pesquisador: O autor chama de Duplo-Autorretrato e é uma obra de 1976, de Richard Estes... E aí o interessante é que você falou “Qual é a complexidade dessa imagem?” Você apostaria que é uma fotografia?

Espectador: eu acho que de primeira, da primeira vez que eu vi, assim rapidamente, eu apostaria que sim, mas eu acho que não. Agora, olhando a mais

tempo, acho que não. Não parece uma foto... [*É uma pintura mesmo - esclareço*]. Sim! Muito bem feita.

Pesquisador: e brinca justamente com esse jogo, o fotorrealismo, do hiper-realismo.

Espectador: É, porque se você olha bem rápido: “ah, é uma foto!”... tem muitos elementos que parece uma foto, só que quando você vai olhando, você vê assim a pintura. Esse azul, por exemplo, parece muito uma pintura. Você vai vendo que tem alguns elementos, do chão ali, parece que é desenhado mesmo, sabe?

Pesquisador: e, de novo né, parece que demorar o olhar sobre uma imagem, a gente vê esses detalhes...

Espectador: sim! Muda, né? É quase como uma palavra né? Quando você vai repetindo ela sem parar, elas se torna uma imag... imagem, olha só!... uma fot.. ah!, uma palavra estranha. Acho que a imagem também, né?

Pesquisador: Mas, faz muito sentido mesmo, né? Assim a gente está nesse jogo entre a palavra a imagem. Então, a imagem que a gente tem de uma palavra por exemplo, como ela vai mudando o que a gente vê dela, o que a gente entende dela.

Espectador: E acho que, extrapolando, mas pensando por exemplo de uma análise, a gente está falando uma palavra, está falando, falando, falando... e aí o analista vai lá e fala a mesma palavra, mas porque ele falou você pode ouvir diferente. Acho que é isso.

Pesquisador: aqui seria mais ou menos como se o artista mostra uma imagem de modo diferente?

Espectador: Acho que o artista talvez tenha esse trabalho de antecipar essa ambiguidade, esse duplo ou múltiplo sentido que você pode ver numa imagem. Acho que isso é interessante na arte, né? O artista vai pensar alguma coisa a partir daquilo, mas, bom é óbvio, como ele é uma pessoa, ele só vai ter uma limitação disso. E aí, na medida em que ele entrega essa obra para o mundo, a gente vai podendo fazer o que a gente quer disso, o que cada um quer disso. Mas, eu acho que a arte sempre deixa esse espaço para você colocar algo

de seu ali e acho que o artista tem esse cuidado também, não sei, imagino, né? De ressaltar, talvez esses furos, essas lacunas... brincar com isso e tal.

Pesquisador: Seguimos para a próxima imagem.

Edmond de Belamy – Coletivo Obvious, 2018

Espectador: Primeira coisa que eu pensei é que parece que tem duas pessoas, mas não sei se parece, mas para mim parece que tem uma pessoa de costas e uma pessoa de frente. Ou que tem, que houve um movimento de se virar assim... e aí outra coisa que me chama atenção são essas letras que estão embaixo... não dá para ver direito o que é... parece uma equação matemática, uma coisa meio, não sei... não faz sentido nenhum. Bom, sei lá, talvez não seja para fazer sentido..., mas acho interessante essa coisa meio sem limites, sem forma. Tem forma, mas não tem detalhes, não sei... acho que é isso nesse primeiro momento.

Pesquisador: Essa tem por título “Edmond de Belamy”.

Espectador: Não conheço... é alguém famoso?

Pesquisador: olha, talvez tenha ficado famoso recentemente porque também é uma dessas obras de Inteligência Artificial. Só que essa de 2018, então um pouco anterior a esse momento tão efervescente que a gente está aqui, né, gente de produção assim quase doméstica de obras de Inteligência Artificial. Essa foi produzida por um coletivo francês que pegou um código já de licença aberta na internet e colocou numa máquina para ela analisar quadros do século 18 e produzir uma imagem em cima disso. E aí foi isso que ela produziu, né? E aí eles imprimiram numa tela mesmo como se fosse uma pintura. Isso que a gente vê embaixo, que parece assinatura de um artista, é parte desse código que eles usaram para programar.

Espectador: interessante. E aí a autoria né? Como se o código fosse parte da autoria, né.

Pesquisador: Sim, e como é um código é de licença aberta, eles meio que “roubaram” o código da internet, “emprestaram” de alguém que já usava colocaram numa máquina, que “rouba” né que “empresta” também a estética de outras obras e essa obra foi exposta e foi leiloada, inclusive foi vendida, numa das galerias mais conhecidas. E é curioso, porque o próprio o próprio dono da galeria falou que essas obras que eles vendem há mais de 200 anos agora são produzidas por máquinas. Ou seja, ele foi já de acordo, apoiando a inteligência artificial.

Espectador: E eu não diria que era feita por Inteligência Artificial. Quando eu vi eu pensei que era realmente uma obra antiga. Mas, eu também não sou nenhuma conhecedora, super conhecedora de arte assim. Se você me dissesse “essa obra é do final de 1800, 1900”, ok. Mas, é interessante, né? Como a gente pode pedir para o computador fazer muita coisa.

Pesquisador: Sim. E o computador entrega quase que também um estilo, né? Mimetiza um estilo daquela época, copia, enfim, não sei se a gente já fala em criação... como você comentou. Precisa ter alguém ali, uma pessoa que programa e tal, mas é curioso pensar que está sendo produzido isso assim...

Espectador: E valorizado também, né! E tem algo também nesse caso, que brinca com algo antigo... que é: o que já foi produzido, já foi produzido né, digo naquela época, não tem como se produzir, algo assim hoje. Claro, você pode fazer um mimetismo, você pode tentar reproduzir, você pode copiar, mas está em outra época já. Tem algo também de tentar... tentar... tentar não respeitar o tempo assim das coisas, o limite.

Agora tem essa imagem aqui:

PSEUDOMNESIA | The Electrician – Boris Eldagsen, 2022

Espectador: Também me causou um certo desconforto, porque essa mulher atrás da outra mulher, parece... assim, o toque dela, a expressão, por ela estar muito próxima da outra mulher, parece quase uma vontade de engolir a outra... E aí tem essa outra mão no peito da mulher que parece, que aumenta essa sensação, como se outra pessoa estivesse tocando nela, nesse sentido de

objetificar. Ao mesmo tempo que o olhar dela está tão alheio à cena... quase como se ela não se importasse. O que aumenta a sensação de objeto... Ao mesmo tempo que essa mulher que está atrás dela tem, não sei, algo no rosto dela... parece a outra mulher também, as duas são parecidas. E aí sei lá, você... eu poderia pensar numa relação de mãe e filha ou então é na relação do próprio envelhecimento... e aí entra uma coisa entre vida e morte. Porque, de certa forma, a velhice... na medida em que você vai envelhecendo, você vai perdendo algo da juventude. Então, quase como se fosse uma representação de... sei lá isso assim, né, a velhice engolindo a juventude. Algo nesse sentido.

Pesquisador: Interessante. O curioso é que essa imagem faz parte de uma série que é chamada Pseudomnésia.

Espectador: O que me remete, nessa imagem, a esse título é essa expressão dessa mulher que está em primeiro plano. Quase uma indiferença. Como se ela quisesse ignorar o que está acontecendo, mas é impossível? Então, nesse sentido pseudo... amnésia. Amnésia... o que que se esqueceu?

Pesquisador: Sim... e, no caso dessa imagem, tem uma coisa: ela foi criada com inteligência artificial.

Espectador: As imagens criadas com inteligência artificial sempre têm uma coisa meio *creep*, meio assustadora, meio... fora assim, não sei, eu acho estranho.

Pesquisador: Essa inclusive ganhou um concurso de fotografias e aí depois o artista revelou que foi feita com ajuda de Inteligência Artificial. E aí deu problemas. A empresa, a Sony que fez o concurso, depois queria cancelar o prêmio e tal. Porque fica esse debate da criação...

Espectador: é, ao mesmo tempo que alguém precisou passar instruções, para a Inteligência Artificial, alguém imaginou algo parecido com isso, mas realmente... Também não sei muito bem o que eu penso sobre esse debate. Mas acho que “artificial” é uma boa palavra para esse desconforto que eu sinto quando vejo essa imagem.

Pesquisador: O que o *artificial* faz pensar?

Espectador: Não sei direito o que o artificial faz pensar..., mas, sei lá, poderia ser uma imagem real. Não é uma cena difícil de reproduzir. Mas tem coisas que, por exemplo o rosto dessa mulher que está atrás, ele é muito desconfigurado: a mandíbula dela não é bem-marcada, o olho que está mais atrás, ele é meio caído. E aí tem o pulso dela, parece que tem uma coisa saindo para fora. Então, essa imagem que é meio humana e meio artificial, tipo, ela é muito humana, porque, se você olhar rápido, é realmente um ser humano, mas tem essas coisas que deixam transparecer que não é, sabe, ou que pode não ser, enfim. E aí, eu acho que é esse sentimento que é estranho nas criações de Inteligência Artificial e imagem artificial. Acho que é isso que eu penso.

Pesquisador: ok. Esse engano que fica, no olhar rápido, a gente até vê o que a imagem mostra, mas depois fica estranho... [exatamente] ... certo.

Pesquisador: E aí a gente tem a última imagem essa aqui.

La Trahison des Images - Magritte, 1929

Espectador: Ah, essa é famosa, né?! Pois é, né... nem tudo o que parece, é. [Você conhecia essa? - sim]. Freud faz referência a essa imagem, né, essa obra... não sei em qual texto especificamente.

Pesquisador: Tem a imagem, tem essa negativa, do escrito... Isso não é um cachimbo e o Magritte chama esse quadro de “a traição das imagens” ... então adiciona mais essa camada...

Espectador: é, aí acho que tem essa brincadeira de você pode ser enganado por uma imagem, achar uma coisa, mas... ah, essa dificuldade que a gente tem, essa discussão do que é real que não é, né? O quanto a gente apreende o mundo só a partir da nossa subjetividade, então não existe uma realidade, uma verdade pura, né? Assim sem passar por uma subjetividade e quando passa, já não é mais, sei lá, a realidade nua e crua..., mas, ao mesmo tempo, quando você falou dessa negativa fiquei pensando... a frase diz que não

é um cachimbo, mas se você olhar, é um cachimbo... então acho que a gente nunca vai saber mesmo, sobre as coisas... sempre tem isso assim.

Pesquisador: Sim. Eu finalizo com ela, para a gente pensar mesmo qual é a importância das imagens, ainda mais com que as artes fazem esse uso, no mundo atual... Como você pensa nisso?

Espectador: Algo que me chamou atenção nessa experiência, é que o tempo todo eu ficava pensando “Ah, eu estou interpretando demais”, colocando muitas palavras... Por que que eu estou colocando tantas palavras? Às vezes não precisa de tanto assim, às vezes é só uma imagem, sabe?

Pelo termo de consentimento e tal, entendo que essa é uma pesquisa para você saber do sentimento que as coisas despertam... só que, ao mesmo tempo, para a gente falar sentimento, a gente já precisa colocar palavras, né? E aí essa coisa do humano... não do humano, é, do humano... de ficar querendo achar muito sentido para as coisas e enchendo de palavras, enchendo de sensação, enchendo de ... talvez para dar conta disso que... a gente não dá muita conta, isso que nos ultrapassa e tal. Então eu acho que a arte, ela e as imagens na arte, desde filme, fotos, pinturas enfim, eu acho que tem esse duplo lugar, tanto de despertar algo que é nosso e que a gente pode se dar conta de algo que a gente talvez não tinha pensado, através daquela arte... esse lugar do sentimento, mas também esse lugar do tentar ficar decifrando aquilo que a gente está vendo.

E, por exemplo, às vezes eu vou, já fui em museus com a minha mãe e tal, que é uma pessoa que acessa menos arte ainda do que eu.... eu acho que eu sou uma pessoa que acessa pouco... e quando era algo que não dava para você, não era muito realista, não dava imediatamente para você saber o que era assim, ou ter uma referência real daquilo... ela me perguntava “Ah, mas o que que é isso, filha?” E, é isso, né? É algo que você coloca algo do seu ali, interpreta de alguma forma... às vezes com o título da imagem, você muda a percepção que você tem daquilo, mas ao mesmo tempo você só pode inferir o que o autor quis dizer..., mas acho que talvez isso faça parte, mas o mais interessante é você poder se abrir para algo diferente em você mesmo a partir daquela imagem.

Pesquisador: A gente cria interpretações, né? A gente, às vezes, nesse movimento de não ficar sem saber o que está acontecendo, a gente cria, né? É interessante isso também, eu acho bem válido isso de a gente criar a nossa a nossa interpretação a nossa verdade sobre a obra. Não precisa ser o que o artista quis ou que é uma verdade absoluta sobre a obra...

Espectador: Mas, eu acho que também tem alguns momentos que a gente pode deixar aquilo sem... sem... um pouco sem sentido, um pouco sem significado demais, sem interpretação demais... tipo aquela primeira imagem do olho e tal. Você não precisa de tudo aquilo... talvez, só suportar aquilo ali.

Pesquisador: A gente não consegue né? A gente fica tentando preencher de significado...

... e você comentou de ir para o Museu e como você pensa essa relação de uma experiência no museu e uma experiência aqui, como foi a de hoje, né no ambiente virtual... o que você pensa sobre isso?

Espectador: Acho que no museu é muito... é diferente, porque tem cheiro, por exemplo. O cheiro do museu é algo que faz parte da experiência. E toda a disposição, né, de quem faz a curadoria assim, a sequência, a iluminação, a profundidade, a disposição espacial. Acho que tudo isso faz parte da experiência e compõe, compõe a arte, compõe a obra também... a forma que você dispõe a exposição, enfim, as cores das paredes. Então, acho que não dá para comparar... quer dizer, é não são coisas comparáveis. Aqui você vê a imagem, mas aí é só a imagem. Não tem todos esses outros elementos que enriquecem a experiência..., mas, também, fazer isso no âmbito de uma entrevista, de pesquisa, acho que faz a gente se esforçar um pouco mais para prestar atenção, para ver cada obra e pensar sobre cada obra. Talvez no museu, não sei, eu não fico em todos os quadros parando para pensar o que aquele quadro me desperta... Às vezes você está ali naquele ambiente e daí um quadro te chama muita atenção, um quadro se destaca. E aí você vai até ele e pensa mais sobre ele, mas os outros você passa também.

Pesquisador: Sim... e nesse lugar tão virtual que a gente está hoje assim, no mundo atual você acha que não tem espaço para isso, para arte, para essa recepção? Como é que é?

Espectador: Eu acho que tem espaço. Mas eu acho que... Poxa é difícil, né? Se você pensar, por exemplo, sei lá... Tik Tok... as pessoas dançam no Tik Tok e dançar é uma arte, uma forma de expressão, mas ao mesmo tempo é diferente. É uma coisa que se faz repetidamente, não sei, eu acho que é outra forma de... não sei... por exemplo pessoas que vão criar vídeos e fazem conteúdos e colocam algo do seu ali e fazem piada e tal e é divertido e você pode pensar algo a partir daquilo... então, nesse sentido, tem algo de uma arte, mas eu acho que cada vez menos a gente entra em contato com artes, no sentido de ir ao Museu, pinturas, filmes que não são tão óbvios assim... eu acho que isso a gente precisa fazer um esforço ativo. Acho que não chega para gente de uma forma tão passiva quantos anúncios, por exemplo, e eu não sei o quanto o quanto a sociedade está fazendo esse esforço... para consumir arte de uma forma mais ativa, pensando na população de forma geral, né? Sei lá, dentro da minha bolha que é acadêmica e tal, é diferente, né? Mas pouca, pouca gente... a maioria das pessoas estão lá deslizando coisas e vendo anúncios.

Espectador 03

Pesquisador: A primeira a primeira imagem é essa aqui:

O Retrato (Le Portrait) – René Magritte, 1935

Espectador: Ela é um pouco... Apesar de ser simples, eu consigo imaginar que tem um pouco de solidão nesse quadro... porque está muito... um único prato, uma única pessoa, né? Ainda nem começou, talvez o almoço, mas eu não consigo entender esse olho no prato... esse olhar me chama atenção de estar ali, mas eu realmente não consigo ir além disso. É o que eu estou olhando fixamente, para falar a verdade.

Pesquisador: Isso chama a atenção?

Espectador: Chama muito a atenção, porque o que eu consigo imaginar é que a gente não está falando de um almoço e nem da comida que está ali, ou que poderia estar ali, mas é... Eu fico olhando fixa para esse único olhar.

Pesquisador: E qual a sensação de olhar para esse olhar?

Espectador: De alguma forma, é como se eu tivesse que decifrar porque nós temos um olhar justamente no lugar do no prato... ali no fundo parece eu penso em deserto, mas não consigo fazer a conexão. Pode ser que nem tenha alimentação nesse lugar. No deserto não adianta ter mais a garrafa com água, talvez. Nem vai matar a sede de quem está precisando.

Pesquisador: Por que pensa num deserto?

Espectador: Primeiro por causa da cor.... da cor e desses veios, veiozinhos, que parecem algumas colinas acima. Por causa disso.

Pesquisador: Você conhecia esse quadro ou já tinha visto?

Espectador: não, é a primeira vez.

Pesquisador: Ele se chama “o retrato”. É de um pintor chamado René Magritte.

Espectador: Ah, ok, o “isso não é um cachimbo” - não é só um olhar também... de que ano que é?

Pesquisador: 1935

Espectador: 1935... Guerra. Me lembro do período de Guerra. 1935, na Alemanha. É, realmente... não consigo fazer mais associações...

Pesquisador: Sim, mas vem esse olhar estranho, que interroga... e um período de guerra.

Espectador: Sim e talvez uma preocupação bem grande com o que seria o futuro da humanidade naquele período...

Pesquisador: Ok. Vou passar para próxima imagem. Essa:

Untitled #190 - Cindy Sherman, 1989

Espectador: Eu não consigo definir o que é. Poderia ser um tronco de uma árvore por dentro... não consigo fazer correlação. [O que dá para ver aí?] Tem algumas coisas verdes que não consigo definir o que é. Tem... é. Não sei. Essa imagem me causa mais, o quanto não conheço muito sobre essa obra e outras maiores..., mas ela... Nossa! Eu estou vendo um rosto. Tem um rosto escondido. Tenho dois olhos azuis e uma boca e aqui está dividido... o que pode ser visto e o que pode ser falado. Ok, mas está soterrada, essa pessoa está soterrada. É uma expressão de terror... Nossa! É impactante mesmo essa imagem, agora que eu consegui encontrar uma imagem...

Pesquisador: Enxergar um rosto faz ver outra coisa...

Espectador: sim! Mas ela causa pânico! Pânico! Porque eu só consigo pensar na putrefação do corpo. Essa é difícil... essa é difícil

Pesquisador: Essa é de 1989, de uma artista chamada Cindy Sherman.

Espectador: sim... não conhecia também o quadro... existe alguma explicação para essa faixa em branco?

Pesquisador: São dois painéis, são duas fotografias que se complementam. E que são expostas juntas

Espectador: com essa separação? [sim] - interessante...

Pesquisador: A separação faz você pensar em quê?

Espectador: Exatamente no que havia dito antes: o que pode ser visto, contado, percebido... e em baixo, o que pode realmente ser dito. Só que, como vejo, parecendo dentes abertos, parece que estava realmente gritando sobre alguma coisa... mesmo assim para mim é uma situação de luto. [luto?] ... Luto. Por conta dos tons aqui marrons, não dá impressão de que é uma pessoa viva ainda...

Pesquisador: agora, a próxima:

Duplo Autorretrato (Double Self-Portrait) – Richard Estes, 1976

Espectador: Propaganda da Coca-Cola [ri]... destaca! Pode ser um ambiente universitário, pode ser ambiente de trabalho... é uma imagem mais moderna...Acho estranho ter uma propaganda, muito estranha. Mas é interessante que dá para ver, não sei se a pessoa que tirou essa foto ou esse quadro, mas tem o reflexo de como é a natureza por fora dessa empresa. Não sei se é uma empresa... O tanto que a gente modificou a natureza. Porque está essa oposição, né? Desse vidro, aparentemente espelhado e essas árvores que estão secas ainda, não sei, não sei, se ela... não parece ser uma foto no Brasil. E esse... no meio do caminho, esse modernismo que esse alastrou pela vida e o cotidiano nosso. O quanto que a gente transformou a natureza... só que ali só tem uma pessoa nessa imagem. Eu não vejo nenhuma dentro. Ninguém está usufruindo desse ambiente. Agora, porque a pessoa tirou essa foto, não faço ideia.

Pesquisador: essa se obra chama “duplo autorretrato”

Espectador: Duplo? Hum... Uhum... é interessante que, na verdade a pessoa, ela está afastada da imagem. Não dá para ver o retrato do como a gente reconhece como... ah, tem o carro... ok.

Pesquisador: E tem uma coisa dessa imagem... já que você falou algumas vezes, se ela é fotografia e tal... ela é uma pintura.

Espectador: uma pintura?!

Pesquisador: de um artista chamado Richard Estes, dos anos 70.

Espectador: é.... não consigo notar a diferença. Se fosse uma foto ou uma pintura.

Pesquisador: é do movimento fotorrealismo mesmo, ou hiper-realismo como é conhecido também.

Espectador: E tem uma ideia de infinito também, por conta do reflexo lá de fora. [Colocar espelho contra espelho, né?] Isso... é... é... ok.

Pesquisador: Vou para a próxima, então. Essa aqui:

Edmond de Belamy – Coletivo Obvious, 2018

Espectador: Uma imagem borrada. Um rosto que está sumindo. Tem uns escritos ali embaixo... essa me causa um pouco de desconforto porque é um apagamento. Um apagamento de um sujeito. Eu não sei definir homem ou se a mulher. Parece que essa pessoa está sumindo. E nesse sumir, muitos desejos, muitos sonhos podem ter ido embora, ela não está mais se reconhecendo. É... não consigo ir além disso...

Pesquisador: Essa tem o título “Edmond de Belamy” e é uma obra criada por Inteligência Artificial. De um coletivo francês, é de 2018. E eles pegaram um código de licença aberta na internet, de um artista que produzia obras já de Inteligência Artificial. E programaram, então, um computador para analisar obras do século 18 e produzir algo. E aí eles imprimiram numa tela, colocaram numa moldura e tudo. Essa inscrição embaixo é parte desse código utilizado. E aí a máquina entregou esse quadro.

Espectador: É o apagamento do sujeito daquela época!

Pesquisador: Faz a gente pensar, né? Qual foi a sintetização dos dados coletados... uma ótima observação de sujeito apagado...

Espectador: Sim, sim... como não dá para definir gênero também, então. Não dá para seguir uma tendência ou outra, né? Mas é interessante esse borrado na imagem.

Pesquisador: vamos para a próxima

PSEUDOMNESIA | The Electrician – Boris Eldagsen, 2022

Espectador: Parece uma foto artística. Tem uma outra mão no seio dela. Ela está protegendo a senhora... não sei, poderia ser a mãe dela ou uma avó. Ela provavelmente é uma artista. Essa mão no seio dela me dá a sensação de um coração sendo arrancado, não sei o porquê. Um passado, talvez, que seja recente, né? Essa proteção, em relação a essa senhora que está atrás. Também é a primeira vez que eu vejo essa imagem.

Pesquisador: Interessante esse passado recente, que você fala...

Espectador: me lembra muito o feminismo. Que a gente... eu percebo que há pessoas que conhecem um pouco esse lado da história e outras não. E esse olhar para ela. Os olhares delas para baixo, enquanto uma está olhando para baixo a outra está olhando para cima... não sei, parece que ela está demarcando: “eu estou de olho em alguma coisa” ... enquanto a senhora já está descansando ou, pelo menos, tentando... pelos olhares delas.

Pesquisador: Tem a relação do tempo com os olhares delas

Espectador: sim. E ela, está aqui com a mão nos ombros dela... é um apoio, é um consolo.

Pesquisador: essa obra é de um artista alemão e ela faz parte de uma série de outras obras que se chamam Pseudoamnésia.

Espectador: Pseudoamnésia... Hum [surpreende-se] pode ser um inverso então. A imagem da senhora parece um pouco mais apagada do que a moça,

então pode ser ela mais jovem. E, ela traz, com uma certa idade... só que eu não consigo definir, agora sabendo que é Pseudoamnésia, se ela realmente está ali. Eu não sei, eu sei que a moça, tenho a impressão de que sim, mas a senhora agora eu fico em dúvida.

Pesquisador: E você não conhecia também essa obra? [Não, não conhecia]. Essa obra foi criada por inteligência artificial. [Surpreende-se, novamente] E fez parte de um concurso agora em 2022 em que o artista não revelou, a princípio que era com inteligência artificial... ganhou concurso. E aí depois ele falou. Justamente para incluir o debate sobre o tema.

Espectador: Realmente, esse é um perigo grande que a gente corre com a inteligência artificial, hoje em dia... até que ponto o olhar artístico realmente vai ser roubado por essa tecnologia...

Pesquisador: tem esses riscos.

Ok vou para a próxima:

A Traição das Imagens (La Trahison des images) – René Magritte, 1929

Espectador: Isso não é um cachimbo. Isso é... é um signo, né? O que foi dito para a gente que seria um cachimbo. Isso poderia ser qualquer outra coisa, se a gente for pensar linguisticamente, mas a forma dele vai continuar sendo o que a gente conhece como o chamado cachimbo. Mas tem esse contraste entre o signo linguístico e o que está escrito... porque o nome disso poderia ser qualquer outra coisa. Acho que o embate aqui é esse: A gente questionar realmente o que a gente está enxergando, né? Lembro aquele olhar do primeiro da primeira imagem que me chamou bastante atenção.

Pesquisador: E o título dessa obra, às vezes aparece como “isso não é um cachimbo”, mas você conhece o título dela? [Qual é mesmo? Eu não me recordo]. “A Traição das imagens” de 1929.

Espectador: A traição da imagem... interessante saber do título original. Porque para mim, eu o olho de maneira muito objetiva entendendo que ele é um

cachimbo. Eu não consigo entender a parte do qual é a traição aqui, né? Para mim está mais a traição na linguagem do que na imagem.

Pesquisador: O escrito.

Espectador: para mim, o mais imediato é “poxa, tá escrito que não é um cachimbo”, mas, é um cachimbo. Isso é uma condição de reflexão da pessoa, se ela vai acreditar no escrito ou se ela vai acreditar na imagem... ou discordar dos dois?

Pesquisador: eu finalizo com essa obra, colocou ela como fechamento, justamente para a gente conversar de modo geral sobre o que é uma imagem, né? O que as imagens dão a pensar? Como que você pensa sobre isso...

Espectador: depende, a gente está falando de imagem em qual contexto?

Pesquisador: sobretudo aqui nas obras de arte. Mas que diferença você faria? Como é isso?

Espectador: A imagem é sempre um retrato, um recorte social e sempre imagino que há uma crítica por trás dela..., mas ela pode ser sempre... ou, sempre não... Às vezes. Às vezes esse recorte específico interior do artista, né? Ou uma crítica geralmente retirada da sociedade, para provocar. Mas aqui né? Como meu olhar é bem... O meu mesmo, sem estar coletivizando com outra pessoa, sem ter uma interação sobre a gente negociar o que poderia ser ou não, né? Fica muito dentro do recorte do que a gente conhece. Agora se a gente for discutir a imagem em marketing, já muda toda conversa. Aqui, talvez a traição talvez possa ser da linguagem, nesse quadro. Mas no geral, é realmente a gente tentar perceber qual seriam os tipos de perspectivas do olhar do artista... é mais uma subjetividade do que a parte mais concreta.

Pesquisador: E a gente viu aqui nas imagens que podem ser relacionados ao surrealismo, quadros do surrealismo, quadros do hiper-realismo ou da Inteligência Artificial, e o que você pensa dessas imagens com relação à realidade, a percepção que a gente tem?

Espectador: eu acho que tanto a nossa experiência pessoal, tanto com o que a gente convive no dia a dia vai ser espelhado nessa obra artística, mas eu pessoalmente não acho interessante quando a gente está colocando a inteligência artificial nesse ambiente. Porque a criatividade humana é insubstituível... e se isso pode ser reproduzível mecanicamente, acho que aí já perdeu um pouco da essência da arte... porque é uma coisa, não necessariamente espontânea, mas algo muito bem passado elaborado, né? Demanda tempo até você criar uma linha artística... e eu realmente não sou muito positiva quando vai para linhas artificiais.

Pesquisador: e as linhas surreais ou hiper-reais?

Espectador: Hiper-Realismo é interessante, mas também tem seu limite... porque como que a gente vai conseguir romper o dia a dia com uma imagem que vai refletir três vezes mais potencialmente essa ideia do que está dito... do que é imaginável, do que é possível.

Pesquisador: e o surrealismo, como é que fica?

Espectador: O surrealismo, para mim, é aquele extremo, aquele quadro do Salvador Dalí, em que os relógios estão derretendo... é esse tempo que está muito acelerado. As pessoas não têm mais tempo para o dia a dia, não sabem mais parar para ler e observar uma obra de arte... uma grande maioria, né? Tem uma pequena parcela que ainda consegue, mas não sei a qualidade também do olhar...

Pesquisador: envolve o tempo, né... certo. Bom e de modo geral, o que você achou da experiência de hoje? Sobre tudo de ter contato com essas obras no ambiente virtual, como foi para você?

Espectador: Foi uma experiência bastante positiva, até porque a maioria dos quadros eu não conhecia, então eu fiz uma análise e comentei um pouco sobre elas aqui com você. Mas, quando você foi me dando mais dados, o nome, a época, isso foi direcionando um pouco mais meu raciocínio. Mas, elas enquanto só a imagem para eu observar, eu estou ali por ela mesmo e o que ela me provocou... e o que eu consegui perceber, né? Porque também tem esse limite. O que cada um consegue perceber da imagem.

Pesquisador: Sim, esse limite que você disse que é de cada um ou é um limite causado pelo meio que a gente está vendo?

Espectador: Interessante pergunta... acho que não necessariamente pelo meio, porque eu também estou acostumada com esse ambiente online. Mas é interessante que mesmo sendo uma reprodução. A gente, estando distante geograficamente, né? E, também, de ter essa imagem disponível, eu acho que já é um acesso interessante a essa imagem, a essa obra de arte. É uma experiência positiva. Se é o que é possível agora que seja dessa forma.

Pesquisador: teria diferença se fosse presencial, em uma galeria, por exemplo? Você acha que mudaria o quê na recepção?

Espectador: Sim, sim. Talvez olhasse mais os detalhes sem essa interferência do reeditado para a imagem ficar melhor, mais visível... a antiguidade da Imagem e o tamanho também... isso influencia também. Daí depende também se vai ser uma exposição aqui no Brasil ou no exterior daí já muda totalmente a perspectiva, mas a análise do quadro em si, eu acredito que seria a mesma. E com o passar do tempo também vai mudando. Conforme as nossas experiências, nossas perspectivas.

Pesquisador: Ótimo Maravilha. Tem mais alguma coisa que você queira adicionar, falar sobre o seu contato com as Artes?

Espectador: Artisticamente, eu pinto quadros, então eu gosto bastante de brincar na tela, né? Não me considero artista, eu só pinto alguns quadros. Gosto bastante de expressionismo. É o período que mais me chama atenção, então tenho esse pouco contato com a Arte em casa.

Espectador 04

Pesquisador: a gente começa com essa imagem aqui.

O Retrato (Le Portrait) – René Magritte, 1935

Espectador: Eu achei essa imagem um pouco, sei lá, pesada. Me veio até uma questão, não sei, mas... assim, eu vou falar vou usar as minhas palavras, né? Eu sou psicóloga também, trabalho com a psicanálise também. Então acho que vou usar palavras que eu consiga expressar. Mas me veio uma coisa meio superegoica e me trouxe uma questão de alimentação, de distúrbio alimentar alguma coisa assim, talvez pelo olhar, pelo olho que tem - eu acho que isso é um olho, eu vejo um olho no meio da comida - então, senti uma questão, meio de você estar sendo vigiada, sabe, tudo o que você tá comendo tá sendo medido... uma coisa, acho que talvez, uma questão com uma solidão também por ter só um copo... e um momento que não é muito agradável, de uma refeição não muito agradável... me veio essa sensação, de uma solidão e de uma questão superegógica, de uma culpa por comer, sabe... E talvez as imagens, as cores usadas também, são cores que achei um pouco pálidas, meio uma coisa pálida, uma coisa sem muita vida, mais uma coisa, sei lá, triste.

Pesquisador: Você conhecia esse quadro? Já tinha visto?

Espectador: Não, nunca tinha visto... você pode me falar de quem que é ou algo assim ou só depois?

Pesquisador: Sim, é um quadro do René Magritte, um pintor surrealista belga e esse quadro se chama “o retrato”.

Espectador: Nossa! Que interessante né?

Pesquisador: O que pensa diante do título?

Espectador: Eu acho que é um título interessante, quando eu pensei em tudo o que isso me provocou e... Eu não sei, foi uma coisa que bateu, achei interessante ele colocar *o retrato* e, não sei, está retratando de fato algo ali, né? Acho que quando você falou *o retrato* eu entendi, olha só, o autorretrato e eu achei que ele estava falando de algo dele, sabe, mas talvez seja até meu né? Eu que estou olhando aí, não sei...

Pesquisador: por que assimilou a autorretrato?

Espectador: Pois é, por isso eu falei “nossa!” ... porque o que eu tinha visto, que eu assimilei, era algo pesado, no sentido de uma solidão, de uma questão muito mais para esse lado. E, falando autorretrato, eu entendi que tinha visto algo dele, mas talvez seja algo meu, porque eu falei do retrato e entendi autorretrato, talvez eu tenha visto aí algo meu, não sei..., mas achei... não é uma imagem que me passa algo positivo... igual isso, mais solitário, mais assim... uma refeição daquelas que não são prazerosas, sabe?!

Pesquisador: Sim, sim... Ok, vamos para a próxima então. Essa aqui:

Untitled #190 - Cindy Sherman, 1989

Espectador: Essa me lembra um pouco mel... me lembra a natureza assim, eu acho que pode ser alguma coisa... acho que... sei lá, me vem muito dentro de uma colméia assim com mel e algumas coisas tipo algumas flores, tudo junto, tudo meio misturado. Algo mais, não sei se fluido, mas, cremoso... me lembra também a parte interna do corpo... E tem uma divisão, né no meio assim, daí eu não sei me parece que é uma foto que é uma fotografia que foi tirada em algo, de algo molhado. Me deu a impressão de que talvez foi em um dia chuvoso e que foi tirada ali. E essa divisão, no primeiro momento pensei que talvez pudesse ser alguma coisa que estava ali no momento em que a fotografia foi tirada, mas acho que foi talvez de propósito, né colocado aí me parece...

Pesquisador: essa divisão é que são dois painéis. São duas fotografias...

Espectador: Ah!!! Agora que eu estou vendo tudo! Tem uma... uma... agora que eu juntei, tem uma um rosto, tem dois olhos, uma boca, dente, língua. Nariz... é meio monstruoso assim saindo.

Pesquisador: É de uma artista chamada Cindy Sherman, e ela está ali, esse rosto é dela. E não tem título essa obra é uma série de trabalhos que ela só dá números.

Espectador: Nossa me provoca... um pouco de ânsia... e dor de estômago... desconforto, desconforto... eu tenho vontade, assim, me parece

uma coisa... de primeira eu não vi, mas agora eu me dá uma vontade de... Eca! sabe, um pouco de nojo, desconforto mesmo... uma coisa ruim. Me parece que me parece uma coisa que a pessoa está assim, esse outro lado está sofrendo. Mas também está sofrido para mim... sabe, os dois lados. Me parece sujeira, agora também. Acho que pode ser que ela esteja em algo muito sujo, tipo meio fezes, sabe?

Pesquisador: Algo de escatologia né

Espectador: Sim, é, sim... que ela está meio no esgoto... e essas bolinhas antes, eu tinha achado que podia ser flor, mas agora eu acho que tem tudo a ver com o esgoto mesmo, com fezes e...

Pesquisador: Curiosa essa ambiguidade. Do primeiro momento, de comida, de mel, de flores, terra... para um momento em que a gente vê o rosto, parece que reconfigura.

Espectador: A hora que eu vi as duas imagens juntas, que foi o rosto, né? Como muda né, porque para mim, no primeiro momento, parecia algo, inclusive um melzinho. Essa boca aberta, eu acho que ajuda muito para a gente se sentir desconfortável, né? Porque ela não está, esse rosto, ela não está negando isso, não está se protegendo disso, né? Ela está ali, misturada, está em tudo... nessas fezes, nessa sujeira e, inclusive, entrando em contato, né? Enfim, acho que tem um pouco disso, do meu lado, de “não quero isso”, de não... essa coisa meio da gente. Enfim. Como que eu posso dizer, isso? Uma repulsa!

Pesquisador: é... desconfortável essa imagem.

Espectador: Sim... Essa é...

Pesquisador: Bem, vamos para a próxima.

Duplo Autorretrato (Double Self-Portrait) – Richard Estes, 1976

Espectador: Isso me parece nos Estados Unidos ou na Europa... nos anos sei lá 70, 80, não sei muito bem, mas acho que não sei 80 assim. E eu não sei assim, é uma coisa, talvez muito pessoal minha, mas eu acho tudo muito quadrado na Europa nos Estados Unidos. Eu acho tudo muito quadrado, assim,

eu vejo sim que tem uma questão de modernidade e tal, mas eu acho isso muito quadrado, essas portas, do jeito que é feito assim, parece que essa estrutura são tudo é tudo muito... não... eu acho que me passa um certo nível de “Eu posso entrar e comer, enfim, é limpo, é um lugar Ok”... mas é um lugar que eu não gostaria de ver todos os dias assim, eu acho... não acho esteticamente agradável. E tem uma coisinha da Coca-Cola ali, né? Sempre presente. Talvez seja uma cantina, uma cantina de uma universidade, pode ser. E tem uma pessoa ali fora, né? Acho que é o fotógrafo. Talvez... Eu achei também, as cores, para mim, são pálidas... tudo pálido, meio quadrado e me dá uma impressão de que eu vou entrar aí, talvez porque para eu ter falado que americana, dá impressão que eu vou entrar aí e vou comer tipo lanche sabe? Uma comida típica, hambúrguer. Me parece que é esse tipo de coisa que eles servem aí e parece que não é algo muito gostoso.

Pesquisador: Ok. Essa se chama Duplo Autorretrato.

Espectador: Duplo Autorretrato... hum... talvez, será que porque ele está na foto, mas também a foto em si é de algo que significa algo dele assim? Algum lugar que ele goste que faz parte de quem ele é?

Pesquisador: a gente vê quase uma dupla exposição, dentro e fora, né?

Espectador: É verdade, através dos vidros. E é legal que as árvores se misturam com o que está construído dentro... enfim... os carros, né? Podem parecer que está lá dentro, mas na verdade está lá fora.

Pesquisador: Imagem e Reflexo...

Espectador: É verdade, tem até uma questão que parece que a gente está vendo do outro lado, né? Parece que a gente atravessa. Muito legal!

Pesquisador: E tem uma coisa com essa imagem. Você diria que é uma fotografia?

Espectador: Sim...

Pesquisador: é uma pintura.

Espectador: Nossa, mentira! Meu Deus, sério?!

Pesquisador: É difícil acreditar?

Espectador: Sim! Nossa, e parece que eu tinha até visto, a gente até vê a máquina, né. O pintor fez de propósito, né? Provavelmente...

Pesquisador: Provavelmente ele deve ter se baseado numa fotografia que ele fez e aí pintou, né? Mas é de propósito.

Espectador: Nossa, parece uma fotografia total! Que legal, interessante.

Pesquisador: O nível de detalhe que ele coloca... é um pintor hiper-realista, ou fotorrealista - como é conhecido também – e a obra é, de fato, dos anos 60~70. Essa é de 1976. E retrata esse espaço e esse tempo.

Espectador: A perspectiva! Incrível, as cores... como ele consegue colocar assim de um jeito que fica parecendo um azulejo mais gasto do que o outro, uma coisa assim aí embaixo.

Pesquisador: Essa palidez mesmo é quase a palidez da realidade.

Espectador: Sim! Sim, incrível! O símbolo da Coca-Cola, ele fez certinho...

Edmond de Belamy – Coletivo Obvious, 2018

Pesquisador: a próxima então. Essa aqui

Espectador: Bom, essa eu vejo um grande borrado, tem uma pessoa aí, eu vi uma fórmula matemática também, eu acho... Me dá a impressão de que é uma pintura de alguém, algum professor, algum cientista..., mas é um borrado, né? Sim, é claramente uma pintura.

Pesquisador: Dá para ver algo no rosto, alguma expressão?

Espectador: Assim, me parece que é um homem de cabelo preto, me parece me parece muito uma foto... sabe essas fotos que a gente vê quando a gente está aprendendo, sei lá, a foto do Newton, Isaac Newton... essas coisas assim. Parece algo nesse estilo, como se fosse alguém posando para algo nesse tipo, me trouxe isso, mas não acho que é expressão não dá para ver muito bem, mas é claramente uma pessoa e tem algo ali no meio assim, né? Um olhar, acho

que a boca e o nariz ficam mais claros, mas o olhar está um pouco mais borrado... e essa fórmula também né? Achei interessante. Eu não sei muito bem que pensar. Acho que talvez a fórmula me veio essa questão da ciência, da ciência matemática, mas não sei dizer muito~... Me parece antigo, também, muito antigo lá para 1600. E talvez uma pintura que tenha caído água... e manchou. Aqui do lado também, sei lá, parece que tenha caído água e borrou tudo. Mas tem bastante preto, bastante cor escura e só tem duas cores mais claras assim na pintura. Que é o branco e a cor do rosto..., mas de resto é tudo preto, preto, escuro... e tem uma coisa meio fluida também, ali do lado... então, por isso pode ser que tenha caído algo, uma água assim. Por isso me parece que não tem pincelada, né ali do lado, parece que é fluido... alguma coisa que vazou.

Pesquisador: Interessante... e essa obra chama Edmond de Belamy, é de um coletivo francês, de artistas franceses, chamado Obvious e é de 2018. E ela também é obra de um programa de Inteligência Artificial. Então, esse coletivo de artistas programou uma máquina para estudar obras dessa época que você comentou, de séculos passados e pediu para essa máquina produzir uma obra, então, sintetizando esse acervo que ela consultou e foi isso que ela produziu. Então assim esse código embaixo, é parte do código geral que eles utilizaram a obra entregou esse quadro, essa imagem que não necessariamente é uma pessoa... o nome inclusive uma brincadeira com uma homofonia francesa, Bel Ami. E a máquina entregou também outros quadros, então eles fizeram uma família Belamy, tem todo um conceito no nome e tudo mais e essa obra foi impressa numa tela. Por isso também dá uma textura assim ao papel na gramatura e foi vendida como obra de arte, foi exposta em galeria e tal então é de 2018.

Espectador: Nossa! Que legal saber disso!

Pesquisador: Interessante, né? O que que a máquina entrega caso não é assim que essa inteligência artificial entrega

Espectador: Nossa, demais, demais! E eu acho que eu vou sair dessa entrevista aqui vendo muito diferente esse ponto. Porque, coincidentemente eu estava me perguntando, sozinha, umas duas semanas atrás a questão da

Inteligência Artificial, né? Que é um debate extremamente atual, se o quão, o quanto ela pode de fato substituir a ultrapassar o ser humano, nesse sentido, e eu como psicóloga tendo a pensar que existe algo que é humano e que é insubstituível, mas quando você me fala que a inteligência artificial está conseguindo produzir coisas que conversam tanto assim com a gente sabe... me faz pensar que, talvez, ainda talvez ainda não tenha chegado lá, mas está no caminho, sabe...

Pesquisador: Talvez esse seja o horizonte...

Espectador: sim... é incrível, porque foi para lá que me levou mesmo, né? Eu falei Isaac Newton, sei lá e foi para lá que foi.

Pesquisador: Sim, a máquina consegue reproduzir quase um estilo, uma estética muito específica... interessante isso.

Espectador: sim! Incrível.

PSEUDOMNESIA | The Electrician – Boris Eldagsen, 2022

Espectador: Nossa... nessa eu não sei te falar o que me provoca...

Pesquisador: O que você está vendo? Tem algum detalhe que chama atenção?

Espectador: Eu acho que me chama atenção assim, me parece uma fotografia antiga. Me chamou atenção, primeiramente a mulher... eu achei ela uma mulher bonita. Mas aí mais logo veio... a primeira sensação que eu tive foi de uma coisa positiva porque eu achei ela, assim, algo agradável de se ver. Mas aí, atrás, essa outra mulher, atrás dela assim, me parece que... no primeiro momento pensei que ela tivesse se escondendo, vendo a primeira como uma proteção, mas depois olhando de novo, pode ser que seja até uma questão de... como se ela estivesse sugando algo assim, sabe... E daí tem uma mão ali perdida também, né? Que eu acho que não é da mulher, eu acho que é uma outra mão. Então, acho que por isso que eu falei que eu não sei muito bem... porque a primeira sensação foi boa, mas depois eu fui olhando os detalhes e fui pensando que não era tão boa assim. Me parece, talvez olhando essa mão, a

pessoa atrás, talvez uma questão de sugar, sabe... me veio isso... e ela com a roupa branca, né? A outra com roupa preta, atrás, escura... me passou uma questão assim, talvez de uma dualidade. De que tem algo bonito, algo bom e algo tem sido, está sendo tirado assim dela. E esses raios em cima, esses riscos em cima.

Pesquisador: O que pensa desses riscos?

Espectador: Ai, eu não sei... me parece uma... o risco em si, esses riscos mais superficiais foi o que me pareceu que podia ser uma foto antiga, riscada. Mas tem também umas questões atrás. Me parece uma coisa meio espiritual. Parece que tem algo de uma névoa assim, né? Assim, eu achei que isso, se é um quadro - que eu não conheço também - mas, se é um quadro, é muito bem pintado, muito realista. Muito real nos detalhes, tudo incrível, parece uma fotografia.

Pesquisador: Essa faz parte de uma série que chama Pseudoamnésia.

Espectador: Pseudoamnésia... talvez até esse nome possa parecer com essa questão assim que eu falei dessa dualidade, né? De que ela me pareceu uma questão bem... é uma pessoa bem... pura. E a pessoa atrás, já aparece no outro sentido, não sei... essa dualidade.

Pesquisador: Tem alguma coisa estranha nessa imagem?

Espectador: Incomoda um pouco essa mão, que me parece uma mão masculina e eu acho que está bem no seio dela, né? E eu não sinto que é uma imagem assim, não acho que seja algo... me parece que é invasivo, sabe. Tanto a pessoa que está atrás quanto essa mão, não me passa uma impressão muito de que ela está confortável...

Pesquisador: Tem uma coisa com essa imagem. Ela foi criada por inteligência artificial. É de um artista contemporâneo alemão, Boris Eldagsen, ele criou essa imagem como se fosse uma fotografia antiga, e inclusive ganhou um prêmio de fotografia e tal. E depois ele revelou que era criado por mecanismo de inteligência artificial.

Espectador: Nossa! É incrível, né. Não sabia... não imaginaria...

Pesquisador: Ficam algumas coisas... essa difusão, as mãos...

Espectador: sim, verdade. Esse fundo, também. Mas, é interessante como que alguma coisa como que a inteligência artificial está se aproximando disso, né assim. Acho que por um lado é muito distante, mas por outro está muito próximo, né?

Pesquisador: E esses riscos, como se fossem um ruído na imagem, também contribuem para a gente pensar que é uma fotografia antiga.

Espectador: sim, esse amarelinho do lado, né? Parece que é algo assim, dá essa impressão de que algo que já foi... não sei, que é antigo. Dá impressão de uma mulher que talvez hoje não seja mais tão jovem assim, né, enfim.

Pesquisador: A gente entra nessa associação, a textura da imagem, a textura dessas pessoas.

Espectador: Sim.

Pesquisador: Ok, vou para a próxima então. Essa aqui:

Pesquisador: e a gente tem a última obra que é essa aqui:

A Traição das Imagens (La Trahison des images) – René Magritte, 1929

Espectador: Ah, essa é famosa!

Pesquisador: Você conhece?

Espectador: Sim, eu acho que ela é muito famosa. Não sei nem quando foi que eu conheci, mas eu não sei o nome, mas eu talvez seja esse “Ceci n’est pas une pipe”, não sei falar francês, mas ela é muito referenciada... é do René Magritte, né?

Pesquisador: Sim. O nome dela mesmo é “a traição das imagens”, mas é também conhecida como “isso não é um cachimbo”, isso que está escrito aí.

Espectador: Então, eu entendo... eu acho... para ser sincera é uma foto... é uma foto... é uma obra que eu já vi, mas agora acho que a primeira vez na vida que eu estou parando para pensar. Será que é como se fosse uma reprodução porque isso não é um cachimbo é uma imagem de um cachimbo.... E talvez seja isso o debate, né, sobre a imagem. O que é o objeto ou a imagem... O que pode ser, se uma coisa substitui a outra. Eu acho que nos tempos atuais isso fica muito relevante.

Pesquisador: Sim, eu finalizo com essa obra, justamente para a gente conversar sobre isso. O que é uma imagem atualmente, qual a importância e como a imagem mostra uma realidade. O que você pensa sobre esse tema?

Espectador: Eu penso que a imagem é... muito! Atualmente, acho que ela é muita coisa, no tempo das mídias e redes sociais. Acho que para todos os lados é assim, mas quando a gente pensa nas questões das mídias sociais, cada vez mais a imagem é mais importante que o texto, por exemplo, mas sempre foi... eu acho que a imagem, não sei se sempre foi mais importante, mas ela sempre é muito importante, a imagem pode trazer um retrato de uma época. E isso pode servir para a gente conhecer sobre a gente mesmo, sobre o nosso passado, sobre a nossa vida, sobre a nossa humanidade e através disso evoluir e progredir..., mas, acho que ela também pode ser isso como, por exemplo, eu estava falando das redes sociais que é algo que é uma imagem e não é realidade. Então, isso é uma imagem de um cachimbo, não é de fato um cachimbo, não funciona como um cachimbo é só uma imagem.

Pesquisador: A gente tende a tomar a imagem pela realidade, como realidade?

Espectador: Sim, eu vejo dessa maneira também. Acho que nos dias atuais, principalmente... talvez sempre foi assim, mas eu não sei dizer sempre foi assim.

Pesquisador: sim, se a gente pensar esse quadro, ele é de 1929, talvez a gente insista em tomar a imagem pela realidade, mas já estão nos dizendo que não é.

Espectador: sim, muito interessante, né. É isso mesmo.

Pesquisador: Certo. E, de modo geral, o que você pensou na experiência de hoje? Como foi?

Espectador: Achei incrível! Achei muito legal, me senti muito à vontade com você, senti que eu podia falar o que eu quisesse e, na verdade, eu não estava esperando... me surpreendeu um pouco que as imagens me fizeram sentir mais repulsa do que eu imaginaria. Quando você falou que ia ser de Arte e de Psicanálise, eu pensei numa coisa até meio idealizada assim do tipo “Ah, vai ser daquelas coisas que eu vou adorar! Ai que interessante”, mas mais para um sentido de “Ai que lindo” ... igual essa última imagem por exemplo. E aí quando você trouxe coisas que causam alguma repulsa assim, eu falei... eu fui pensando “nossa, que interessante que a gente consegue sentir tanto olhando algo” ... que pode provocar para todos os todos os sentimentos, todos os lados.

Pesquisador: Sim... e a angústia é uma coisa contemporânea, né? Essas obras falam bastante disso. E é interessante que como, às vezes, a gente não está preparado para isso.

Espectador: Sim! Foi... é mesmo. Eu achei muito interessante, muito legal. Acho que foi uma experiência positiva, acho que vai me fazer refletir também. Vai ficar comigo, essa experiência... para eu ir pensando e refletindo sobre o que a gente falou, sobre o que eu vi, senti e pensei... muito legal.

Pesquisador: e o fato de ser uma exposição virtual? Uma recepção pelo meio virtual... O que você pensa, acha que teria diferença se fosse numa galeria no museu?

Espectador: Ah, eu não sei te dizer... eu acho que são ambientes diferentes, talvez numa galeria, no museu eu me sentiria mais impactada, porque eu veria a obra talvez maior ou menor... Eu acho que isso também fala sobre a obra. Então, quanto ao, talvez o papel, assim a tela, o papel que aquilo está, enfim o tipo de tela, a moldura... Eu acho que isso tudo me traria uma sensação mais real daquilo. Mas, ao mesmo tempo, sinto que aqui, no conforto da minha casa, eu me senti confortável e íntima com a experiência. Então, eu senti que eu consegui colocar mais de mim, olhando para aquilo. Mais do que talvez eu me colocaria num outro lugar, no Museu que é algo mais público, onde a gente estaria ali vendo... eu acho que seria mais até sobre o quadro em si do que a

minha experiência lá. Aqui eu consegui ser mais autêntica. Então acho que tem, para os dois lados tem ganhos.

Pesquisador: Ótimo, obrigado. Agradeço a participação.

Espectador 05

Pesquisador: Vamos começar a conversar com essa imagem:

O Retrato (Le Portrait) – René Magritte, 1935

Espectador: Eu acho que a primeira coisa que puxa o olhar é esse prato com esse olho, né? Ele está em um ponto que já atrai o olhar rapidamente. Escolhido assim no layout. Outra coisa que vem na sequência é essa divisão de cor né para dar essa profundidade e o que eu posso pensar disso? [refletindo]

Espectador: Bom, eu acho que ela entra numa questão de: como um estudante pintaria uma natureza morta, sabe? Me vem mais uma natureza morta mais para uma questão de design, vamos dizer, do que de uma coisa clássica realista, sabe? Então me vem muita essa ideia assim de ser uma certa composição, né de objetos que dá para a gente chamar de natureza morta e que, ao mesmo tempo, é uma cena super cotidiana que é você na frente de um prato de comida. Eu não sei se isso é uma omelete ou se é uma panqueca e como isso... Eu pensei nisso agora: como isso virou um negócio, bom, de Instagram, né de mídias sociais, né, como as pessoas fotografam isso, né? [*Registrar a refeição*] Ah, não sei, esse olho me veio muito disso agora. Dessa questão, esse prato que a fotografado, aí não sei. [rindo]

Pesquisador: O que o olho faz pensar?

Espectador: Ah... De que você também está sendo observado, né. De certa forma, ele ainda mais posicionado onde ele está, como eu posso dizer, né? É um olhar meio Monalisa, sabe? De onde que se parece que você está olhando, parece que esse olho está meio que te fitando. Mas é aquela fitada ainda meio tranquila, assim, porque não é um olho ameaçador, né, é um olho.

Pesquisador: Ameaçador?

Espectador: Eu não sei se ameaçador, mas ele está ali, entende? Não acho que ele tem um olhar de ameaça, né? Um olhar de presença. Por isso que me remeteu esses pratos que são tão fotografados para pôr em rede social, tem uma certa presença ali, né? Nessa composição aí, que agora a gente transgrediu para uma prática rotineira feita com celular, né? Não precisa mais entender minimamente de desenho, ou se essa coisa é mais para um design, você vê que

é mais forma do que essa questão de ser uma perspectiva real, uma profundidade real, você vê que as perspectivas aí estão um pouco brincadas, seria como eu desenharia, por exemplo, que eu não sou muito do desenho, sabe? Então se eu tentasse fazer uma mesa na perspectiva ia ficar muito esquisito, provavelmente eu vou usar esse recurso de... Eu não sei nem se isso é uma mesa, mas essa parte mais clara ter segurado esses objetos de certa forma, né? Fez um plano, um certo plano, aí eles não estão voando, né?

Pesquisador: Sim.

Espectador: Sendo que não sei se dá para chamar isso exatamente de mesa, sabe? Se isso fosse feito com um recorte e colagem seria só dois pedaços de papéis ali, sobrepostos.

Pesquisador: Não tem tanta perspectiva dessas duas cores, né? Diz que parece uma mesa e parece um fundo, né?

Espectador: É, porque o cinza é um neutralizador, né? Então ele vem mesmo para não ser um destaque nessa história, né de fazer essa questão subir, né? Então ele já vem mesmo para o claro ressaltar mesmo. Isso é uma escolha de composição de cor mesmo, né? Acho que mais nesse sentido. Não tem essa obrigação da perspectiva clássica, porque eu acho que é super a perspectiva que virou a câmera do celular, né? Pensando bem, né? A gente deslocou a perspectiva, vamos dizer...

Pesquisador: Que perspectiva é essa?

Espectador: Ah, sabe a perspectiva do desenho clássico? Tem aquela parada de descer lá dentro e dimensional, respeitando as proporções, né? Aqui, você vê que parece mais uma perspectiva de uma câmera mirando mesmo, né. Deixaria esse ângulo talvez mais próximo a isso.

Pesquisador: Chega a ser a perspectiva do olhar ou não?

Espectador: Sim, do observador que está sentado ali na frente. Esse prato está na minha frente ali. Estou encarando como uma refeição que eu vou ter que engolir assim, sabe?

Pesquisador: E em relação aos outros elementos além do prato? Tem algo que te faz pensar?

Espectador: O ambiente é mais despretensioso, vou dizer, porque você vê que esse jogo de talher não é combinando, né? Por exemplo. Isso talvez um vinho? Mais caseiro com um copo também, que pode ser um copo de requeijão, né? Não é uma taça, então assim, já demonstra uma certa classe social, aí talvez né. É uma escolha estética desses objetos que estão juntos assim e da própria refeição que é uma omelete ou uma panqueca sem acompanhamento. Sem recheio, sem nada, né? Algo que, não digo engolir a seco, porque tem uma bebida aí para te ajudar.

Pesquisador: Mas tem que engolir?

Espectador: É, talvez a bebida seja bem importante, né? Essa alimentação aí [rindo].

Pesquisador: Você conhecia esse quadro? Já tinha visto?

Espectador: Não, de quem é?

Pesquisador: É um quadro do René Magritte e se chama “O Retrato”.

Espectador: Ah eu amo surrealistas! Eu quis participar justamente porque eu sei que você pesquisa isso, já tinha visto. Aí claro que eu quero ver essas imagens... Bom, não conhecia esse do Magritte também, se vi não lembro sabe? Como é que chama o quadro?

Pesquisador: “O retrato”. Você acha que o título adiciona?

Espectador: Virou o retrato mesmo, né? Agora com o celular assim, nossa, esse é o Action? É assim que a gente se relaciona com um objeto. Eu não sei se as pessoas comem tudo que elas fotografam. O prazer, muitas vezes, é só por essa imagem muito mais do que o prazer de comer né.

Pesquisador: Um prazer imagético?

Espectador: Sim, é um outro transbordamento né. Eu não sei se essas pessoas têm esse mesmo prazer comendo. Tem gente que pira muito.

Pesquisador: Você diria que supera o prazer visual, do que prazer degustativo?

Espectador: Eu diria que, eu acho que, talvez quem não tenha o prazer degustativo, esse seja um canal para um prazer. Mas não significa que quem tem degustativo, também não tenha esse, sabe? Eu não acho que não diminui, nem neutraliza, mas talvez crie possibilidades de pessoas que não sentem prazer nenhum comendo, só comem por obrigação, sabe? Talvez essa performance pode parecer algo interessante a se fazer, não sei, isso é tudo achismo, não tenha nenhuma coisa concreta para te afirmar, mas teve uma fase aí de YouTube e tal, que a galera fazia vídeo comendo coisa nos lugares e comprava, assim, uma quantia absurda que você ver que mal come, né? Sabe, é um vídeo ou comida? Já virou uma outra coisa, né.

Pesquisador: Uma estética do alimento, né?

Espectador: Uma performance... O Magritte já sacou isso aí também, né? Eu acho dessa forma, ele sacou isso.

Pesquisador: E esse é um quadro de 1935 assim, né?

Espectador: As nossas escolas, assim, foram bem disruptivas nesse sentido de como ler esse campo sensível. Assim como a filosofia e certos outros saberes, geralmente tem um caráter meio visionário, né? Não tudo, não romantizando, mas assim, ele sempre pega alguma coisa de 30, 50 anos, antes que nem se cogitava ter internet, por exemplo, então é muito louco, o que que é que estava sendo visto ali que a gente já mostrava, né?

Pesquisador: Esses modos de visão né. Seja olhar para o que está na frente ou visar o futuro né? Ok, posso ir para a próxima imagem?

Untitled #190 - Cindy Sherman, 1989

Espectador: Nossa, essa me dá a sensação de comida feia que é gostosa, sabe? É que eu não acho feio né, mas tipo comida oriental asiática, geralmente tem outros aspectos do que a gente está acostumada, né aqui no geral, não sei se teria tanta coisa escura assim, mas me veio a sensação de ser comida feia

que é gostosa, porque ela parece que tem um camarão, parece ervilha... veio tipo, tem um rango que é, parece um molhinho apimentado com tofu, um treco que talvez seja carne moída assim, sabe? Talvez você coma com um Gohan, se quiser jogar no macarrãozinho e o aspecto é meio esse, de comida agri-doce assim. Esse marronzinho poderia ser uma coisa agri-doce, tipo um molho tarê, algo assim, me veio essa sensação de comida

Pesquisador: Tem algo mais que você vê aí?

Espectador: Essa linha no meio, eu não sei o que é se ela está...

Pesquisador: É que são dois painéis, a divisão de dois painéis.

Espectador: Assim, é vejo uma cara também, uma coisa como seria a cara. Nossa, agora eu vi a cara! A boca, a língua, os dois olhos... ah! Me vem a sensação de filme dos anos 80, sabe "A Lenda"? Aqueles que eram com coisas do Jim Henson, sabe tipo "Labirinto"? Que era um cenário, eram os bichos que participavam também.

Pesquisador: Bem físicos, né?

Espectador: Exato, não era 3D, nada 3D ainda. Era tudo feito mesmo em espuma, gente animando. Não sei o que pode ser isso... pode ser um barro mesmo ou um pedaço de um tronco de árvore. Mas eu vi essa cara aí e apesar de ser feia, não acho que é demônio nada assim, parece algo na natureza talvez.

Pesquisador: Algo da natureza?

Espectador: Que pode ser feito de barro ou até de... você já teve composteira? Então a composteira é interessante que você ver uma coisa que vira terra, né? Um momento que eu meio que eu zoava que é um "cocoção de pachamama", porque tem uma hora que... E tudo vira terra, entende, E o que tinha de semente ali, brota. Brota mesmo no lugar totalmente escuro assim, então é muito louco assim, sabe? Então você vê que a natureza tem ciclos, né? Que às vezes é nojento, mas é isso que traz vida depois então por isso que eu por mais que ele é meio nojento, eu não acho que ele é assustador, por exemplo. Sabe? Ele só está ali fazendo uma função. Sei lá do quê... Então, isso que às vezes a aparência nojenta, mas é processo de algo maior, né? Que no caso é o dejetos virando terra novamente, né? É um ciclo quase de renascimento e morte,

é muito louco a composteira e por isso que eu não acho que esse ser ou sei lá, o que é isso aí, não precisa ser conectado a coisas boas ou ruins, tem uma aparência ruim, sabe? É ruim assim, né? Mais nojento. Não dá para atribuir caráter moral a ele, vamos dizer assim, entende? Só por essa imagem, né? Tem um título?

Pesquisador: Essa não tem um título. É de uma artista que se chama Cindy Sherman. Ela faz uma série de obras que só dá números.

Espectador: Isso é o quê, óleo?

Pesquisador: É uma fotografia... inclusive, ela está aí. Esse rosto embaixo é ela, é a artista.

Espectador: Nossa, é ótimo! Será que isso é uma pintura artística e um autorretrato de uma pintura artística?

Pesquisador: É um registro fotográfico.

Espectador: Eu não sei o que é que ela está comendo, porque não parece ser a gente que está vendo, sabe? Mas parece que tem um troço, né? Sendo mastigado.

Pesquisador: Parece... O interessante é isso, né? É um tom de comida, é um tom de escatologia, é um tom que está no mesmo nível, né?

Espectador: É, tem uma cara de vômito, eu não quis falar isso de cara para não ser tão óbvio. Mas isso também pode ser um vômito, saca? Uma comida estragando, esquecida em algum lugar... comida estragando não porque não está fungado, a comida estragando já tem uma outra camada de coisa em cima, essa está parecendo uma ainda, uma coisa fresca, sabe, mas tem uma certa desordem aí. Vamos dizer, nesse visual que pode ser um vômito, mas tem muita comida que tem essa cara mesmo, aí é uma delícia, sabia? Não é nojento então. Só a cara mesmo que eu levei um pouco mais de tempo para ver eu falei caralho, mano, olha esse rosto.

Pesquisador: Mas é proposital, né, ela coloca o rosto fora da perspectiva.

Espectador: Eu estava achando que podia parecer uma boca, mas o olho demorou muito mais para eu ver, só que depois você vê, você não “desvê” nunca mais.

Pesquisador: Parece que ele fica te fixando ali, né?

Espectador: Está bem centralizada essa cara aí também, né? E, também, em um movimento que, talvez, pode ser que também tem uma mão aí sendo projetada de um lado, é algo atravessado, né?

Pesquisador: Atravessado?

Espectador: É, como se ele estivesse mordendo, segurando e mordendo alguma coisa assim, sabe? Só que como tudo tem meio que o mesmo tom de marrom, não dá para saber se tem uma coisa espalhada em volta dela, né? Ou se isso, essa coisa é grudada nela. Muito interessante..., mas me pareceu um pouco um Ente, sabe? Os Entes do Senhor dos Anéis, que tinha as árvores? Podiam ser um ente de outro elemento assim. Do barro mesmo, né? Dando suporte aí para essas árvores... também tem um narigão aí.

Pesquisador: Verdade, né. Dá para ver algo ali como, meio torto...

Espectador: Entre esses dois olhos, você vê um nariz ali projetado também, mas um nariz de desenho... Essa arcada dentária é dela mesmo, você sabe? Ou se tem uma prótese para parece maior.

Pesquisador: Eu não sei dizer se é prótese, mas parece que é dela. Mas com toda essa composição, dá para duvidar sim, que seja dela.

Espectador: Ou mesmo maquiagem artística, é muito impressionante.

Pesquisador: E é uma obra do, deixa eu confirmar aqui, de 1989. Então realmente né, dessa época que você comentou assim, né, dessas próteses, desses recursos físicos, né?

Espectador: Não, ele tem bem esse visual mesmo de como se retratava esses seres, né? Pareceu um pouco o diabão lá da A Lenda, só que ele não era gosmento, né, mas você vê que tem uma certa estética, dessa composição, desse nariz, desse rosto, que remete aos anos 80. E ela faz performance com comida? Tem alguma coisa a ver com comida?

Pesquisador: Ela tem fases, assim. Por exemplo, essa é de uma dessa série onde tem ela, ela emaranhada de coisas.

Vou passar para a próxima, então.

Duplo Autorretrato (Double Self-Portrait) – Richard Estes, 1976

Espectador: Ah me veio muito a estética também... Primeiro, me veio anos 80, mas agora vendo esse carro, pode ser até antes, né 60. E louco que teve um momento que eu olhei para o fundo e me deu a sensação de ser o desenho de um avião, sabe assim, como poderia isso ser o térreo de um aeroporto, mas não é, porque não tem como ficar tão perto assim, de onde o avião fica parado. Tem uma lanchonete assim, talvez seria viável. Depois eu olhei de novo, aí pode ser que, sei lá, se esse reflexo, por exemplo, desse em cima da porta, se está lá dentro ou se é o que está na frente da vitrine, sabe? Esse jogo de reflexos está bem louco mesmo. E tem um tripé, né? Do lado de fora que você não sabe se essa pessoa está filmando ou se é aqueles caras que, aí eu não sei como chama aquilo, acho que geógrafo que é formado nisso, tem uma coisa que às vezes a gente vê as pessoas na rua com uma coisinha que sei lá o que está medindo sabe? O que é fazendo?

Pesquisador: Medindo terreno né. Não sei exatamente o nome daquilo, mas eu já vi.

Espectador: É então, mas às vezes eles fazem isso pela cidade não necessariamente medindo um terreno, sabe, então, mas também não sei se é alguém fazendo isso. Por exemplo, esse tripé que está na frente, né? Mas não sei, me vem... Como esse jogo de reflexo às vezes parece também a sensação do olho que não foca muito sabe, a gente tem astigmatismo coisa assim, às vezes é uma relação um pouco assim com a imagem, sabe? Uma parte está focada, outra não, aí você tem que apertar um pouco do olho para ver, aí também me veio essa sensação, né, de uma imagem que se mostra, mas também não se mostra, porque tem algumas camadas aí, aparecendo por reflexos. Não sei, me veio também de... se a gente for pensar os planos, né. Se a gente encarar

essa vitrine aí, de vidro, com essa coisa azul segurando, os trilhos... O que deveria ser fundo, mas não é, porque está mais ainda do que o primeiro plano, né. Que está num plano que a gente não vê, não sei como isso chamaria. Porque está atrás de quem está fotografando. Aparece como um vulto. E é como se esse *atrás* se mistura com o que estaria nesse outro atrás.

Pesquisador: O que está na frente, o que está no fundo.

Espectador: É, bagunçou bem essa questão... é um fundo, mas que também não é um fundo, ainda que esteja antecipado, né? Que a gente nem vê e que vê por reflexo, assim. Então é muito doido. É quase também como dupla exposição, sabe, de foto, também poderia estar rolando aí. Essa rua com esses carros ser uma outra imagem e está dupla exposição, não por reflexo, né?

Pesquisador: Curioso você dizer esse porque esse quadro chama “Duplo Autorretrato”

Espectador: É que assim, me veio muita a sensação de mexer com Photoshop. Sabe de layer? Que é isso que às vezes tem uma layer de uma foto aí, meio transparência e que ficou em cima de outra, por isso que me pareceu uma coisa e se isso fosse feito na fotografia pensando numa imagem só seria uma dupla exposição do filme, né? Dá para fazer isso também da mesma imagem e veio isso. Qual é o nome mesmo?

Pesquisador: Duplo Autorretrato, de um artista que se chama Richard Estes. É de 1976.

Espectador: E ele pode ter uma posição fixa mesmo que ele fica. E um gesto que ele repete. Eu já vi vídeo editado assim também que a pessoa faz planos e deixa também transparência e ela fica se multiplicando assim, sabe? Aqui eu não vejo ele mais de um lugar. A não ser atrás desse tripé...

Pesquisador: Lá no fundo tem uma pequena imagem dele, assim.

Espectador: Ah, pode crer! Acabei de ver! Não tinha visto essa. Duplo autorretrato, muito bom.

Pesquisador: E você diria que é uma fotografia?

Espectador: Olha, eu conseguiria fazer isso por fotografia. Mas eu acredito que alguém saiba pintar isso também. [É uma pintura - digo]. É, eu acredito. Sabe, assim como eu acredito, assim como poderia ser 3D tranquilamente, porque oriental faz animação com um reflexo desse jeito sabe, então poderiam ser todas as coisas. É pintura a óleo, isso?

Pesquisador: Sim. Ele tem esse traço na pintura, justamente pode até ter um referencial fotográfico, né? Mas a reprodução é tinta óleo.

Espectador: Para não se perder nisso aí, hein? Pintando...

Pesquisador: Tem que ter um olhar ali, né.

Espectador: Sei lá, como é que se pensa isso, pintando assim...

Pesquisador: Porque tem umas distorções, né? Que só um vidro faria mesmo e às vezes a pintura aparece até como artifício para isso, mas o reflexo é...

Espectador: Então essa refração né? Que o vidro dá, que dá essa sensação de um olho meio com astigmatismo, né? Parece que é uma coisa que não foca... aí você vê isso tanto nesse reflexo de alguns bancos dessa primeira, desse primeiro, plano. Nossa, quando vai lá para o fundo, então, é quase vertiginoso sendo que o cara eu consegui ver só na hora que eu consegui minimamente estabilizar essa imagem de fundo, né? Que ela parece até uma coisa, sabe quando você olha o vidro e parece que está em movimento e não está? Você só deu uma movimentada... tem um trecho ali que parece que está rolando isso, né? Ele dá até um certo mal-estar de ficar olhando. Sendo que a primeira vez que eu bati o olho e vi eu tinha visto um aviãozão, avião, me veio uma sensação de aeroporto de Guarulhos.

Pesquisador: Ok, vou para a próxima, então. Essa aqui.

Edmond de Belamy – Coletivo Obvious, 2018

Espectador: Ah eu adoro, porque me parece aula de aquarela, sabe... eu fiz uma Etec de design gráfico, eu não sou muito do desenho não, né, mas... bom fiz e trabalhava com essas coisas, mas tinha muita aula de pintura porque

é uma Etec que é muito tradicional de desenho e os professores eram assim: “Ah é Aquarela, sem borrar e tal” e a gente foi ver depois umas exposições de ilustradores só com aquarela e tinha um monte de aquarela borrada e era uma mais linda do que a outra assim, sabe? Eu adoro esses desenhos borrados, assim como eu adoro fotografia fora de foco. Porque tem uma estética aí também, né? Nessa brincadeira do foco e, era louco, que como os meus professores de designer viam isso como erro sabe e eu tentando falar isso para eles, que aquilo é um recurso na imagem também, né? E, também, fala muita coisa, inclusive temos publicitário assim, né? Não precisa ser usado apenas por artistas. Então eu gosto muito dessas imagens assim, não tão óbvias assim, né que o pessoal chama de borrada. Mas, tem algo acontecendo ali, você vê que mesmo com poucas linhas, nem não tem muitas definições, você já vê que é uma pessoa ali, que aí já não dá para saber exatamente se é homem ou mulher, mas dá para saber que é minimamente jovem. Que talvez esteja andando... embaixo, tem... parece umas equações matemáticas, duas equações que se somam, talvez. Parece ter um mais ali no meio das duas coisas. Parece papel, né? Papel algodão, canson, esses com textura, porque tem uma certa textura aí aparecendo. Isso também pode ser giz pastel seco, mas parece uma aquarela mesmo. Um lápis aquarelado, não sei... ao mesmo tempo que, agora, me parece umas paisagens vindo das duas bordinhas. Parece que ele está dentro de um lugar escuro, não sei se um trem em movimento, talvez... e do meu lado direito aqui parece ter uma casa de fundo ali no trequinho que parece que tem uma janela e uma simulação de um telhadinho e nas costas já parece mais paisagem mesmo, não vejo construção. Aí me veio isso... que tem duas coisas acontecendo e ele parece estar dentro de algum lugar mais escuro, né? Não sei se ele está em duas janelas. Ah, parece você dentro do metrô, com metrô andando, só que no metrô a gente só vê coisa escura, né? Você não vê umas coisas... até vê, tem alguns que passam pelo lado de fora da cidade, mas geralmente é aéreo, não é na altura do chão em São Paulo. Aí já pareceu ser uma coisa na altura do chão. Talvez mais de época, pela roupa, sendo que essa roupa aí também é super clássica, todo mundo usa camisa branca e um sobretudo..., mas talvez um lugar um pouco mais frio, né? O calorzão que faz aqui, não dá para nós usarmos... dentro do trem, esquece, não estaria assim, a pessoa já teria tirado esse paletó, talvez. Para mim foi isso. Qual é o título?

Pesquisador: Chama “Retrato de Edmond de Belamy”.

Espectador: Quem era Edmond de Belamy?

Pesquisador: Isso que fica como questão, né? Porque essa também é uma obra criada por Inteligência Artificial.

Espectador: ah, sensacional!

Pesquisador: Essa é de 2018, é de um coletivo chamado Obvious Art e eles treinaram uma máquina, um computador, para analisar várias imagens e produzir um quadro, então, baseado nessas imagens.

Espectador: mas, sintetizando assim um tanto de imagem que analisou, é isso?

Pesquisador: sintetizando, sim..., mas criando, tentando “criar” entre muitas aspas, né? A gente fica no debate sobre o que é criação com esses programas, né, mas tem todo um sistema de arte e apropriação, né? Porque é um sistema que se apropria de muitas imagens para produzir essa. Eles dão um título {Belamy} que é uma homofonia para bom amigo, amigo legal... fazendo referência ao sistema que eles utilizaram, então tem toda uma arte nesse sentido digital, mas nesse sentido da atividade no campo virtual, né?

Espectador: E o parâmetro era um monte de imagem de pintura a óleo?

Pesquisador: pois é, isso. E aí eles criaram uma família, inclusive. Esse faz parte da família Belamy, que daí tem outras imagens que são por exemplo pai e a mãe, as irmãs, os irmãos dessa figura aí. E essa inscrição que a gente vê embaixo, como se fosse assinatura do quadro, porque eles imprimiram isso numa tela, né? Você tem razão. Parece mesmo papel, até o algodão. Eles imprimiram isso e expuseram em uma galeria e essa assinatura é parte do código que eles utilizaram para fazer essa composição.

Espectador: Em São Paulo, estavam fazendo uma coisa, que era imprimir em tecido assim foto. Uma menina que trabalhava comigo e que morava comigo era artista plástica também. Ela chegou e imprimir uma série de fotos que ela tinha feito, ela fazia essas maquiagens artísticas, prótese falsa e tal e ela

imprimiu uma sequência de fotos que ela fez. Umas que ela tinha feito ela com vários mamilos e sai muito interessante o impresso.

Pesquisador: imagino a textura que fica né? Que legal.

Ok, vou para a próxima.

PSEUDOMNESIA | The Electrician – Boris Eldagsen, 2022

Espectador: A impressão que me dá é que é um frame de uma peça, por exemplo, um retrato de uma peça. Mas um retrato que participa ali da cena, não um espectador, né, pela proximidade que está. Porque você vê que tem uma construção de uma tensão aí, que você não sabe muito bem o que está acontecendo né. Tem uma mão segurando essa mulher, em primeiro plano. Tem uma mulher segurando ela, de certa forma, uma cara estranha, mas você não sabe se é só o posicionamento que está ali na hora do movimento ou se é proposital esse rosto. Está um pouco velado, né. Se é uma coisa pousada ou em movimento. Mas não sei, me dá muito a sensação de movimento essa imagem, bem diferente da anterior, por exemplo.

Pesquisador: Movimento?

Espectador: É, parece que é um frame de algo que estava acontecendo.

Pesquisador: Que que estaria acontecendo aí, você diria o quê?

Espectador: Nossa, isso me lembra muito o cinema silencioso, né? É uma coisa que eu adorava muito ver, porque também me vem como uma imagem silenciosa, assim, não me vem um diálogo aí, me vem uma música, por exemplo. Como é assistir ao cinema silencioso, geralmente é uma, ou algo sendo tocado ao vivo, né? Mas geralmente é só sons que vão criando tensões, uma discussão, por exemplo, sabe? Com diálogo racional. Então seria uma tensão trazida de uma outra forma que não necessariamente uma forma muito racionalista, né? Eu acho que a trilha sonora faz um pouco isso, ela vai mexendo com as nossas emoções, né? Então te faz ter medo, as trilhas do Kubrick né aquele “O iluminado”, dá muito medo daquilo, cara. O trailer é só a música com uma cena e, assim, é apavorante. Então, o poder da trilha, né. Então, essa imagem para mim ela me vem como mais movimento e com som, seria isso, uma música ou áudios, né, assim ruídos, vamos dizer, né? Eu não sei que pode estar

acontecendo aí, porque a sensação que dá nessa posição que a mulher está me deu uma sensação de quase uma aranha assim, sabe? É, não me veio uma sensação de proteção, sabe?

Pesquisador: Uma aranha quer dizer o que? O que pode significar?

Espectador: Pela pegadinha, assim, que deu e a posição que está o rosto, sabe? Eu não sei, menino, o que pode ser... é que pela posição das mãozinhas apareceu muito, tipo, é uma aranha pegando o seu bichinho, sabe? Bem no simbólico, né? Mas a sensação do gesto me deu muito essa assim... Que não tem um certo conflito, porque você vê que não tem uma tensão nesse corpo, né? Em nenhum dos dois... então por isso que eu não acho que tenha uma má intenção necessariamente. Mas não me parece uma cena de alguém confortando alguém, não, mas também não significa que está ameaçando. Não sei, o que eu acho só que ela parece algum movimento.

Pesquisador: Essa imagem faz parte de uma série que chama Pseudoamnésia, de um artista alemão que se chama Boris Eldagsen.

Espectador: Essas coisas penduradas, é raspado na foto ou são fios igual esses de pôr em carro?

Pesquisador: Me parece raspado, né, assim, como ruído fotográfico... E os olhares dessas figuras?

Espectador: Eu acho que é aí que vem a contradição, por isso que talvez dê a sensação de uma cena falsa, né? Ou essa pessoa que está na frente e de fato está em estado de amnésia que não está sabendo que está acontecendo, né? Mas ela não parece ter um olhar perdido, sabe? Eu também não sei se quem tem amnésia fica desorientado. Mas você vê que os olhares parecem intenções bem diferentes, né? Tá certo que também a outra pessoa está pelas costas, né? Então a outra não está vendo? Mas de certa forma também tem um toque que já diz alguma coisa, né? Que não é só olhar, né? Acho que a forma que a pessoa te pega, como te pressiona ou, você sabe quando alguém está te tocando sabe a intenção, né? Se é com ódio, se é com carinho ou se é com, sei lá, libido. Aí, não sei. me parece que tem uma certa contradição nesse toque, nesse olhar dessa pessoa de fundo. Não sei se quem está com amnésia é a do fundo e a da

frente só está guiando, né? Pode ser outra leitura né. Porque ela tem um olhar mais perdido, essa de fundo, talvez a amnésia seja dela, né?

Pesquisador: Mas e o “pseudo”?

Espectador: Sei, será que é um recurso que as mulheres usavam na época para alguma coisa... precisar ter um certo estado de amnésia? Porque essa mão na frente parece ser uma mão masculina, né? Dessa forma, parando essas mulheres, né? Que também dá para ler assim, essa mulher mais jovem de uma certa uma certa geração na frente, com um olhar mais de presença, né? Ela não está brava, nada, mas você vê que ela está ali e essa do fundo, já não sei, em uma outra condição, talvez se amparando nessa da frente também, é alguma leitura. A “pseudo” também pode ser a diferença dessa geração mais nova que sabe das coisas, mas também não significa que resolveu tudo, né? E a de trás, que talvez não poderia nem falar sobre, não sei. Porque não significa que essas coisas não aconteciam com as mulheres, né?

Pesquisador: Tem essas ambiguidades, né... do gesto, do olhar, das gerações...

Espectador: E de como você escolhe ler a imagem, né? Se é de frente para trás pode ser uma coisa, de trás para frente outra. Se a gente mudasse a posição das duas provavelmente outras leituras, né? Se essa mão na frente estivesse fazendo outros gestos também, então depende de que você ler primeiro, né? E é o esquerdo? É gozado que essa mão está parando a mulher ou pondo a mão como se estivesse tirando, pegando o coração, né? É o lado esquerdo, né? Uma mão fechadinha assim.

Pesquisador: No coração, faz pensar o quê?

Espectador: Não sei, nessa Pseudoamnésia... Será que a amnésia é afetiva então, não cerebral, né? Vamos dizer, não sei. Eu não sei se faz uma sombra na roupa dela ou se pode ser uma simulação de um buraco também. Não vejo a ponta dos dedos, eu não sei se essa coisa escura em volta do dedo é sombra dessa mão dobrada ou se é uma mancha, um buraco.

Pesquisador: Tem algo difícil de ver ali?

Espectador: E um tecido tão fluido, né? Que você vê que é um tecido nobre, olha essa caidinha no ombro. Deve ser uma seda, coisa assim. De quando é essa imagem?

Pesquisador: De que ano que você acha que é mais ou menos?

Espectador: 1930, talvez?

Pesquisador: É de 2022.

Espectador: Ai que maravilha! E que técnica fotográfica, é? Não sei, eu acho que talvez seja digital manipulado, não dá para saber, né? Eu teria que ver, dá para saber se isso é película...

Pesquisador: Essa é uma obra criada com inteligência artificial.

Espectador: Ah! Olha só...

Pesquisador: Foi uma obra criada por esse artista alemão e que ganhou até um concurso de fotografia. E aí, depois ele disse que era feita por esse meio.

Espectador: Se for dividir essa imagem em três partes, essa primeira barra que tem essa mão encostando, justamente não dá para saber se isso é uma sombra, esse tecido, tem um quê de artificial nesse trequinho da imagem, mais do que no restante, eu acho né? Mas, é muito legal, porque o rosto é super-humano, né? Não parece um avatar, super expressivo o olhar dessa mulher, das duas, né?

Pesquisador: Conseguiu chegar num ponto que realmente, que engana, né?

Espectador: A diferença de idade, a mão está muito boa da senhora. Muito bom.

Pesquisador: É curioso como joga com o tempo, né? Porque é uma obra de 2022.

Espectador: Mas ele deve ter dado como parâmetro parecer uma imagem em preto e branco de filme antigo, né?

Pesquisador: Com certeza, para reproduzir aquelas primeiras fotografias ou uma imagem de filme antigo.

Espectador: Já que esse problema da imagem, essa terceira parte de cima, então é para dar impressão mesmo, não é papel machucado.

Pesquisador: Pode ser uma simulação...

Espectador: E como é suficiente, né para contar a história, né? Se você não tem o objeto na mão para olhar. E aí você já sacaria aqui se é impresso ou não em um papel velho, né? Mesmo quando o papel envelhecido artificialmente tem diferença do papel envelhecido com o tempo mesmo, né? Ele para o cinema funciona, para essa coisa de filmar e tal, mas se você pega e olha mesmo, você saca, né? Quem tem uma mínima aproximação com esse tipo de objeto, mas como projetado aqui, vixe, conta a história que quiser.

Pesquisador: Ok vamos para a próxima.

A Traição das Imagens (La Trahison des images) – René Magritte, 1929

Pesquisador: vamos para a última, então.

Espectador: A clássica do Magritte...

Pesquisador: O que você pensa dessa imagem?

Espectador: Eu penso que essa imagem é um convite, né? Para a gente olhar além do óbvio, sabe, dá muito esse exercício para gente né? E por isso quando ele mostra um objeto e fala que não é o objeto... que tipo de deslocamento, ele está tentando fazer nosso campo sensível, sabe? O que você vai fazer? Você vai se entregar de qualquer coisa sabe, querer ver uma perna aí de alguém, ou um girino, algo talvez esteja acontecendo aí, sabe entrar na brincadeira de “tá isso não é um cachimbo” então vou achar qualquer outra forma para falar o que é isso, sabe? Eu acho que... gosto muito assim desse gesto, né? Que eu não só o surrealista fizeram, e os dadaístas, mas eles foram mais explícitos, eu acho.

Pesquisador: E ele chama esse quadro de “a traição das imagens”. A gente conhece às vezes pelo “Isso não é um cachimbo”, mas são esses dois títulos que ficam em cima desse quadro.

Espectador: É, porque é muito a questão de “você vai olhar isso, essa imagem, de acordo com uma tradição que te fez acreditar que isso é apenas um cachimbo”. Ou você vai abrir isso para um outro tipo de experiência que pode ir para outros lugares que não só racional... onde a gente está conseguindo fazer outras leituras, né? Que eu acho, um pouco do movimento do pensamento crítico acontece assim, né? Uma certa insatisfação com essa imagem. Não com a imagem em si, mas o que estão fazendo a gente achar dela assim sabe, né? Eu acho que tinha um gesto muito forte disso, de “estou de saco cheio de ter que achar só isso sobre essas imagens”. Então tem um esgarçamento mesmo nisso, desse questionamento do que a gente está vendo... eu acho que as Guerras contribuíram relativamente... profundamente nisso, né? Desse questionamento, dessa imposição de real. Acho que em níveis muito profundos, porque desorganiza o senso de humanidade, desorganiza, às vezes, arquiteturas de cidade, né? É um caráter destrutivo, que hoje em dia, que às vezes é um negócio que leva por um drone, né? Que já é menos sangrento, bom, sangrento não digo né, mas eu acho que a catástrofe ainda rola assim, tanto visualmente quanto, eu acho que nós sentimentos também, no que a gente aceitava como organização. Sabe esses parâmetros que ficam inventando que tem que são naturais e que a gente tem que seguir, né? Fazem muito um questionamento sobre isso, né. Será que é só isso que a gente vê ou é só isso que a gente é permitido a ver, né? Também tem muitos desses questionamentos...

Pesquisador: E como você acha que as imagens, as obras de arte, ajudam ou atrapalham... ou fazem a gente pensar nessa realidade?

Espectador: eu acho que as imagens constroem e afirmam essas realidades, né? Quanto ao nosso imaginário é capturado por certos tipos de imagens. E não sei certo os organizadores dessa imagem, tanto a estética, quanto social, quanto de classe social, né? Tanto de grana, quanto de papel mais amplo, social que poderia ter. Acho que, não sei, eu venho trabalhando muito

nessa questão de quem é que está lendo, né? Isso está sendo falado por quem? Pelo que eu posso dizer pelo diretor de um museu, esses caras que gerenciam artistas, sabe... isso vai estar sendo dito por um artista que já está contestando essa obra, essas regras fixas, que tinham antes... que seria no caso o próprio Magritte ou seria a gente sabe. Eu, por exemplo, me considero uma proletária. Observando essa imagem, o que que ela quer dizer para mim... Eu acho que também os lugares que você habita vai trazendo outras leituras para esses objetos assim..., mas, não sei, a lembrança que me vem sou eu olhando isso, adolescente, quando eu não tinha assim... já gostava de arte, já praticava algumas coisas, mas você não entende muito bem. Não sei se entender, né, mas você leva um tempo para sacar esse manejo que a arte permite a gente fazer né? E de construção do real dessas imagens. Acho que as imagens que a gente fica fixando são as que a gente vai ter como Imaginário, sabe, de afeto, de como se comporta. E como é importante a gente está amplificando isso, né? Aí eu não sei... eu tenho me perguntado muito, agora que a gente, nós proletários, por exemplo, geramos também imagens, o que que a gente está fazendo com essas imagens. Se a gente está trazendo uma diferença nisso ou se a gente fica também reproduzindo, talvez, um modelo clássico aí e nem está se ligando, que está vindo com essas imagens... é um negócio que eu também estou bem a fim de estar olhando. Então, eu percebo que esses deslocamentos temporais, olhando essa imagem, você diria coisas diferentes sobre. Então, hoje em dia, a gente pode trazer outras narrativas para essa imagem, não significa que a gente vai fazer. Que também, depende de estar se relacionando com as imagens, ter, eu acho, a noção da importância de quanto elas constroem simbólico, afeto e constroem realidade, constroem o mundo, entende?! Acho que, se a gente tivesse uma clareza em relação ao poder que tem a imagem, a gente se relacionaria completamente diferente com elas... Eu acho, por exemplo, que a publicidade sabe manejar, eu acho que tem lugares que sabem manejar isso muito bem.

Pesquisador: Como você acha que fica a crítica? A visão crítica para uma sociedade tão imagética, como a que a gente vive?

Espectador: Olha eu não sei, sabe, porque a gente está gerando um monte de imagem... olha eu vou tentar te falar com uma fala que é a sensação

que me dá... que é mais uma sensação frente a uma coisa quase absurda do que um pensamento fechado. Eu não tenho pensamento fechado sobre isso, mas uma vez, por exemplo, eu trabalhava no museu, aquele Catavento, que é educacional sabe, então como eu era do estúdio de TV e tal por mais que desenvolvia lá as atividades, eu acompanhava várias coisas audiovisual do lugar, né? Aí eles iam fazer uma dublagem, eu não lembro exatamente o que, de umas coisas de astronomia, que tinha o setor lá e eu fui ver o rolê dos caras que tinham de editar e tal. Aí começou a entrar numa questão de produção de imagem também que, assim, satélite está tirando foto, está gerando uma quantia de imagem que não há ser humano que processe tudo isso e isso em uma conversa acontecida em 2009, então já faz um bom tempo. Hoje em dia a gente já tem esse monte de Inteligência Artificial que está lendo essas imagens de certa forma, né? Mas eu acho que a gente produz imagens vertiginosamente, mas que não necessariamente a gente está sabendo o que fazer com elas, sabe? Porque eu não sei se a gente está gerando muita diferença ou se é só um monte de imagem do mesmo, eu não posso afirmar isso também, porque é muito imagem e eu vejo uma parcela pequena delas. E a gente sabe ainda que algoritmo, por mais que eu pesquise coisas, algoritmo sempre vai fechando, estreitando o que você tem que ver... isso, eu acho um porre. Como se você só tivesse que ver aquilo, é um saco. Isso tira muito prazer de descobrir e navegar, eu acho que eles foram estreitando isso e a gente não navega mais. A gente fica refém... então, sabe, um lugar que a gente está habitando, que é isso de a gente gerar nossas próprias imagens e é tão libertador e possibilitador de a gente gerar e ampliar esse campo de afeto mesmo... e a gente não está fazendo, estão estreitando mais ainda e quem faz isso? BigTech, publicidade, sabe? A gente está falando de pessoas que sabem manipular essas imagens. Então eu acho que tem tudo isso junto, muitas variáveis, muita coisa diferente habitando o mesmo tempo e espaço para a gente ter uma conclusão disso... eu não sei o que achar disso... porque, ao mesmo tempo, é gente manipulando isso com uma mentalidade de século XVIII outras do século XXI. Porque, assim a gente fazer um feudo disso, é muito assustadora assim, né? Com as possibilidades que a gente tem em mão de dar parâmetro para uma inteligência artificial fazer uma imagem aí para você, entende? A gente está usando isso de forma feudal. Os parâmetros, a gente multiplicou as possibilidades e as ferramentas, só que a

gente vem jogando os mesmos parâmetros, meio assim, a sensação que me dá sabe e assim nossos parâmetros são outros, a classe social varia, não sei. Aí eu acho também que tem muito a ver de a gente ser muito pouco treinado para isso, muito pouco convidado para isso. De quanto toda a classe trabalhadora também se relaciona com imagens e tem essa concepção toda ou é mais restrito. Tudo isso assim, que são muitas variáveis aí acontecendo num país como o meu, porque é onde eu moro e é a realidade que eu conheço, né? Não sei que é para um europeu, por exemplo... já também vai vamos ter uma diferença aí né?

Pesquisador: Parece que se trata de um projeto de desinformação, né?

Espectador: Sim, pois é, eu tive uma aula aqui com um professor de teoria literária que ele estava falando sobre o kitsch, né? E ele falando isso e como é de controle, geralmente formar imagens de extremo mau-gosto. Entende, como ainda vai chegando em um lugar que não é bom para ninguém assim, né? Não é bom os símbolos, não é bom a imagem... não é bom nada. Vai chegar até nisso ainda né, gente? Acho que é isso, sempre vai ter tudo acontecendo em todas as linhas temporais, mesmo que a gente venha com outros discursos, outras imagens, a gente não vai deixar de produzir imagens e discursos curso do século XVIII junto com atual, sabe eu acho que sempre vai ter essa miscelânea temporal acontecendo entre nós. Eu nem acho ruim, eu acho ruim quando é muito capturado mesmo, né?

Pesquisador: E, para a gente finalizar, queria saber o que você achou da experiência de hoje? O que você pensa sobretudo da recepção virtual de obras de arte?

Espectador: Então, é eu participo de uns grupos de pesquisa de cinema que a gente faz cinema de grupo, que tem mais a ver também com a gente assistir as imagens e falar sobre do que saber autoria, a gente nem chegaria nessa questão da autoria. A gente projeta imagem e fala sobre imagem. Então isso é um exercício que eu já venho fazendo há alguns anos, né? E, disso mesmo, de você jogar uma imagem e você não fala nada sobre ela e as pessoas podem ter uma leitura assim que você jamais teria ido para aquele território. Como também aparecer exatamente o sentimento que você teve, sabe? Eu, não sei, há uma dinâmica que eu já venho participando com a imagem. Eu gosto

muito dessa leitura livre, acho que é um dos poucos territórios ainda que a gente tem para exercitar um pouco de criatividade mesmo, não praticando uma imagem, né? A gente fluir, falar sobre elas, também é uma prática imagética acontecendo. Você não precisa ser um desenhista, um pintor, necessariamente, para estar compondo com as imagens. Eu gosto, para mim, é uma delícia..., mas ficar interpretando o que é dito, eu já acho bem porre. Mas, eu acho que as imagens abrem para muitas coisas para quem também está disponível a se abrir para imagem, sabe? Porque senão, eu acho que vai ser sempre ter já um discurso aí meio *pré-feito*, que se você não tem uma certa abertura com as imagens também você só olha e já fala ele. Quase como uma ação e reação, sabe? Eu acho que, também para estar compondo com as imagens, requer uma certa disposição de estar com elas, né? Por mais que você não produza elas, às vezes... é uma coisa de disposição mesmo, eu acho.

Pesquisador: E que diferenças que teriam, por exemplo, que você imagina, se fosse presencial, se essas obras tivessem numa galeria.

Espectador: Ah não, aí é gritante diferente, eu acho que a experiência real é... museu é um lugar que frequentei muito na minha vida e falar que você vê um quadro, que até pode ser uma réplica e tal..., mas, você ver um Goya, ao vivo, e ver um Goya em um computador... Assim, é completamente diferente. Aí eu já passei sentada na frente de telas, eu não sei te dizer quanto tempo assim, mas tem imagens que eu preciso ficar um tempo olhando. Às vezes é difícil, essas exposições superlotadas, né? Geralmente eu fico muito tempo, porque tem imagens que eu preciso voltar a olhar. Mas, a experiência é a mesma coisa para mim de sala de cinema e ver no computador em casa. São coisas que não dá para comparar, eu acho. Você tem experiências, com imagens, diferentes, porque é massa que você tenha acesso a várias imagens, talvez que você não veria pessoalmente ... Isso é incrível, sabe, eu acho que hoje em dia com essas tecnologias, ter zoológico, por exemplo é uma coisa que não tem sentido, só se fosse numa questão mais de proteção animal mesmo, não para a gente ver coisa que a gente não tinha acesso. Então, tem usos que já não se justificariam.

Pesquisador: ok. agradeço sua participação.