



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

DIEGO SOARES REBOUÇAS

AMONTOADO DE DESTROÇOS: REFLEXÕES SOBRE COMUNICAÇÃO E ARTE
CONTEMPORÂNEA A PARTIR DA INSTALAÇÃO 'ENTRE OS OLHOS, O
DESERTO', DE MIGUEL RIO BRANCO

FORTALEZA

2015

DIEGO SOARES REBOUÇAS

**AMONTOADO DE DESTROÇOS: REFLEXÕES SOBRE COMUNICAÇÃO E ARTE
CONTEMPORÂNEA A PARTIR DA INSTALAÇÃO 'ENTRE OS OLHOS, O
DESERTO', DE MIGUEL RIO BRANCO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do Título de Mestre em Comunicação. Área de concentração: Fotografia e Audiovisual.

Orientador: Prof. Dr. Silas de Paula.

FORTALEZA

2015

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca de Ciências Humanas

R24a Rebouças, Diego Soares.
 Amontoado de destroços: reflexões sobre comunicação e arte contemporânea a partir da
instalação 'Entre os olhos, o deserto', de Miguel Rio Branco / Diego Rebouças Soares. – 2015.
137 f. ; 31 cm.

 Mestrado (dissertação) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte,
Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Fortaleza, 2015.
 Área de Concentração: Fotografia e audiovisual.
 Orientação: Prof. Dr. Silas de Paula.

1. Comunicação. 2. Imagem. I. Título.

CDD 302.2

DIEGO SOARES REBOUÇAS

**AMONTOADO DE DESTROÇOS: REFLEXÕES SOBRE COMUNICAÇÃO E ARTE
CONTEMPORÂNEA A PARTIR DA INSTALAÇÃO 'ENTRE OS OLHOS, O
DESERTO', DE MIGUEL RIO BRANCO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Comunicação. Área de concentração: Fotografia e Audiovisual.

Aprovada em: 16 / 09 / 15

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Silas de Paula (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Osmar Gonçalves
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof (a). Dra. Kadma Marques
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

Prof (a). Dra. Andréa Leão
Universidade Federal do Ceará (UFC)

A Deus.

À minha ajuda adequada Camila.

Aos meus pais, João Batista e Ana Sônia.

AGRADECIMENTOS

À CAPES e à FUNCAP, pelo apoio financeiro com a manutenção da bolsa de auxílio, sem a qual algumas etapas desta pesquisa precisariam ter sido suprimidas.

Ao Prof. Dr. Silas de Paula, por ter me ajudado a perseguir o caminho da pesquisa com imagens durante esses anos, desde a graduação até aqui. Pela orientação aberta, mas cheia de tensionamentos e provocações que me ajudaram a aguçar o faro. Estou longe de sua perícia e habilidade em falar de — e com — imagens, mas é nele em quem me espelho.

Aos professores da banca examinadora Dr. Osmar Gonçalves, Dra. Kadma Marques e Dra. Andréa Leão por terem, em primeiro lugar, acreditado que essa pesquisa poderia ter êxito, e por isso dispensaram tempo na leitura de meu texto, e deram valiosas colaborações e sugestões para enriquecê-lo. Pelos conselhos e observações que abriram janelas, portas, caminhos.

Aos demais professores do Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFC (PPGCOM-UFC) pelas contribuições nas disciplinas ao longo desses expandidos dois anos, onde pude enlargar o pensamento a cerca de múltiplas questões levantadas com bastante perícia por cada um desses excelentes profissionais.

Ao professor Dr. Stéphane Huchet — da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) —, pelo tempo concedido em me receber para uma conversa muito prolífera e promissora.

Aos colegas de sala do mestrado, em especial João Victor, Isadora Rodrigues, Celina Hissa e Fernando Maia pelas reflexões em grupo, pelas críticas, pelos debates e pelejas, pelas sugestões recebidas e, acima de tudo, pela convivência agradabilíssima.

“A única finalidade aceitável das atividades humanas é a produção de uma subjetividade auto-enriquecendo de modo contínuo sua relação com o mundo”

(GUATTARI, Félix. *Caosmose*, 1993, p.33).

"A gente sempre deve sair à rua como quem foge
de casa, como se estivessem abertos diante de
nós todos os caminhos do mundo.
Não importa que os compromissos, as
obrigações, estejam ali...
Chegamos de muito longe, de alma aberta e o
coração cantando!"

(QUINTANA, Mário A verdadeira arte de viajar.
1989).

RESUMO

Este é um texto que organiza as questões que venho pesquisando acerca das imagens e das suas bifurcações, partindo da experiência de imersão na instalação *Entre os olhos, o deserto*, obra de Miguel Rio Branco em exposição no pavilhão que leva o nome do artista no Instituto INHOTIM - Brumadinho/MG. A partir do pensamento de autores como Giorgio Agamben, Jacques Rancière, George Didi-Huberman, Hans Ulrich Gumbrecht, Milton Santos, Stéphane Huchet, dentre outros, proponho pensar categorias como: comunicação, contemporâneo, comunidade. As reflexões balizadoras dessa pesquisa são: o tangenciamento entre comunicação e arte; a delimitação do que vem a ser a categoria contemporâneo; a materialidade das imagens de arte contemporânea; problematizações sobre as experiências do olhar em instalações de arte como sendo experiências do corpo no espaço. Tais questões levantadas a partir do experimento imersivo da obra em questão, levam a considerar que o espaço de exposição torna-se possível pela construção de elos que vão além do espacial, constituindo uma estética do encontro e das relações.

Palavras-chave: Imagem. Contemporâneo. Comunicação. Instalação. Espaço.

ABSTRACT

This is a text that organizes the issues that I have been researching about the images and their bifurcations, starting from the immersion experience in the installation *Between the eyes, the desert*, the work of Miguel Rio Branco on display in the pavilion that bears the name of the artist at the Institute INHOTIM - Brumadinho / MG. At from the thought of authors such as Giorgio Agamben, Jacques Rancière, George Didi-Huberman, Hans Ulrich Gumbrecht, Milton Santos, Stéphane Huchet, among others, propose thinking categories as: communication, contemporary, community. The guiding reflections of this research are: the tangency between communication and art; the definition of what constitutes contemporary category; the materiality of contemporary art images; problematizations about the experiences of looking at art installations as experiences of the body in space. Such issues arising from the immersive experiment of the work in question leads to the conclusion that the exhibition space is made possible by the construction of links that go beyond space, constituting an aesthetic encounters and relationships.

Keywords: Image. Contemporary. Communication. Installation. Space.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	11
2	METODOLOGIA.....	18
3	CAPÍTULO 1.....	25
3.1	A. Sobre Miguel e suas imagens.....	25
3.2	B. Sobre Entre os olhos, o deserto.....	42
4	CAPÍTULO 2.....	55
4.1	C. Sobre Contemporâneo, Comunidade e Comunicação.....	55
4.2	D. Sobre o sensível e suas formas.....	73
4.3	E. Sobre as imagens e suas dobras.....	93
5	CAPÍTULO 3.....	107
5.1	F. Sobre o espaço na instalação: a arquitetura.....	107
5.2	G. Sobre o tempo (o efêmero) na instalação: temporalidades e afetos.	117
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	128
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	133

1 INTRODUÇÃO

Quem poderia categoricamente dizer que alguém não entendeu ou não julgou bem o que outrem quis dizer? Cada um de nós somos um mundo, com regiões desérticas e outras super-povoadas de pensamentos oscilatórios, conflituosos, construtores, demolidores e reconstrutores, zonas cheias de ambivalências que nos encaminham por vezes, inclusive, para a autotraição. O que dizer, então, dos desmoronamentos que fazemos às reflexões alheias, com vistas em construir palácios sob nossas égides? Mas isso é lícito, bom e salutar. Bem, se o que Zaratustra ensinou estiver correto — antes que alguém possa demolir sua doutrina...ou já o fizeram? — somos, nós homens, essa transição entre macacos e o que Nietzsche chamou de *Übermensch*, no sentido literal, "além-do-homem". E esse homem do porvir, se não já estiver no meio de nós, talvez nunca chegue totalmente, ou talvez nunca vejamos nem seus rastros. Provavelmente seja esse seu plano secreto: não se deixar encontrar, não ser apreendido.

Nosso onipresente e esquisito filósofo alemão, pelas suas reflexões e teorizações, nos abriu possibilidades para, inclusive, dizer que *Deus não está morto!*¹, protagonizando um gesto de revelia para propor novos caminhos: na verdade, morto e enterrado está Friedrich Wilhelm Nietzsche. Mas, feito os vagalumes de Pasolini e Didi-Huberman, que insistem em brilhar uma luz de intensidade débil, mas que se torna forte por causa da resistência latejante, o pensamento do alemão de família luterana, insiste em clarear caminhos como a luz fantasmal de entidade não redimida que é. Por isso tem serpenteado — como outros também — por entre os parágrafos dos nossos textos acadêmicos com frequência.

E assim segue a ciência dizendo e desdizendo (-nos) o tempo todo. E isso é lícito, bom e salutar. Ficamos o tempo inteiro a ensaiar com textos e imagens, pondo nossa bagagem teórica e empírica na berlinda para ver do que são feitas as coisas, de onde vêm e para onde vão. Esse exercício nos engendra a criar certos argumentos, concordando com alguns pensamentos, mas também resistindo a outros. E não há nada de errado nisso, ao contrário, isso é lícito, bom e salutar.

¹ Se esse texto de abertura ousasse ter um teor acadêmico, estaria comprometido a iniciar uma extensa peleja de desconstrução, munido de armas científicas, com estratégias epistemológicas "infalíveis". Não é este o caso.

No texto *Meu bem, você não entendeu nada*², o professor da UERJ Gustavo Bernardo ensaia de uma maneira leve e atraente uma proposição sobre o que chama de generosidade cética nos atos de discurso filosófico de Vilém Flusser, apontando para um "tom profético que muitas vezes passa a impressão de onisciência arrogante" percebida no pensador de múltipla nacionalidade, Flusser. O título do texto era uma das frases preferidas do filósofo, na qual imprimia além do "meu bem, você não entendeu nada", um "meu bem, eu também ainda não entendi nada", porque, segundo a leitura desse gesto flusseriano feita por Gustavo, "nosso conhecimento é construído por meio de ficções reguladoras que nos permitem agir 'como se' soubéssemos", mas na verdade não sabemos de nada. Esse é, na verdade, um exercício de procrastinar, o quanto for possível, o entendimento dos fenômenos e das coisas. Assim, retardar a compreensão seria um exercício de desconfiar de si mesmo, de nossas próprias certezas, para dar largas ao pensamento, ou seja, "levar a epoché³ fenomenológica até o seu limite", como diz o autor, "suspendendo seu limite pelo máximo de tempo que der". Temos então, em Flusser, por meio das reflexões de Gustavo Bernardo, um convite a pensar mais, ou seja, a duvidar mais.

No livro *Natural: mente*, que não conseguiria ter seu título traduzido para outra língua sem o prejuízo da proposta semântica impressa aí, Flusser referia-se ao caráter

² Disponível na página web de estudos flusserianos *flusserstudies.net*. Pode ser lido na íntegra em <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/gustavo-meu-bem.pdf>

³ Trata-se do estado de repouso mental no qual nada afirmamos e nada negamos, explorando o quanto não sabemos para melhor atingirmos a imperturbabilidade. A epoché seria a maneira de olharmos o enigma e o mistério sem resolvê-los – ao contrário, protegendo-os. Ao dizer que “o homem é a medida de todas as coisas”, isto é, que todo conhecimento é subjetivo, logo, que não há verdade objetiva, Protágoras estabeleceu as bases do relativismo que alimentaria os céticos e, em consequência, a epoché. O ceticismo como método se estabelece a partir de Pirro, por volta do século iv ac. Para Pirro, o homem em busca da felicidade deveria fazer três perguntas: [1] qual é a natureza real das coisas; [2] quais disposições convém adotar a respeito; [3] que consequências resultarão desta atitude. A estas perguntas devem-se dar as seguintes respostas: as coisas são equivalentes e indiscerníveis umas das outras, não se nos revelando nem pelas sensações nem pelos juízos; logo, não se deve confiar nem nos sentidos nem na razão (há outra maneira de se chegar ao conhecimento se não pelos sentidos e/ou pela razão?), abstendo-se de emitir qualquer opinião e permanecendo em estado de afasia completa; alcança-se desse modo a ataraxia, ou seja, a atitude de quem não é perturbado por nada. Para Pirro, não existem o belo ou o feio, o justo ou o injusto, uma coisa não é mais isto que aquilo. A afasia, como recusa a se pronunciar, conduz à epoché, isto é, à suspensão do juízo, enquanto que a ataraxia, como ausência de perturbação, conduz à adiaphoria, isto é, à indiferença. A epoché grega encontra forma popular no ditado “aceitar as coisas com filosofia”, que supõe serenidade frente às vicissitudes do mundo. Tal serenidade só se alcança quando se abandona toda pretensão de controle e onisciência, o que de vários modos contradiz o projeto intelectual e científico da modernidade intelectual.

ficcional de todo discurso que, mesmo assim, precisa forjar uma robusta pompa de verdade. Verdade científica — no caso desta pesquisa e de tantas outras — mas verdade temporária. E para exemplificar, Flusser usa exemplos da natureza como metáforas de seu método epistemológico, como as vacas, em *Natural: mente*, e em outros momentos figuras como a dos unicórnios ou a da fera *Vampyrotheutis Infernalis*⁴, que coordena seu comportamento e determina sua cultura pelos órgãos sexuais.

Em *A natureza de Vilém Flusser: experiências limites*⁵ (2013), Gabriela Reinaldo, a cerca do pensamento de Flusser, nos fala que "se o natural mente e se os acessos são vários, o desnorteio passa a ser condição especial nessa busca. Se o natural mente, que busquemos na ficção — onde as mentiras não apenas são possíveis, mas orientam as nossas verdades — as respostas" (REINALDO, 2013, p. 3). Desse modo, a polarização entre natural e fictício — ou entre natural e artificial, como trata em *Natural: mente* — para Flusser, hoje já não mais se sustenta. O autor chega a tratar do assunto como *falsas oposições*, das quais precisamos nos precaver.

Aqui apresento um trabalho de pesquisa que, numa certa medida, trilha um caminho que parece ter sido proposto por Vilém Flusser, mas longe de ter autonomia e subsídios que não partam de axiomas fortemente enraizados, diminuo as distâncias entre mim e o leitor, ávido de um conhecimento legítimo, pela utilização de propostas teóricas e conceituais de um campo onde estamos muitos, ao mesmo tempo e nos últimos anos, a levantar hipóteses: o campo das teorias da imagem. Nas páginas que se seguem, isso pode ser percebido. Mas, não é por ter dialogado com outros autores bem mais experientes e com teorias preexistentes que este presente trabalho ficará tímido em reconstruir e reelaborar propostas. Mesmo que pareça ser por pirraça que coloco olhos no lugar da boca, ou braços no lugar de narizes, meu gesto trata de uma experimentação consciente e responsável sobre a qual imprimo marcas pessoais do percurso de pesquisa, permitindo-me, muitas vezes, tirar de mim mesmo os lugares confortáveis e arrancar o tapete sobre o qual estava tão bem encimado.

⁴ Livro de Vilém Flusser e Bec Louis (2011). *Vampyrotheutis Infernalis*. São Paulo: Annablume. Nele, Flusser discorre sobre uma lula vampira do inferno (é isso que quer dizer *Vampyrotheutis infernalis*) que vive entre 400 e 1000 metros de profundidade oceânica, e fora descoberta pelos cientistas no início do século XX. A partir dessa metáfora, Flusser nos convida a refletir sobre um fazer científico menos antropocêntrico.

⁵ Disponível na página web de estudos flusserianos *flusserstudies.net*. Pode ser lido na íntegra em <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/reinaldo-natureza.pdf>

Sobre as teorias das imagens com as quais dialogo, procuro dar um panorama a cerca da literatura com a qual trabalhei para chegar onde cheguei, mas ainda não cheguei em lugar nenhum. Quer dizer, no caminho que trilhei para chegar em algum lugar (no qual ainda não cheguei, repito), tenho aportado em diversos outros lugares com os quais não imaginava me deparar, e pude experimentar o próprio conceito de imaginação que trago no meu texto: o de não ligar *imaginar* à *fantasiar* e a *mentir*, mas à *imagitizar* a realidade, reconfigurando-a. Nisto, encontro uma boa aproximação com a ideia de Flusser de que o natural se explica pelo ficcional, e isso passa a ser nossa verdade.

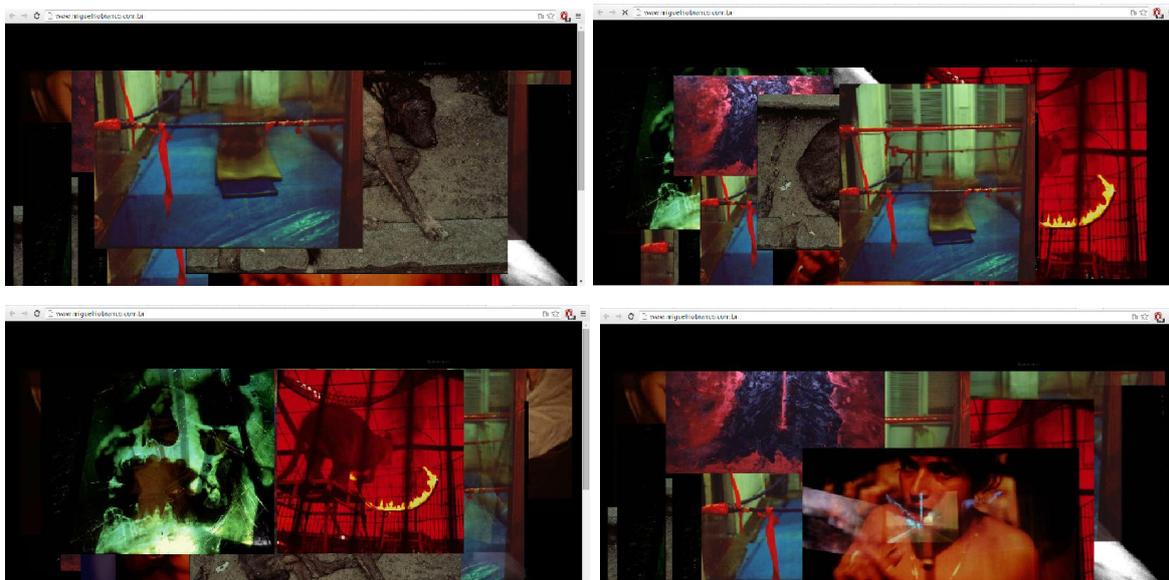
Acuso-me de repetições — as quais, todavia, considere necessárias — no decorrer da minha escrita: de ideias, de citações, de autores, de palavras. Entretanto, Flusser mesmo avisa que "para captarmos informações, devemos dispor de redundâncias, porque sem redundância tudo que se capta não passa de ruído. E não é possível viver-se em mundo ruidoso, no caos"⁶. Assim, andar em círculos parece uma tarefa inútil, contudo, olhando de perto, aquele que parece apenas trilhar um mesmo trajeto circular em cima das próprias pegadas, está na verdade fazendo um caminho espiralado, no qual muda direções e não repete passos — ainda que pareça fazê-lo.

Encontrei-me, nas andanças virtuais, com a página web de um artista de nome familiar — devido a outras referências históricas — que me chamou atenção pela estética destrutiva, visceral e de caráter modular: tinha trabalhos que pareciam mosaicos, que valorizavam o recurso da montagem como maneira de linguagem artística. Miguel da Silva Paranhos do Rio Branco⁷ logo me despertou o interesse. Procurei descortinar o mundo de um artista cuja apresentação do site, de cara, já se me apresentava como um aglomerado de imagens que pareciam cartas rapidamente colocadas na mesa, mas de forma desordenada, acumulativa e frenética (conferir na página seguinte FIG. 1; FIG. 2; FIG. 3 e; FIG. 4).

Logo que conheci o trabalho do Miguel Rio Branco, procurei nele o que havia "de mais contemporâneo", assim pensei e confesso. Foi quando percebi que eu mesmo não sabia definir a categoria que me enchia os lábios e a qual tanto procurava apreender chamando-a assim: *contemporâneo*. Como encontrar ou classificar algo em determinada

⁶ Extraído do texto de Vilém Flusser, *Estrangeiros no Mundo*. Fonte: O Estado de S. Paulo de 14.12.1991. Pode ser conferido na íntegra em http://01241.com/instituto_steiger/5/5300101.html

⁷ Bisneto do *Barão do Rio Branco* e tataraneto do *Visconde do Rio Branco*. Daí a semelhança com outros nomes que me acometeu de princípio.



FIGURAS 1; 2; 3; 4 (da esquerda para a direita, de cima para baixo) — Imagens gravadas aleatoriamente com a tecla de captura (print screen) quando da animação de abertura/apresentação do web site de Miguel Rio Branco. A animação precede a navegação pelos domínios do site.

FONTE — (<http://www.miguelriobranco.com.br/>)

categoria sem conhecê-la, sem sabê-la? Tal incoerência que me incomodou, me fez ir em busca de semelhantes. O que mais, nos circuitos artísticos, se assemelha com o trabalho de um artista que se denomina contemporâneo? Como fugir de definições esdrúxulas e fugidias com as quais os artistas as vezes linkam seus processos criativos como se houvesse um estatuto que obrigasse-os a afiliarem-se a tal ou tal tendência?

Ocupei os espaços de exposição tantos quantos tive acesso na busca de *semelhantes* ao trabalho de Miguel Rio Branco, especificamente às instalações de arte de toda espécie e categoria. Me emaranhei num mundo de imagens contemporâneas que passaram a me parecer familiares — e ao mesmo tempo abissais.

Se Flusser propõe pensar por escrito, duvidar por escrito e provocar novas maneiras de pensar, mas que fossem feitas por escrito, eu, da minha parte, proponho pensar por imagens, duvidar por imagens e desbravar matas virgens no campo da imagem. E mesmo tendo proposto isso, me surpreendi tendo que fazê-lo por escrito, como desejava Flusser. Ele venceu. Mas o filósofo de Praga sugere que não nos tornemos ferramentas do gesto de *escrever* do qual nos utilizamos. Não é a escrita que deve se servir de nós, nos automatizando, mas nós que devemos nos servir dela, escrevendo e tornando esse gesto uma insistência para que não percamos o estilo

acuados pela escrita acadêmica; para que nos tornemos uma resistência, feito a luz dos vagalumes dos quais já falei — e ainda tanto convocarei aqui nesse texto.

A instalação *Entre os olhos, o deserto*, é a causa dessa investigação. Nela me aportei para pensar com ela — não exclusivamente, mas partindo dela — as questões que se levantam relativas à esta linguagem tão etérea e voluptuosa que é a instalação artística, de tentáculos que se multiplicam a cada novo experimento, criando um espaço — físico e relacional — ao qual não sabemos ainda explicar, delimitar. Nela, as imagens criam um corpo robustecido — não apenas no sentido que tange à noção de força ou de vigor — que se enlarguece por causa das inúmeras camadas que acumula. Um corpo inchado de tanto convergir/acumular temporalidades que deixam suas largas marcas: um verdadeiro amontoado de destroços, uma acumulação de restos.

É com esse material em mãos que aqui desenvolvo a proposta de pensarmos uma outra comunicação, a comunicação dos entes *quaisquer*, donos de uma singularidade que não possui "identificação ou território sob os quais o biopoder poderia apanhá-los, agenciá-los, cooptá-los" (p. 66), como diz Eduardo Yuji Yamamoto no texto *A comunidade dos contemporâneos* (2013), a comunidade dos vagalumes pulsantes. A noção de contemporâneo, então, tornou-se bastante necessária para seguir em frente, e a partir de Giorgio Agamben e de outros autores que com ele dialogam, pude construir uma base reforçada e corroborada para, inclusive, desconstruir algumas outras noções num exercício de pensamento com o qual o leitor irá se deparar — para, assim como eu, concordar ou discordar.

Por fim, e de fato, como fim desta pesquisa — não fim por ter alcançado resultados práticos, resolvidos e amarrados, mas fim como caminho, como as paradas que se faz no percurso de ida para não se sabe onde — o último capítulo tratará das relações da obra de arte contemporânea com o espaço de exposição/instalação. A construção de tal espaço sendo considerada, pelo menos, em duas vertentes: a do espaço físico e a do espaço temporal/relacional. É um texto — este do terceiro capítulo — que abre portas para a continuação e o aprofundamento de pesquisas que se desdobrarão em não se sabe quantos novos caminhos, por isso o tal capítulo, para mim, apresenta um tom de considerações finais ainda que não o seja à rigor.

Desejo boa leitura e mente aberta para se ouvir, com maturidade, quando necessário, que ainda não entendemos nada — ou quase nada — a respeito do que estamos estudando, e disposição para recomeçar caminhos tantos quantos forem

necessários, trilhando-os pelos meios dos amontoados de destroços que nossas experiências vão acumulando nos sótãos e nos porões do intelecto.

2 METODOLOGIA

Partir de *Entre os olhos, o deserto*, de Miguel Rio Branco, para problematizar e investigar questões da cultura visual da sociedade em que vivemos, no que diz respeito *aquilo que vemos no que nos olha* (Didi-Huberman, 2010), conduziu-me a perfilar o estudo das imagens e da relação que têm com o espaço, o tempo e os corpos, ou melhor, orientou minha pesquisa para buscar entender de que maneira a imagem comporta-se ao assumir o papel de interstício das relações sociais por uma via que não seja a do representar, mas a do afetar.

Mas como categorizar um *afetar* que diferencie-se de uma relação que possa também ela ser de *representação*, já que aquilo que nos afeta, nos move e nos tira do lugar comum, trazendo consigo uma carga de significados que nos conduzem a coisas que, ainda que não estejam presentes, estão evidentes em objetos, sinais, símbolos e lastros ainda menores que estes que cito? Como tratar imagens como substâncias esvaziadas de significados diretos e que sejam consideradas como acúmulo de temporalidades díspares, com múltiplas facetas e condições de assumir, por si, uma latência, uma insistência de fantasmas não redimidos, como proporia Warburg em seu método de catalogação? E por fim, levando em conta as instalações de arte, como considerar esse ente, a imagem, como elemento fundamental na construção de espaços onde se dão contatos, relações?

Trato essa última questão como o fim a que pretendo chegar, e mesmo com conceitualizações ainda incipientes para tais categorias — que exigirá um pouco mais de trabalho em desenvolver mais investigações que contemplem outras obras e artistas contemporâneos —, elas tratam das experiências que misturam o olhar aos demais sentidos, tornando o corpo uma ilha sensorial a qual está envolta numa zona radial de tangência que se cria entre a pele do corpo (do sentir) e a “pele” das imagens. Essas categorias dizem respeito, dentre outras questões, à reflexão possível acerca do choque, da tensão que há entre as zonas de contato (pele do corpo e pele da imagem) a meu ver, envolvidas na experiência sensorial que é o olhar, partindo de sua potencialidade na distribuição de sensações ao corpo, ilha sensorial. Suponho que o lugar onde nascem as imagens fica exatamente nesse interstício entre o corpo – por meio dos sentidos que se integram organicamente e sensorialmente ao olhar – e os objetos estéticos.

Assim, a instalação, espaço especializado, obra-total, viria a tornar-se, nessa relação, um meio de propagação, de irradiação dos efeitos da obra, e por isso, uma

imagem expandida, mas única. Única não no sentido de exclusividade, mas no sentido de unicidade, de ser uma só coisa, e não mais apenas um mero local de exposição.

Contudo, a postura metodológica que orienta esta pesquisa está mais relacionada ao capítulo 2 do livro "O que vemos o que nos olha" (2010), em que o filósofo e historiador de arte George Didi-Huberman delimita dois posicionamentos, que são duas posturas distintas do olhar diante da imagem. Antes de citá-los, preciso lembrar que o mesmo autor considera o *túmulo* para tal exemplificação, pois segundo ele, diante de um túmulo, estamos diante, basicamente de uma dupla possibilidade visual: tanto se está diante de uma massa de pedra que se encerra em sua forma dura e impenetrável, quanto se tem a oportunidade de um experiência mais *monolítica*, segundo o autor, em que nosso olhar é coagido a ir logo em busca do que o túmulo *quer dizer*.

Isso faz com que, ao olharmos para o túmulo, sejamos também olhados por ele, até o âmago, e dessa forma, essa experiência vem para perturbar nossos sentidos, e impedir-nos de ver simplesmente um túmulo naquele volume que se dá ao olhar. "É a angústia de olhar o fundo – o lugar – do que me olha" (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 38). Dessa forma, a imagem abre-se, e nessa cisão, as possibilidades multiplicam-se, mas é o olhar que decide como deve se comportar diante de tal abertura, e daí é que se abrem as duas possibilidades de posturas para o exercício do olhar, que segundo Didi-Huberman, seriam:

1) Manter-se aquém da cisão, atendo-se ao visível num exercício tautológico de permanecer com o olhar no volume (do túmulo) enquanto tal, no "volume visível, e postular o resto como inexistente, rejeitar o resto ao domínio de uma invisibilidade sem nome" (2010, p. 38). É entregar-se a "uma verdade rasa" (*Ibidem*, p. 39), em que se recusa, no objeto estético, o trabalho da memória, onde há uma recusa à(s) sua(s) temporalidade(s), e conseqüentemente, uma recusa à sua aura. Essa é uma posição do olhar daquele que Didi-Huberman chamará de "**Homem da tautologia**" (*Ibidem* p. 39);

2) Por outro lado, e na outra extremidade, considera a postura de manter-se além da cisão, experimentando uma superação escópica, propondo-se um modelo fictício em que tudo pode ser reorganizado. É, portanto, "fazer da experiência do ver um *exercício da crença*: uma verdade que não é nem rasa e nem profunda, mas que se dá enquanto verdade superlativa e invocante, etérea mas autoritária" (*Ibidem*, p. 41). Isso faz a experiência do olhar estar ligada ao dogma, ao que se torna verdade por outras evidências que não as apreendidas pela atividade direta do olhar. "Nada ver, para crer em tudo" (*Ibidem*, p. 42). Em contrapartida ao homem da tautologia, esse outro ente

seria o **Homem da crença**, que "verá sempre alguma outra coisa além do que vê" (*Ibidem*, p. 48).

Tal exercício proposto por Didi-Huberman com o exemplo das possibilidades do olhar diante de um túmulo, trata-se de uma releitura que o historiador francês faz às questões propostas por Maurice Merleau-Ponty sobre uma "Fenomenologia da Percepção", tanto no *Phenomenologie de la perception*, de 1945, quanto em outros textos como *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques*, de 1933, e *Le visible et l'invisible*, de 1964. Na verdade, a *percepção*, enquanto categoria conceitual, é tema central na obra de Merleau-Ponty.

Este autor considera o primado da percepção como um colocar em relevo a nossa maneira primordial de nos relacionarmos com o mundo e com seus objetos, evidenciando relações que revelam a *ambiguidade* fundamental que há na percepção: sua *inerência vital* e sua *intenção racional*. Esta ambiguidade, como aponta Merleau-Ponty, é própria à consciência perceptiva, e indicia uma dupla relação no fenômeno da percepção entre *imanência* — o que se constrói como subjetivo — e *transcendência* — o que se objetiva. Acerca deste paradoxo, diz:

“Há pois na percepção um paradoxo da imanência e da transcendência. Imanência, posto que o percebido não poderia ser estranho àquele que percebe; transcendência, posto que comporta sempre um além do que está imediatamente dado. E esses dois elementos da percepção não são contraditórios propriamente falando porque se refletirmos sobre essa noção de perspectiva, se reproduzirmos em pensamento a experiência perspectiva, veremos que a evidência própria do percebido, a aparição de ‘alguma coisa’, exige indivisivelmente essa presença e essa ausência” (MERLEAU-PONTY apud CARDIM, 2007, p. 10).

Ao escrever quanto à experiência do olhar diante de objetos e fenômenos, Didi-Huberman considera importante atribuímos à esta experiência não apenas o ato de *ver*, mas como experiência que contemple o *ver* em uma instância que se complementa pela experiência do *tocar*, "como se o ato de ver acabasse sempre pela experimentação tátil de um obstáculo erguido diante de nós", e citando Merleau-Ponty, diz

Precisamos nos habituar a pensar que todo visível é talhado no tangível, todo ser tátil prometido de certo modo à visibilidade, e que há invasão, encavalgamento, não apenas entre o tocado e quem toca, mas também entre o tangível e o visível que está incrustado nele (MERLEAU-PONTY apud DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 31)

Sobre esse assunto tratado diretamente por Merleau-Ponty, não vou me prolongar, mas apenas citei-o como fonte onde se alimenta intelectualmente Didi-Huberman para traçar as bases de uma proposta metodológica de lidar com as imagens a

qual também traduzo em novas perspectivas como metodologia de pesquisa para com as imagens como objetos estéticos com que me ocupo aqui: as instalações de arte contemporânea.

Especificamente, *Entre os olhos, o deserto* me conduz a caminhos que também se cindem por que, além de ser uma instalação de arte contemporânea, é trançada quase que exclusivamente por fotografias. Isso multiplica as possibilidades de reflexão. Ora me comporto como homem tautológico, ora como homem da crença, para colher das experimentações o que se torna caro na construção de proposições, para não dizer conclusões, pois sinto que é um trabalho não finalizado, já que não apresenta pretensões de síntese ou de finalização de percurso. Entretanto, é a observação do exercício da percepção e suas bifurcações que contemplo nas páginas que se seguem.

Indo um pouco mais além e a partir da construção da categoria *comunidade*, procuro, no experimento dos posicionamentos alternados da tautologia à crença, da *verdade rasa ao nada ver, para crer em tudo*, expandir o alcance do papel dessas atitudes (Homem da tautologia e Homem da crença) para entender não só como se comportam diante das imagens, mas também, considerando suas singularidades, como e com quem constroem redes e partilham o sensível.

Escolher por pesquisar os sentidos e as questões que estão ao seu redor, obviamente me faz seguir por caminhos não inéditos, ainda que muito exista por se desbravar nesse âmbito. Com mais contundência, Emanuele Coccia, em *A vida sensível* (2010), escreve que "a influência da sensação e do sensível sobre nossa vida é enorme, embora permaneça praticamente inexplorada" (p. 9). Talvez, por estarmos diante de um universo que de certo modo não se procura colocar em pesos e medidas, mas também impulsionados em busca da apreensão da racionalidade historicamente valorizada do homem ocidental, a pesquisa que envolve os sentidos ainda tenha muito para trilhar, pois abre vertentes infundáveis. Talvez uma tradição mais pragmática esperasse um mapeamento do sensível, uma cartografia dos afetos, onde nos depararíamos com dados mais inteligíveis, menos voluptuosos e voláteis e apontaríamos possibilidades mais claramente delimitadas.

Entretanto, e sem desvalorizar os caminhos da pesquisa quantitativa, busco aqui utilizar-me dos próprios sentidos e sensações para, observando e experimentando, conduzir tal pesquisa, que está teoricamente amparada por autores que têm proposto fissuras e desconstruções na pesquisa da arte (contemporânea), campo fértil para investigação dos sentidos, e ainda que esta pesquisa seja no campo da comunicação,

justifico logo no capítulo primeiro o motivo da tangência, ou melhor, da transversalização dos campos comunicação e arte no presente trabalho.

Apesar de organizar-se em três capítulos, como eixos principais, esta pesquisa divide-se em duas grandes etapas:

1) Na primeira, procuro observar de que maneira as imagens agenciam a criação de redes, a partir de uma visão pouco convencional do que se espera para uma delimitação do conceito de comunicação. Para isso, recolho para análise o que se tem pesquisado acerca da “vida” das imagens, suas vontades e desejos latentes. Para seguir na construção de minhas proposições, encontrei fertilidade no campo das imagens contemporâneas de arte, que contemplam, entre outras, as imagens fotográficas, e uso a obra *Entre os olhos, o deserto*, do artista Miguel Rio Branco, como referência central (embora não única) das minhas análises e experimentações, para apreender que tipo de conhecimento se pode colher da articulação entre as imagens — sobretudo as fotográficas, mas não só elas — que temos "em mãos";

2) Na segunda etapa, a partir da visão do que se pode considerar o *contemporâneo*, e da concepção de *materialidade das imagens*, auxiliado pelas proposições conceituais de Hans Ulrich Gumbrecht, em *Produção de Presença* (2010), invisto em perceber onde e como a relação entre palavras e imagens se complementam, mas também onde se distanciam e quais as possibilidades que se abrem a partir daí. E, após essa reflexão, e a partir da compreensão do que trato como materialidade imagética, investigo o espaço que se forma pela coligação de olhares, a formação de uma aldeia do visual no contexto da efemeridade das manifestações de arte contemporânea, sobretudo nas instalações artísticas, como é o caso de *Entre os olhos, o deserto*. Como convergem as singularidades nas salas de exposição e que arquitetura outra seria esta que se forma pelas relações que se instauram são questões que guiam esta segunda etapa da pesquisa.

Por tratar especificamente de instalações de arte contemporânea como lugar de proliferação de imagens, faz parte do cronograma da pesquisa a visita a museus de arte contemporânea, ou que ao menos estejam expondo acervos e/ou exposições temporárias dessa proposta de arte, pois que na análise das categorias que proponho, busco nos exemplos a força para constatações ou mesmo para novas questões que se abram, como tem acontecido. E como escolhi por objeto de pesquisa o arcabouço presente em *Entre os olhos, o deserto*, outro momento de pesquisa de campo foram as visitas à obra em

exposição permanente no pavilhão Miguel Rio Branco, no Instituto INHOTIM, em Brumadinho-MG, que se deu em dois momentos:

1) A primeira visita foi ao final do primeiro ano da pesquisa (final de 2013), como um primeiro contato para percepções iniciais, em que procurei me comportar mais como observador, prioritariamente. Foi um imenso desafio descontaminar o olhar de pesquisador, abrindo mão de julgamentos teóricos e conceituais numa etapa de experimento, com base na fruição da obra em si, para que se pudesse colher os elementos que constituem tal objeto estético pelos movimentos da percepção;

2) A segunda visita foi ao final do segundo ano da pesquisa (final de 2014), para conclusão do terceiro capítulo que trata mais especificamente do espaço da instalação. Neste segundo momento, o olhar esteve mais voltado para essa vertente de pensar o lugar em si onde se encontra posta a exposição, mas também para pensar que outros tipos de espaço o pensamento partilhado pode gerar. Aqui, a proposta foi a de um olhar mais investigativo que foi farejando tanto evidências, quanto lacunas desabitadas.

Esses dois momentos em que estive no INHOTIM foram organizados, cada um deles, em duas ou três visitas à instalação *Entre os olhos, o deserto*, as quais eram intercaladas com visitas aos pavilhões de outros artistas, o que fazia nascer um olhar esparso antes da próxima vez com que me deparasse com a instalação do Miguel Rio Branco. Este exercício me fez ter novas percepções que não brotavam, por exemplo, com a experiência da permanência por um tempo maior em cada uma das vezes em que vi *Entre os olhos, o deserto*. Talvez o caráter efêmero da arte contemporânea e da destruição das imagens que ela propõe explique o fato da experiência ser potencializada não pelo tempo de duração na instalação, mas pelo número de vezes em que a vemos. Essa é uma hipótese.

Mas o fato é que, além de "purificar" o olhar e os outros sentidos antes de re-visitare a obra que era meu objeto de pesquisa, o exercício da visita às outras galerias do INHOTIM — como Adriana Varejão, Hélio Oiticica (e suas *Cosmococas*), Cardiff & Miller, Valeska Soares, Matthew Barney, Doug Aitken e outras — me muniram de mais percepções acerca da expressão da instalação, já que a proposta do museu é tornar-se uma "realidade instalada" para observação e discussão dos novos caminhos que a arte percorre. As galerias de outros artistas, como também suas obras, de uma maneira ou de outra, de acordo com a afinidade com as questões de meu interesse nessa pesquisa, agregaram novos conhecimentos por, minimamente, partilharem da mesma estratégia

expositiva de repensar e intervir no lugar em que foram expostas, e esta é uma questão relevante para este trabalho dissertativo.

Também torna-se significativo apontar para um primeiríssimo momento, antes mesmo da primeira vista à obra em si, no pavilhão do Instituto INHOTIM, em que o meu contato com a obra foi com documentações e captações audiovisuais da instalação, que apesar de ser imagem de outra imagem, foi útil para as primeiras reflexões e para abrir o pensamento em busca de caminhos para viabilizar a pesquisa. Um momento de turbulência, confesso, em que estive lidando mais com suposições que com evidências. Vivia numa busca frenética de tornar *maior* aquela imagem, como quando colocava o vídeo da instalação⁸ em projeção no meu computador, em tela cheia, ou quando usava um projetor para ampliá-lo na parede, para buscar, ainda que precariamente, mais proximidade com a experiência em si de imersão, do estar lá. E, apesar de ter conseguido sorver algumas percepções desse momento de limitação, a cada dia mais me convencia da necessidade de estar diante da obra em si, ou melhor, de estar dentro dela, complementando-a com meu silêncio, ora de passividade, ora de questionamento.

O período entre as duas visitas foi de análises das percepções geradas pela experiência nas galerias do INHOTIM, especificamente, pelas percepções que tive a partir de *Entre os olhos, o deserto*, transversalizando-as com proposições textuais de autores que pesquisam arte, imagem e comunicação e escrevem sobre temas que de algum modo tocam questões do interesse desta presente pesquisa.

⁸ O vídeo da instalação pode ser visto no link: <https://www.youtube.com/watch?v=ZbCcePt4XhY>

3 CAPÍTULO 1

3.1

A. Sobre Miguel e suas imagens

Miguel da Silva Paranhos do Rio Branco (FIG. 5) é um destacado fotógrafo brasileiro residente no Rio de Janeiro. Neste trabalho me referirei a ele como Miguel Rio Branco, Rio Branco ou simplesmente Miguel. Digo brasileiro por morar aqui desde o início da década de 70 do século passado, mas de nascimento mesmo, é filho autêntico de terras espanholas: Las Palmas de Gran Canária, cidade onde nasceu em 1946. Digo fotógrafo, mas Miguel Rio Branco sempre foi e é um artista plural, com imensa sensibilidade para diversos braços da expressão artística e reivindica comumente esse lugar.



FIGURA 5 - Miguel Rio Branco em entrevista em sua residência.

FONTE - <http://galeriamillan.com.br/pt-BR/blog?page=3>

Antes de vir ao Brasil para tornar-se residente, Miguel Rio Branco estudou no New York Institute of Photography, em 1966, e dois anos após, em 1968, na Escola Superior de Desenho Industrial - ESDI, no Rio de Janeiro. Entretanto, desde 1964, Miguel Rio Branco já expunha suas pinturas: sua primeira exposição ocorrera numa

galeria em Berna, Suíça⁹. Alguns anos depois, 1972, já se podia ver os primeiros passos da produção fotográfica e cinematográfica do artista. Em 1990 empreende seus trabalhos com instalações artísticas.

No que se refere à criação artística, Miguel Rio Branco tem uma concepção abarcadora singular, a qual fui identificando e desvendando por caminhos múltiplos. O artista também tem uma grande afinidade com a natureza. Por esse motivo, seu ateliê, um grande espaço viabilizado para seus experimentos, localiza-se num recanto do Rio de Janeiro (Araras - o distrito ecológico de Petrópolis) que o coloca em contato com o estado mais puro da natureza. Lá, construiu e preserva um labirinto, projetado nos jardins da casa onde mora.

Apesar da impossibilidade, durante esse percurso, de uma entrevista mais detalhada com Miguel Rio Branco, que contemplasse questões mais específicas que tocavam o interesse desta pesquisa, algumas literaturas biográficas¹⁰ e informações em sua página web¹¹ foram fundamentais. Mas foi sobretudo a imagética, o imaginário de seu trabalho nas diversas formas de linguagem que me denunciaram abertamente suas preferências, seus percursos, sua história. As pesquisas com fontes visuais trilham rumos diversos do convencional, e segundo o historiador Dr. Charles Monteiro (2013), no artigo *Pensando sobre História, Imagem e Cultura Visual*

o trabalho com e sobre imagens é um grande desafio para os profissionais treinados em interpretar documentos e narrativas escritas, pois os processos de produção das imagens, os circuitos de circulação, as instâncias de legitimação e as suas formas de consumo não lhes são totalmente familiares (MONTEIRO, 2013, p. 3)

Talvez não seja a trajetória que agrada à maioria dos pesquisadores, sobretudo se pensarmos esta pesquisa nos rigores de propostas epistemológicas que conhecemos, mas como o recurso que se me apresentou foi o desafio de sorver uma biografia mais construída pelo mergulho nas imagens, essa se tornou a maneira que encontrei para seguir na trilha que percorri para alcançar os objetivos dessa pesquisa. Olhar, observar, fruir, sentir, sem, contudo, desconsiderar as demais fontes que aqui vou citando. Não que para esta pesquisa a biografia do artista fosse fundamental, mas me sentiria devedor

⁹ De acordo com as informações contidas na página web do escritório de arte paulista James Lisboa, no endereço <http://www.escritoriodearte.com/artista/miguel-rio-branco/>.

¹⁰ Como o livro *Miguel Rio Branco* (2008), da jornalista e professora Dra. Simonetta Persichetti, a dissertação de mestrado *Imagem-poema: A poética de Miguel Rio Branco* (2005), de Livia Afonso de Aquino, da Unicamp e diversas outras fontes que citarei ao longo do texto encontrados em sites da web.

¹¹ Cf. <http://www.miguelriobranco.com.br>

de certos esclarecimentos textuais para balizar uma localização num contexto mínimo, para sabermos de que "material" são feitas suas imagens, seu imaginário e o momento histórico que o envolvia - e envolve. De que ponto "fala" o Miguel? O que o influencia? O que o move? O que o comove e afeta?

Sobre seu fazer fotográfico, tal habilidade perpassa seu fazer artístico de uma maneira geral e dorsal. É o que percebemos, por exemplo, quando menciona na entrevista à Simoneta Persichetti (2008) - transformada em livro em 2008, com o nome *Miguel Rio Branco*, pela Lazuli editora - que começou fazendo fotos no intuito de documentação e de observação, pois as fotos tanto lhe ajudavam na criação das telas, servindo de referências, como também eram usadas como objetos de colagens que se misturavam a outros elementos dos quadros (FIG. 6 e FIG. 7). O que não quer dizer que Miguel sinta-se à vontade para ser tratado exclusivamente ou preferencialmente com referência ao seu "ser fotógrafo", pois como mesmo menciona numa entrevista ao jornal Estadão (O Estado de São Paulo), em abril de 2014: "as pessoas têm uma tendência de me levar para a fotografia, quando, na verdade, comecei com a pintura"¹², diz.

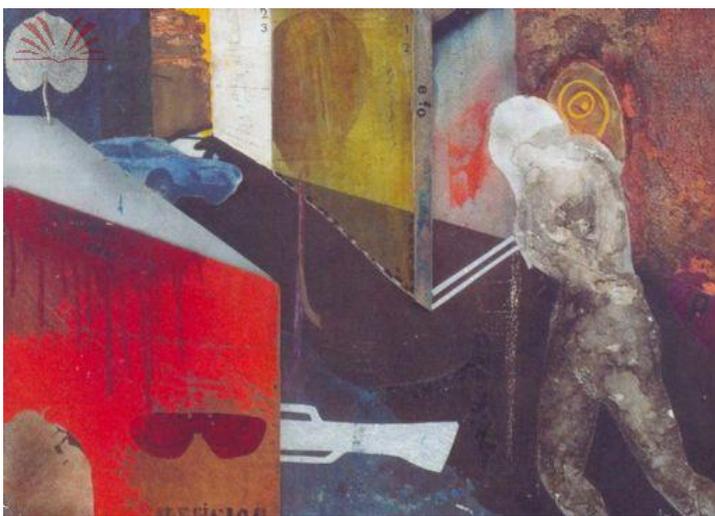


FIGURA 6 (à esquerda) - MIGUEL RIO BRANCO, tela *Cidade Ensaio nº 2*, 1967. Óleo e colagem sobre tela.

FONTE - http://www.catalogodasartes.com.br/Lista_Obras_Biografia_Artista.asp?idArtista=300

FIGURA 7 (à direita) - MIGUEL RIO BRANCO, tela *Sem Título I*, ano e técnica não informados.

FONTE - http://www.miguelriobranco.com.br/portu/comercio2.asp?flg_Lingua=1&flg_Tipo=P

¹² A entrevista completa, realizada por ocasião da abertura de sua mostra "Teoria da Cor" em abril de 2014 na Estação Pinacoteca - SP, pode ser conferida na página web <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,miguel-rio-branco-enfatiza-conexoes-da-fotografia-com-outras-areas,1158212>.

Na pintura, aponta a admiração que nutriu ainda adolescente pela obra de Francisco de Goya¹³ (1746 - 1828), seu conterrâneo, ainda que não contemporâneo, do qual, segundo Persichetti (2008), Miguel "talvez tenha apreendido a contundência" (p. 8) (FIG. 8 e FIG 9).

Um traço forte do trabalho artístico de Miguel Rio Branco encontra alargamentos em uma especificidade: a cor. A manipulação de nuances e matizes (quer seja na pintura, na fotografia ou no cinema), sobretudo privilegiando uma cor determinada, por vezes, na edição de suas imagens fotográficas, por exemplo, diz muito de sua relação com o mundo ao seu redor. Trabalha saturações com destreza e, com tal recurso, protagoniza uma insistência lancinante que lhe ocorre como forma estética e política de falar ao mundo sobre o mundo.

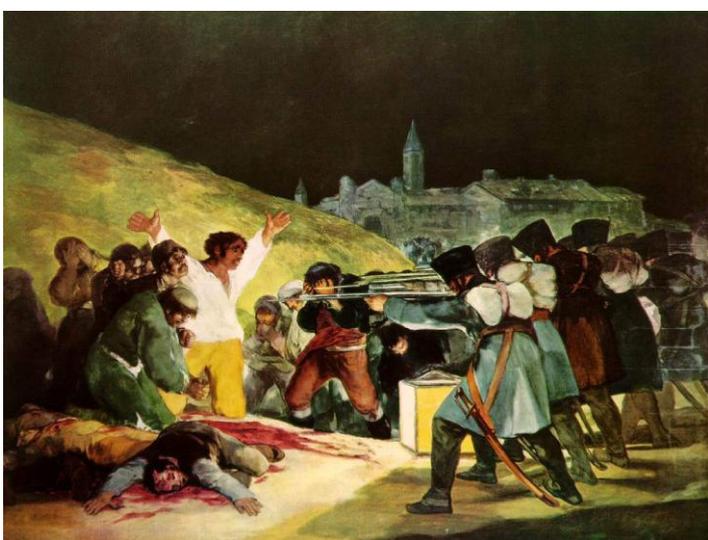


FIGURA 8 (à esquerda) - FRANCISCO DE GOYA, Tela *Los fusilamientos del tres de mayo*, 1814. Óleo sobre tela.

FONTE - <https://culturaeviagem.wordpress.com/2013/10/06/as-principais-pinturas-dos-maiores-pintores-i-goya/>

FIGURA 9 (à direita) - FRANCISCO DE GOYA, Tela *Saturno devorando a un hijo*, 1819. Óleo sobre reboco trasladado à tela.

FONTE - <https://culturaeviagem.wordpress.com/2013/10/06/as-principais-pinturas-dos-maiores-pintores-i-goya/>

¹³ Francisco José de Goya y Lucientes, nascido em 1746 na cidade de Fuentedetodos, em Aragão na Espanha, foi um gravador e pintor destacado por estampar, dentre outros temas, as cenas da Guerra Peninsular, nas quais imprimiu a dramaticidade de um romantismo heróico. Cf. "Os desastres da Guerra", uma série de 82 gravuras feitas entre 1810 e 1814 em:

<http://goya.unizar.es/InfoGoya/Obra/Grabado.html>, página web dedicada a Goya, criada pela Universidade de Saragoça.

O trabalho meticuloso da cor nas fotografias que faz, além de ser indício de um olhar virtuoso, é, certamente, uma influência da pintura, e foi, por certo, uma alavanca para o desenvolvimento de sua aptidão latente em fazer montagens

O que me levou para a cor foi a facilidade da edição do cromo, que é uma matriz que você não tem que ficar manipulando ou retrabalhando como o preto e branco... Você seleciona o que tem de melhor e joga fora o que não presta. Então isso me dava uma maior maleabilidade, também pelo fato de estar sempre mudando de lugar... Bastava uma mesa de luz e você construía e constrói facilmente em termos de conexão de imagens. Mas além dessa parte prática a cor para mim era e é uma contemplação, uma informação a mais que torna a imagem mais complexa. E é claro, a conexão com a pintura (...) A cor veio junto com o preto e branco, então nunca comecei com um ou com outro. Comecei junto. Talvez seja complicado porque coloca uma dificuldade a mais: não é qualquer cor que serve para qualquer imagem (BRANCO *apud* PERSICHETTI, 2008, p. 16)

Essa relação que Miguel Rio Branco mantém com os volumes que a cor cria nas imagens percebo que se configura como o cerne de sua atividade de sobreposição de camadas em cada trabalho artístico que realiza: camadas de tinta óleo, primeiro, mas depois, camadas de cenas, de projeções, de luzes, de trilhas sonoras, de tecidos, de papelões, de vidros, de olhares, enfim, camadas de imagens. E porque não dizer camadas de sentimentos. Sua obra, assim, salvas as especificidades de cada manifestação artística que empreende fazer, torna-se fruto de amontoados de sensações, aglomerados de destroços, de fatias perceptivas, de lascas de pensamento. Um convite para invadir as reentrâncias e adjacências. A criação de um ambiente de perspectivas transversalizadas, em que somos conduzidos, inclusive, ao que não está diante dos olhos.

A montagem, a justaposição e as combinações são o forte traço do domínio que o Miguel tem de diversas linguagens artísticas. Para ele, a concepção criativa de um trabalho está relacionada ao "processo de fazer um quadro mesmo. São camadas que vão sendo feitas, de tentativas, reconstruções" (ibidem, 2008, p. 17). O artista acredita que um bom trabalho deve partir de uma base minimamente conceitual, mas que a própria feitura, a vida e as experiências é que vão lhe dando corpo.

É por sua contundência e habilidade no trabalho com as cores que suas imagens fotográficas tornam-se notáveis. E talvez pelo mesmo motivo Miguel seja conhecido e reconhecido mais como fotógrafo que nas outras formas de arte com as quais trabalha. Contudo, e sem tirar seu mérito e perícia nas demais expressões artísticas, considero a fotografia, na obra de Miguel Rio Branco, como a pedra de toque, ducto imagético referencial no qual se amparam as suas múltiplas formas de expressar-se. Uma espécie

de língua materna é a linguagem fotográfica para sua obra. Entretanto, o fotógrafo esteve influenciado por outros olhares que incidiam diretamente na sua atividade fotográfica.

Nesse ínterim, e talvez por causa do destaque na fotografia documental que criava, nas mãos (e pelos olhos) de Miguel, camadas que davam mais volume às imagens, sobretudo por meio do uso de saturações da cor, compôs o quadro de fotógrafos correspondentes, em 1980, da Agência Magnum¹⁴, em Paris, mas com a exigência pessoal de não enrijecer-se em parâmetros datados da fotografia jornalística

a Magnum sempre deu ênfase à visão pessoal e hoje em dia ainda mais pelo fato de a fotografia ter se dirigido para a área de artes plásticas. E o mercado fotojornalístico está em franca queda; qualquer um com seu telefone consegue fotografar ou fazer um vídeo de um desastre acontecendo ao seu lado (...) Meu primeiro contato com eles foi em 1972, eu tinha morado em Nova York dois anos e ia voltar para o Rio. Alguém me falou de dar um pulo na Magnum. Eu nem sabia quem era Cartier Bresson ou qualquer outro fotógrafo conhecido (...) Em 1980, passando por Paris, mostrei o trabalho das ruínas humanas e arquitetônicas do Maciel (...) e acabei me tornando um correspondente da Magnum no Brasil. (ibidem, 2008, p. 12)

Na mesma entrevista, Miguel esclarece que ainda tentou, por ocasião da estadia em Paris, tornar-se um membro da agência, o que eles chamam de *nominee*. Entretanto, isso significaria estar sob a égide dos protocolos e exigências do fazer fotográfico daquela organização. Ainda assim, Rio Branco tentou fazer-se associado a partir do trabalho fotográfico que desenvolvera com os índios Kayapó da aldeia de Gorotire (PA) (FIG. 10 e 11), mas o primeiro ano de tentativa fora frustrado para o ingresso como associado. Contudo, outras oportunidades surgiram a partir da repercussão desse mesmo trabalho fotográfico, o que fez Miguel tomar a decisão de voltar ao Brasil em definitivo para daí permanecer como correspondente da agência, o que lhe lucraria mais liberdade de expressão imagética.

¹⁴ Na descrição de Henri Cartier-Bresson, "A Magnum é uma comunidade de pensamento, uma qualidade humana compartilhada, uma curiosidade sobre o que está acontecendo no mundo, um respeito pelo que se está a passar e um desejo de transcrever isso visualmente." (Livre tradução de: *Magnum is a community of thought, a shared human quality, a curiosity about what is going on in the world, a respect for what is going on and a desire to transcribe it visually*). Trata-se de uma cooperativa francesa de fotógrafos. Para mais informações cf.

http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAX_2&FRM=Frame:MAX_3#/CMS3&VF=MAX_2&FRM=Frame:MAX_5

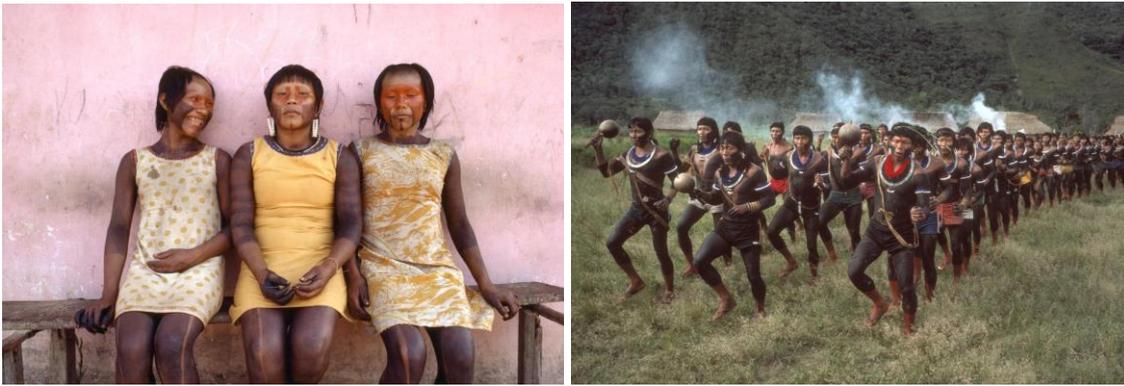


FIGURA 10 (à esquerda) - Amazon basin. Parà province. 1983. Kayapo indians. Prime candidates for marriage.

FONTE - <https://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&ALID=2K1HRGMTAA>

FIGURA 11 (à direita) - Sem título. 1983. Kayapo indians.

FONTE - <https://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&ALID=2K1HRGMTAA>

Miguel compara seu trabalho artístico ao da costura, uma "costura sem fim" (*ibidem*, p 18). Lembra também a ocasião de uma pequena exposição fotográfica na Agência Magnum, no ano de 1980, em que o fotógrafo norte-americano Dennis Stock fez a seguinte analogia a cerca de sua obra: "Seu problema é que você quer fazer música com fotografia"¹⁵. Essa comparação, ao invés de o contrariar, fê-lo considerá-la um elogio, pois a dinâmica que emprega em suas imagens, as variações em seus trabalhos, que o fazem, pelo visto, ter a destreza de um compositor, são mais importantes que as imagens em si.

Ao falar na pluralidade das linguagens as qual Miguel rege em seu microcosmo, lembro um outro destaque de sua perícia com as imagens: o trabalho cinematográfico, manifesto na direção de alguns filmes experimentais e na direção de fotografia de outros. Miguel dirigiu 14 curtas-metragens e fotografou 7 longas metragens¹⁶, dentre os quais o filme de Otavio Bezerra, *Uma avenida chamada Brasil*, de 1988.

Na década de 70, quando morou em Nova York, hospedando-se na casa de Hélio Oiticica, Rio Branco toma emprestada a câmera do amigo que o acolhia e empreende seus primeiros experimentos fílmicos. Na mesma época, ao passar seis meses no Rio de

¹⁵ Cf. <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,miguel-rio-branco-enfatiza-conexoes-da-fotografia-com-outras-areas,1158212>. O fato também está mencionado em BRANCO apud PERSICHETTI, 2008, p. 24 e 25.

¹⁶ Informações colhidas da página web do artista. Cf. <http://www.miguelriobranco.com.br/portu/biografia.asp>

Janeiro para estudar na ESDI, e no contato com Afonso Beato¹⁷ e Lauro Escorel, começou a fazer fotografia para o cinema, o que em seguida lhe daria contato com o universo da montagem cinematográfica.

Foi nesse período, em 1970, que Rio Branco fora convidado para fazer a fotografia de cena do filme "Pindorama" (FIG. 12 e FIG. 13), de Arnaldo Jabor. O filme foi rodado em Itaparica, onde Miguel permaneceu por três meses "clitando" numa experiência que considera "uma verdadeira escola da fotografia já conectada ao cinema", como relata numa entrevista cedida à Arte & Ensaios, revista do PPGAV/EBA/UFRJ nº 24, de agosto de 2012, p. 7. Segundo Rio Branco, "era uma situação em que você aprendia fazendo, uma situação muito comum no Brasil, de você aprender as coisas já na prática sem ter que fazer um curso" (*ibidem*, 2012).

No final dessa intensa década de 70, por um período de três anos, Rio Branco empreendeu um trabalho fotográfico no Pelourinho, alvejando com suas lentes, as prostitutas do Maciel e o dia a dia daquela comunidade que vivia, então, a erigir um olhar banal sobre o que ali acontecia, a respeito dos hábitos e da dinâmica social que se construía naquele local. São muitas as facetas presentes no fazer imagético de Miguel Rio Branco, dentre as quais, a recorrência de temas da realidade social, contudo não unicamente e/ou prioritariamente num viés de denúncia, mas antes como uma forma de resistência estética que supera um olhar engajado com as causas sociais apenas, para propor a urgência de um novo olhar pelo qual se possa construir novas realidades.



FIGURA 12 e FIGURA 13 (à esquerda e à direita) - Filme *Pindorama*, de Arnaldo Jabor e fotografia de Miguel Rio Branco.

FONTE - <http://www.bcc.org.br/fotos/galeria/003438?page=1>

¹⁷ Fotógrafo e diretor de fotografia que lecionava na ESDI à época em que Miguel Rio Branco estudara na instituição. Era, também, professor de fotografia.

Miguel, nas fotografias das prostitutas do Maciel (FIG. 14 e FIG. 15), se coloca como sujeito deflagrador de uma realidade em ruínas, e ao fotografar aqueles corpos nus, fogosos, insinuantes, marcados, saturados, chagados, não o faz sem ter a consciência e o conhecimento da natureza e da dinâmica daquele local ao qual adentrara para trabalhar. A experiência de contato que temos do nosso olhar com as imagens de Rio Branco são uma reconfiguração do contato que ele próprio protagoniza ao se dar nas experiências necessárias para fazer as fotografias que almeja. Talvez por isso seja tão recorrente a presença, em suas imagens, da pele de pessoas, do couro de animais, da superfície de objetos, das texturas (reconhecíveis e irreconhecíveis). Nelas, Miguel demonstra a intimidade que tem com o tema da pele como fronteira do ser, como a estrutura que nos separa do mundo ao nosso redor, mas que também - e ao mesmo tempo - nos coloca em contato com esse mesmo mundo, pois é nessa instância - a pele - onde as trocas sensoriais se potencializam. Nisso também encontro um trabalho de sobreposição.

Seguindo a diante com suas propostas de experimentação, Miguel Rio Branco, ao deparar-se com todo o material imagético garimpado naquele período no Pelourinho, alavanca com a realização, nos nascentes da década de 80, do filme *Nada levarei quando morrer aqueles que mim deve cobrarei no inferno*¹⁸ (FIG. 16 e FIG. 17), uma película de curta metragem (19 minutos) que resulta de um trabalho de edição em que o artista reúne em camadas áudios, fotografias e filmagens - imagens em movimento do dia-a-dia da comunidade do Maciel. O trabalho audiovisual toma forma pela sobreposição de peles diáfanas: tanto as imagens quanto a trilha sonora compõem um ritmo ritualístico, no qual as percepções vão se fundindo e nossos sentidos são, por vezes, sabotados ou pela surpresa e pela irreverência, ou pela presença de momentos em que não encontramos significação. Essa desordem transmite um sentimento de depressão, de desesperança, de angústia e de ignomínia, sob a construção de um universo com um

¹⁸ O título faz referência a um letreiro amador com o qual se deparou, uma inscrição que trazia esta expressão tal e qual a utiliza para dar nome à curta metragem. Por vezes, seu nome aparece assim como no letreiro, ocultando, inclusive o "a" de "quando", expondo a forma "qundo". Em algumas outras fontes, o nome parece ter sido corrigido, utilizando-se o "quando", diferente de como está no letreiro. Em outras, como no site do Instituto INHOTIM, o nome do filme aparece com as devidas correções gramaticais e ortográficas: "Nada levarei quando morrer, Aqueles que me devem cobrarei no Inferno". O filme - premiado, em 1982, no XI Festival Internacional du Fillm de Court Métrage et du Film Documentaire, em Lille, na França (recebendo o Prêmio especial do juri e o Prêmio da crítica internacional), e em 1981 no Festival de Cinema de Brasília (recebendo o Prêmio de melhor fotografia) - está em exposição permanente em uma sala do pavilhão Miguel Rio Branco no Instituto INHOTIM, em Brumadinho-MG.

código de ética bem peculiar, a saber: crianças presenciando casais excitando-se, deflagrações de atos sexuais em si, sons de gemidos, pessoas completamente sem roupas, mulheres com corpos degradados, etc.



FIGURA 14 e FIGURA 15 (à esquerda e à direita) - Fotografias da série *Maciel*, feitas por Miguel Rio Branco na parte mais antiga do Pelourinho, às quais foram usadas, depois, na montagem do filme *Nada levarei quando morrer aqueles que mim deve cobrarei no inferno*.

FONTE - <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/documento-etnografico-da-luz-rosza-w-vel-zoladz/>

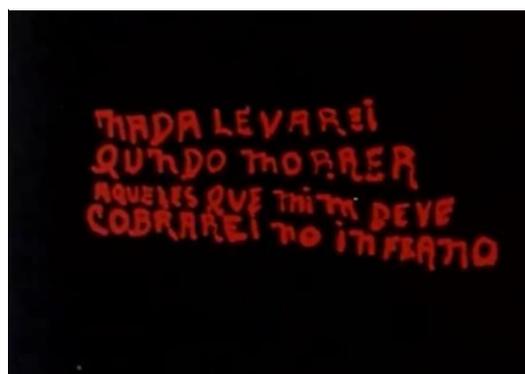
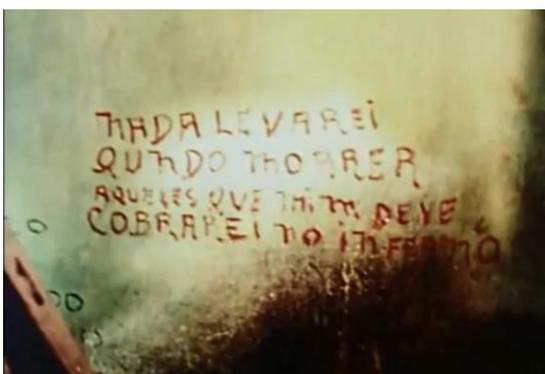


FIGURA 16 e FIGURA 17 - Fotografias da série *Maciel*, que deu nome ao filme *Nada levarei quando morrer aqueles que mim deve cobrarei no inferno*.

FONTE - Frames do filme, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=UjMwMSGgsIA>

Assim, as relações de Miguel Rio Branco com projetos de linguagens múltiplas começam a alargar as possibilidades e a encontrar, em tais experiências - tanto com realização audiovisual e fotografia para o cinema, quanto com a montagem e a edição de tais imagens - o acercamento de um método próprio de construção imagética. Miguel traça seu percurso de uma forma em que não se limita apenas ao documental ou à crítica social, mas que proporcione uma estrutura poética que crie um algo além, que esteja impedido de ser definido por padrões estéticos delimitados por tal ou tal tendência, escola, artista ou conceito. Prefere, com suas imagens, compor poemas visuais, como

menciona em algumas entrevistas para referir-se à sua preferência pela contaminação que a montagem traz. "Ao invés de se ter uma palavra, se tem uma frase"¹⁹, diz.

Por vezes Miguel menciona "eu acho que sou um poeta visual com a frustração de não ser músico, talvez..."²⁰, o que demonstra tanto sua habilidade, tal qual a de um compositor, com a criação de ritmos e de arranjos visuais - nos quais utiliza música, na maioria das vezes - quanto seu gosto e afinidade com o trabalho de paisagem sonora, imprimindo com isso, uma atmosfera peculiar às suas obras. Além da arquitetura, do cenário, do ambiente e da imagem, a música tem uma importante função estética nas propostas artísticas de Rio Branco, sobretudo nas instalações.

Não é de surpreender que a partir do final da década de 70, início dos anos 80, Miguel passe a conceber formatos de exposição que fugiam a certos padrões, misturando a fotografia com a *collage* - tal como fazia com a pintura - nas elaborações expositivas, por exemplo, montando painéis de fotografias coladas em papel carne seca que ficavam suspensos criando uma espécie de pequeno labirinto por onde o público precisava passar para poder ver as imagens. Esse trabalho, uma série de fotografias feitas em Carnaíba - BA, em um garimpo de esmeraldas, fora exposto na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (1978) e no MASP (1979), a princípio. Depois, em vários outros locais, compondo exposições de coletâneas do artista, como a que fora feita numa galeria em Groningen, na Holanda, em 2008, em uma série chamada *Negativo Sujo*, que reunia, além dos trabalhos fotográficos, o cinema e as impressões em materiais diversos - como o *voil*. Os trabalhos reunidos na série foram, dentre outros, *Nada levarei quando morrer*, e as montagens *Entre os olhos o deserto* e *Out of nowhere*.

A opção do artista pelas narrativas não lineares concretizadas pelas montagens com as quais tem bastante afinidade, o inseriu num viés que o levou a produzir, em sua obra, uma das expressões mais significativas de sua carreira: as instalações artísticas. Faça essa análise - a de considerar a criação de instalações como sendo a mais significativa das suas manifestações - porque Miguel reúne aí tanto todo seu material visual, quanto seus esforços para a criação de amontoados imagéticos que dialogam com nossos sentidos através da arquitetura, da música, das projeções, da luz, dos objetos que utiliza e das próprias imagens, sozinhas ou em arranjos duplos ou triplos. É por este

¹⁹ Entrevista concedida por ocasião da abertura de sua exposição *Teoria da Cor*, na galeria Paulo Darzé (<http://www.paulodarzegaleria.com.br/>) em Salvador - BA, em maio de 2010. Cf.

https://www.youtube.com/watch?v=29bPKE41W_E

²⁰ Menciona isso em algumas ocasiões de entrevista como é caso da anteriormente citada.

caminho - o da instalação - que há mais de 20 anos Miguel desprivilegia uma construção que mostre a evidência de conexão entre as imagens e outros elementos, para privilegiar uma narrativa própria do espaço, e nisso, o próprio público acaba se tornando um elemento da composição, da montagem, já que precisa adentrar à obra para vê-la, observá-la, fruí-la, vivê-la.

Em 1983, na Bienal de São Paulo, Miguel expõe a instalação *Diálogo com Amaú*, uma sala com cinco telas transparentes (em voil) em que se podia ver o dentro e o fora, uma experiência em que era possível enxergar o através. A leveza do material conjugada com a luz das projeções davam ao espaço uma fluidez onde o público é convidado a mergulhar. Nas imagens fotográficas projetadas, uma série: o trabalho de registro em que Miguel fotografou um índio surdo e mudo.

Em 2007, na Galeria Millan, também em São Paulo, Rio Branco expõe *Dislecsias, Epileptronic*. A primeira - *Dislecsias* - faz um resgate de seu trabalho em preto, branco e cinza, o que de certo modo impactou por ser a exposição de um fotógrafo aclamado pela forma expressiva e original com que trabalha a cor na fotografia. Entretanto, revisitando seus arquivos, Miguel resolve expor apenas trabalhos em grayscale tanto propondo um desafio insolúvel para quem tentar percebê-la como uma narrativa linear e formal quanto conclamando a obliterar a razão em nome de uma investigação de natureza sensorial. Já no andar de cima da galeria, Miguel monta e exhibe a instalação *Epileptronic*, usando "sucatas tecnológicas". Sobre a exposição, o curador Eder Chiodetto diz "a luz tênue que emerge do chão confere um clima quase religioso. Obra mutante, ora remete a um oratório, ora a imagem que os satélites fazem das grandes metrópoles, ora a uma cidade atingida por um bombardeio."²¹ A exposição consiste na justaposição de elementos - como a presença, por exemplo, de dois tubos televisivos suspensos que exibem peixes nadando em espécies de aquários virtuais - que nos levem a pensar o ritmo com que somos acometidos pela necessidade de aparatos tecnológicos para nos tornarmos inseridos na sociedade, e de como esses artefatos deveriam nos ajudar a pensar melhor o viver de forma mais harmônica em sociedade. Entretanto, a velocidade e a fugacidade que gere o ritmo das invenções tecnológicas acabam por servir a outros interesses que não o de suscitar uma reflexão sobre a sociedade mais humanizada e menos racional.

²¹ O texto escrito pelo curador Eder Chiodetto pode ser conferido em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2003200714.htm>

Essa exposição emerge aqui nesse texto como um bom exemplo do que quero dizer por ser bem um signo da relação de fusão das coadjacências que se podem encontrar na obra de Miguel Rio Branco. *Dislecsias, Epileptronic*²² (FIG. 18 e FIG. 19) é composto por "dois trabalhos", grosso modo: uma exposição fotográfica e uma instalação, basicamente. Para o fotógrafo, o termo dislecsia está longe de se referir apenas a uma doença, é uma maneira diferente de ver o mundo, e no caso, uma maneira não-descritiva e não-linear de vê-lo. Nesse trabalho, Miguel parte da proposta poética de percebermos o mundo e construir nosso olhar de maneiras diferentes, não dadas, e faz isso pelo trabalho, não inédito em sua história artística, de recorrer aos seus arquivos. Com ele, criam-se camadas de temporalidades - por estarmos tratando de arquivos - que no andar superior chegam ao termo: na instalação *Epileptronic*, as camadas saltam da bidimensionalidade, e as reentrâncias imagéticas que se tecem para o olhar através das fotografias, ganham uma terceira dimensão ao tornarem-se objetos, artefatos e sucatas permeado por uma tenaz iluminação no andar de cima.

A luz, parece criar um movimento de imanência de um andar para o outro, compondo uma visualidade que se movimenta entre iluminar fotografias que se dão ao olhar e mesclar em lascas, numa precária racionalidade, os objetos da instalação. Parece que ao se subir a escada, se é apreendido por uma luz que se vai tornado promíscua, dada aos prazeres de outros sentidos.

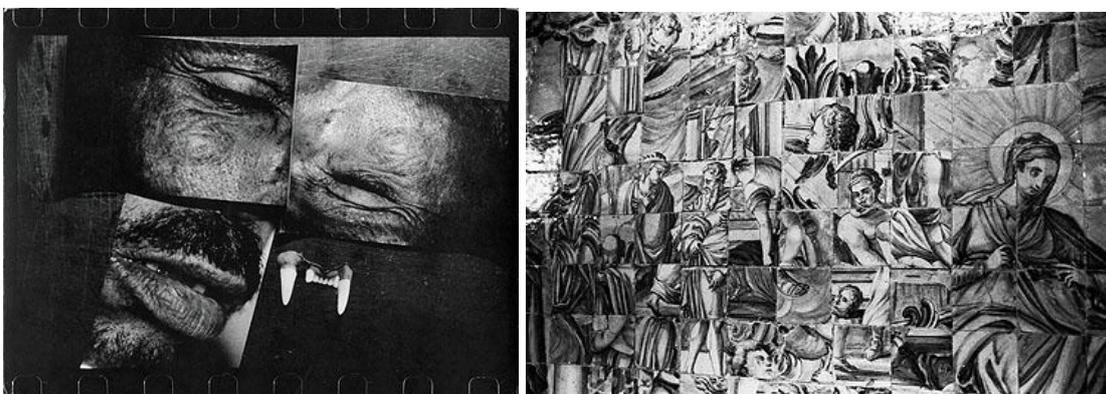


FIGURA 18 - (à esquerda) *Pain Mask, Sentão*. 1976. Da série *Dislecsia*.

FIGURA 19 - (À direita) *Olinda, Brazil*. 1999. Da série *Dislecsia*.

FONTE - <http://www.photography-now.com/exhibition/55347>

Poderia citar diversos outras instalações do artista em questão como exemplos dessa ampliação das possibilidades expressivas tais como *Diálogos com Amaús*, 1983;

²² Da instalação *Epileptronic*, os sites da web carecem de registros fotográficos.

Tubarões de Seda, 2006; *Gritos Surdos* 2001; *Entre os olhos, o deserto*, 1997²³; dentre outras. Contudo, não me deterei em descrever minhas percepções sobre esses demais trabalhos porque o foco (ao qual retornarei mais adiante) desta construção textual é a última instalação que aqui citei: *Entre os olhos, o deserto*, hoje em exposição permanente no Instituto INHOTIM desde sua inauguração em 2010, tendo sido exposta pela primeira vez em 1997 na Casa de La Cultura de Tijuana, no México, e no mesmo ano no In Site 97, em San Diego, nos USA, sob o título *Between the eyes, the desert*.

Toda a trajetória artística de Miguel Rio Branco, ou seja, sua própria vida, esteve sempre se cruzando com a presença de diversos artistas brasileiros e internacionais, o que lhe proporcionou pluralidade na linguagem e multiplicidade de vertentes por onde caminhou com seu trabalho fotográfico e audiovisual, sobretudo da década de 70 em diante, quando esteve em contato com o cinema mais intensamente fotografando para diretores como Antônio Calmón, Júlio Bressane, Otávio Bezerra, Zózimo Bulbul, Lucia Murat, Afonso Beato e Wilson Coutinho, como também registros de trabalhos de Hélio Oiticica, em *Ninhos* de 1971, vídeos como *Apaga-te Sésamo*, *Objetos e Esculturas* de Waltércio Caldas, em 1986, e também *Trabalho*, em 1987, para o escultor José Resende.

Esse cenário contribuiu sobremaneira para o ímpeto experimental de Miguel, que se deixou derivar por meio das linguagens artísticas, não conseguindo mais se conter nos limites impostos pela fotografia fotoclubista daqueles anos ou pelos parâmetros de sequências narrativas que o vídeo estava propondo. Assim, sua principal preocupação figurava-se como sendo questionar as bases tradicionais da arte e levantar um debate estético que desviasse os eixos do olhar e das discussões sobre o que é arte. Miguel expandiu as fronteiras do material imagético que tinha em mãos, atomizando-o, pontencializando-o.

Nessa discussão, é válido trazer o termo fotografia contaminada proposto por Tadeu Chiarelli²⁴, e citado por Lívia Afonso de Aquino (2005)²⁵, segundo o qual o cruzamento entre linguagens artísticas dava um novo estatuto para a imagem fotográfica, por exemplo, pois novas perspectivas estavam em questão como a expansão do suporte de exposição para a tridimensionalidade possível dos espaços e dos tempos.

²³ Fotografias e vídeos de suas instalações podem ser conferidas no site do artista:

<http://www.miguelriobranco.com.br>

²⁴ CHIARELLI, Tadeu. **Arte Intemacional Brasileira**. São Paulo: Lemos, 2002. Pag. 115.

²⁵ AQUINO, Lívia Afonso de. **Imagempoema: a poética de Miguel Rio Branco**. Dissertação de Mestrado - Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. 2005.

É assim que defino as instalações na trajetória artística do Miguel: a potencialização de um argumento sobre o que é arte construído a partir de imagens, levando ao termo as possibilidades que se abrem pela estratificação, acumulação, expansão e exploração de materiais e suportes, espaços e tempos. Sobre a matéria-prima da fabricação desse seu imaginário, Rio Branco, ao invés de ir buscar sempre novas fotografias para expor, reconfigura as que já tem em suas gavetas, dando preferência às suas imagens de arquivo, seus trabalhos passados, se permitindo, assim, ao desafio de construir uma nova poética por meio desse jogo de arranjos e possibilidades que é a montagem.

Essa exposição textual que aqui trago, quiçá soe como retomada histórica da vida de Miguel Rio Branco, num esforço de reunir fatos que, pela minha percepção investigativa, venham a constituir uma rede de esclarecimentos, onde possamos encontrar respostas e, muito provavelmente, muito mais perguntas novas que as que me mobilizaram inicialmente. Trata-se de buscar, pela análise de documentos (escritos, mas também, e sobretudo, imagéticos), um imaginário da vida do artista, que torne-se uma realidade que deixa de ser unilateral para ser um "objeto apreendido através de correspondências fictícias capazes de nos revelar correspondências reais", como diz Janice Silva no texto *O paraíso perdido: descrição* (p. 18, 1992), publicado na revista da USP, esclarecendo a cerca do conceito repensado de imaginário, abordado pela historiografia inglesa e alemã, que segue por um caminho diverso daquele que liga a palavra imaginário a "falsidade", "mentira" ou "engano" (idem).

No caso, como já citei, os documentos escritos sobre a vida e a obra do Miguel aos quais tive acesso, replicam, no mais das vezes, as mesmas informações. Mas as imagens das expressões artísticas (quadros, fotografias, filmes, instalações...) de Miguel Rio Branco permanecem inesgotáveis quanto ao que têm a nos contar. Ainda citando um outro trecho do texto de Silva (1992), referindo-se ao que propõe Rubén Bonifaz Nuno, ela o cita quando o autor diz que "monumentos plásticos, grandes e pequenos, estão livres de suspeita de contaminação", e complementa: "permitindo, portanto, que se inicie a compreensão de outros universos cognitivos" (ibidem, 1992, p. 18).

Procurou compreender essa ausência de contaminações²⁶ considerando um caráter aberto da imagem, que nos permite, olhando para ela, ver seus intervalos, ausências e

²⁶ É importante salientar que coincidentemente me deparei com a palavra contaminação aqui, mas numa abordagem diversa da que utilizo quando considero que as imagens, na instalação "Entre os olhos, o

reticências, e aí encontrar o terreno propício para que um novo conhecimento surja. Estar "livre de contaminações" como propõe o autor citado, é sua reflexão sobre as limitações do documento escrito, da palavra, portanto, em detrimento da imagem.

Na verdade, percebo que as imagens acabam por tornarem-se, de certa forma, a narrativa biográfica, ou seja, tornam-se o histórico da vida do Miguel. Sobre a história de vida como uma das noções do senso comum, Pierre Bourdieu (1996) no texto *A ilusão biográfica* lembra que tal conceito pressupõe que uma vida é a história de uma existência individual que congrega um conjunto de acontecimentos, um deslocamento linear e unidirecional. Bourdieu considera usual entre os romancistas e porque não dizer também entre os historiadores, a ideia de uma filosofia da história com o sentido de narrativa histórica, e nesse sentido afirma que tanto uns quanto outros têm métodos equivalentes, ou seja, tratam a história de vida como um apanhado segundo uma ordem cronológica de acontecimentos.

Bourdieu, no mesmo texto, declara o processo de biografar ou autobiografar como uma busca da "criação artificial de sentido" (1996, p. 76), pois há uma inclinação natural em ideologizar um percurso de vida ressaltando acontecimentos que se julga importantes - os quais Bourdieu chama de acontecimentos significativos - para a construção de uma teia que cause a impressão de coerência, consistência e constância, ainda que, para isso, o biógrafo recorra à narração de acontecimentos que não estejam encadeados diretamente, mas que mesmo assim tendam a se organizar em sequências inteligíveis.

Entretanto, o autor considera como uma "ilusão retórica" (idem, p. 76) a fato de se ceder às tradições literárias que não abrem mão dessa estrutura de significação regida pela ideia de uma sequência coordenada de eventos. Citando Alain Robbe-Grillet²⁷, Bourdieu afirma sua hipótese

o advento do romance moderno está diretamente vinculado a esta descoberta: o real é descontínuo, formado por elementos justapostos sem razão, cada um é único, e tanto mais difíceis de entender porque surgem sempre de modo imprevisto, fora de propósito, de modo aleatório (ROBBE-GRILLET apud BOURDIEU, 1996, p. 76)

deserto", contaminam o espaço de exposição proliferando-se. Abordarei isso com mais detalhes mais adiante.

²⁷ Esta citação está contida no texto bourdieiano em questão (*A ilusão Biográfica*, in *Razões Práticas: Sobre a teoria da ação*), mas originalmente seu texto fonte é *Le miroir qui revient*. Paris, Minuit, A. ROBBE-GRILLET, 1984, p. 208.

A aleatoriedade evocada por Robbe-Grillet, mencionada por Bourdieu e onde ele construirá sua crítica, contrasta com a possibilidade da construção do apanhado dos acontecimentos da vida de alguém, ou seja, de sua própria história de vida, como uma elaboração que, ainda que por vias do anacronismo e da descontinuidade, não comprometa o sentido e a notoriedade do que se quer transmitir sobre a vida de outrem. Tanto biógrafos quanto autobiógrafos têm preocupado-se (e concordado entre si) em atribuir sentido às interpretações dos fatos que mencionam ou mencionarão, quer seja numa entrevista, num trabalho escrito, num filme (documentário, fatalmente, mas não obrigatoriamente).

Entretanto, Bourdieu levanta a questão de que o abandono da linearidade romanesca tenha coincido com uma questão que trata-se de uma desconstrução da história: o questionamento da visão da vida como existência dotada de sentido (tanto no sentido de significação quanto de direção (ibidem, p. 76). E aqui, Bourdieu empreende sua crítica

Produzir uma historia de vida, tratar a vida como uma história, isto é, como a narrativa coerente de uma sequência significativa e coordenada de eventos, talvez seja ceder a uma ilusão retórica, a uma representação comum da existência que toda uma tradição literária não deixou e não deixa de reforçar. (BOURDIEU, 1996, p. 76)

O exemplo que Bourdieu utiliza nesse mesmo texto para falar sobre os mecanismos nos quais o mundo social se apoia para forjar uma normalidade ou uma constância nos sujeitos sociais, de acordo com ele, é o nome próprio.

Contudo, me utilizo aqui das mesmas reflexões que o autor francês faz a cerca da história de vida e da busca "falida" por inteligibilidade por meio de aparatos totalizantes e unificadores, para refletir sobre uma vida contada por imagens. De que modo um artista/fotógrafo constrói sua história por meio das imagens - não apenas as fotográficas, mas pensando um caráter mais abrangente do que se entende por imagem, de acordo com Hans Belting, por exemplo, como abordarei mais a diante - que são naturalmente entidades desligadas do tempo histórico por cruzarem em si temporalidades díspares e afins, ao mesmo tempo?

É a partir dessa questão que levanto a possibilidade da elaboração de uma história por meio das perguntas - e respostas - que têm as imagens de Miguel Rio Branco. De acordo com uma perspectiva de não ordenação e não significação - atípicas em elaborações biográficas convencionais - podemos falar sobre a obra do Miguel e refletir sobre cada um dos seus trabalhos com a provável possibilidade de nos

depararmos com o mais íntimo dos pensamentos e sentimentos que orientam sua vida de artista.

Lembrar da afinidade que Rio Branco tem com a montagem e a preferência que tem pelo trabalho com os próprios arquivos são salutares para compreender a que ponto chega essa minha proposição. Para isso, e especificamente nesta pesquisa, viso a instalação *Entre os olhos o deserto* como exemplar para tencionar e problematizar as questões conceituais que aqui vou levantando.

3.2

B. Sobre *Entre os olhos, o deserto*

De modo geral, o trabalho fotográfico de Miguel Rio Branco apresenta signos que remetem à passagem do tempo e às marcas que esse produz – ou ressalta. Tanto a produção quanto a valorização desses traços desse tempo que passa, apontam para a presença do passado como camada translúcida das imagens fotográficas concebidas pelo Miguel. Esse aspecto da degradação do tempo permeia os temas escolhidos pelo fotógrafo para a consolidação de sua obra como um todo. Sobre isso, ressaltamos o que propõe a professora Angela Prysthon, a qual, em seu artigo *A imaginação nostálgica como utopia*, escreve para a revista de crítica de arte Tatuí (nº5) o seguinte: “a cultura contemporânea está marcada indelevelmente por sua relação com o passado, com a memória e, de modos muito diferentes, com a nostalgia.” (p. 7).

Esta proposição converge com o assunto que venho tratar, pois é o retornar às formas passadas com novos olhares, que faz da arte contemporânea um objeto de sobreposição de momentos históricos que se imbricam. Trata-se de capturar as lembranças em seu “relampejar no instante de perigo”, para lembrar Benjamin (2012 p. 243) em suas *Teses sobre o conceito da História*.

Entretanto, queremos aqui destacar a opção do fotógrafo em alvejar com sua câmera os traços do que vai ficando pra trás, do tempo que não volta – aliás, que volta, mas de outro modo –, de reminiscências que estão impressas na pele, sobretudo, mas também em outros signos que apreende em sua fotografia, como regiões desertificadas, montanhas sob a ação da erosão, carros com pinturas corroídas, superfícies descascadas, entre outros. Nesse gesto, encontramos um retorno ao passado, mas de forma reproposta.

Ao dispor, pela projeção de fotografias, lado a lado objetos, paisagens (sobretudo de regiões desertificadas), cenas e corpos (ou partes deles), Miguel Rio Branco, com o trabalho *Entre os olhos, o deserto*, sugere uma superação da dimensão espacial e nos convida a um desprendimento, cujo método de exposição passa pela experiência da imersão, pois trata-se de uma instalação multimídia, combinando imagens, sons e objetos postos entre os projetores das imagens e a superfície de projeção.

A obra citada consiste em um triplo fluxo constante de imagens que são projetadas num anteparo. Cada sequência é transmitida por projetores independentes, formando trípticos que nunca se repetem. Uma tripla combinação cambiável. A cadência das imagens é embalada, a princípio, apenas por uma música clássica que transmite calma, melancolia, enquanto os slides são projetados numa sala repleta de outros objetos que compõem tal amontoado imagético (FIG. 20). Em determinado momento, a música torna-se mais densa, mais tensa na medida em que o observador-participante vai ficando envolto pela atmosfera de passagem do tempo, de memórias, de desgaste, de vida e de morte, a ponto de não mais discernir uma fronteira nesse movimento dialético.

A obra propõe nos retirarmos à caverna escura onde nascem as imagens, pois olhando-as fora do ambiente que as imerge – este mar da pluralidade de significados, este céu das (muitas) luzes que as evidenciam – estaremos menos propensos a sermos ofuscados, e assim poderemos vê-las sob sua pele própria. Tal empreitada é sugerida por Miguel no gesto da construção de uma poética subversiva, criando um universo diferente do que naturalmente conhecemos. Este seria o *universo das imagens*, onde outras normas entram em vigor.



FIGURA 20 – Uma das sequências da instalação *Entre os olhos, o deserto*.

FONTE – Imagem retirada do website www.gustavomackenzie.com

(<http://gustavomackenzie.wordpress.com/2010/11/24/entre-os-olhos-o-deserto-miguel-rio-branco/>)

Sobretudo, precisamos considerar que as imagens possam ter luz própria, tornando-se seres vivos, e como tais, anseiam por algo que, por vezes revelam, por vezes não. Elas carregam em si memórias, sensações, ideologias, desejos e um profundo sentimento de porvir. Como persuade Etienne Samain (2012, p. 23), “toda imagem é uma *memória de memórias*, um grande jardim de arquivos declaradamente vivos”. Na nota de rodapé sobre esta questão, Etienne Samain propõe, e é salutar retomá-lo aqui, que o “trabalho de memória” inerente ao estatuto das imagens é comparável ao “trabalho do mar” em, pelo menos, duas dimensões:

1) A primeira delas, a que considera o movimento do mar, a sua varredura como forma de expressar metaforicamente o movimento de fluxo e refluxo espaço-temporal em que está mergulhada a construção das imagens (de arte);

2) O outro aspecto seria o fato de que, em sua imensidão e aparente uniformidade, o mar se encarrega de guardar mistérios, segredos, silêncios. Seria ele “o guardião de destroços, de naufragos e tesouros, de histórias e de memórias.” (Samain, 2012, p. 23). A respeito desta comparação, e amparado na relação joyciana²⁸ com o mar, Didi-Huberman, em *O que vemos o que nos olhas* (2010) escreve:

O mar, para Dedalus, torna-se uma tigela de humores e de mortes pressentidas, um muro horizontal ameaçador e sorrateiro, uma superfície que só é plana para dissimular e ao mesmo tempo *indicar* a profundidade que a habita, que a move, qual esse ventre materno oferecido à sua imaginação como um “broquel de velino esticado”, carregado de todas as gravidezes e de todas as mortes por vir. (DIDI-HUBERMAN, 2010. P. 33)

Com isso, o filósofo francês nos conduz a pensar as imagens como seres que não são apenas o que aparentam ser, mas que perpassam o que está ao alcance dos olhos, e assumem uma vontade, um querer-ser num jogo de sedução, num movimento que nos guia entre o visível e o tangível, “da superfície e do fundo, do fluxo e do refluxo, do avanço e do recuo, do aparecimento e do desaparecimento” (*ibidem*, p. 33).

²⁸ A comparação com a qual Didi-Huberman constrói sua proposição metafórica diz respeito ao romance *Ulisses* (1922), do irlandês James Joyce, trata-se de uma paródia do texto grego *A Odisséia*, de Homero, e narra a jornada da viagem do personagem principal (Stephen Dedalus) condensada em apenas um dia.

Também neste texto já mencionado, Samain (2012) apresenta as imagens numa outra perspectiva: a da sua capacidade de ideação e pensamento, e de seu poder de se articular a outras imagens e formar, entre si, um sistema de significação (e comunicação) que seja indiferente à existência do autor (no caso, o artista) e do observador. Isso pode ser notado no trabalho em análise – *Entre os olhos, o deserto* –, pois ao se combinar as imagens numa programação estocástica, e ao tomar de súbito o observador com a justaposição de imagens que ele não esperava ver, saindo uma e entrando outra, sem que a do lado seja mudada, vemos claramente um movimento de vida independente nesse sistema imagético, o qual fugiu, em certos aspectos, do controle do artista. Tais conexões criam uma espécie de fronteira e fazem emergir, pelos signos apresentados, a relação do homem com o espaço, com o tempo (e suas marcas) e, naturalmente, com a vida e a morte.

Em 2000, Miguel Rio Branco concebeu e ofereceu ao público a exposição *A Pele do Tempo*, tendo ficado em cartaz no Centro de Arte Hélio Oiticica por pouco mais de três meses. A mostra consistiu na exposição de seis telas de grande formato, 28 composições em que utilizou, ao todo, 50 fotografias e a instalação *Entre os olhos, o deserto*. Nesta exposição, Miguel deixa ainda mais clara a relação de sua poética com uma arte não figurativa, pois apesar de trabalhar com a fotografia – e de ser mais lembrado como fotógrafo –, deixa claro que não tem compromisso com a captura documental, pois não é o cotidiano o que retrata. Nesta exposição de 2000, deixa essa tendência ainda mais evidente: não é o compromisso narrativo ou a remissão a fatos históricos que compõem seu trabalho, mas a ânsia de extrair – aliás, sobressaltar – das imagens seus elementos estéticos, poéticos. Miguel ocupa-se das questões relativas à construção da imagem como objeto artístico, procurando a essência do que seria a imagem pela imagem.

A presença, nas fotografias, de prostitutas e boxeadores, por exemplo, está mais relacionada ao que Miguel usa como palavra-chave no título da mostra e também como no signo evidenciado nas obras: a pele. Tanto que, para isso, de forma relacional, expõe também fotografias de carros corroídos, lonas de embarcações desgastadas pelo tempo, caveiras etc.

Miguel prevê que a pele seja o invólucro do tempo. Esse elemento tão explorado em sua obra é a condensação de sua vontade artística de ressignificar a passagem do tempo, a corrosão, a destruição, o declínio da vida de objetos e pessoas. E por que não dizer de imagens, visto que em alguns dos trabalhos, os próprios suportes trazem essa

ênfase: quer seja pela exposição de uma foto – ela mesma corroída e gasta a ponto de não quase se ver o homem por trás das rachaduras –, quer seja pelo uso de compensados como anteparo para a projeção da instalação *Entre os olhos, o deserto*, para que as imagens possam ser vistas de forma a não serem percebidas senão pelas marcas da madeira que as recebe pela projeção, sendo tal recurso um fator de enaltecimento à impressão de envelhecimento, de degradação. Sobre isso, no livro homônimo à exposição, Paulo Sergio Duarte escreve:

O tempo teria uma pele, um envelope que cerca e separa interior de exterior, invólucro de corpo, região sensível, portadora de mensagens, espelho da alma, primeira fronteira do ser. (...) E cada cicatriz tem um tempo e uma memória guardada na subjetividade dos portadores daqueles corpos e esse tempo é toda a eternidade. (DUARTE, 2000, *in* Pele do Tempo. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica)

A ideia de “primeira fronteira do ser”, proposta por Duarte (2000), relaciona-se, a nosso ver, com a metáfora do mar, já aqui citada. A pele do ser seria o espelho d’água que esconde sua inteireza: o não visível, mas que exprime de alguma forma, esse recôndito, onde está a essência. O que não se conhece. Tal formulação remete não só à vida dos objetos, mas também à vida das imagens que são, para Samain, “muito mais que um objeto: elas são o lugar de um processo vivo, ela participa de um sistema de pensamento. A imagem é pensante” (*op cit*, 2012, p. 31). A obra *Entre os olhos o deserto* permite pensar as imagens como esse lugar de processo vivo, construindo um sistema de pensamento.

Por dois anos seguidos estive no Instituto INHOTIM²⁹ onde me deparei com uma diversidade de manifestações artísticas que partilham com a natureza do parque - sobretudo na diversidade da flora preservada numa reserva ambiental - a proposta de multiplicidade e de desdobramentos possíveis pela fertilidade de solos favoráveis tanto para o desenvolvimento de espécimes silvestres, quanto, em um sentido paralelo, para a proliferação de reflexões sobre arte, sobretudo arte contemporânea. Nele, estão

²⁹ "O Instituto Inhotim abriga um complexo museológico com uma série de pavilhões e galerias com obras de arte e esculturas expostas ao ar livre. O surgimento do Inhotim no cenário das instituições culturais brasileiras tem como marca, desde o início, a missão de criar um acervo artístico e de definir estratégias museológicas que possibilitem o acesso da comunidade aos bens culturais. Nesse sentido, trata-se de aproximar o público de um relevante conjunto de obras, produzidas por artistas de diferentes partes do mundo, refletindo de forma atual sobre as questões da contemporaneidade. Texto retirado do site do Instituto." Pode ser conferido em <http://www.inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/>

presentes obras de arte contemporânea que estão abrigadas em pavilhões construídos e nomeados com os nomes dos artistas brasileiros e internacionais, mas também há obras de arte nos espaços abertos do parque, com as quais cruzamos nos percursos que fazemos. Ali prevalece as expressões chamadas de *site specific*³⁰.

Inaugurado em 2010, um dos pavilhões do instituto é o do Miguel Rio Branco. Um arrojado projeto arquitetônico com 3 pavimentos abriga uma mostra de mais de 30 anos da obra do artista, incluindo, dentre elas, o trabalho *Entre os olhos o deserto*, hospedado no andar superior da galeria, numa sala especificamente tratada para receber a instalação (FIG. 21).



FIGURA 21 – Uma das seqüência da instalação *Entre os olhos, o deserto*.

FONTE – Imagem retirada do website do Instituto Inhotim

<http://www.inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/entre-os-olhos-o-deserto/>

A compartimentação e a ambientação dos espaços do pavilhão criam uma ideia sugestiva de circulação não hierarquizada, ou seja, não privilegiando a visita mais a

³⁰ O termo sítio específico faz menção a obras criadas de acordo com o ambiente e com um espaço determinado. Trata-se, em geral, de trabalhos planejados - muitas vezes fruto de convites - em local certo, em que os elementos esculturais dialogam com o meio circundante, para o qual a obra é elaborada. Nesse sentido, a noção de *site specific* liga-se à idéia de arte ambiente, que sinaliza uma tendência da produção contemporânea de se voltar para o espaço - incorporando-o à obra e/ou transformando-o -, seja ele o espaço da galeria, o ambiente natural ou áreas urbanas. Relaciona-se de perto à chamada land art [arte da terra], que inaugura uma relação com o ambiente natural. Não mais paisagem a ser representada, nem manancial de forças passível de expressão plástica, a natureza é *olocus* onde a arte se enraíza. O espaço físico - deserto, lago, canyon, planície e planalto - apresenta-se como campo em que artistas realizam intervenções precisas, por exemplo em *Double Negative* [Duplo Negativo], de 1969, em que Michael Heizer (1944) abre grandes fendas no topo de duas mesetas do deserto de Nevada, ou em *Spiral Jetty* [Pier ou Cais Espiral], que Robert Smithson (1938 - 1973) constrói sobre o Great Salt Lake, em Utah, Estados Unidos, em 1971. Conferir o conceito no site da web: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5419/site-specific>

umas obras que a outras, ainda mais porque a própria planta da galeria, construída sobre uma rocha, não propõe uma divisão organizada e previsível, mas, contudo, amplia as possibilidades de exposição da obra do artista bem como a integração entre elas.

A sala em que está a instalação assemelha-se uma sala de cinema, inicialmente por ter, à porta, uma cortina feita de um grosso tecido de rotunda, comum aos ambientes que procuram fazer tratamento acústico e impedir a entrada de luminosidade externa. Sobre esta última, a ausência de luz de outra fonte que não seja a das projeções faz o observador experimentar uma espécie de cegueira temporária, rápida, mas que causa vertigem, pois a pupila dilata completamente para procura a luz escassa do lugar. O momento é de tatear e de encontrar-se seguro mais pelo tato que pela visão. Quanto mais escuras as imagens fotográficas projetadas, mais trabalha o diafragma natural (pupila) de nossa lente fotográfica (retina). Quando as imagens são de maior exposição à luz, mais à vontade o olho vai ficando. E, enfim, chega o momento em que reconhecemos o lugar e os objetos que este contém de forma confortável.

Ao entrar, uma imensa sala de cerca de 6 metros de altura, toda escura, é iluminada apenas pela luz da projeção, variando de acordo com as cores e matizes das imagens que vão se combinando. Cerca de 400 imagens se sucedem em 3 projeções ladeadas que, pelas dimensões, assemelha-se à tela cinematográfica. A ausência de cadeiras enfileiradas e em maior quantidade, como as que encontramos nos cinemas convencionais, é o primeiro incômodo com o qual me deparo e com o qual tencionamos: estou diante de imagens em uma instalação e, por mais que as imagens estejam em movimento, não são imagens cinematográficas.

Apenas alguns sofás e poltronas, colocados no lado oposto ao da projeção, propõe-nos um instante de fruição ali, quietos, sentados, sem ceder à ditadura do tempo, pois a obra não tem nem começo nem fim. É uma experiência cíclica, atemporal, que pode durar muito ou pouco. O observador é quem delibera sobre tal operação.

As fusões que a sequência imagética apresenta na variedade de tempos e combinações, vão dando uma caráter hipnótico para a obra, cuja trilha é um aglomerado sonoro que mistura canções populares americanas, o som de uma mulher cantarolando em forma de sussurros, sons de interferência no sinal radiofônico bem como sons que buscam a frequência de estações. Entretanto, a música *Gymnopédie n° 1* do compositor francês Erik Satie (1866 - 1925) é como uma espécie de espinha dorsal do trabalho artístico, pois percebemos o observador pode perceber o caráter privilegiado que a mixagem das trilhas deu a ela.

A música nesse trabalho, bem como em outras obras do Miguel, tem uma função de colágeno, pois parece querer reparar as fissuras que as imagens causam. Esse seu caráter cicatrizante é perceptível pelo uso que é feito dela: como está presente em toda a duração do tempo de exposição da instalação, causa uma ambiência peculiar, uma paisagem sonora que propõe construções imagéticas - aqui, imagens não-visuais, mas auditivas, que geram imagens mentais - que são parte fundamental da obra *Entre os olhos o deserto*.

Sobre paisagens sonora como formato de exposição e de linguagem artística contemporânea, posso citar o trabalho *Forty part motet* da artista canadense Janet Cardiff também presente no Instituto INHOTIM. Uma instalação artística que propõe construções imagéticas de outra natureza, já que não utiliza elementos visuais - como fotografias, pinturas, vídeos - para isso. Utilizando microfones individuais, a artista gravou cada um dos 40 integrantes do coral da Catedral de Salisbury executando a peça vocal para moteto *Spem in Alium nunquam habui*³¹ do compositor inglês Thomas Tallis.

Na instalação, a artista usa um alto-falante para cada voz do cântico - oito grupos de cinco alto-falantes/vozes, ao total, dispostos em círculo - e a experiência do observador é fazer, em seu próprio ouvido, pela deambulação na sala de exposição, a mixagem dos sons que escuta. Só a experiência do estar-ali é que dará ao participante condições de ter acesso à riqueza harmônica da peça vocal e às combinações sonoras. O ambiente se cria, antes mesmo da execução musical do moteto, quando, na sala, e em diferentes alto-falantes, os integrantes do coral travam um diálogo casual, como se estivessem se preparando para cantar. Vozes e risadas vêm de várias direções. Podemos ter a sensação de que, de fato, há pessoas na sala. Um atrás de nós, outras dos lados e outras à frente.

A experiência, nesse caso, é fechar os olhos para ver: de olhos fechados e sentado num dos bancos que há no meio da sala, se tem a rica impressão de que estamos diante da apresentação ao vivo daquele coral em um grande teatro.

Apesar de não trabalhar com suportes de alta tecnologia para áudio, como é a proposta do trabalho de Cardiff, Miguel dá uma importância singular para a trilha

31 Thomas Tallis, compositor inglês do século 16, compôs *Spem in Alium nunquam habui* para a comemoração do aniversário da Rainha Elizabeth 1ª, em 1575. O moteto (um tipo de composição polifônica medieval) para oito coros de cinco vozes trata de humildade e transcendência, dois temas importantes para o compositor católico numa época em que a fé católica era reprimida pelo Estado soberano da Inglaterra. A peça é conhecida como uma das mais complexas obras polifônicas para canto coral jamais compostas.

sonora, e ela é quem acentua, por exemplo, a sensação de melancolia bastante presente em *Entre os olhos, o deserto*. O que pode gerar melancolia no observador da obra? Talvez a apatia, uma falta de entusiasmo que o torne passivo, relaxado. Esse estado de espírito ligado a autopercepção de uma inutilidade, uma impotência, por exemplo, são sintoma característico dos lastros deixados por esta obra naqueles que a visitam. De fato, o observador, de imediato, não dispõe de uma condição de interação, de atividade ou de interferência no trabalho em questão, dando-o a impressão de que ele "fala" sozinho, de um lado, e de outro, e nós - fruidores - apenas devemos escutá-lo, em silêncio e sem interrupções.

Um estado de letargia, de fato, se coaduna. É o primeiro momento de fruição da obra: esperar, relaxar e nada fazer. É aí que a música cumpre seu astucioso e sorrateiro papel de nos embevecer. Talvez seja hiperbolizar esse relato falar de uma experiência de enlevo facilitada pela melodia pungente da *Gymnopédie n° 1* de Satie, em que alma e corpo se desprendem. Entretanto, essa é a forma de dar a conhecer que é aí nesse descolamento que a atividade criadora do observador se inicia. A mesa onde as cartas são postas chama-se música: começa o jogo.

De frente para as imagens fotográficas que têm tamanho e força suficiente para nos devorarem, ficamos em silêncio, à espreita da próxima que virá. De acordo com o instante em que se entra na sala, o início do trabalho é um ou outro, e apesar da proposta de loop que vai combinando imagens aparentemente destoantes, podemos identificar sequências que formam grupos microtemáticos dentro de *Entre os olhos, o deserto*: sequências de imagens marinhas, com destaques para tubarões em movimento; sequências de partes de corpos de cavalos; sequências de ossos e caveiras; sequências de texturas. Enfim, e como imagens-legenda da instalação, apreendemos sequências em que há olhos humanos nas extremidades e imagens de desertos ao meio. Estas são bem frequentes. Contudo, na maior parte do tempo, o que temos são sequências que parecem não dialogar. Aí entra nosso trabalho.

Talvez Miguel tenha tentado nos provocar. Sabemos que nada mais prolífico e rico que um deserto, no qual tantas vezes ouvimos estórias que nos falavam de miragens e delírios que se construía mentalmente em personagens que, fatigados de longas jornadas em terras áridas e desertas, desejavam apenas por um pouco de sombra, água e comida. Tal desejo não lhes saciava fisiologicamente, mas as imagens mentais tornadas quase físicas, de tanto desejo, os fartavam de esperança e satisfação. Bem, mas a

miragem não é apenas um constructo mental. É um fenômeno óptico que tem como coadjuvante primordial o calor e a luz do sol.

O deserto proposto por Miguel está longe de ser um lugar desabitado e estéril. E a proposta de que ele seja um lugar interpolado por olhares o qualifica como um espaço de percurso, por onde se transita de um olhar a outro. Para ficar mais claro: imaginemos uma porção de terra, um lugar avulso que esteja sob a égide de duas extremidades simetricamente opostas, mas que não sejam delimitadoras a ponto de torná-lo um bocado de terra vulnerável e que apenas exista como um intervalo espacial entre duas comarcas que o administrem. Tais extremidades, na comparação, proponho que sejam os olhos, ou melhor, os olhares.

"Entre os olhos". Tomar parte nesta experiência sensorial é um embate entre dois olhares - o do observador e o do fotógrafo/artista. Entre os dois "olhos", o deserto. Na verdade, um deserto que é uma intercessão, uma miscelânea de dois outros desertos diversos um do outro - o do observador e o do fotógrafo/artista. Podemos então dizer que trata-se de um deserto comum, salvaguardadas as particularidades e intrinsecabilidades de cada porção - a do observador e a do fotógrafo/artista.

Já falei aqui, anteriormente, que adentrar à instalação de Rio Branco é adentrar seus pensamentos e vibrações interiores. Mas na proposta da partilha de desertos, há uma contaminação de pensamentos. Pisamos, caminhamos e habitamos nos pensamentos do artista, mas ele também torna-se nosso hospedeiro, senhorio temporário de nossas percepções. A instalação torna-se pensamento compartilhado.

O deserto que se desdobra entre os olhos em questão, vem a ser o espaço da construção do conhecimento. Apesar de testemunharem a aparente aridez e evasão desse lugar emblemático, os olhos passam a desejar, e o desejo lhes proporciona imagens que lhes saciam a sede, lhe tolhem o cansaço e os convidam a mergulhar num poço sem fundo. Quanto mais dura o tempo que se permanece na instalação, tanto mais durará o mergulho, e é aí onde se descortina as camadas que a obra tem.

Mas isso não é apenas um trabalho de imaginação, sobretudo quando nos prendemos, ao que já escrevi anteriormente: aludir à palavra imaginário não significa remeter ao não-real, ao forjado, mas ocupar-se de delinear uma nova natureza de realidade. Da mesma maneira, o historiador de arte Georges Didi-Huberman, no texto *Quando as imagens tocam o real*, reconstrói a categoria imaginação e considera como "um enorme equívoco querer fazer da imaginação uma pura e simples faculdade de

desrealização" (2012b, p. 206), mas antes, deve-se dar lugar a sua capacidade de realização, o que a distinguiria da fantasia e da frivolidade, ainda segundo o autor.

Ou seja, convém, ainda segundo Didi-Huberman, considerar que as imagens toquem o real, ou seja, entender a possibilidade da materialização das imagens que protagonizam contatos. Contatos entre olhos, por meio de desertos. Tais contatos materializam-se por meio da "ardência" com que nos fala o autor do texto em destaque. "A imagem arde em seu contato com o real" (ibidem, p. 206), e nesse processo, tem causado dúvidas, desconfianças, inseguranças. Tem protagonizado uma reviravolta nos padrões do olhar e, por isso, tantos desdobramentos a cerca do que dizer sobre uma imagem têm chegado a nós de maneira tão recorrente. Para ele

Nunca, aparentemente, a imagem — e o arquivo que conforma desde o momento em que se multiplica, por muito pouco que seja, e que se deseje agrupá-la, entender sua multiplicidade — nunca a imagem se impôs com tanta força em nosso universo estético, técnico, cotidiano, político, histórico. Nunca mostrou tantas verdades tão cruas; nunca, sem dúvida, nos mentiu tanto solicitando nossa credulidade; nunca proliferou tanto e nunca sofreu tanta censura e destruição. Nunca, portanto, — esta impressão se deve sem dúvida ao próprio caráter da situação atual, seu caráter ardente —, a imagem sofreu tantos dilaceramentos, tantas reivindicações contraditórias e tantas rejeições cruzadas, manipulações imorais e execrações moralizantes. (DIDI-HUBERMAN, 2012b, p. 207)

Esta proposição teórica da contato como ardência nas imagens é uma das quais recorro para fundamentar esta pesquisa. Didi-Huberman recorre a autores como Freud, Aby Warburg, Eisenstein, Bataille e Benjamin para considerar que nossa dificuldade de olhar para uma imagem vem justamente da dificuldade de entendê-la, ao mesmo tempo, "como documento e como objeto de sonho, como obra e objeto de passagem, como monumento e objeto de montagem, como não saber e objeto de ciência" (ibidem, p. 208), passando, assim, por cada uma das construções teóricas desses autores citados, recorrentes nos textos do historiador de arte francês.

A obra de Miguel Rio Branco que analiso é, provavelmente, um certame oportuno para discutirmos a natureza das imagens com as quais o artista trabalha na montagem da instalação e de que forma afetam - ardem - nos olhos dos observadores/comensais da sua proposta de reducto imaginário, depósito de memórias e afetos.

Também compõe a obra um amontoado de elementos de metal, a maioria deles sobras da construção do pavilhão. Ficam encostados na parede de anteparo da projeção, criando sombras que replicam os objetos deixando a presença deles ainda mais contundente. Esses fragmentos do pavilhão, pela nova leitura dada por Miguel, são

também arquivos de sua trajetória, ainda que arquivos residuais. São lastros deixados pela feitura do lugar, que foram parar exatamente na sala da exposição com a qual estou aqui me ocupando.

Todos os elementos da instalação - imagens, sons, objetos - parecem compor os níveis de um mesmo objeto, camadas diáfanas, que, entretanto, não propõem hierarquia ou priorizações. Tudo acontece ao mesmo tempo. Até os observadores passamos a ser lascas desse tronco que se faz e refaz no tempo de exposição.

Ainda segundo Didi-Huberman, "não se pode falar no 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" (2012b, p. 208). Essas cinzas, tão vulneráveis, são carregadas pelo vento, formam nuvens com os rastros de uma destruição, contudo são o lastro de uma realidade presente, materializada, ainda que numa nuvem. Na fuligem - sombras amorfas de um passado que é reconfigurado - amontoam-se temporalidades, mas não de maneira ordenada, que seja do agrado do nosso paladar narrativo, totalizador, sequenciador. Uma massa volumosa - talvez leve - e apenas isso. Uma matéria quase intangível, mas, contudo, apreendida por causa desse "quase", em algo com que possamos nos deparar como sendo uma nova realidade à procura de agentes voluntários - quiçá olhares ávidos - que a reorganizem. Contudo, essa reorganização não demanda, necessariamente, inteligibilidade e/ou reconstituição que busca imitar ou refazer algo tal qual como era.

Para Miguel, sobretudo no contexto de *Entre os olhos, o deserto*, o tempo é a matéria prima predominante das imagens fotográficas. O artista enfatiza nelas temas que nos remetem a tal reflexão. Por exemplo, podemos perceber em algumas das várias fotografias de olhos um acentuado trabalho de luz que privilegia a percepção das linhas da pele que indiciam pessoas mais vividas. Em diálogo, se pode também ver fotografias de detalhes de ferrugem e de pinturas depreciadas pela ação do tempo em objetos diversos, como nos carros e nos tetos antigos. O importante para Rio Branco é a estrutura que as imagens criam e a ambiência que geram pelas conexões propostas, que vão fazendo emergir determinada temática como, por exemplo, as relações do homem com as marcas do tempo, com a vida e com o fim dela.

Para Livia Afonso de Aquino, Doutora em Artes pela Universidade de Campinas (UNICAMP), há uma chave de absorção da obra do Miguel que é diversa da

interpretação de cada imagem. No artigo *Entre as marcas do tempo em Miguel Rio Branco* (2010)³², ela escreve:

A temática de Miguel Rio Branco não aparece literalmente descrita na apresentação de sua obra, surge como um emaranhado que evoca um sentido a cada nó que se desfaz. As relações entre diferentes situações fotografadas, como corpos e objetos postos lado a lado, oferecem uma leitura que foge a uma definição de lugar. O tema apresenta um caráter residual, diluído no processo de transferência do fato à imagem (AQUINO, 2010, p. 1)

Desta forma, Aquino nos ajuda a entender que Miguel é um homem de vestígios, e que não oferece gratuidade de compreensão na fruição de seus trabalhos, mas que, tal qual o poeta que talha esconderijos e labirintos para nunca mostrar seus sentimentos desnudos, o artista também se permite não dar de cara significações, mas proporciona ao observador a experiência de um mergulho nas imagens, que por sua vez lançam tentáculos multidimensionais e sensórios.

Tais vestígios nas fotografias e demais imagens de Miguel que cito são, nas palavras do crítico Wilson Coutinho, restos improdutivos. Para ele, ao falar sobre o campo de investimento do artista, no texto *Aproximações* (1996)³³, Rio Branco trabalha com marcas de uma economia negativa como a do desperdício e a do resto. "A banalidade muitas vezes, é o extraordinário de uma fotografia", afirma no mesmo texto, e enfatiza o material de trabalho em que Miguel se debruça: o cotidiano, e em seu métier, não poupa esforços para exibir o extraordinário escondido por trás do ignorado, do não-valorizado. O trabalho do Rio Branco é o de resignificar. E para isso, distancia-se do que o pensamento pode alcançar imediatamente: afasta-se das luzes ofuscantes e embrenha-se nas penumbras, obscuridades e muitas vezes na escuridão.

³² Trabalho apresentado no GP Fotografia, no X Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, no ano de 2010.

³³ O texto de Wilson Coutinho (*Aproximações*, 1996) pode ser conferido na íntegra na página web do artista Miguel Rio Branco, na sessão "Textos críticos":

http://www.miguelriobranco.com.br/portu/depo.asp?flg_Lingua=1

4 CAPÍTULO 2

4.1

C. Sobre Contemporâneo, Comunidade e Comunicação

Ao desenvolver suas reflexões sobre a categoria "contemporâneo" o teórico italiano Giorgio Agamben menciona no texto *O que é o contemporâneo?*(2009) a necessidade de uma aderência que se torna possível pela separação, pela dissociação, pelo distanciamento. Uma proposição dialética que gera inesgotáveis possibilidades. Mas é necessário compreender esse "distanciar (-se)" para além da dimensão espacial, e considerá-lo mais como uma postura intelectual e crítica, necessária para a construção de um discurso específico. E nesse caso, parto do conceito de "contemporâneo" desenvolvido por Agamben para falar sobre imagens contemporâneas em trabalhos de arte, como é o caso de *Entre os olhos, o deserto*, e ratifico-o com o pensamento de autores como Jaques Rancière, Georges Didi-Huberman e outros.

Por saber que esta pesquisa faz com que tangenciem-se questões que perpassam tanto o campo da comunicação quanto o campo da arte, preciso tornar verificáveis os caminhos metodológicos que percorro. Devo esclarecer, em primeiro lugar, a qual "comunicação" quero me referir e em que medida e aspecto peculiar tal campo aproxima-se do da arte. Considero como uma imposição, para o bom entendimento da pesquisa que desenvolvo, ser criterioso em fundamentar justificadamente o que busco alcançar ao propor um "distanciar (-se)", apropriando-me das reflexões de Agamben, quando na verdade, comunicar urge um certo "aproximar (-se)", ou "comunicar é o que nos liga ao outro", como propõe Michel Maffesoli (2003, p. 13).

Visto sob certos aspectos, a própria arte é emblemática desse tipo de relação de atração que a comunicação propõe. Mas se falarmos especificamente sobre imagens (de arte) contemporâneas, está imbricado um "distanciar-se" como forma de comunicar, de olhar e de construir o conhecimento, embasado não na experimentação das luzes da própria época, que ofuscam o discernimento, mas nos fochos de trevas onde nem tudo se vê ou às vezes nada se vê. Trata-se de um redirecionamento do olhar, dos sentidos.

Essa questão, aqui, gera embates e reflexões. E, para esclarecer esse conceito de comunicação que desenvolvo nesse trabalho - que toca o distanciamento - , quero aqui delimitar as categorias "contemporâneo" e "comunidade" para a partir daí falarmos sobre a dimensão comunicativa - aquela que me ocorre - , sobre imagens e sobre arte.

"De quem e do que somos contemporâneos?" (2009, p. 57), é a questão que o filósofo italiano Giorgio Agamben levanta no início do texto *O que é o contemporâneo?* para friccionar com um tema atualmente bastante recorrente.

Considerar (-se) contemporâneo, no sentido que quero destacar, nada tem a ver com periodização numa situação histórica, nem com estar na extremidade de uma linearidade, nem com ser o novo rebento (enquanto outro não aparece) de uma consideração teleológica na história. Ao contrário, um comportamento "contemporâneo" exprime-se numa postura anacrônica, de descontinuidade, onde nada está dado, em que temporalidades diferentes transversalizam-se. A postura contemporânea busca problematizar nossa relação com o tempo histórico e o pertencimento a um contexto cronologicamente delimitado. Trata-se de permitir que o pensamento vasculhe a fertilidade possível numa espécie de rachadura, de interrupção da qual nos fala Agamben: "O poeta, enquanto contemporâneo, é essa fratura, é aquilo que impede o tempo de compor-se e, ao mesmo tempo, o sangue que deve suturar a quebra." (2009, p. 61).

Esse poeta - poderíamos dizer também o artista, como poeta visual, poeta corporal, poeta gestual, poeta por ocupar-se em construir poesia, de algum modo, já que estamos tratando de embates contemporâneos na arte - deve ter a sagacidade para construir uma reflexão sobre sua relação com seu tempo, ou seja sobre sua contemporaneidade. Ele deve ter as habilidades e as competências, enfim, deve ter potencialidades para propor formas de perceber o mundo, deve ter autonomia para fraturar o seu tempo presente - mas também para suturá-lo - , ou melhor, para "ser" a fratura - e a sutura - no que está posto, no que está dado, mas ao mesmo tempo, deve ter um papel tutelar nesse sentido: deve cuidar para que o não-dito não fique como inexistente por estar como não-lembrado, pois se o que nos incomoda e nos deixa insatisfeitos torna-se a causa de querermos ir adiante e procurar o conhecimento, o saber, é porque queremos problematizar as certezas que querem se instaurar. Essa é uma postura contemporânea.

Sobretudo, quando queremos tratar de temas concernentes às manifestações artísticas, como é o caso desta atual pesquisa, não podemos ignorar o que tão bem nos lembra George Didi-Huberman, no livro *Diante da Imagem* (2013b), ao inferir sobre a arte (e sua história), afirma que não nos encontramos diante

"de um objeto circunscrito, mas de algo como uma expansão líquida ou aérea - uma nuvem sem contorno que passa [...] mudando constantemente de forma. Ora, o que se pode conhecer de uma nuvem, senão *adivinhando-a* e sem nunca apreendê-la inteiramente?" (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 10-11. Grifo do autor.)

E sem condições para tratar com um objeto que se desejaria precisamente delimitado, as reflexões tornam-se fluidas, mas não imprecisas; provisórias, mas não sem fundamento; não tão claras, mas não de todo obscuras. São saberes latejantes, em movimento, que se instauram muito menos por uma narrativa linear que por uma "montagem de atrações", como menciona também Didi-Huberman (2013a, p. 19), ao retomar uma expressão de Eisenstein, e ao referir-se ao método warburgiano de pesquisa e construção epistemológica. Isso faz ao prefaciá-lo livro *Aby Warburg e a imagem em movimento* (2013), de Philippe-Alain Michaud.

A chinesa que está imbricada nessa "montagem de atrações" a que se refere Didi-Huberman (autor de extenso estudo sobre Warburg e suas formas de construções de conhecimento), configura-se como uma ameaça às fronteiras entre passado, presente e futuro, e essa premissa configura-se como o sumo dos estudos sobre imagens desenvolvido pelo historiador Aby Warburg. Com ela, Warburg propõe uma complexa relação entre as obras de artistas que não se dá por uma influência consciente entre eles e que nada têm a ver com uma continuidade de linguagens formais representativas, ou seja, não são aproximadas por causa de um conceito de comunicação que visa unir em torno de algo comum, pois muitas de tais proposições nem se quer foram contemporâneas, no sentido de partilharem a mesma época histórica, mas aproximam-se por constituírem uma nuvem de saber de natureza dialética, em que partes diferentes tomam posição.

Em sua pesquisa, Warburg entende esta relação temporal não-teleológica como uma psicologia coletiva e profunda que permite às forças afetivas do passado irromperem de modo sintomático nos temas e nas figuras tópicos das imagens escolhidas conscientemente, o que abre perspectivas possíveis para estudos contemporâneos de um conhecimento que se constrói pelos afetos, o que ele chamou de *Pathosformel* (Fórmula de Páthos).

Tais formas sobreviventes, expressas nas imagens, e aliás, na própria imaginação, a que Aby Warburg denomina *Nachleben* (sobrevivências; seres do passado que não esgotam sua existência), eram objetos de uma nova "ciência sem nome" (Didi-Huberman, 2013a, p. 33), e formavam um corpus fantasmal, de partes

"cujos traços mal são visíveis, porém se disseminam por toda parte" (*Ibid.*, p. 33). Warburg adentrava um campo de estudos de uma matéria informe, que não podia ser apreendida, tal como uma nuvem - como já citei aqui a respeito do que propõe Didi-Huberman em *Diante da Imagem* (2013b) - não apenas pela sua volatilidade, mas também por ser uma matéria nunca acabada, sempre em formação. Um conteúdo devir. Um trabalho da memória que considera latentes e ressurgentes as temporalidades nas imagens que estão em constante transformação. Fantasmas não redimidos.

Warburg é mentor de um modo de fazer ciência a respeito das imagens que nos últimos anos tem ocupado mais nossos materiais didáticos que se referem ao estudo das imagens, da história da arte e temas afins. O grande giro que o teórico alemão faz para entender a natureza das imagens se dá por um trabalho de pensamento que passa pela forma *atlas*, na qual podemos reconhecer uma história da imaginação humana. Um *atlas*, segundo Didi-Huberman, é uma apresentação sinóptica de diferenças, onde se vê uma coisa e outra completamente distinta ao seu lado, o que nos faz buscar um nexos que não se trata de uma ligação por similaridade, e é justamente quando nos desafia a identificar uma conexão secreta entre duas imagens que parecem ser diferentes, destoantes. O *atlas*, então, é uma forma de expor que um trabalho de montagem que une tempos diversos, o que desobriga uma sequencialidade ou narratividade convencional. Para o historiador francês³⁴, qualquer imagem interessante é uma confrontação, uma coexistência de tempos distintos.

Essa relação dialética expressa vivamente na metodologia de estudos de Warburg demonstra o que estou tentando delimitar a cerca da profusão de reflexões sobre ser contemporâneo. E que esse termo, a essa altura do presente texto, já tenha sido redimido de seu sentido cronológico e do pragmatismo de "reduzir todo o profundo contemporâneo à atualidade das banalidades necessárias à sociedade do espetáculo", como escreve Didi-Huberman em *Sobrevivência dos Vagalumes* (2011b, p. 62).

A postura contemporânea não procura resultados findados, concisos e fulgurantes sobre o que quer que seja, como seriam fulgurantes as grandes luzes que ofuscam o fraco e intermitente fogo dos vagalumes e suas pequenas luzes (lucciola), (*Ibid.*, 2011b) (sobre esse tipo peculiar de comunidade, retornaremos mais adiante), pelo contrário, ela impele o indivíduo a "manter fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro [...]. Contemporâneo é aquele que sabe ver essa

³⁴ Esses trechos são fragmentos da entrevista concedida por Georges Didi-Huberman na ocasião da abertura da exposição "Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?", em 2010 no Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia.

obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente." (2009, p. 62-63), diz Agamben apreendendo, no mesmo livro, exemplos do comportamento do olhar nas suas experiências com o escuro, como quando olhamos para uma estrela e o que vemos ao redor de sua luz, a escuridão, que nada mais é que as luzes que não conseguem nos alcançar.

Daqui, parto em direção (não ao encontro de, mas de encontro a) à constituição de saberes que se erigem no desconforme, onde não há concordância e opinião comum, mas onde, em meio à uma crise no conceito de representação, como apontado por alguns teóricos, vislumbram-se posicionamentos singulares, que destroem forças totalizantes, universalizantes.

Tal como considera Eduardo Yuji Yamamoto (2013), se tudo estiver reduzido à uniformização, encerram-se as diferenças que constituem a essência do todo, do corpo que chamamos *comunidade*, tema tratado por filósofos con-temporâneos como Maurice Blanchot, Jean-Luc Nancy e o próprio Giorgio Agamben, com quem já estou dialogando. Sem o *outro* não se alcançaria consciência de *si mesmo*. "Para Blanchot, a vinculação com esse outro (comunicação), não é opcional (algo que acontece depois, por escolha do indivíduo); é a condição mesma do ser, de seu existir no mundo." (Apud YAMAMOTO, 2013, p. 65). Entretanto, é sobre a natureza de tal vinculação, sobre essa forma de unir-se ao outro que quero aqui problematizar.

A *comunidade que vem*, segundo Agamben (1993), está constituída de entes *quais-quer*, mas não um ser qualquer ser, um ser qualquer um, ou seja, não aponta para um ser indiferente, igual aos demais, constituindo com os *outros* uma massa homogênea, mas o contrário disso:

A tradução corrente, no sentido de «qualquer um, indiferentemente», é certamente correcta, mas, quanto à forma, diz exactamente o contrário do latim: *quodlibet ens* não é «o ser, qual-quer ser», mas «o ser que, seja como for, não é indiferente»; ele contém, desde logo, algo que remete para vontade (*libet*), o ser qual-quer estabelece uma relação original com o desejo. (*Ibid.*, p. 11)

Sem o desejo manifesto de cada ente do corpo que é a *comunidade*, não convém a existência desta - e talvez ela nem mesmo fosse possível - pois que tal comunidade, existe como conjunto de singularidades dos indivíduos, que passam a ter em comum - e é isso que os faz estar em comunidade - o fato de terem e manifestarem, cada um (cada *qual-quer*) essa sua singularidade. Por ela - a singularidade - , não prevalecem nem o universal e nem o individual, e tanto os indícios de uniformização quanto os de individuação torna-se fator de diluição dessa *comunidade que vem*.

Desse modo, o ser *qual-quer* não deve ser tido como parte duma série, de um processo homogeneizante, como considera Agamben, mas deve ser considerado em sua "singularidade enquanto singularidade qualquer" (*Ibid.*, p. 11 e 12), com desejos e vontades, onde luzes e trevas coabitam e mutuamente convivem, e tornam-se condição de existência da comunidade. É preciso apreender as trevas das luzes que nos cercam, pois a atividade da escuridão não se configura como um fazer passivo e inerte do pensar, mas como uma tarefa de extração que cabe ao pensamento "que não se deixa cegar pelas luzes do século" (AGAMBEN, 2009, p.63). Considerar a posição do *outro* como treva em detrimento da minha tomada de posição (assumindo-me como luz) ou vice-versa, não tem aqui caráter pejorativo, absolutamente, nem mesmo hierarquizante, mas torna-se pressuposto *sine qua non* para que se forme um corpo comum, ou seja, para que haja comunidade e, assim, comunicação, onde o dissenso fará viva uma certa política de que fala Jacques Rancière.

Então, o que se procura são alternativas contra o que é totalizante, e sobre tais questões, sobretudo a respeito da figura do ente *qual-quer*, Yamamoto (2013) continua com a seguinte consideração:

Agamben observou de maneira ímpar essas formas políticas esvaziadas, não obstante, demasiadamente perigosas ao poder instituído. São resistências vindas, não como antes, de um partido político ou de um movimento social consolidado, mas de uma singularidade qualquer, como aquela que desafia o tanque de guerra na Praça da Paz Celestial. Tal singularidade não possui qualquer identificação ou território sobre os quais o biopoder poderia apanhá-la, agenciá-la, cooptá-la – um interlocutor com quem possa negociar. É exatamente isso que a faz perigosa. (*Ibid.*, p. 66)

O próprio Yamamoto considera a *comunidade que vem* como o instauro de "uma força múltipla, contínua e sem rosto (devir)" (*Ibid.*, p. 66), que providencia uma singularidade que torna-se perigosa, e essa talvez seja a característica de um pensamento que se queira contemporâneo, que não valoriza posicionamentos seriados, enfileirados ou identificados com ideologias coletivas, que não procure obstinadamente um destino comum por meio de um encontro homogeneizante, como propõe o sociólogo francês Michel Maffesoli (2003) ao referir-se ao conceito de comunicação. Embora que, com isso, eu não busque delimitar uma comunicação que não pressupõe uma partilha, mas que se dá em outra ordem.

Entretanto, no texto *A comunicação sem fim (teoria pós-moderna da comunicação)*, Maffesoli (2003) aproxima o conceito de comunicação do de informação, e o faz trazendo uma proposta de passividade dos entes que passam a ser "formados por" num mundo em que se se agrega em torno do comum

Comunicação e informação são etiquetas em voga. Ambas expressam conteúdos importantes da época atual. Caso se dê à palavra informação o seu verdadeiro sentido etimológico - dar forma -, não haveria diferença entre informação e comunicação. Informar significa ser formado por. Trata-se da forma que forma, a forma formante. Quer dizer que numa era da informação, talvez a de hoje, não se pensa por si mesmo, mas se é pensado, formado, inserido numa comunidade de destino. Vale repetir: a forma é formante. A informação também liga, une, junta. (MAFFESOLI, 2003, p. 14)

Pensar a comunidade - e mesmo a comunicação - a partir de Giorgio Agamben e mesmo de Jacques Rancière nos dá condições para tencionar com a proposta de Maffesoli sobre a maneira como propõe a vinculação entre esses entes que formam uma comunidade.

Rancière considera o povo aquilo que ainda não está dado, está em plena construção, ou melhor, reconstrução, recriação, e de acordo com suas teses sobre a política, o povo é como um vazio ou um suplemento dos que dentro de uma partilha do sensível são incontados, não fazem parte do "dentro". O filósofo francês conceitua "partilha do sensível", no livro assim também denominado, como

o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividades que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha. (RANCIÈRE, 2009, p. 15)

Para o filósofo, é necessário forçar o dissenso, para expandir, suplementar a partilha do sensível e estendê-la àqueles que ainda não tomaram parte, aqueles que estão às bordas, aqueles que formam, inclusive, um tomo amorfo, que vislumbra a possibilidade de recriar-se - que é justamente a possibilidade de ir além de simplesmente integrar-se a um todo apriorístico. Ou seja, é possibilitar a elisão das partes que pertencem à visibilidade do regime com as partes anônimas, amorfas. Isso nos imbuí num sentimento de transformação, onde há desordem e movimento, no sentido mais formador e estruturante possível. Tal expansão deve tornar-se intermitente, insistente em repensar-se e em refazer-se, nutrindo-se do dissenso que a impedirá de institucionalizar-se e naturalmente fixar-se em novos regimes de visibilidade e enunciação. Caso contrário, segundo Rancière, a política deixará de existir.

As proposições desenvolvidas em suas 10 Teses sobre Política (*Ten Theses on Politics*. RANCIÈRE, 2011) sugerem a existência de grupos que se relacionam em cadeias e que se ligam por meio de estruturas que vão além do identitário, ou melhor, propõem identificações paradoxais e provisórias num eterno movimento anadiômeno.

Seriam estes, como propõe Agamben, os sinas da *comunidade que vem*, formada por entes quais-quer, que potencialmente têm a capacidade de manifestar seus desejos.

A partir daí, podemos repensar a proposta de Michel Maffesoli que desconsidera tal formato de construção da comunidade, pois acredita que cada um está ligado ao outro por meio do encontro, do destino comum, num sentido mais operatório de comunicação que propõe "encarnar o retorno dessa velha ideia que é o imaginário, ou seja, o fato de que se vibra com outros, em torno de alguma coisa, seja qual for essa coisa" (2003, p. 14). Ora, se não foi essa mesma a noção de comunicação que nos foi imputada, sejamos francos. Daí é que, a partir das proposições e reflexões de filósofos contemporâneos damos possibilidades para que ressoem bramidos de uma maneira desconjuntada de construção de tal conceito, para que se venha a considerar novas possibilidade e novos formatos de re-união.

Ao contrário, para Maffesoli, a eficácia da comunicação numa sociedade (aliás, na comunidade, como aqui estou delimitando) e das relações que travam seus entes depende dos fatores de coesão social, das causas que os agregam, dos símbolos que os tangem para um padrão de vida formatado, que os fazem estar juntos em torno de um comum. Maffesoli escreve que a "comunicação é a forma contemporânea de exprimir essa velha forma arquetípica de comunhão em torno de um totem" (2003, p. 16). Contudo, no mesmo texto, propõe que a própria comunicação enquanto ciência, demonstra dificuldades de dar conta e compreender as questões do mundo sensível e disso que ele chama de *vibração comum*, e com isso preciso concordar

Continua a existir uma imensa dificuldade de pensar sensitivamente, incluindo a parte sensível da vida. A vida social baseia-se quase inteiramente na atração e na repulsão. Vibra-se em comunicação com alguns, obtendo-se também, nesse processo, informações, e não com outros. As relações de empatia são decisivas na estruturação do tecido social. Essa vibração - real, presencial, fantasiosa ou virtual - ultrapassa qualquer conteúdo, pois, antes de tudo, é forma. Na verdade, a complexidade dos fenômenos sociais exige uma leitura capaz de integrar o *contraditorial* (MAFFESOLI, 2003, p. 18. Grifos meus)

Se com *contraditorial* Maffesoli abre possibilidades para remetermos ao *dissenso* - categoria conceitual proposta por Rancière para pensarmos processos políticos de resistência em litígios de questões que tocam a *partilha do sensível*, já aqui mencionada -, começamos a ver diminuírem-se as forças de tensões opostas que há entre as questões que trato aqui e as propostas de Maffesoli.

Porém insisto: a força que une os entes *quais-quer* não busca unicamente os unilateralizar, antes faz com que tomem posições diante do que pode ser apreendido

pelo sentido, e tal *partilha* de que trata Rancière, refere-se tanto a formas de inclusão, como de exclusão, pois revela, ao mesmo tempo, "a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas (...) fixa portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas" (Rancière, 2009, p. 15), para enfatizar. Por isso é que posso supor que a meta a ser alcançada não é unicamente vibrar junto, pois uma comunidade de iguais não é uma meta a ser alcançada, já que a lógica da desigualdade, do dissenso, é inerente às ligações sociais. É nisso que diverge a comunicação que procuro delimitar e a que estamos acostumados a lidar.

Aprendemos, provavelmente, que comunicação seria o dispositivo fundamental para movimentar uma dinâmica evolutiva da sociedade, segundo propõe o sociólogo alemão Niklas Luhmann (2006), em *A improbabilidade da comunicação*, e que só tais sistemas têm o domínio exclusivo sobre a comunicação e seus processos, superando inclusive o que queira impedi-la de acontecer. A linguagem, os meios de difusão, *os meios de comunicação simbolicamente generalizados* são formas de concretização das ações que tocam os processos comunicativos. Para construir sua base teórica, Luhmann parte de teorias como o empirismo - ou seja, considerou o princípio da experiência como fonte de todo conhecimento e melhorias práticas - e a improbabilidade - onde inverte o que se considerava *otimismo ingênuo*, quando se supunha que "existem possibilidades ilimitadas de aperfeiçoamento a partir da natureza, tanto se se trata da natureza física, como da humana" (LUHMANN, 2006, p. 41). A partir daqui, Luhmann considerou a comunicação como um problema improvável de se concretizar, entretanto necessariamente superável para poder chegar a realizar-se.

Sobre tal improbabilidade da comunicação, como categoria conceitual, postulada pelo sociólogo alemão, podemos pensar também *a comunidade* como conceito que estou construindo a partir do pensamento de alguns outros autores. Aqui, duas questões me orietam: 1) Seriam tais improbabilidades as geradoras do dissenso que põe em forma esse corpo que dança sob a luz dos holofotes, mas riscando, com sua luz fraca, latejante e caudalosa, a porção de escuridão que ainda permanece virgem? 2) Com essa questão, procuro também pensar na natureza da forma desse corpo disforme, a *comunidade dos contemporâneos*, que apesar de não ser cercado e delimitado como uma massa mensurável de proporções e medidas bem determinadas, torna-se uma inevitável porção a qual, de uma maneira ou de outra, podemos apreender. Mas como?

Para pensar a primeira dessas duas questões, esclareço que o dissenso a que me refiro não é outro senão aquele do qual nos fala Rancière no texto homônimo - *O dissenso* - contido no livro *A crise da razão* (1996)³⁵. Sobre o tema, assim escreve:

Minha hipótese é que existe, ao contrário, uma estrita solidariedade entre uma certa ideia de razão política e um certo retorno do irracional. Gostaria de mostrar que essas novas irracionalidades e a definição consensual da razão política são inseparáveis, precisamente porque o que chamam consenso é na verdade o esquecimento do modo de racionalidade próprio à política. Sob o nome de dissenso, é portanto esse modo de racionalidade que tentarei pensar. A escolha desse termo não busca simplesmente valorizar a diferença e o conflito sob suas diversas formas: antagonismo social, conflito de opiniões ou multiplicidade das culturas. O dissenso não é a diferença dos sentimentos ou das maneiras de sentir que a política deveria respeitar- É a divisão no núcleo mesmo do mundo sensível que institui a política e a sua racionalidade própria. Minha hipótese é portanto a seguinte: a racionalidade da política é a de um mundo comum instituído, tornando comum, pela própria divisão (RANCIÈRE, 1996, p. 368)

Associado a esse conceito de Rancière, lembro também a natureza tripla das improbabilidades para às quais decompõe Luhmann o problema da comunicação: a) primeiro, a improbabilidade de que alguém compreenda o que o outro quer dizer; b) segundo, a relação de contingência de tempo e espaço em que os processos comunicativos se dão, ou seja, manifesta a improbabilidade de comunicar para pessoas que não estejam presentes no mesmo espaço e no mesmo tempo; c) e, por fim, a que se refere à não aceitação do que se chega a entender, visto que, entender não pressupõe aceitar. Tal distância entre entender e aceitar implica na diferença entre o que o autor chama de "realidade emergente" (2006, p 71) e em obter o "resultado desejado" (2006, p. 43).

No intervalo entre o entender e o aceitar - gostaria aqui de apontar - é que manifestam-se opiniões, preferências, afinidades, discordâncias, enfim, é aí onde as singularidades dos *quais-quer* formadores de um certo tipo de *comunidade* manifestam-se; e é em tal distância - a que há entre o entender e o aceitar - que cria-se o espaço e o tempo propícios para *o desejar, o querer*, onde se trava um comunicar que vai além de um "arder junto" como condição para que se formem reuniões, agrupamentos.

O pensamento de Agamben em *A comunidade que vem*, segundo Sabrina Sedlmayer, uma das organizadoras do livro *O comum e a experiência da linguagem* (2007), é muito importante para pensarmos a sociedade contemporânea e os tipos de relação que se constroem por intermédio de linguagens diversas, pois o filósofo é incisivo em analisar o presente e as convergências com passado e futuro. Para

³⁵ Este livro é uma organização de Aduato Novaes, publicado pela Companhia das Letras em 1996.

Sedlmayer, o *qualquer* que constitui a *comunidade que vem*, configura-se como "singularidade sem identidade, que não almeja a pertença a nenhum grupo, classe. Tais singularidades se apropriariam do seu ser na linguagem. Comunidade como acontecimento" (2007), afirma em entrevista ao Instituto Humanitas Unisinos (IHU - Unisinos)³⁶. E sobre o valor do pensamento (e da linguagem) em detrimento da memória, na fiação da trama social pelos processos comunicativos, afirma:

É essencial que os homens experimentem a linguagem como forma de recuperarem a sua natureza comunicativa e linguística. Mas como distinguir, nessa nova humanidade, a "exterioridade singular" da publicidade midiática? Se pensarmos na avalanche de testemunhos, depoimentos e relatos da vida íntima que invadiram a literatura, a mídia impressa e eletrônica (pense nos auto-complacentes *blogs*) nos últimos anos, mais problemática se torna a questão. É difícil inserir a presença desse qualquer, dessa existência comum, como contraponto a esses modos de subjetivação que usam a linguagem apenas como exercício de conquista identitária, afirmação de pertença a um grupo ou a uma classe. Susan Sontag indaga por que, na contemporaneidade, "se atribui valor demais à memória e valor insuficiente ao pensamento". (SEDLMAYER, 2007, Entrevista ao IHU - Unisinos)

Para ela, a análise de Agamben também aposta na potência do pensamento e em formas de existência que escapam da noção de pertença. Daí o motivo porque trago a reflexão entre *entender* e *aceitar*, o qual levanto quando toco nas análises de improbabilidades na comunicação que Luhmann desenvolve. O *aceitar* talvez exerça, em nossa sociedade, um papel de credencial, de inclusão, e não podemos desconsiderar que o ingresso de indivíduos em grupos de caracteres múltiplos passa por um processo de aprovação, que vem de uma aceitação de duplo fluxo: tanto o ente - individualmente - passa a aceitar, após ter entendido, as propostas ideológicas e de convivência de determinado grupo, quanto o próprio grupo como um ente coletivo, passa a aceitar o indivíduo que, por ter sido afetado por sentimentos de afinidade e partilha, passa a ser considerado parte da comunidade dada. Por exemplo, quando nos afiliamos a partidos políticos, sindicatos, igrejas, ou mesmo grupos sem tanta delimitação institucionalizada como as tribos urbanas de que trataria Michel Mafessoli.

Entretanto, a partir de Agamben, estamos pensando uma comunidade que não é identificável, que não está aqui e agora, mas está sempre por chegar, por vir, que não tem pressupostos, "trata-se de uma subjetividade ligada a uma lógica de campos de força" (SEDLMAYER, 2007), que parece não apresentar um mínimo de institucionalização, de referência, de base. A própria pesquisadora questiona se já

³⁶ A entrevista completa pode ser conferida em <http://www.ihu.unisinos.br/entrevistas/10164-comunidade-que-vem-a-comunidade-como-acontecimento-entrevista-especial-com-sabrina-sedlmayer>

houve, de fato, em algum momento um "contorno comum" que assegurasse o laço social.

Que o exercer da política fosse tido como força agregadora, ainda que gerasse desacordos entre grupos e mesmo entre indivíduos, essa tal dimensão não nos surpreenderia. Mas daí a admitir que a política só existiria onde houvesse dissenso, é dizer que estamos em contato com uma nova coreografia do que chamamos de política.

Segundo o filósofo e professor Peter Pál Pelbart (2013), vivenciamos não apenas "um deslocamento de palco - do palácio para a rua -, mas de afeto, de contaminação, de potência coletiva". Ao referir-se à novidade no cenário político em meio a acontecimentos sociais que nos cercaram nos últimos anos, a partir dos eventos de junho de 2013, Pelbart sublinha um novo momento que deve ser problematizado. Diante da convergência de singularidades e da ausência de demarcações, delimitações e explicações bem torneadas, "tudo será tachado de ingenuidade ou espontaneísmo, a menos que dê 'resultados concretos'", diz o filósofo no artigo *Anota aí: eu sou ninguém*, publicado em Julho de 2013 no jornal Folha de São Paulo³⁷, e resultado de uma palestra de mesmo título realizada em local público. Mas considera concretos, e de fato o são, os fatos que estamos vendo acontecer

Como se a vivência de milhões de pessoas ocupando as ruas, afetadas no corpo a corpo por outros milhões, atravessados todos pela energia multitudinária, enfrentando embates concretos com a truculência policial e militar, inventando uma nova coreografia, recusando os carros de som, os líderes, mas ao mesmo tempo acuando o Congresso, colocando de joelhos as prefeituras, embaralhando o roteiro dos partidos - como se tudo isso não fosse "concreto" e não pudesse incitar processos inauditos, instituintes! [...] Mas quando arrombaram a porteira da rua, muitos outros desejos se manifestaram. Falamos de desejos e não de reivindicações, porque estas podem ser satisfeitas. O desejo coletivo implica em imenso prazer em descer a rua, sentir a pulsação multitudinária, cruzar a diversidade de vozes e corpos, sexos e tipos e apreender um "comum" que tem a ver com as redes, com as redes sociais, com a inteligência coletiva. (PELBART, 2013, *Anota aí: eu sou ninguém*, artigo publicado na Folha de São Paulo)

É propício utilizar-se do exemplo das manifestações populares mais recentes para ilustrar o percurso do pensamento que procuro construir com Agamben e suas proposições, apesar de não ver nelas possibilidade de esgotarem-se as reflexões sobre tais categorias que aqui abordo, e nem de, com esse exemplo, encontrar subterfúgio para analisar todos os aspectos que julgo indispensáveis serem abordados sobre essa *comunidade que vem* e sobre o tipo de comunicação improvável e indispensável para os

³⁷ O texto pode ser lido na íntegra em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniao/119566-quotanota-ai-eu-sou-ninguemquot.shtml>

entes quaisquer. Abro um caminho, aqui, para pensar o *aceitar*, proposto por Luhmann, e o *desejar*, proposto por Agamben, ratificado por Pelbart em sua fala.

Aceitar vem do infinitivo latim *acceptāre* e alude a "receber o que lhe é dado", "conformar-se com", "receber com agrado", "admitir", "aprovar". Dito isso, posso propor, de acordo com a abordagem conceitual que estou aqui traçando, que *aceitar* venha a ser concordar com alguma verdade, ideia, proposta, acontecimento, e que a princípio, remeteria a uma estado de passividade, latência e espera daquele que aceita, pois quem recebe (aceita), está numa postura de aguardo do movimento (com ou sem deslocamentos) de outrem, que proporá algo para que haja concordância³⁸.

Já a palavra *desejar*, que também é de origem latina (*desidērĭvm* - deve ser lida como *dessidérium*), está relacionada à "ter vontade", ao "querer realizar algo", a "ter desejos, favoráveis ou não", "almejar", e de acordo com a leitura que faço, é querer com máximo esforço, é vontade incontrolável, o que implica uma ação, um ir em busca, e diferente da passividade que se pode perceber em *aceitar*, vê-se uma atividade no ato de *desejar*, vê-se um movimento (com ou sem deslocamentos) em busca de algo, vê-se entrelaçamentos, colisões³⁹.

Pela análise do terceiro aspecto da improbabilidade de comunicar feito por Luhmann (2006) no embate da relação do *entender* com o *aceitar*, consigo vislumbrar uma oportunidade para incluir o *desejar* como o terceiro estágio de ação na seguinte relação: *entender, aceitar, desejar*. Do mais passivo ao mais ativo; do mais controlável ao mais impulsivo e instintivo; do mais racional ao mais lascivo; do que supõe-se mais consenso ao que põe-se a caminho da discordância se preciso for, pois o *desejar* fatalmente adentra o terreno litigioso dos possíveis. As singularidades colidem, e a apreensão da forma de uma *comunidade que vem* talvez passe pela apreensão mesma da massa de poeira sublimada pelos choques dos entes *quaisquer*. Mas como apreender uma *nuvem* de poeira, uma junção de temporalidades sem contorno, temporalidades não redimidas? Por isso mesmo é que Agamben não cuida do futuro, cuida exatamente da busca, no presente, das possibilidades não cumpridas que o passado contém, o que deixa evidente, como diz Pelbart (2003) em "Vida capital: ensaios sobre biopolítica", uma relação de dissimetria:

³⁸ Referências para a etimologia das palavras em: pt.wiktionary.org/wiki/aceitar e em www.ciberduvidas.com/pergunta.php?id=24174

³⁹ Referências para a etimologia das palavras em: <https://pt.wiktionary.org/wiki/desejar> e em <http://damiaoleandro.blogspot.com.br/2012/08/etimologia-da-palavra-desejo.html>.

(...) se a comunidade é o contrário da sociedade, não é porque seria o espaço de uma intimidade que a sociedade destruiu, mas porque ela é o espaço de uma distância que a sociedade, no seu movimento de totalização, não para de esconjurar. Em outras palavras, na comunidade já não se trata de uma relação do Mesmo com o Mesmo, mas de uma relação na qual intervém o Outro, e ele é sempre irreduzível, em dissimetria, ele introduz a dissimetria, impedindo que todos se reabsorvam em uma totalidade ampliada. (Pelbart, 2003, p. 141).

Assim, multiplicando as distâncias, não problematizo apenas o intervalo entre *entender* e *aceitar*, proposto na análise de Luhmann, mas também entre *aceitar* e *desejar*, visto que se há dissimetria e, mais que isso, irreduzibilidade, estamos tocando no campo daquilo que não precisa de complacência para acontecer. Adentramos no terreno da comunidade em que não é necessário que ardam todos juntos por ansiar algo, ou que comunguem utopias de aproximação, formando lugares privilegiados, visto que "a comunidade nunca existiu, ela é um fantasma [...] (ela) é o que nos acontece - questão, espera, acontecimento, imperativo - a partir da sociedade" (*ibidem*, p. 141), e também ela "está em constante fuga de si mesma, 'sustentada no insustentável': o exílio comum da ausência de um vínculo de pertencimento comunitário", como afirma Jonnefer F. Barbosa, professor da PUC-SP, no texto *Giorgio Agamben e a filosofia da comunidade negativa*⁴⁰, de 2012.

Contudo, o sociólogo ainda considera que mesmo que uma comunicação seja corretamente entendida, dispõe-se, nesse caso de maior número de possibilidades de a rejeitar, o que configura novo impedimento de que a comunicação ocorra. E mesmo que, através da escrita, por exemplo, a comunicação se dirija a entes não presentes no local do proferimento, ou seja, para além do círculo - temporal e espacialmente limitado - dos presentes, argumenta que não é possível dar crédito à informação sem antes verificá-la tencionando, ou seja, "é preciso argumentar com o conteúdo em si" (LUHMANN, 2006, p. 45). Quer dizer, para Luhmann,

Esta lei, segundo a qual as improbabilidades se reforçam mutuamente e as soluções dos problemas num aspecto reduzem as possibilidades de solução noutros, implica que não existe nenhum meio que facilite diretamente um progresso constante do entendimento entre os homens (*Ibidem*, p. 45)

Apesar de, no seguimento de seus estudos, Luhmann ter considerado o *entender* como ato suficiente para poder-se operar a comunicação, sua reflexão e proposição, a priori, para suavizar tal abismo - entre *entender* e *aceitar* - é salutar para esse presente trabalho e confirma um caminho epistemológico em que vale a pena investir visando novas possibilidades, visto que ele - Luhmann - entende como solução mais eficaz para

⁴⁰O texto pode ser conferido na íntegra em <http://www.principios.cchla.ufrn.br/arquivos/32P-229-251.pdf>

resolver esse problema de improbabilidade transformando-a em probabilidade é a utilização da denominação de *meio*, como mecanismo que poderia interpor-se para abrandar a não-comunicação. Parsons criou o conceito de *meios de intercâmbio simbolicamente generalizados*, e sua teoria referencia-se no dinheiro para justificar suas proposições. Mas Luhmann chamará de *meios de comunicação simbolicamente generalizados*, como o poder, a moral, a influência, o dinheiro, o amor, a verdade, e sobre eles diz que

Os meios de comunicação simbolicamente generalizados só surgem no momento em que a técnica de difusão permite ultrapassar os limites da interacção entre os presentes e programar informações para uma número desconhecido de sujeitos ausentes e situações que não se conhece ainda com exactidão. Requerem, por outras palavras, a criação de uma escrita de uso universal (LUHMANN, 2006, p. 48)

Entretanto, tal universalização pressupõe, na verdade, uma comunicação que se forja acontecer. O fato de, com tais *meios* alcançar os não presentes no círculo do qual fala Luhmann, e levar adiante informações não garante conformidade, nem entendimento, nem muito menos aceitação. Ao contrário, a rapidez da difusão institucionaliza é uma arbitrariedade, segundo o autor, e sobre esta comunicação que uniformiza e ofusca, a comunidade dos contemporâneos não pretende partilhar.

Que discurso poderíamos construir pensando o papel das imagens como *meios* que querem alcançar os que estão fora do círculo dos presentes, segundo Luhmann, no cenário aqui construído sobre probabilidades e improbabilidades de comunicação? Certamente nos depararíamos com problemas semelhantes: possibilidades de resolução de umas improbabilidades que, no entanto, gerariam novos embates, ou seja, novas improbabilidades. É sobre isso mesmo que aqui estou tratando: a improbabilidade de imagens contemporâneas proporcionarem comunicação.

Luhmann também aponta para o fato de que os meios de comunicação de massas são instrumentos que definem uma forma muito limitada de resolução das improbabilidades, pois acabam por deformar o comportamento individual, singular, e passa-se a privilegiar a comunicação que foca um grupo alvo que, pelo conceito de massa, considera indivíduos como partes iguais, ou ao menos equivalentes, de um sistema - a sociedade - , que Luhmann chama de "um sistema diferenciado" (*Ibidem*, p. 51), e como tal, "não é apenas constituído por uma grande pluralidade de factos separados, antes em princípio configura subsistemas e, dentro destes, outros subsistemas parciais" (*Idem*).

Relembrando o texto deslumbrante e consistente a um só tempo, do autor já aqui citado Georges Didi-Huberman, *Sobrevivência dos Vagalumes* (2011b) é uma abordagem que manifesta, através de um diagnóstico do nosso tempo, o desejo de não ceder a um certo pessimismo apocalíptico, insistindo na ideia de que, mesmo diante de uma avalanche que parece direcionar os olhares da sociedade numa mesma direção, é possível recriar e fortalecer uma resistência a um engenhoca política engessada que reza estar a atingir grupos de iguais. Isso faz Didi-Huberman refletir acerca de diversas questões, mas sobretudo interroga a história das imagens e o papel da visibilidade na cultura moderna e contemporânea. Sua reflexão passa por uma fina crítica às ideias apocalípticas de Agamben, mas o mérito do historiador francês está em fazer a crítica mas sem abrir mãos da riqueza das intuições e observações do filósofo italiano.

Didi-Huberman parte desenvolvendo seu pensamento a partir da figura metafórica dos vaga-lumes (*luciole*) tanto em Dante, na *Divina Comédia*, quanto de Pier Paolo Pasolini, em crônicas escritas em 1941 e 1975 em que faz referência aos vaga-lumes. Na primeira, parte da perspectiva de uma Itália sob a luz ofuscante dos projetores da propaganda fascista. No segundo, retoma a metáfora a partir de um cenário pós-guerra e aparentemente democrático. Só que dessa vez, Pasolini denuncia a existência de um "neofascismo" implícito na cultura da modernidade espetacular capaz de eliminar as resistências populares por via de tolerância repressiva e integração perversa na sociedade.

Entretanto, ao invés de ceder a uma suposta destruição da experiência (histórica), anunciada por Agamben, Didi-Huberman defende a indestrutibilidade de tal experiência que se dá pela resistência, pela intermitência, pelos lampejos inesperados das *luciole* contemporâneas, fundando sua crítica na ideia da sobrevivência da imagem, como aparição única e resistente, necessária ao embate contra a cultura espetacular que torna descartáveis, de certo modo, as imagens que produz. Essa ideia embasa todo trabalho com montagem com o qual Didi-Huberman se debruça, sobretudo ao tratar do legado warburgiano, como já citei anteriormente. E é a mesma ideia da qual parto para conversar sobre imagens contemporâneas, sobretudo a que se configura como a obra em análise: *Entre os olhos, o deserto*.

Para responder à primeira questão que levantei (se as improbabilidades levantadas por Luhmann são causa do dissenso, pensando-o a partir de Rancière), seria mais próprio invertê-la e tomá-la da seguinte forma: O dissenso rancieriano é causa das improbabilidades na comunicação? Provavelmente não. Se o dissenso é a natureza

mesma da fertilidade da política, e se a democracia e a igualdade são, também segundo Rancière, potencialidades que ganham realidade pela atualização do exercício político, do tomar parte, do tomar posição, o dissenso provoca uma certa construção que ousou chamar de comunicação, pois ainda que esteja comprometido o *aceitar*, o *entender* tornou-se possível, pois só se pode discordar do que não se aceita, mas que se entende. Para Rancière o paradoxo fundador da política é que as pessoas que não tem título para governar, governem; que as que não devam fazer política, façam; que os que não influenciariam com suas posições, influenciem. Estas armas estão nas mãos dos artistas contemporâneos, que celebram com suas obras um retorno da autonomia: estão fazendo política com as próprias mãos por meio do dissenso, esse modo de racionalidade que é próprio da política - e porque não dizer da comunicação.

A segunda questão que propus trata da apreensão da forma, numa explicação satisfatória, para a comunidade dos contemporâneos. Já que estamos lidando com concretudes que nos tem cercado, como bem delimitou Peter Pál Pelbart em *Anota aí: eu sou ninguém*, parece válido pensar a concretude desse novo conceito de comunidade, pois se ações e afetações têm se mostrado contingentes diante dos nossos olhos, nas ruas, nas universidades, nos coletivos, não podemos considerar estar lidando com uma abstração ao tratarmos de tal comunidade.

De fato, estamos diante de uma comunidade real, apesar de seu caráter adventício. Por estar sempre a anunciar o que *ad vir*, torna-se ela própria uma comunidade que virá, que ainda não está pronta e não ficará, pois está sempre em transformação, em pleno usufruto da experiência histórica que vai emaranhando temporalidades díspares, já que pouco deve ao seu tempo presente. Sua natureza diz respeito a um trabalho de resistência, a uma postura de vir a ser contemporâneo, que segundo Didi-Huberman, seria

obscurecer o espetáculo do século presente a fim de perceber, nessa mesma obscuridade, a "luz que procura nos alcançar e não consegue". Seria, então, retomando o paradigma que nos ocupa aqui, dar-se os meios de *ver aparecerem os vaga-lumes*, no espaço de superexposição, feroz, demasiado luminoso, de nossa história presente. Essa tarefa, acrescenta Agamben, pede ao mesmo tempo coragem - virtude política - e poesia, que é a arte de fraturar a linguagem, de quebrar as aparências, de desunir a unidade do tempo (DIDI-HUBERMAN, 2011b, p. 70)

A comunidade que estou tentando deter numa definição - ou em várias - está imbuída, em seu funcionamento, por duas forças as quais Didi-Huberman menciona na citação acima: coragem - tida como uma virtude política - e poesia. Não apenas a coragem para confrontar - mas também ela -, porém coragem para resistir

insistentemente às luzes do século presente e para ser divisor de águas. Não apenas a poesia escrita e a bela forma de expor as imagens do tempo atual, mas a poesia que é a montagem de tempos descontínuos que contam histórias desconectadas, buscando nexos em outras similaridades que não a de partilhar uma mesma temporalidade, e encontrar nisso uma nova forma de conhecimento. Esta é a comunidade dos que se aventuram em mergulhar na profundidade abissal da fratura em busca de chegar ao seu fundo, mesmo tendo ciência de sua infinitude.

Por outro lado, e levando em consideração o caráter das relações entre os contemporâneos, esse novo conceito de comunidade parte de uma relação de compartilhamento que, para Espósito, citado por Yamamoto (2013), não é da natureza do "me debes algo", mas da natureza do "te devo algo", implicando uma relação de doação incondicional, um compromisso com o outro, sobretudo com o outro virtual que é a comunidade. Essa noção faz considerar a comunidade mais como *impropriedade* que como *propriedade*; constituída mais por indivíduos *devedores* que por indivíduos *credores*; muito mais uma instância de *dessubjetivação coletiva*, que de reafirmação dos sujeitos, como observa Yamamoto.

Assim, partindo desses subsídios, temos condições de visualizar, não em número e forma, como já falei, mas como contingência e possibilidade, as proporções dessa comunidade que vem. E estando seus sujeitos em eterna reconfiguração, estão sempre se repensando, se recriando. Tomando parte. Tomando posição. Como para Rancière, política e arte têm origem comum, pois as duas são essencialmente estéticas, fundadas sobre o mundo sensível. Aliás, considera que estética e política são maneiras de organizar o sensível: são maneiras de dar a entender, de dar a ver.

4.2

D. Sobre o sensível e suas formas

Por sensível, Jacques Rancière não se refere exclusivamente ao que está para os sentidos manifesto em expressões artísticas e obras de arte. Tal premissa, primeiramente, expande o conceito de estética para além do domínio específico do campo da arte. Ele parte, em *A partilha do sensível* (2009) de uma estética primeira que "define o fato de ser ou não visível num espaço comum [...], o sistema das formas *a priori* determinando o que se dá a sentir" (2009, p. 16), incluindo coordenadas conceituais e modos de visibilidade que operam no domínio político, que leva em conta, como já mencionei, formas de experiência na construção (e no movimento) de um corpo comunal, uma comunidade de singularidades.

Quando os pernambucanos Paulo Bruscky e Daniel Santiago, na década de 70, movimentaram com vários outros artistas no mundo uma rede de comunicação por cartas, estavam intencionados não apenas em "fazer arte", mas em resistir ao sistema ditatorial e em burlar os liames da censura que regulamentava dura e friamente, dentre outras formas de castração, o fluxo de informações pelos meios oficializados. Criaram, segundo Paulo Bruscky relata em entrevista de Agosto de 2010 a Ana Lúcia de Marsillac (2014)⁴¹, um movimento em rede que denominou de *Arte Correio*, influenciado pela exposição *Arte Postal*, do artista francês Pierre Restany.

Contudo, o *Arte Correio* torna-se uma refeitura expandida do *Arte Postal*, pois vai além do uso de postais em suas expressões, dando espaço ao telegrama, ao telex e ao fax. Estabelecia-se a noção de *rede* por meio do movimento iniciado com Paulo Bruscky e outros, ainda que de forma não tão consciente e proposital por parte de todos os envolvidos no processo. A arte potencializa, dessa forma, o colocar-se comunicativamente no mundo, só que dessa vez pela subversão dos meios e de seu uso, pela intenção dos artistas em recriar-se e recriar o outro, propondo maneiras diferentes de olhar e conceber o mundo.

Muitos artistas foram afetados com essa proposta e aceitaram unir suas singularidades por meio de formas múltiplas de manifestarem-se, criando uma estética que cruza o conceito proposto por Rancière de levar em conta não apenas as formas artísticas por conta de formas estéticas, mas de construir o espaço comum a partir de

⁴¹ O texto referido pode ser conferida na íntegra no site web da Revista Valise, no endereço: <http://seer.ufrgs.br/index.php/RevistaValise/article/view/45485>

experimentações da vida mesmo e de tudo que nela nos alcança. Isso cria um sistema de modos de visibilidade que abarcam um diâmetro que está para aquém e além do campo da arte, criando uma estética das relações e dos afetos.

Após nos esclarecer sobre esse conceito mais abrangente de estética, Rancière nos permite colocar as questões das *práticas estéticas*, "como formas de visibilidade das práticas da arte, do lugar que ocupam, do que fazem no que diz respeito ao comum." (*Ibid.*, p. 17). Para ele, tais *maneiras de fazer* interferem diretamente sobre o colocar-se no mundo e sobre as relações que se constroem a partir daí. Posso dizer, então, que estas *maneiras de fazer*, tão intrínsecas e específicas, tornam-se, nesse contexto, maneiras de comunicar, não no sentido de passar informação e aguardar o(s) *feedback(s)*, mas no âmbito da comunicação a qual me refiro na primeira seção desse capítulo: uma comunicação que privilegia, ainda que no desacordo, um desejar comum. Esse desejar, admitindo-o como vontade extrema, instiga os sentidos e os potencializa, a ponto de nos conectarmos por meio do sensorial.

Etienne Samain, no prefácio do livro *Como pensam as imagens* (2012), organizado por ele, enfatiza os desdobramentos das singularidades e complementaridades que se erguem dos diversos suportes da comunicação humana, citando "som, imagem, fala, escrita e outras operações lógicas oriundas de nossos órgãos sensoriais" (2012, p.13), com que se depara ao observar as relações sociais erigidas pela comunicação em seus diversos aspectos e processos. Cita como aparato fundamental para o erguimento dos caminhos epistemológicos presentes no livro, nos artigos dos diversos autores, o pensamento de Gregory Bateson e Aby Warburg.

De Bateson, Samain (2012) ratifica o fato de admitir a comunicação como fato cultural que assemelha-se a um estado de orquestração ritual, sensível e sensorial, ou seja um circuito de fenômenos que jazem em conexões, cadeias de sentido, pois para Bateson, "a comunicação é a matriz em que estão cravadas todas as atividades humanas" (BATESON E RUESS, 1965, p. 17), sendo assim, não "[...] se refere somente à transmissão verbal, explícita e intencional de uma mensagem", mas "inclui todos os processos através dos quais as pessoas se influem mutuamente" (BATESON E RUESSCH, 1965, p. 11). Essa influência mútua a que se refere Bateson pode ser verificada nas múltiplas facetas do jogo de afetar, sobretudo quando estão em jogo os "instrumentos" da comunicação - órgãos sensoriais transmissores e receptores, origem e destino das mensagens - que, segundo Bateson, fazem naturalmente a gestão dos sinais emitidos e registrados do processo comunicativo. Quando falo em sinais, um leque

infindável abre-se para análise, entretanto, aqui estou trabalhando com o regime de sinais de uma estética das relações que se efetuam pela visualidade, processo que provoca convergência - num certo sentido - de entes quaisquer para um comum partilhado.

Assim, tomando o espaço comum como o lugar do possível para a visibilidade, reflito sobre o fazer artístico e como ele se torna uma espécie de liga, de interstício na vida, no cotidiano. Em particular, fixo o olhar e as análises na arte contemporânea e nas imagens que daí se proliferam, para pensar, a partir delas, uma estética que também se reformulou com a evolução dos modos e relações de produção, trazendo consigo valores outros, como por exemplo, para o artista, uma certa liberdade de invenção na "sucessão de posturas e gestos que lhe permitirão produzir" (BOURRIAUD, 2011, p. 11) conforme a análise do crítico de arte e curador francês Nicolas Bourriaud, em *Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si* (2011), o que nos faz lembrar também Paulo Bruscky (2014, p. 40) quando considera que o artista precisa de uma reflexão subversiva para inserir-se no mundo, o que lhe fará intervir de maneira desbravadora; e por fim, admito tais imagens como sendo os *sinais*, a que se refere Bateson, para a construção do que chamei de uma estética das relações.

Sobre estas imagens, das quais estamos cercados, elas nos conectam, de algum modo, uns aos outros. Por afinidade. Por repúdio. Por funcionalismo. Por interesses. Por necessidades. Por futilidades. Por amor. Por arte. Por sexo. Por dinheiro. Por ambições. Por medos. Por desconfiças. Por atestação. Por conhecimento. Por fruição. Por deleite. Por apreciação. Por ódio. Por sim. Por não. Por início. Por fim. Por vida. Por morte. E que nossas experiências cuidem de exemplificar esses e outros infinitos elos que as imagens constroem em nossas vidas. Entre nossas vidas e outras vidas. Entre outras vidas que não as nossas. Um dos legados da sociedade industrial e, com ela, dos meios de produção em massa foi o nascer de um enorme fosso entre dois mundos, o que viria a tornar as relações em certa medida, impessoalisadas e frias. Nesse ínterim, Bourriaud (2011) destaca a atividade da arte moderna em busca de exumar esse cadáver, recobrá-lo ânimo, ou seja, em busca de criar um "conjunto de dispositivos formais que criem *pontos de passagem* entre a arte e a vida" (2011, p. 16). Entretanto, a arte contemporânea levou ao termo essa necessidade de criar fissuras utilizando-se das *maneiras de fazer* da expressão artística, reinventando a noção de forma, mas sem ancorar-se em "tradições de disciplinas históricas, e tipologias de gênero e médium",

segundo Delfim Sardo descreve para a definição de arte contemporânea no Dicionário Crítico do site da Fundação Coa Parque⁴².

Segundo Nicolas Bourriaud, em *Estética Relacional* (2009), poderíamos considerar que a arte contemporânea "cria espaços livres, gera durações para um ritmo contrário ao das durações que ordenam a vida cotidiana, favorece um intercâmbio humano diferente das 'zonas de comunicação' que nos são impostas" (p. 23, grifos do autor). Nela, os *sinais* dos quais fala Bateson, são os elementos de fissura e conexão, ao mesmo tempo. As imagens que vemos nas exposições que parecem estar desconectadas, partilham, na verdade, de uma maneira diversa de comunhão, em temporalidades cruzadas que interceptam a nossa, inclusive.

Segundo Bourriaud (2009), "hoje a prática artística aparece como um campo fértil de experimentações sociais, como um espaço parcialmente poupado à uniformização dos comportamentos" (2009, p. 13), e por essa via talvez possamos traçar mais um caminho para entender o que busco delimitar a cerca da natureza multifacetada, descentralizada e não uniformizada da *comunidade* que delinheo na primeira seção deste capítulo, como também da comunicação que é interstício das relações sociais que se dão nesse meio despadronizado que privilegia singularidades e que se constrói pela afetação.

Refletindo sobre os modos de produção dessa arte que nos cerca hoje, especificamente a arte contemporânea, podemos propor clareamentos para questões obscurecidas no que diz respeito, por exemplo, às lacunas no olhar que tanto incomodam e causam estranhamento na apreciação e experimentação de obras dessa natureza. Para Bourriaud, essa arte que dá sinais de existência no surgimento da fotografia, "apresenta-se como um conjunto de práticas destituídas de regras, irreduzíveis a normas [...], um 'embuste', um escândalo permanente para o pensamento normativo" (2011, p. 13). Ora, esse *escândalo permanente* ao qual se refere o autor, traz-nos a ideia de algo que para manter-se, colocar-se, precisa resistir em meio a forças outras que querem tornar institucionalizadas determinadas práticas, com modelos predefinidos e nichos específicos para irmos acondicionando os produtos de tal fazer. Aqui, podemos apreender, se não estou equivocado, uma situação de improbabilidade na comunicação, como propõe Luhmann. Segundo Bourriaud (2009) consideramos que o trabalho de arte contemporânea pode configura-se como "um princípio de aglutinação dinâmica" (p. 29), um elemento de ligação que torna a obra mais que uma forma, mas

⁴² A página web do Côa Parque pode ser conferida em: <http://www.arte-coa.pt/>

um elo de formação, de conexão de comportamentos e posturas, fugindo de protótipos idealistas e teleológicos.

Para Jacques Rancière, uma forma de arte está sempre ligada à dignidade dos temas. Segundo ele, "a partir do momento em que tudo é representável, não há mais especificidade. A especificidade não será dada, enfim, pela técnica em particular, mas pelos códigos de apresentação"⁴³. Por isso que a arte está cada vez mais tornando-se uma esfera à parte, pois as possibilidades ampliaram-se: qualquer coisa pode entrar na esfera da arte, e essa é a grande contradição com a qual estamos tendo que lidar. A arte está se institucionalizando, com suas próprias leis, códigos, linguagens, com suas próprias discussões travadas por aqueles que a fazem, aqueles que lhe dão visibilidade, aqueles que a criticam.

Trago também para esta reflexão o autor italiano Emanuele Coccia, que em *A vida sensível* (2010), sugere que apenas chegamos ao pensar por meio do sentir, pela capacidade sensitiva que nos faz construir relações com o mundo que nos cerca, e que, embora o campo dos sentidos não tenha sido tão explorado sistematicamente, podemos vislumbrar, por nossas próprias experiências, a influência do sentir, da sensação, do sensível sobre nossas ações, pensamentos, raciocínios, em suma, podemos apreender, ainda que de forma pragmática, como se constrói o conhecimento e as relações a partir de experiências estéticas, que aqui estou também chamando experiências sensíveis, ou perceptíveis como expressões equivalentes.

Entretanto, para tornar-se ciência, tais proposições precisam ser verificadas epistemologicamente, pois não há conceito que se sustente unicamente pela concatenação de palavras, por mais lógicas que possam parecer, sem um método de verificação que o valide. É nisso que essa dissertação se ocupa: tentar apreender, a partir de experiências de visualidade, a influência da sensibilidade sobre os homens e suas comunidades, e como se eleva essa proposição de uma comunicação que se estabelece por distanciamentos e embates, e que tem se edificado muito mais por relações de afetação que se dão pela arte e suas imagens, como aqui especificamente estudo, e que se constroem ainda que seja pelo *embuste*, e pelo *escândalo permanente com o pensamento normativo*, como propõe Bourriaud.

⁴³ Citação do autor numa entrevista à Revista Cult que pode ser conferida na íntegra no link: <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/entrevista-jacques-ranciere/>

Introduzi aqui a visualidade como método para pesquisar o sensível, pois investigar, especificamente, as experiências que se dão e os elos que se constroem (e também os que se rompem) a partir das imagens de arte contemporânea, é o objetivo desse trabalho, como já citei. Acercando ainda mais, parto das formas de conhecimento que são possíveis pelas fotografias, imagens estáticas num regime imagético que brota como mecanismo de expressão e resistência da postura contemporânea - portanto, fotografia contemporânea - do artista Miguel Rio Branco, que é tema central das análises dessa pesquisa, pois levanto questões partindo da instalação *Entre os olhos o deserto*.

Emanuele Coccia considera o sensível como "o ser daquilo que chamamos [...] de imagem em sentido amplo" (2010, p. 10). Imagens são *a matéria* que nutre o campo das sensações quer sejam visuais, tácitas, oníricas...enfim, quando falamos de imagens, apesar de termos a tendência de ligar o conceito ao campo da visualidade, quero partir primeiro desse nível mais abrangente, referindo-me a um sensível que "define as formas, as realidades e os limites da vida animal" (*Ibid.*, p. 11), para em seguida nos determos no olhar, e quem sabe, voltar a ampliar essa análise, se não de forma satisfatória nas seções que se seguem, numa outra oportunidade, para uma abrangência do sensível nos demais sentidos, pois a presente pesquisa está mais especificamente voltada às imagens que se dão ao corpo dos espectadores pelo olhar, mas em seguida, por outros sentidos - ou talvez nos surpreendamos com uma quebra de hierarquias na ordem da afetação de tais categorias sensoriais.

Estou me referindo ao objeto de análise desta pesquisa: *Entre os olhos, o deserto*, a instalação artística do fotógrafo contemporâneo Miguel Rio Branco que parte de seu fazer imagético, utilizando fotografias de seu acervo, na montagem de um vídeo-foto tríptico que compõe a estética do ambiente de sua instalação.

Apesar de ter consciência da função das imagens na organização da sociedade e do seu papel como instrumentos credíveis para observações e análises da cultura e da vida social, não é bem por esse caminho que pretendo desenvolver meu argumento sobre a vida das imagens. Coccia (2010) mesmo, citando Descartes, relembra a doutrina que considera a impossibilidade da existência de uma materialidade das imagens no câmbio entre objetos e sujeitos, e que a existência do sensível está tão atrelada ao sujeito que falar em uma teoria das imagens incorreria, inevitavelmente, em tratar com um "ramo acidental da antropologia" (2010, p. 14). Entretanto, Coccia (2010) propõe que as coisas tornam-se sensíveis, ou seja, imagens, por um processo diferente do que faz

essas mesmas coisas existirem, e diferente ainda do processo pelo qual tornam-se percebidas.

O sensível, o visível, não coincide perfeitamente com a coisa enquanto existente pela mesma razão que o mundo não é evidente por si mesmo. Entre *realidade* e *fenômeno*, há uma diferença que não pode ser suprimida. É somente observando como as imagens se geram que se chegará à definição de sua natureza. Compreender a gênese de alguma coisa não significa interrogar-se imediatamente sobre sua essência ou sobre sua forma. Trata-se muito mais de perguntar *onde*, através do que, a partir do que, as imagens podem gerar-se nesse mundo. (COCCIA, 2010, p. 19. Grifos do autor)

Entretanto, pela proximidade e a facilidade de acesso que temos às imagens no mundo hoje, acabamos sendo ofuscados pelas grandes e fortes luzes do século, pela enxurrada imagética da sociedade midiática que nos impede de conhecermos mais da essência, do ser das imagens, pois estamos excessivamente próximos a elas. E no entanto é necessária a obscuridade, a ausência, o *não-resolvido* para que nós, seres pensantes, façamos com que surjam as imagens, da caverna escura onde habitam, para que, no escuro, possam potencializar a luz pulsante que lhes é própria. Segundo Didi-Huberman, em *Sobrevivência dos vaga-lumes* (2011b), a propriedade de luminescência inerente aos vagalumes está atrelada ao seu modo de se mostrar no mundo e, mais ainda, como artifício de cooptação, em que os opostos se atraem para a cópula. Ó luz admirável! Discretamente une os amantes.

Enquanto em algumas espécies animais, a bioluminescência tem por função atrair as presas ou defendê-las contra o predador (por exemplo, espantando o inimigo através da emissão de um brilho luminoso inesperado), nos vagalumes trata-se, antes de tudo, de uma exibição sexual. Os vaga-lumes não se iluminam para iluminar um mundo que gostariam de 'ver melhor', não. (DIDI-HUBERMAN, 2011b, p. 55)

Na carência de obscuridade ficamos limitados no conhecimento das imagens, visto que, como proponho, seu surgimento está intimamente ligado à incerteza, à não-clareza, pois ela não é finita. Da própria origem mesma de seu nome, do latim *imago*, máscaras mortuárias usadas pelas civilizações passadas como forma de manter viva a memória do falecido em meio aos vivos. Imagens são uma forma de dar vida por outras vias. São, como bem postula Didi-Huberman no curso de suas pesquisas, uma maneira de sobrevivência, de insistir em vivificar o que parece não mais estar vivo. Não da maneira que convencionamos, mas de um outro modo, a partir de um estatuto diferente.

Naturalmente, somos tendenciosos a ancorar nossos sentidos nas semelhanças e familiaridades que nos garantam significados para tudo o que nos acontece cotidianamente. Entretanto, falar de sobrevivências - categoria que atravessa o trabalho

intelectual e científico de Georges Didi-Huberman - trata-se de sentir o tempo e ver a história nas imagens, seguindo os percursos de desterritorialização que elas trilham, deixando-se também, como pesquisador, ter o pensamento desterritorializado para perseguir esse novo trajeto das imagens. Essa atitude, poderíamos dizer, torna-se uma atitude de pensamento contemporâneo que se permite desancorar-se do saber que está dado e contrasta a proposta de conhecimento que fixa e analisa o significado das imagens como num processo de dissecação que, fixando-o, permite conhecer *a verdade* de um ser vivo - mesmo estando morto, estático.

As relações de causa e consequência é que normalmente nos dão substância e respostas para nossas perguntas. Mas ser contemporâneo é exatamente saber manter “fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (AGAMBEN, 2009, p. 62), escreve Agamben, como já citei. É permitir considerar o zigue-zague instável, inquieto e imprevisível das imagens, como o das falenas⁴⁴, como propõe Didi-Huberman.

Dessa maneira, considero contemporâneo, tanto quanto as imagens de Miguel Rio Branco, o exercício do olhar que as apreendem, pois o observador não consegue, pela experiência trivial de contemplação, encontrar sentido no conjunto dos elementos: o formato de projeção, a sequência de exibição das imagens, a natureza da narratividade, a sobreposição de áudios (a trilha sonora) que acompanha a sobreposição de imagens, os elementos "insignificantes" espalhados na sala de exposição. Nada se encaixa, tudo está fora do lugar, a menos que uma postura fruidora considere os intervalos no sentido, como situações de *não-saber* frutíferas e necessárias, por exemplo, ao método que escolhi para refletir sobre tal formato de amostra imagética. Assim, minha discussão diz respeito ao olhar contemporâneo sobre a arte e suas imagens, sobre onde estão e quais são as imagens de arte contemporânea e o que querem de nós.

Podemos, para partir com alguma proposição, pensar que imagens contemporâneas são materializações dos rastros de regimes estéticos que a maneira contemporânea de pensar faz nascer. Pintores, fotógrafos, cineastas e outros artistas configuram suas obras como fulgurações das pequenas luzes que clareiam apenas para demarcar o seu *ser-lugar*, e não para findar com a escuridão, visto que esta é necessária

⁴⁴ Georges Didi-Huberman lançou este ano (2015) o livro *Falenas*, no qual se utiliza da imagem dessa espécie de borboletas noturnas como metáfora do percurso errante e oscilante das imagens e do seu conhecimento.

para deflagrar a *singular* presença destas pequenas luzes, para retornar ao texto de Didi-Huberman (2011b) que se refere às insistentes e fracas luminescências dos vagalumes que resistem à força brutal dos "ferozes refletores, olhos mecânicos dos quais não se pode escapar", tais como os apreendidos por Pasolini e relatado na carta, de 1941, a Franco Farolfi.

A partir da constatação da dança sensual dos vagalumes de que fala Pasolini, Didi-Huberman (2011b) desenvolve nesse texto o comportamento desses pequenos e brilhantes insetos que resistem e que precisam do escuro para serem percebidos. Um belo texto que tem um tom muito além do metafórico, mas que nos deixa ricas reflexões sobre uma comunidade luciferária com a qual nos identificamos e encontramos curiosas aproximações. São também, os fotógrafos contemporâneos, partes singulares dessa massa sem forma, não acabada, poderíamos propor.

Depois do que fizeram os modernistas à fotografia – negar sua busca por um aspecto tanto mais pictórico a fim de aproximá-la do status devido unicamente à pintura – desenvolvem-se técnicas “originalmente” fotográficas para conferir valor ao que se pode fazer com as possibilidades mesmas da fotografia. Nesse ínterim, destaca-se, por exemplo, o fotógrafo norte-americano Man Ray e suas experimentações, como a da fotografia *Élevage de poussière* (FIG. 22), em que ele evidencia um duplo fluxo de semiose: tanto se é provocado a identificar na paisagem (lunar) a materialidade da poeira, quanto o contrário, encontrando na macrofotografia a verossimilhança com uma paisagem.



FIGURA 22 – Man Ray, *Élevage de poussière*, 1920.

FONTE – Imagem retirada do website Monsieur Photo:

http://monsieurphoto.free.fr/index.php?menu=1&ss_menu=1&Id=30

Foi a partir de 1960, década do culminar desses experimentos e do abrir das portas para a ampliação das possibilidades do uso da linguagem fotográfica, que colocou-se em relevância a nova vertente desta manifestação artística veterana: o que se viria a chamar fotografia contemporânea. Conforme aponta Anne Cauquelin (2005), em *Arte Contemporânea, uma introdução*, a fotografia, inserida no contexto da arte contemporânea, coloca em questão suas próprias fronteiras, encontrando caminhos expandidos para o domínio de seu campo artístico.

Como já mencionei, a designação de contemporâneo, nesse sentido, não se refere exclusivamente a um período histórico, mas, sobretudo, à uma nova maneira de conceber o pensamento, aos embates de temporalidades, às novas questões que são colocadas e que requerem um entendimento das possibilidades de expressão do fazer artístico, sobretudo, mas especificamente, aqui, do fazer fotográfico e das interações enunciativas encenadas nas imagens.

Referindo-se aos fotógrafos que trazem “o frescor da novidade em diálogo com a perspectiva histórica, com foco na busca permanente dos limites da linguagem como forma de expressão”, Eder Chiodetto (2010, p. 21) insere-os numa linha que chama de “Limites e Metalinguagens”. Com tal designação, no texto do catálogo da exposição *Arte Foto* (2010), no SP Arte, o autor refere-se à produção fotográfica que

[...] questiona seus processos internos e se abre para o cruzamento com outras linguagens como a pintura, o vídeo, a *performance*, etc. Este é um viés que passou a ocorrer mais sistematicamente na fotografia brasileira a partir do início dos anos 1990. Fotografia libertária e sem dogmas! (CHIODETTO, 2010, p. 21).

Em meio a esses processos de reconstrução e autocrítica na recriação da linguagem fotográfica destacados por Chiodetto (2010), está o trabalho de Miguel Rio Branco, que coloca sua fotografia em cheque ao compor suas obras através de estratégias enunciativas diversas do que já se conhece sobre fotografia, formas que excedem nossas próprias experiências visuais com essa linguagem.

É exemplar o trabalho em questão - *Entre os olhos, o deserto* - por trazer em sua concepção a ideia de montagem, de aglutinação em que se cruzam suportes diferentes que, por contaminação, acabam resignificando uns aos outros. A fotografia, nesta instalação, é um dos mais notáveis coadjuvantes, e talvez possamos dizer que nela não há atores principais, pois tudo faz parte de um organismo que se forma pela dança entre seus elementos.

Relembro que o uso da fotografia aí, passa por um processo de garimpagem, já que o Miguel revolve suas gavetas na busca de imagens fotográficas que sejam coniventes com o conceito que deseja elaborar para *Entre os olhos, o deserto*. Numa mesa de luz, o artista brinca de combinar as imagens. Nesse trabalho de arrumação e desarrumação, Rio Branco vai reclassificando suas imagens, e ao mesmo tempo vai se recriando para si mesmo e para os outros.

Se pudermos considerar tais imagens fotográficas de arquivo como a elaboração de um diário geral de vida, pelo procedimento da montagem e da combinação imagética podemos dizer que o passado não está acabado, pois ainda lateja, reclamando possibilidades de se reinventar. Podemos então considerar uma reinvenção da memória pela fotografia menos como testemunho de aparências que como uma história de afetos. Assim, me deparo com a chance de dizer que encontramos na imagem fotográfica hoje um imenso potencial de ser construtora de afetos e afinidades, muito mais que um instrumento de aprisionamento da realidade. Ou seja, é preciso deixar que as imagens falem por si só.

Para tensionar com a proposta que construo, trago, ainda que numa rápida discussão, a proposta de Roland Barthes, que no livro *A câmara clara* (1984) discorre sobre a linguagem fotográfica, e cunha algumas categorias às quais justifica com suas análises. Neste ensaio, o escritor busca criar imagens com o próprio texto e as descrições que propõe, muitas vezes privando mesmo o leitor da imagem visual (a fotografia em si) sobre a qual se refere. Aqui, de imediato, manifesto a questão: qual a intenção de Barthes em omitir tais imagens como, por exemplo, a *Foto do Jardim de Inverno* (1984, p. 110)? Porque uma decisão tão categórica?

Entretanto, antes de macular e repropor hipóteses ante seu método de falar das imagens (e não com as imagens), posso supor que configura-se como um emblema do embate entre o dizível e o visível. O que o impede de mostrar a *Foto do Jardim de Inverno* talvez seja o mesmo que ainda nos impeça de olhar para as imagens e para as vidas que têm, para o que *pensam* e para o poder que exercem sobre o olhar. Provavelmente seja isso o que nos obriga a problematizar as imagens a partir de outro estatuto exclusivamente, com suas regras e convenções, qual seja: o estatuto da palavra, como se elas fossem exclusivamente textos.

Mas traçar propostas e caminhos para lidar com imagens e sua presentificação significa conferir-lhes a capacidade de pensamento e, logo, de terem vida própria, como já mencionei antes. Significa considerar seu aspecto tácito, material, e não apenas

considerar o que possam significar, o que pode estar imediatamente por trás de uma *casca*, para usar como metáfora a metodologia de Didi-Huberman ao visitar⁴⁵ o Museu de Estado de Auschwitz-Birkenau e colher três pedaços de casca das bétulas que povoam o lugar.

Para isso, recorro também ao pensamento de Hans Ulrich Gumbrecht (2010) que em seu texto *Produção de Presença*, busca uma superação da tradição dos estudos hermenêuticos e metafísicos – como os nomeia – que permeiam as pesquisas nas ciências humanas. Ainda que o autor não tenha por fim desqualificar tal forma de análise, propõe abrir-se a novas formas de experiências com o que se nos mostra diante dos olhos, dos sentidos, da percepção, ainda que se mostre de forma desconhecida, inimaginável, indesvendável, mas que não tem poder de resistir ao pensamento e à experiência do olhar, onde jorra a potencialidade das imagens. É o que Didi-Huberman (2012) expressa quando se refere às fotografias clandestinas tiradas por um prisioneiro do campo de concentração de Auschwitz. Em outro texto, *Imagens apesar de tudo* (2012), fala sobre isso e acredita que, diante do inimaginável, devemos procurar imaginá-lo, apesar de tudo. No mesmo texto do filósofo francês, é possível também uma reflexão sobre a relação entre palavras e imagens, pois considera que as imagens feitas dentro do campo de concentração visaram expressar o que as palavras não poderiam fazer, ainda que quisessem, já que o testemunho não teria, nessa situação, mais poder para atestar do que o que se dá aos olhos como prova. Pretendo verificar se isso se replica com as imagens de arte, nas instalações de arte contemporânea.

No livro *A câmara clara*, de Barthes, encontrei a fonte de uma reflexão que me levou a considerar novas formas de olhar imagens que já vêm sendo admitidas na contemporaneidade. Isso aconteceu a partir de experimentos aos quais me submeti, sobretudo ao mergulhar na instalação que me serve como linha condutora para pensar a imagem: *Entre os olhos, o deserto*.

Ao adentrar a sala-útero de eterno renascimento e recriação da obra em discussão, deparo-me com uma parede imensa forrada de pedaços desiguais de madeira compensada que servem como anteparo para a projeção das imagens. Tal parede cria uma textura que confere às fotografias um acentuado caráter de volume, de inchaço, de carne, de fibra, de conjuntura, de entrelaçamento e montagem. As imagens tornam-se

⁴⁵ Vale a pena conferir o texto “Casca” publicado na Revista Serrote nº 13, em que George Didi-Huberman relata de forma resumida sua experiência com a sobreposição de temporalidades nas ruínas do que fora um campo de concentração, palco de mortes atroz, como também com as imagens feitas por um membro do *Sonderkommando* da barbárie inimaginável que ali aconteceu. Tal pesquisa se desenvolve de maneira mais alongada e aprofundada no livro “Imagens apesar de tudo”, do mesmo autor.

grossas, ásperas, e foi bem isso que, de cara, agarrou os meus sentidos. Nela, as interpretações são de outra ordem, e a própria experimentação nos conduz a outra natureza de narratividade.

Aquilo massageou meu olhar. Não de forma branda, mas com intensidade e agressividade controláveis, e a experiência a que me lancei naquele momento remeteu-me aos princípios conceituais a que os neoconcretistas exprimiram, em sua tomada de posição, sobre fugir ao racionalismo, às ortodoxias construtivas e ao dogmatismo geométrico. O artista agora recuperara sua subjetividade criadora, deixando de ser reproduzidor de protótipos industriais, e em suas obras, passa a atrair o observador pelos sentidos, e este último, passa a fazer parte da obra ao vir ao seu encontro. Foi o que me ocorreu, e com isso, de início, já pude verificar um aspecto que vai de encontro à proposta de *A Câmara Clara*: o referente não adere. Coloquei em questão as imagens que me invadiam o olhar.

Segundo Didi-Huberman, contemporâneas são aquelas imagens “de cada instante presente, a arte enquanto questão que está sempre sendo posta” (livre tradução de: de chaque instant présent, l’art em tant que question toujours em train de se poser) (p. 2-3, 2006), ou como diria Giorgio Agamben (2009), sobre a postura contemporânea que seria uma “relação com o tempo que à este adere através de uma dissociação e um anacronismo” (p. 59). Observo, em *Entre os olhos, o deserto*, uma espécie de despregamento, descolagem, desconstrução e não poderia admitir as imagens, na experiência em questão, como “repetição incansável de contingência” (1984, p. 15), como as consideraria Barthes com as imagens com as quais lida.

Naturalmente, temos uma tendência a ancorar nossos sentidos nas semelhanças e familiaridades que nos garantam significados para tudo o que nos acontece cotidianamente. As relações de causa e consequência é que normalmente nos dão substância, sustentação e respostas para nossas perguntas. Mas ser contemporâneo é exatamente saber manter “fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (2009, p. 62), escreve Agamben, repito.

Para Barthes, a fotografia não seria (nem teria) uma linguagem própria, pois não a considera como signo dinâmico, vivo, que teria sua marca. Para ele, ela não mostra a si, mas ao que contém que nos remeteria à noção de passado, onde mora a justificação e a interpretação para o que se vê, para lidar com os objetos do mundo que se põem diante dos nossos olhos. Mas aqui, quero me referir às imagens de arte contemporânea, como a que nos serve de ponto de partida, *Entre os olhos, o deserto*, para elaborarmos um

pensamento que até possa considerá-la como um objeto do passado, mas que, com isso, não faça dela um objeto obsoleto que habite o passado apenas, e que só poderia ser *compreendida* pela investigação histórica a rigor.

Didi-Huberman considera que não saber olhar para uma imagem é correr o risco de caminhar por entre ruínas e nada perceber, pois para ele, como para Walter Benjamin e Aby Warburg, a história (das imagens) da arte é um constructo “estranhamente intempestivo, feita de fantasmas, de sobreviventes, de passagens e de deslocamentos” (livre tradução de: *étrangement intempestive, faite de fantômes, de survivants, de passages et de déplacements*), como propõe Potte-Bonneville & Pierre Zaoui (2006) ao formular pergunta de entrevista ao historiador de arte francês para publicação no site [vacame.org](http://www.vacame.org)⁴⁶.

Já Barthes insiste no lastro de realidade crua da imagem fotográfica, tornando-a, assim, signo inútil no tocante à sua autonomia, um buraco amorfo que conduz o olhar para um outro mundo situado no passado e nada mais. “Seja o que for o que ela dê a ver e qualquer que seja a maneira, uma foto é sempre invisível: não é ela que vemos” (BARTHES, 1984, p. 16), afirma. Tal postura é totalmente oposta, portanto, ao conceito da imagem como presença. Barthes negligencia completamente a escrita, a materialidade, as formas-fotográficas em si mesmas - o modo como a fotografia pensa e produz sentido.

Dessa forma, seguimos delimitando incisivamente o que queremos das imagens, o que delas nos interessa, selecionando o que nelas nos atrai, o que nos beneficia, o que nos comove ou o que nos aterroriza, fazendo-nos desejá-las ou refutá-las, ou fazendo-nos investir nelas nosso *studium*, de acordo com o que propusera Roland Barthes, como categoria que trata do que resta nas imagens ao se aplicar, pela visualidade, um filtro cultural. Isso converte a imagem em texto, que pode ser lido, decifrado, mistificado ou desmistificado, o que nos faz ter controle – e poder – sobre elas. Mas tornar o exercício do desejar ou do afastar-se como forma de admitir a possibilidade de que imagens também possam querer algo de nós, não é ainda um exercício (do olhar) resolvido, pois aí nos depararíamos com o desconhecido, o animalesco, e as palavras não seriam mais suficientes. Olhar para a imagem e querer decifrá-la, dissecá-la num primeiro golpe de vista é admitir que tudo nelas é legível, como se estivéssemos diante de um texto, e sobre o qual teríamos completo domínio, partindo do pressuposto de que dominamos a

⁴⁶ A entrevista pode ser conferida na íntegra no seguinte endereço:

<http://www.vacame.org/article1210.html>

linguagem, as palavras ali contidas. Entretanto, essa é uma postura hoje contestada, pois confere à análise um tom de verdade que pode (e deve) ser questionado.

Quando WJT Mitchell, retomando Aristóteles, em seu livro “What do the pictures want?” (2005), diz acreditar nas atitudes mágicas das imagens está se referindo aos sinais vitais que podemos detectar nelas, figuras animadas de uma segunda natureza que os seres humanos criaram ao seu redor. Antes disso, em “Picture Theory” (1995), Mitchell tenta diagnosticar o *pictore turn* na cultura contemporânea, e a noção amplamente difundida de como as imagens estariam substituindo as palavras e de que forma os aspectos dessa virada se instaurariam como modo dominante de expressão do nosso tempo.

A proposta de Mitchell é partir da sua questão central *What do pictures want?* não como forma de abandonar questões de interpretação e de retórica, mas como nova proposta metodológica de repensar a História da Arte e disciplinas como a Cultura Visual. Aqui, o pensar a *produção de presença* desencadeado pela proposta gumbrechtiana ao problematizar a questão da materialidade das formas de comunicação, converge com a proposta de Mitchell.

Para conseguirmos melhor adentrar nessa problematização precisaremos admitir que imagens, tanto quanto textos, são arcabouços de conhecimentos e informações de naturezas diferentes e independentes. Roland Barthes acredita que o texto, “pela ação repentina de uma única palavra, pode fazer uma frase passar da descrição à reflexão” (1984, p.49). Quanto às fotografias, para o autor, não passam de meras superfícies que fornecem informações imediatas: remetem às coisas às quais representam. Elas seriam designativas e não reflexivas. Apontariam para as coisas, diriam isto aqui é um chapéu ou um cachorro, mas jamais o que faz, de onde vem, qual o significado daqueles elementos.

Ora, o que mais se estuda hoje é a capacidade narrativa e ficcional das fotos. Fotos-conceito, fotos-fábula que, a partir de um único fotograma envolto em silêncio e poesia, nos desperta um mundo de sonhos, de histórias incompletas e fragmentadas, recriando e ampliando o mundo, construindo novas realidade, nos convidando à participação imaginativa.

Penso que nosso olhar, inelutavelmente, encontra-se impermeabilizado por uma espessa camada que lhe serve de filtro. Tal estrutura, ao qual chamamos cultura, encontra, na religião, por exemplo, proximidades no que diz respeito à atribuição de valores simbólicos e imateriais aos fenômenos e objetos que nos cercam. De acordo

com Erick Felinto e Vinícius Andrade (2005), essa noção de doação de sentidos é fundamentalmente antropocêntrica, o que faz do sujeito humano, gerador e receptor de valores imateriais. Tecidos em uma trama comum – a sociedade –, tais sujeitos contribuem mutuamente com suas subjetividades na construção de sistemas que geram e organizam tal trama: a política, o trabalho, a comunicação, a arte são exemplos desses sistemas.

Pensadores diversos procuraram, entretanto, devolver à cultura um caráter de materialidade, no que sofreram um choque já que, em geral, estamos condicionados por um paradigma predominantemente hermenêutico de representação e atribuição de significados, de codificação e decodificação. Questões como “de que forma(s) os fenômenos de sentido são constituídos e determinados pelos ‘meios e materialidades’ utilizados?” (FELINTO e ANDRADE, 2005, p. 78), levantadas por ocasião da sistematização de tais estudos num encontro denominado *Materialität der Kommunikation* de 1987, davam oportunidade de investigações que priorizavam os estudos dos suportes materiais das formas de comunicação, os quais, por sua vez, permitiam a emergência de sentidos.

Hans Ulrich Gumbrecht foi um dos nomes que abraçou tal empreitada dos estudos das materialidades da comunicação, caminhando por pensamentos já elaborados anteriormente acerca de tais questões. Em seu livro *Produção de presença* (2010) fala um pouco sobre essa trajetória para proposição de um caminho epistemológico. Nele, sua perspectiva de análise parte das noções de metafísica e hermenêutica como metodologias de interpretação e atribuição de sentido das Ciências Humanas para problematiza-las. Considera, por exemplo, as maneiras de construir valores e conceber significados no pensamento medieval, ou seja, uma epistemologia trilhada na crença de que “espírito e matéria eram inseparáveis, tanto nos seres humanos como nos demais elementos da criação divina” (2010, p. 47). A partir dessa e de outras tradições, desenvolve criticamente a possibilidade de se pensar para além da semiótica e das estruturas de sentido para o desenvolvimento de um método fenomenológico que privilegia os modos de comunicação gerados pelo corpo, ou melhor, pelos corpos. Digo isso porque o paradigma sujeito/objeto passa a ter outro caráter, nessa perspectiva, priorizando investigar como as diferentes materialidades (dos objetos comunicacionais) afetariam os sentidos que carregam.

Essa reflexão me levou a experimentar e observar *Entre os olhos, o deserto* de maneira descomprometida. Aliás, comprometido sim, mas com outras categorias como,

por exemplo, e a partir de Gumbrecht, pensar sobre a *presença* que podemos supor construir-se por ocasião da experiência do adentrar na sala-instalação, o que conduz a uma concepção diferente de sentido, que se constrói numa narratividade de natureza diferente da corrente, aquela que tem “pé e cabeça”.

Admitir a presença de alguém ou de algo é mais do que nota-lo. É conceber que dividimos, outrem e nós, mesmos espaço e tempo, tangenciando existências e se deixando afetar num mar de relações possíveis, mesmo que sejam relações de indiferença e/ou silêncio. Aqui, não estou mais lidando com uma questão apenas do olhar, mas da consciência da dimensão corporal, do que liga meu corpo a outro(s) corpo(s). Essa é a ponte para pensarmos as imagens de arte contemporânea, seu lastro de presença e a proliferação de sua materialidade em contato com a de outros objetos e corpos num espaço de instalação, como é o caso de *Entre os olhos, o deserto*.

Então, o que podemos dizer sobre a fotografia contemporânea? Ela é a um tipo de fissura da qual nos fala Agamben e na qual mergulhamos, pela reflexão, em busca de um fundo que não existe? O que temos condições de dizer sobre a fotografia contemporânea é que ela aponta para um momento novo de transformações pelas quais passa o estatuto de visualidade, e que as práticas de registro fotográfico consolidadas - tais como as que gerem as fotografias publicitárias, de família, de eventos - estão sendo afetadas pelas práticas da fotografia contemporânea, que de acordo com Susana Dobal, da UnB, e Osmar Gonçalves, da UFC têm-na feito conquistar "uma autonomia inimaginável em termos de linguagem e expressão. Ela estendeu-se em novas direções, teceu relações renovadas com as artes e com outros campos culturais" (2013, p. 7).

O livro *Fotografia contemporânea: fronteiras e transgressões* (2013), uma organização de Dobal e Gonçalves, reúne textos de pesquisadores brasileiros, e também de um estrangeiro, como resultado das discussões ocorridas no 1º Colóquio de Fotografia Contemporânea da Universidade de Brasília, homônimo ao título do livro. No evento, os convidados debateram os temas mais atuais sobre os rumos tanto do fazer fotográfico, quanto das teorias que o norteiam. Para os organizadores, "a fotografia se apresenta como um enigma, uma trama complexa e instável, um território de invenção aberto aos domínios da ficção e do imaginário" (*idem*), e também consideram que o colóquio teve como objetivo "pensar o que está em jogo nesse processo de transformação estética. Quais seriam os novos rumos, os desvios e as fronteiras da fotografia contemporânea?" (*ibidem*, p. 8), questionam. A hipótese que levantam é a de que

essas mudanças não têm um caráter formal apenas, mas trazem implicações múltiplas, ao mesmo tempo, estéticas, éticas e políticas. Dito de outro modo, elas refletem a emergência de outras formas de percepção, de novas sensibilidades, novos modos de ser e de estar-no-mundo. De fato, mais do que um estilo ou um modo de formar é uma nova forma de se relacionar com as imagens e com o mundo que está em questão aqui (DOBAL e GONÇALVES, 2013, p. 8)

E para reforçarem tal pensamento, tornam concomitantes as reflexões dos participantes do colóquio nos artigos que reúnem no livro, que seguem na linha de trilhar um percurso que esclareça as novas perspectivas da fotografia, o que na verdade se desdobra em novos questionamentos e não na busca de solução de problemas, como por exemplo, no texto *A fotografia na arte: alguns movimentos, espaços e formas de apresentação* (2013), da artista visual e professora da UFRGS, Maria Ivone dos Santos. Nele, a professora faz uma leitura dos novos papéis da fotografia no tocante à sua relação com os espaços expositivos, o que faz a imagem fotográfica saltar "do patamar de índice ao de código passível de sofrer múltiplas manipulações" (DOS SANTOS, 2013, p. 38).

Partindo da análise das produções artísticas de três artistas-pesquisadores - Denise Helfenstein, Ana Tomimori e Hélio Ferverza - Dos Santos (2013) se interessa em discutir a fotografia na arte como processo que abarca um conjunto de decisões do artista que extravazam os limites da decisão de *o que fotografar* e dos formatos de espacialização, mas que busca explorar a forma de apresentação dessas imagens para verificar o que daí temos para amalgamar-se à construção de um pensamento sobre as transformações pelas quais esse suporte tem passado, inclusive no que diz respeito à justaposição deste meio - a fotografia - com outros.

A esta fusão pela qual tem passado a fotografia, o curador Tadeu Chiarelli chama *contaminação*, e escreve sobre uma fotografia que está contaminada "pelo olhar, pelo corpo, pela existência de seus autores e concebida como ponto de interseção entre as mais diversas modalidades artísticas"⁴⁷. Essa hibridez, essa contaminação, no entanto, assim como algumas outras terminologias, têm se tornado insuficientes para discorrer sobre as experiências com as quais o fazer fotográfico tem se deflagrado e com as quais tem levado ao limite as possibilidades de transgressão técnica e de ficcionalização.

⁴⁷Trecho extraído do texto do curador e diretor artístico da Pinacoteca do Estado de São Paulo Tadeu Chiarelli, "A fotografia contaminada" in *Arte Internacional Brasileira*. São Paulo: Lemos Editorial, 1999.

O fato de "fracassarem" as tentativas de acercamento e explicação para o que acontece com a fotografia hoje, ao invés de frearem as reflexões, tornam muito mais impulsionados os esforços na investigação desse novo momento em que nos deparamos com o exercício das tentativas de se expandir a experiência do ato de fotografar. O desenfreado processo de produção de imagens - fotográficas e de diversas outras naturezas - nos dão a impressão de que nós, como pesquisadores, estamos o tempo inteiro em débito, pois avançam muito largamente as experimentações do olhar. Mas o que posso apreender é que, no meio de tal cenário de discussão no qual está, a fotografia tem cada vez mais conquistado espaço como forma artística independente, que usufrui de uma autonomia que vai além de sua importância histórica como documento "rígido".

O que está acontecendo nos relembra ainda a permanência da proposição *the pictorial turn*⁴⁸(virada imagética), com a qual o iconologista americano W. J. T. Mitchell procura desenhar as formas de encarar um objeto tão arredo à descrições como é a imagem. Contudo, com essa expressão, amplia o alcance de seu uso aplicando-o não apenas ao que chama de "crise contemporânea da imagem", mas para se referir a todo e cada momento histórico em situação de mudança de paradigmas, o que de fato, não acomete apenas ao fenômeno da imagem contemporânea. O que não quer dizer que cada virada imagética tenha enfrentado os mesmos desafios e tenha seguido um protótipo de crise a cada vez em que aconteceu, pois "cada uma envolve um tipo específico de imagem que emerge em uma situação história particular (...) há um sentido da virada imagética que é específica do nosso tempo", como escreve Mitchell no texto *Four fundamental concepts of image science*, de 2008.

Toda essa virada de prumo, redireciona o olhar, fazendo-o refletir de acordo com seu tempo as imagens que estão ao seu redor. E também, segundo Mitchell, a cultura visual hoje, como disciplina, deveria tratar de pensar a noção de *mídias* como dispositivos híbridos que naturalmente já exigem o uso de outros sentidos que extravazam a consideração das impressões ópticas como exclusivas e fundamentais. Falar de *olhar*, então, deveria dirigir a discussão, de acordo com o que proponho aqui, para uma dimensão mais ampliada que a do simples *apreender por um golpe de vista*. Poderia, por exemplo, quebrar os limites dos julgamentos formatados que temos devido à experiências visuais anteriores.

⁴⁸ Esta expressão foi cunhada por Mitchell, primeiramente, no livro *Picture Theory: essays on verbal and visual representation*. University of Chicago Press, 1995

Quero aqui *pensar* sobre o gesto do *olhar* como método de busca do conhecimento, como forma de reflexão, para assumi-lo como gesto crítico capaz de construções, proposições, posicionamentos. Enfim, uma atividade mais que fisiológica: uma atividade política, e como tal, um gesto que não pode se dar apenas no âmbito de uma individualidade, uma subjetividade somente, pois o indivíduo faz emergir sua posição a partir de um corpo que é exatamente formado daquilo de que ele é dissidente, mas do qual não se separa. Antes, como para Jacques Rancière (2009), esse mesmo indivíduo participa de um *comum* partilhado, mas que também não exclui a existência de partes exclusivas.

A busca de conhecimentos, nessa pesquisa, se dá pela experimentação da instalação *Entre os olhos, o deserto*. Apesar do papel de pesquisador, vislumbro partilhar o sensível com o qual sou acometido como forma de justificar o método com o qual caminhei nessa pesquisa, para tornar visíveis minhas questões no espaço comum, como considera Rancière. Essa experiência estética de mergulho na instalação de Miguel Rio Branco, e a partilha do conhecimento adquirido pelas visitas - experiências de imersão - à obra no museu do INHOTIM, configuram-se como postura política, já que a política "ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo." (RANCIÈRE, 2009, p. 17).

Entrar nos museus das cidades por onde andamos e ficar diante de obras, de imagens, de espaços, de gestos banais e em construção - por serem sobreposições de temporalidades que, inclusive, ainda não deixaram de ocorrer -, causa em nós, dentre outros sentimentos e posicionamentos, alguns tipos de inquietações e constrangimentos. Talvez devido a ausência de narrativas convencionais, ou de imagens fotográficas, por exemplo, que se assemelhem - pela forma e/ou pelo uso - às que colecionamos em casa, ou por estarmos mais familiarizados com as imagens das revistas, dos jornais, dos sites da internet e das redes sociais que remetem (quase sempre) imediatamente ao texto, ou mesmo pela insistente transigência de ausências "mau-explicadas" que tanto atraem para as salas de exposições, quanto movimentam a produção textual da crítica.

4.3

E. Sobre as imagens e suas dobras

Ao concentrarmos a atenção nas questões acerca das formas de linguagem com que lidamos diariamente, das nossas maneiras de pensar e discorrer sobre as coisas que estão ao nosso redor, das nossas percepções sobre o que nos afeta, obteremos material suficiente para motivar investigações científicas e para enriquecer debates a partir de questões efervescentes. Sobretudo num cenário contemporâneo, e numa sociedade de contemporâneos, na qual se pode encontrar uma pluralidade de linguagens, com seus respectivos códigos, sistemas simbólicos e formas de se manterem vivas no imaginário dessa mesma sociedade.

Nesta pesquisa, sem a pretensão de dar respostas findadas, vislumbro construir novas possibilidades para aprofundar as reflexões à cerca de alguns problemas da cultura visual, adentrando o universo da linguagem das coisas que se dão a ver: as imagens. Priorizando uma análise do saber que se constrói sobre as bases da categoria *contemporâneo* - categoria que já desenvolvi anteriormente - não por considerá-la com certo privilégio, mas como escolha epistemológica, investigando as estruturas, os métodos e a consistência do conhecimento que há nas imagens do trabalho de arte *Entre os olhos, o deserto*, bem como a implicância desse saber que se constrói no espaço de exposição da videoinstalação do artista espanhol radicado no Brasil, Miguel Rio Branco.

Por tratarmos de questões sobre as imagens, com as quais nos deparamos para onde quer que nos voltemos, vemos abrirem-se possibilidades de discursos que vão desde a urgência de estudá-las como objetos constituintes de um campo autônomo, como sua implicância inerente ao contexto social, passando pelos estudos semiológicos de seus significados e os sentidos que podem gerar afetando as relações sociais, etc. Seja como for, esse estudo parte conscientemente de uma consistente suposição: investigar a imagem e as teorias que tentam desvendá-la é adentrar um terreno fluido de poucas certezas, mas de contribuições diversas em vários campos do saber.

É válido lembrar ainda que na busca de um conceito para a imagem, havemos de considerá-la como um campo de forças que movimentam contribuições que foram (e estão) se sobrepondo umas às outras historicamente o tempo todo.

Rapidamente, para começar e para não tornar-me devedor de um panorama a cerca das teorias da imagem, exponho aqui o caminho que percorri para chegar a

definições mais amadurecidas que convergem e tornam-se o raciocínio que desenvolvi para serem as bases dessa pesquisa. Não se trata de uma explanação historiográfica ou arqueológica e nem simplesmente de uma exposição das escolhas que fiz para sedimentar minimamente o conceito de imagem com o qual optei trabalhar. Exponho aqui a revisão das literaturas que adubaram o terreno desta pesquisa, na qual fiz minhas escolhas.

Imagens – no sentido lato e usual – estão nas paredes de nossas residências, nos álbuns de família, nas ruas, nos shoppings, nas galerias, nos museus, nas exposições, nas TVs, nos cinemas, nos computadores, nos celulares, na internet, nas redes sociais. Imagens estão compulsivamente diante de nossos olhos, podemos supor. Mas não as constatamos apenas pelo desempenho físico do sistema ocular, que as capta, as identifica. Procurei amparar-me em alargamentos para tal conceito.

Talvez fosse preciso diferenciar minimamente dois campos distintos dentro de um mesmo universo: o das imagens de arte e o das imagens midiáticas. Para começo, podemos dizer que a nossa própria compreensão "teórica" a cerca das imagens passa por um filtro de práticas culturais e sociais. Mas para que possamos nos amparar em uma escapadela um tanto convincente, lembro o que W.J.T. Mitchell propõe em *Iconology: Image, Text, Ideology* (1986), ao considerar que o grupo abarcado pelo nome de imagens é uma extensa família que tem migrado no tempo e no espaço sofrendo profundas transformações ao longo desse processo.

O professor da Universidade Estadual de Londrina, Alberto Klein, no texto *A dimensão simbólica da imagem e sua sobrevida na sociedade midiática* (2014), salienta que o lugar de onde olhamos a imagem, o nosso "ponto de fala", a define, o que significa que, considerar uma mesma imagem pressupõe levar em conta outros olhares, outras experiências. Depois, fala que "é preciso interrogar o ambiente em que as imagens estão inseridas" (*Ibidem*, p. 12), para termos mais propriedade de análise. Por fim, Klein nos lembra a contribuição de Hans Belting, - a qual destacarei logo em seguida - que considera a existência de uma categoria de imagens que estão para além das exógenas: as imagens endógenas, provenientes de sonhos, devaneios e simples processo de pensamento. Para ele, "como conceito toda imagem é um campo de força que faz seus pedaços vibrarem em relação aos outros" (*Ibidem*, p. 13)

Antes mesmo de pensarmos em uma noção materializada, podemos conceber, a partir do que Emanuele Coccia escreve em *A vida sensível* (2010), que imagens são a substância das sensações e da sensibilidade em si, formam-se na imaginação antes

mesmo de se materializarem. Pensamentos são feitos de imagens. Imagens são feitas de pensamentos, ou seja, o pensamento é um fluxo contínuo, um encadeamento de imagens mentais que se inter-relacionam, normalmente, de maneira lógica. Quando não, constroem-se por uma natureza outra de combinações que saltam à superfície do reconhecível, como é o caso das imagens oníricas.

Numa diretriz que em certo ponto tangencia a proposta de Coccia, Hans Belting em *Antropología de la imagen* (2007), considera pelo menos duas grandes porções das quais todas as imagens são provenientes: a porção das imagens exógenas e a das imagens endógenas. As primeiras, materializadas em suportes os quais podemos apreender com o olhar - e além dele, com os outros sentidos; as segundas advindas do universo onírico e do próprio pensamento, o que nos leva a considerar que nosso próprio corpo é habitado por imagens. Para Hans Belting, o corpo é o arquétipo das imagens. E as duas categorias que denomina se retroalimentam uma na outra, num movimento dialógico que põe imagens exógenas a fertilizar o terreno onde surgem as endógenas e vice-versa.

Segundo Gilbert Durand, em *Imaginación Simbólica* (2000), o símbolo adentra o campo do que não pode ser apreendido diretamente, ou seja, adentra ao campo do que está para além do natural e do tangível. O que não pode ser apreendido pelo pensamento imediata e diretamente, recorre à imagem como forma de evocar a presença do que antes era apenas ideia, abstração. Este pode ser considerado um exercício em que imagens endógenas geram imagem exógenas.

Lembro também o já exaustivamente estudado caso das imagens feitas nas cavernas pelos homens antepassados. As marcas que eram registradas por eles nas paredes das cavernas, além de um função comunicativa, indiciavam um tal poder por elas exercidos: ao desenhar bisontes e figuras humanas atingindo-os com arpões, por exemplo, o homem intuitivamente relegava à imagem presentificada na parede, o poder de ajudá-lo a ter bons êxitos na caça.

Entretanto, tais imagens repousavam sob as sombras das cavernas, um lugar não dado diretamente à visibilidade, pois por terem valor mágico, estavam sob a égide de uma economia que oferece-se mais aos sentidos do que à mente, à razão, que despregava o que ali estava representado dos sentidos diretamente mensuráveis e palatáveis. Poderíamos dizer que a imagem aí cumpria uma função ritual.

No caso das imagens sagradas, na Igreja Católica, também podemos constatar o momento histórico em que elas não eram dadas ao culto dos fiéis, eram reservadas

apenas aos sacerdotes o acesso à tal iconografia. Isso é tratado também por Hans Belting em *Semelhança e presença: uma história da imagem antes da era da arte* (1994) em que discorre sobre uma economia da visibilidade dessas imagens.

Se nesses dois últimos casos (o das figuras representadas na escuridão das cavernas, e o da iconografia religiosa não posta ao culto dos fiéis), há uma problematização a cerca do aspecto da obrigatoriedade da visibilidade das imagens, mais ainda as imagens midiáticas com as quais nos deparamos levantam essa questão, pois a visibilidade hoje se coloca como uma condição sine-qua-non, já que uma "invisibilidade midiática converte-se automaticamente em inexistência social" (2014, p. 22), como propõe Klein.

Os conceitos e teorias com os quais fui tendo contato me levavam imediatamente a pensar nas imagens - sobretudo as fotográficas - da videoinstalação de Miguel Rio Branco. Ali, sob ação hipnótica da música que é trilha sonora do trabalho *Entre os olhos, o deserto*, estamos diante de imagens que nascem no escuro da sala de projeção semelhante a uma caverna ou a uma sala de cinema, porém com outra proposta de vivência. O que consigo vislumbrar é o público adentrando à sala como se adentrasse à mente, ao cérebro do fotógrafo e tornando-se refém das imagens que seu pensamento produz - retroativamente. No entanto, essas imagens não são mais apenas pensamentos, pois estão diante de nós. Foram corporificadas em forma de fotografias, por exemplo. Maiores que nossos olhos, que nossos corpos, elas batem em nós como enormes ondas que quebram na praia dos nossos sentidos arfando-nos. Uma cadeia de imagens ora numa sequência lógica que cria em nós uma espécie de poder de compreensão, ora numa sequência fatiada por rupturas bruscas, que parecem não ter sentido, e por isso mesmo, nos desestabilizam. Contudo, o que não pode passar despercebido é que a experiência de apreensão pelo olhar das fotografias projetadas na parede de compensados simetricamente oposta a nós - observadores-invasores - é acompanhada de uma experiência corporal, pois só podemos ter contato com tais imagens da instalação, se nela nos abrigarmos.

Será que o ambiente da instalação artística nos remete a uma obrigatoriedade da visibilidade, ou mesmo que de olhos fechados, estando dentro dela, também estamos aptos à experiências perceptivas? Apesar de estarmos numa sala escura a luz da projeção nos mostra claramente o que as imagens propõe. Ou seja, em muitos momentos, tudo está às claras. Mas mesmo diante de imagens claras e de altas definições o escuro permanece presente, de algum modo, como por exemplo, quando o autor nos arranca a

possibilidade de acompanhar um raciocínio lógico na sua sequência de imagens fotográficas. Nesse sentido, mesmo as mais nítidas e aparentemente compreensíveis imagens resguardam sombras e dobras.

Refletindo ainda numa dimensão que está para além da visual, Joan Fontcuberta, em *A câmara de pandora* (2012), argumenta que a imagem “não se reduz à sua visibilidade, a visibilidade não é o critério determinante e nem o único” (2012, p. 14), pois ela está diante de nossos corpos, ao nosso redor. Interessa é analisar, da imagem, “os processos que a produz e os pensamentos que a sustentam” (*Ibidem*, p. 14), e isso é que trará à superfície a dimensão da imagem que funciona como amálgama, conectando-nos quer seja por meio de convergências ou por meio de divergências que levem à guerra, se necessário, mas é essa sua característica que a torna uma identidade do meio onde ela nasce. Para Fontcuberta, “cada sociedade necessita de uma imagem à sua semelhança” de acordo com o estatuto de verdade que a rege, com os mitos que permeiam o pensamento coletivo e os totens que ela cria para delimitar territórios e organizar-se no mundo.

Essa discussão cabe sutil e eminentemente ao caso das imagens de arte da cultura visual contemporânea, que passaram a aderir em si mais a construção de valores simbólico, que de valores de atestação, “meramente documental”, o “discurso de verificação”, como menciona Fontcuberta (*Ibid*, p. 11) ao fazer uma análise do lastro deixado pela fotografia no contexto cultural e ideológico do fim do milênio, e apesar de aqui estar discorrendo sobre imagens de uma maneira mais larga, acredito no que propõe Fontcuberta ao considerar que os meios de comunicação que veiculam mensagens imagéticas têm por célula primitiva a fotografia.

Pensar a imagem como esse lugar de troca e de construções mútuas é um outro aspecto com o qual me deparei nessa pesquisa e a própria experiência de imersão na obra que é motivo dessas reflexões (*Entre os olhos, o deserto*), torna-se emblemática na medida em que podemos injetar, por entre as imagens que se derramam diante de nossos olhos, nossas próprias imagens mentais que vão fluindo com o mergulhar no pensamento imagético de Miguel Rio Branco. Há aí uma troca. O fotógrafo partilha seu olhar, seus pensamentos feitos imagens. E nós damos, em troca, um novo significado à sua obra, na medida em que acontece a fruição.

Contudo, não podemos esquecer que o que chamamos de *imagem contemporânea* - arcabouço em que estão, dentre outras, as fotografias contemporâneas, as instalações artísticas, etc - trata-se de um processo que está em plena construção, e

apresenta contornos escorregadios, algo que se desdobra numa pluralidade de ações que são motivadas pela tentativa de se colocar de forma mais crítica e consciente diante do próprio meio, como acontece com a fotografia (meio) contemporânea (postura). Segundo Ronaldo Entler, no texto *Um lugar chamado fotografia, uma postura chamada contemporânea* (2009),

A ansiedade de ser reconhecida como arte gerou duas reações opostas: ora a fotografia tentou absorver forçosamente efeitos superficiais da pintura, ora ela buscou se fechar nos limites de sua técnica para não se confundir com outras formas de expressão, sobretudo aquelas que lhe eram hostis. Ambas as atitudes apenas contribuíram para seu isolamento, seja porque encontraram na submissão a única forma de diálogo com as artes tradicionais, seja porque buscaram um estatuto estético que lhe fosse exclusivo. Felizmente, esse foi um problema de ordem mais retórica do que prática, e tanto os pictorialistas quanto os mais puristas deixaram boas contribuições para a posteridade. De todo modo, esse é um debate que parece ter sido sepultado pela produção recente (ENTLER, 2009)⁴⁹

O fato é que esta discussão torna evidente não apenas uma preocupação em repensar os limites da fotografia, mas também de outras expressões artísticas como a música, a pintura, o teatro. A tautologia insistente que há nas reflexões acerca dos limites das expressões nos lucraram diversas outras propostas artísticas - às quais naturalmente chamamos contemporâneas - que os séculos passados não conheceram, como é o caso da performance, da instalação e de diversas outras ações que ainda nos é difícil classificar. Confesso que na obra *Entre os olhos, o deserto*, sinto-me um tanto quanto constrangido em analisar as fotografias presentes como uma instância exclusiva, como se a fusão de linguagens nesse trabalho não passasse de uma simples justaposição em que podemos apreender claramente os limites de cada uma das partes.

Ali estamos diante de um amontoado de destroços⁵⁰: dejetos e restos de coisas, pedaços e tomos inacabados, em construção e destruição simultaneamente. Esse corpo

⁴⁹ Esse texto publicado no catálogo da exposição *A invenção de um mundo. Coleção da Maison Européenne de La Photographie/Paris*, realizada em 2009 no Itaú Cultural, sob curadoria de Eder Chiodetto e Jean-Luc Monterosso, pode ser conferido na íntegra na página web: http://www.entler.com.br/textos/postura_contemporanea.html

⁵⁰ Esta expressão foi usada por Quatremère de Quincy, arqueólogo e crítico de arte francês, no livro *Lettres à Miranda sur le déplacement des monuments de l'art de l'Italie* (1796) em que se refere à Johann Joachim Winckelmann e ao seu método de estudar a história da arte, indo da análise para a síntese, onde consegue formar um corpo que, segundo Quatremère, não passava de uma *amontoado de destroços*. Sobre o apropriação do termo como título desta dissertação, desenvolverei melhor no 3º capítulo.

formado a partir de uma material disperso talvez fosse uma síntese do que queremos falar sobre arte (contemporânea), imagem (contemporânea) e postura (contemporânea).

Na parede em que são projetadas as fotografias da videoinstalação, não mais os olhos são os únicos envolvidos no processo de construção de um discurso. Não há mais passividade, pois as imagens que estão diante de nós, de nossos corpos, não apenas "falam" de uma dimensão longe de mim como observador. Elas propõem intervalos nos quais injetamos as imagens que fazem parte de nós, e vamos assim, costurando uma narrativa na qual, sem percebermos, já estamos completamente envolvidos, e da qual somos coautores. Relembrando Hans Belting, pode-se dizer que essa troca faz parte do comensalismo natural que há entre imagens endógenas e exógenas.

Mas o que afeta a visualidade hoje? Poderíamos nos perguntar.

Que estamos passando por um momento em que as subjetividades estão mais ligadas pelas experiências de singularidades, talvez esteja perceptível em alguma dimensão, ainda que muito pequena e superficial para uns, e indiscretamente evidente para outros. Mas o fato é que estamos sendo afetados o tempo todo, ou ao menos, estamos cercados por insinuantes propostas de afetação. E as imagens têm papel protagonista nesse processo. O fato é que somos coadjuvantes de um momento de maior complexidade nas experiências visuais, como diz Nicolas Bourriaud (2009) a respeito do que aglutina os pensamentos e os olhares

Hoje a *cola* é menos visível, pois nossa experiência visual se tornou mais complexa, enriquecida por um século de imagens fotográficas e depois cinematográficas (introdução do plano-sequência como nova unidade dinâmica), a ponto de podermos reconhecer como um *mundo* uma coleção de elementos esparsos (a instalação, por exemplo) que não estão ligados por nenhuma matéria unificadora, nenhum bronze. (BOURRIAUD, 2009, p. 28. Grifos e adendos do autor)

Tais elementos esparsos são as peças da construção do olhar. São esses elementos que constituem culturalmente as imagens com as quais lidamos. Considerando tais elementos esparsos deparei-me com outra forma de olhar para as imagens na qual encontrei solidez e coerência para com as reflexões que venho fazendo, qual seja, a que podemos encontrar na literatura produzida pelo historiador francês Georges Didi-Huberman, o qual venho citando ao longo do meu texto. A respeito das imagens, em sua vasta produção acadêmica, propõe uma leitura que as descasca, desvelando uma pele após a outra, e nisso encontrando diferentes nuances de temporalidade que são as dobras de uma só imagem. O historiador propõe um olhar arqueológico que considera estar-se diante do tempo ao se fazer uma análise imagética.

Descobrir o tempo da imagem e o tempo na imagem são o trabalho primordial na produção intelectual do filósofo francês, ainda que ele não tenha sido o primeiro nem o único a seguir esse caminho epistemológico, vale a pena ressaltarmos suas reflexões e a releitura que tem, por exemplo, de um conceito de *imagem dialética*, de Walter Benjamin.

Livros como *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art* (1990), *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (1992), *Devant le temps* (2000), *L'Image survivante* (2002), *Images malgré tout*, *Minuit* (2004), *Survivance des lucioles* (2009) e outros, descortinam uma dialética pulsante no que toca a análise de imagens. Como devemos nos comportar diante de uma imagem? Estar diante de uma imagem é estar diante do tempo, alvitra Didi-Huberman. Uma imagem se abre, para nós, como se abre uma gaveta repleta de curiosidades e desconhecidos e esquecidos arquivos. Mas não um arquivo morto. Antes, um arquivo que está o tempo todo sendo alimentado e no qual cada documento terá valor e significado de acordo com os outros com os quais estiver guardado, agrupado.

Esse tempo engavetado que há nas imagens nos convida a perceber plasticidades, fraturas, ritmos e, sobretudo, choques. Tal movimento de condensação e transversalização de temporalidades pulsante nas imagens que se colocam diante de nós, seja ela uma imagem clássica ou contemporânea, indicia uma série de reconfigurações que não param de se remontar. Mesmo que se trate de um olhar que não tenha aprofundamento histórico sobre tal ou tal imagem, é possível considerar que ela só possa ser pensada dentro da construção de uma memória, sem que isso se caracterize como uma obsessão.

Essa postura nos leva a pensar, tomando em consideração as imagens de arte, que a *História da Arte* como disciplina deve ser repensada no tocante aos conceitos canônicos que a elaboram (cronologicamente) para dar lugar a um saber pulsante que está e estará sempre em elaboração. Se consideramos as imagens como amontoados de temporalidades e redutos de saber, ao dizermos *História da Arte* estaríamos dizendo *História das Imagens*. Essa postura diferente da estratégia cronológica, se trama sobretudo pela relação dialógica como forma de elaboração conceitual. Daí Didi-Huberman ocupar-se, dentre outros objetos de pesquisa, com as considerações a respeito da forma *atlas* de exposição, como já citei anteriormente, ou pelas reflexões sobre as imagens de Auschwitz-Birkenau, das quais retém o sangue, a dor, a indignação

exatamente por conseguir olhá-las como se olha para uma porção que se abre e jorra passados e presentes, e quiçá, projete futuros.

A experiência com o trabalho *Entre os olhos, o deserto*, é uma experiência de alargamento espaço-temporal das imagens que se dá na ordem da contaminação e da expansão. As imagens fotográficas que vemos nele saem das gavetas de Rio Branco e vão para a projeção, num trabalho de montagem, para potencializar um diálogo entre histórias que não foram encerradas. Cada uma delas pulsa com suas questões, perguntas, indefinições, dúvidas. Ao serem ladeadas, formando os trípticos de que a projeção é constituída, criam entre elas diálogos que fogem ao significado estrito de cada fotografia. Não se consegue olhar uma de cada vez. O que se consegue é ver uma tela que joga com o observador na intenção de tirá-lo do lugar cômodo de um conhecimento ralo que é facilmente apreendido pelo mais desprezioso golpe de olhar. Ao contrário, trata-se de um trabalho arqueológico.

Didi-Huberman aponta para a possibilidade de colhermos um saber das imagens que são sorvidos justamente de quando elas nos parecem faltar em sentido, quando parece que se abriu um fosso entre nossos olhos e dada imagem. Quando parece ficar precária uma continuidade, aí é que começa o trabalho do olhar, pois a experiência com a imagem é feita de saltos e deslocamentos no tempo. No texto *Quando as imagens tocam o real* (2012), ele diz que

a imagem não é um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis. É uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles – que, como arte da memória, não pode aglutinar (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 205)

E é sobre esses *tempos suplementares* com os quais Didi-Huberman insiste que encontramos saída para pensar a imagem como reduto de tensionamentos que, como nunca, tem se imposto com tanta força e de maneira tão proliferada nos diversos universos do nosso cotidiano: estético, político, histórico, etc. O filósofo francês, então, considera que o grande desafio que se nos apresenta é orientarmo-nos diante destas bifurcações e não cair em suas armadilhas. Como já citei anteriormente, Didi-Huberman debruçou-se, por exemplo, sobre o trabalho de montagem de Aby Warburg para pensar a utilidade dessa ciência hoje, uma *iconologia de intervalos*, criada pelo pesquisador alemão, oferecendo-se como alternativa à exploração de problemas formais, históricos e antropológico. A natureza lacunar dessa proposição criada por Warburg e reavivada por Didi-Huberman nos faz rechaçar a postura cética de mirar numa imagem e ver apenas o que o tempo presente proporciona, por exemplo, seu estar num museu ou numa galeria

com um caráter expositivo, desconsiderando completamente seu valor de memória. Sobre isso, Didi-Huberman escreve

Sabemos que cada memória está sempre ameaçada pelo esquecimento, cada tesouro ameaçado pela pilhagem, cada tumba ameaçada pela profanação. Assim, cada vez que abrimos um livro — pouco importa que seja o *Gênesis* ou *Os Cento e Vinte Dias de Sodoma* —, talvez devêssemos nos reservar uns minutos para pensar nas condições que tenham tornado possível o simples milagre de que esse texto esteja aqui, diante de nós, que tenha chegado até nós. Há tantos obstáculos. Queimaram-se tantos livros e tantas bibliotecas. E mesmo assim, cada vez que depomos nosso olhar sobre uma imagem, deveríamos pensar nas condições que impediram sua destruição, sua desapareção. Destruir imagens é tão fácil, têm sido sempre tão habitual (*Ibidem*, p. 209)

Tenho que considerar que *Entre os olhos, o deserto*, é um trabalho de resistência de uma memória, de uma história que se cria emaranhada à história do próprio Miguel, muitas vezes confundido-se as duas. O que parece ser um emaranhado de imagens difusas e, às vezes, heterogêneas, de difícil apreensão e organização pelo pensamento do observador é, na verdade, um imenso labirinto no qual, para enfrentar a aventura de podermos estar nele, temos que nos dispor a pensar em possibilidades de o explorar na tentativa de o tornar familiar e palpável, pois a postura do desespero, de quem, diante da improbabilidade de dali sair, senta e chora, de olhos fechados, nada conseguirá a não ser saciar a desesperança, e de distanciará da oportunidade de ser um desbravador inclusive de sua própria vida, pois aquele que sozinho num labirinto, enfrentou seu silêncio perverso e sua ausência de pistas, mas, contudo, encontrou a saída, tanto venceu-o quanto salvou-se. É herói de si mesmo. Então, podemos pensar que o trabalho de descascar as imagens que estão diante de nós dizem respeito, inclusive a uma forte tarefa de autoconhecimento e autodomínio.

Nessa comparação, encontro ainda, pistas para pensar a questão do olhar como uma experiência do tocar, em última instância, como sugere Didi-Huberman em *O que vemos, o que nos olha* (2010). No labirinto, o trabalho do olhar, liberta do corpo todo. É experimentar o vazio da perda e nos deixar ser olhado por ele. A perda, da qual fala o filósofo no mesmo livro, referindo-se a relação de Dedalus, do romance joyciano, com a morte de sua mãe. Aqui, no exemplo do labirinto, penso o vazio da perda a partir da perda de horizontes, de possibilidades e, nesse vazio, fazer nascer caminhos nas dobras que, de cara, não vemos. É um exercício extenuante, que pode levar muito tempo, o tempo suficiente para escavarmos nas imagens, e nos depararmos com o saber que ela guarda.

5 CAPÍTULO 3

A instalação *Entre os olhos, o deserto* me fez ressaltar algumas questões tanto a cerca do comportamento do olhar diante de imagens contemporâneas, como a cerca da relação que há entre o corpo presente na sala da videoinstalação e o espaço de exposição em si. O que parece ser dois caminhos a serem percorridos é, na verdade, um apenas, pois tornam-se complemento um do outro, e geram possibilidades profícuas para compreendermos melhor o que acontece quando nos vemos diante de uma obra de arte contemporânea. A partir daí é que pude pensar sobre experiências de afetação, verificando como elas se comportam como a *cola* a qual propõe Nicolas Bourriaud em *Estética Relacional* (2009).

Ao perambular pelos pavilhões do INHOTIM, e em especial, pela experiência de imersão na obra de Rio Branco, tive a seguinte percepção: a de que a instalação artística provavelmente seja constituída por um campo de forças, tornando-se um palco em que atuam desejos e apreensões de diversas naturezas. Esse campo de forças criado é que providencia espécies de vetores que coadunam os elementos imagéticos presentes numa instalação, dos quais o corpo — do observador — é, evidentemente, um dos elementos primordiais na formação dessa cadeia.

Em um dos capítulos anteriores, usei delimitar que as instalações na trajetória artística do artista Miguel Rio Branco seriam a potencialização de um argumento sobre o que é arte construído a partir de imagens, levando ao termo as possibilidades que se abrem pela estratificação, acumulação, expansão e exploração de materiais e suportes, espaços e tempos.

Por meio do seu trabalho de montagem e instalação, Miguel Rio Branco se coloca como um artista de postura contemporânea, pois procura, com a arte, "*aprender a habitar melhor o mundo*, em vez de tentar construí-lo a partir de uma ideia preconcebida de evolução histórica" (2009, p. 18), como escreve Nicolas Bourriaud ao fazer uma breve diferenciação entre o moderno e o contemporâneo na arte. Assim, entendo *habitar melhor o mundo*: uma proposta para olhar as coisas ao nosso redor e mudarmos nossa forma de nos relacionarmos com elas, ao invés de propor o *novo*, colocando-o no lugar do que se consideraria antigo, do que teria sido superado, pois aqui tenho considerado que as formas antigas não estão ausentes das expressões contemporâneas. Isso nos lembra as sobrevivências pulsantes das quais nos fala largamente ao longo de sua vasta literatura, Didi-Huberman, ao tratar das imagens como

fantasmas não redimidos. Essa proposta epistemológica me ocupará de investigações científicas a cerca da imagem por longos anos ainda.

O *novo*, por isso, não tem mais condições de ser considerado um critério, um padrão para a arte, pois vivemos um momento de esgotamento conceitual, inclusive no tocante às imagens. Talvez essa seja a causa da insurgência de propostas que extrapolem os limites convencionais dos meios pelos quais a arte tem chegado até nós, como é o caso da instalação.

Podemos admitir a instalação como uma linguagem artística que pode ser visualizada pelo menos sob dois aspectos: espacial e temporal. Considerando-a num aspecto espacial, a instalação configura-se como acercamento de uma determinada porção do espaço, ainda que seja uma porção espacial nem sempre tão facilmente delimitável e identificável. Considerando-a num aspecto temporal, a instalação diz respeito a um encontro subjetivo — que se dá no tempo — em que nem todas as partes envolvidas nessa relação estão obrigatoriamente presentes corporalmente, mas se materializam de maneiras diversas. A parte que é o artista, seu pensamento e as ideias que concatenou como processo criativo que busca afetar o outro estão presentes apenas virtualmente, geralmente. A questão é: qual a natureza de uma tal *presença* que apreendemos e com a qual nos encontramos numa sala de instalação?

Sobre a categoria *presença*, trago as construções de Hans Ulrich Gumbrecht, professor de literatura comparada da Universidade de Stanford, sobre as condições de produção de presença nas ciências humanas e na produção científica nesse campo do saber. Isso o leva a aventar uma nova epistemologia para o área das humanidades, reconfigurando os caminhos, apontando para possibilidades não hermenêuticas e não metafísicas de conhecimento. Apesar de ter sua visibilidade no Brasil ainda um pouco restrita aos estudos literários, Gumbrecht desenvolve seu trabalho de pesquisa visando pensar os aspectos do campo das ciências humanas de forma a abarcar mais sua totalidade. O autor trabalha com pelo menos duas propostas de cultura: culturas de sentido e culturas de presença. A propósito das questões levantadas por Gumbrecht, retornarei mais adiante.

Sobre esse *aprender a habitar melhor o mundo*, de que fala Bourriaud (2009), temos que considerar, inclusive e talvez de forma privilegiada, as pessoas — com seus

pensamentos — que estão ao nosso redor, o que significa criar uma maneira coletiva, compartilhada de gerar uma reflexão e um discurso a cerca de um tema — proposto pela arte, neste caso. E nesse encontro de subjetividades, analisamos dois aspectos que aqui são primordiais: o espaço e o tempo como constituintes do obra de arte contemporânea peculiar chamada instalação.

De partida, é provável que concordemos que estes dois aspectos pelos quais podemos enxergar algo, podemos ter percepções a respeito de algo, possam ser aplicados ao caso da instalação de arte contemporânea. E mais: que eles sejam retroalimentáveis. Explico: primeiro, a possibilidade da deflagração de um espaço específico, pensado como um dos elementos estéticos de uma proposta artística, propicia condições para criação de um ambiente de trocas. Tais trocas estabelecem relações: de pensamento, de opiniões, de vivências, de histórias, de percepções que se dão no tempo; segundo, pensar nesse momento da relação simbiótica, é pensar num entrelaçamento de dois entes, dois corpos, pelo menos, quando não, mais que dois. Esse comensalismo estético do qual somos parte quando adentramos a uma instalação, cria uma relação harmônica entre partes, uma(s) beneficiando-se em outra(s). Nisso, a própria relação torna-se um espaço particular, familiar.

Caso não me tenha feito compreender, prossigo com o seguinte exemplo: duas coisas diferentes são uma *casa* de uma determinada família e o *lar* desta mesma família, mas que se retroalimentam, por suas definições, a ponto de parecerem ser a mesma coisa. A *casa* configura-se como arranjo arquitetônico de um ou mais andares em que têm guardadas seu mobiliário e bens. Mas a *casa* também é o espaço físico que salvaguarda os momentos das necessidades nutricionais e fisiológicas de seus habitantes, como também suas relações familiares, protegendo-a da opinião e do juízo alheio. Além disso, é uma proteção contra as intempéries do clima. Mário Quintana escreve, no poema *A verdadeira arte de viajar*, algo sobre *casa*, que pressupõe um aspecto físico, material desse lugar, percebido por um certo deslocamento, quando da saída de um lugar a outro:

"a gente sempre deve sair à rua como quem foge de *casa*,
como se estivessem abertos diante de nós todos os caminhos do mundo"⁵¹.

O *lar*, de maneira diversa, torna-se mais afeito ao conceito que diz respeito às relações, aos laços que unificam uma família, às conversas domésticas, à educação, ao afeto — e ao desafeto —, enfim, ao *tempo* dedicado para a construção destas relações.

⁵¹ Verso extraído do poema *A verdadeira arte de viajar*, In *A cor do invisível*, Mário Quintana, 1989

O lar, no tocante às relações, pode ser adjetivado como harmonioso, por exemplo, mas uma casa, só de maneira forçada admitiria este predicado. A menos que queiramos nos referir à harmonia de sua constituição física, à forma como foram dispostas paredes, colunas, andares, texturas.

As duas palavras, muitas vezes, parecem ser sinônimas. No entanto, uma está mais relacionada ao espaço (casa) e outra ao tempo e às relações (lar). Contudo, segundo a leitura que faço, as duas estão atreladas à instituição familiar, sendo, cada uma das instâncias — *casa* e *lar* — dimensões conceituais que se relacionam com o conceito de *família* que diz respeito ao viver junto, ao encontro, à partilha, à troca de experiência e afetos.

Numa instalação de arte contemporânea, ou mesmo numa simples exposição de imagens de arte, o que se constroem são categorias conceituais semelhantes, em uma dada medida, às dos exemplos que citei. Estão em jogo o *espaço* nos quais nossos corpos adentram e o *tempo* em que ali permanecemos, mas também o tempo como reflexão, como elaboração de pensamento, que fatalmente se estende ao tempo do depois, de quando nem estamos mais no ambiente de exposição. Na arte, estas duas grandezas se reconfiguram o tempo todo. Em cada época a arte perseguiu — em vão — respostas inapreensíveis para seus questionamentos e problematizações a cerca das relações humanas que se estabelecem pelas obras, especificamente no caso das exposições / instalações, pensando-as a partir do espaço e do tempo. Essa busca de respostas é empreitada sem fim, em eterno recomeço, pois lida com uma matéria-prima inapreensível.

Abro aqui um adendo para explicar porque, em alguns momentos cito *exposições / instalações*. Sei que este trabalho que aqui apresento não comportará a discussão de todas as fissuras que se abriram a partir dessa pesquisa. Por exemplo: preciso citar que tenho a impressão de que nas mais simples exposições que não passem de quadros com pinturas e/ou fotografias dispostos nas paredes com luzes direcionadas, ou de salas que acolham esculturas tridimensionais, os conceitos de *instalação* com os quais me deparei, de algum modo atravessam esses outros formatos de pôr à mostra. Parece que *instalação artística* tem soado mais como um conceito da arte contemporânea que dos demais formatos de expor obras artísticas, porém penso que isso abre ranhuras. Mas essa proposição merece mais espaço para discussão — o qual procurarei, sem dúvida. Por isso usarei, daqui em diante, apenas a expressão *instalação* para expor as ideias que foram e ainda estão sendo formuladas.

Voltando para o aspecto relacional que a instalação proporciona, vemo-la sob duas vias: o espaço especializado e o tempo expandido. Tanto quanto o conceito de *família* possa ser observado sob as dimensões *casa* e *lar*, e isso tenha relação com *espaço* e *tempo*, também o conceito de *instalação* pode seguir essa dupla clivagem: *espaço* e *tempo*.

5.1

F. Sobre o espaço na instalação: a arquitetura

Nesse texto trago para discussão, dentre outros teóricos, o geógrafo e pensador do espaço Milton Santos, que no livro *A natureza do espaço* (2006) levanta questões sobre desterritorialização e estranhamento na perspectiva de um pensamento sobre a fluidez do espaço e o redescobrimto da corporeidade, destacando a relação entre o homem e o espaço que se dá pela técnica. Para o autor, cada lugar é o mundo, além disso ele também nos lembra o que fala Z. Mlinar a respeito do conceito de lugar que o considera como intermédio da relação mundo/indivíduo.

Nos últimos anos, temos vivido novas experiências com o mundo — e seus espaços — pois o temos visto por inteiro, numa posição privilegiada, através, por exemplo, das imagens de satélites ou, numa proporção menor, de imagens de segurança de nosso prédio, da nossa rua ou da empresa em que trabalhamos. Isso causa em nós uma sensação de ampliação do poder e do controle que temos sobre as coisas, e isso se dá pelo que se pode ver. Essa visão panorâmica, panóptica, privilegiada, tem nos feito reciclar nossas percepções do espaço e dos corpos nele contidos.

O conceito de lugar tornar-se aqui, importante para pensarmos esse espaço qualificado, "um campo de forças multicomplexo" (2006, p. 213), como diz Milton Santos, no qual se constrói uma relação dialética que está o tempo todo se refazendo devido ao jogo entre fragmentação e globalização, entre local e global.

Milton Santos não comunga com o pensamento de autores que consideram a supressão do espaço na era da informação. Para ele, o que se dá é um novo comando da categoria chamada distância e, também de acordo com ele, o espaço não é definido exclusivamente por essa dimensão. O crescimento das tecnologias da informação não dissolve as cidades, como tem sido frequentemente anunciado, pois os lugares urbanos e os espaços de fluxo eletrônico influenciam-se mutuamente na cidade eletrônica. Resta-

nos investigar que nova natureza estruturadora do espaço é essa que substancializa lugares sem arestas palpáveis, numa proposta outra de materialização.

Para Milton Santos, a principal forma de relação entre o homem e o meio se dá pela técnica, e que as técnicas “são um conjunto de meios instrumentais e sociais, com os quais o homem realiza sua vida, produz e, ao mesmo tempo, cria espaço” (2006, p. 16). Como os corpos se colocam nos espaços? Podemos perguntar reformulando as questões de Milton Santos. Uma das maneiras de se colocar no espaço e de *realizar a vida* é a expressão artística, que reescreve as experiências dos homens das sociedades. Isso acontece desde muito tempo. E a arte contemporânea tem demonstrado isso também muito de maneira muito clara: de forma (aparentemente) não institucionalizada promove novos tipos de relação e refaz ambientes, especializando-os como redutos de experimentação e renascimento tão presentes nessas formas de arte, surgidas e intensificadas após a Segunda Guerra Mundial e o advento da industrialização.

Desse modo, a instalação artística promove um extravasamento dos limites da utilização dos meios e dos espaços em que o artista realiza uma crítica à sua própria obra, ao material de que se utiliza para concebê-la e ao espaço onde a instala. E ao falar de limites, lembro que a maneira com que a arte contemporânea imprime nas obras as inquietações e os *porquês* que nos cercam, é realizada não apenas com objetos concretos, mas sobretudo com conceitos e atitudes. Torna-se mais importante, nela, as reflexões sobre os conteúdos do cotidiano e das relações sociais que a qualidade estética⁵², por exemplo. Daí abordar, como nos capítulos anteriores e amparado por Jacques Rancière, a emergência de uma leitura da política como estética, e da estética como política, pois o que se dá a ver é o que se deseja partilhar para que a comunidade comungue dos bens sensíveis que ela mesma produz.

Retomando Milton Santos, o autor diz que “cada lugar é, à sua maneira, o mundo (...) mas também, cada lugar, irrecusavelmente imerso numa comunhão com o mundo, torna-se exponencialmente diferente dos demais” (2006, p. 213). Partindo daqui, pude considerar, nos começos dessa pesquisa, o conceito de lugar como espaço especializado, recortado, apreendido ainda que não seja de maneira clara ou demarcada,

⁵² Mas bem poderíamos refletir sobre *qualidade estética*, sobre o belo e o sublime na arte, pois que a arte contemporânea tem quebrado padrões e apontado para a existência não de um mundo da arte, mas de mundos da arte que correm por fora dos salões, e por isso apresentam novas propostas estéticas. Nathalie Heinich, no artigo *Para acabar com a discussão sobre arte contemporânea*, In BUENO, Maria Lucia e CAMARGO, Luiz Octávio de Lima (org.) *Cultura e consumo: estilos de vida na contemporaneidade*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

que carrega, sobretudo, as noções de interações e relações nessa construção. Ao falar da imersão no mundo a que cada lugar está acometido, Milton Santos faz também uma breve explanação sobre a diferença entre comunicar e informar, e considera comunicar como pôr em relação sujeito, coisas e outros homens, mas que não necessariamente implique na transmissão de informações, o que aponta, talvez, para uma situação de improbabilidade na comunicação como já desenvolvi anteriormente.

O fato, na verdade, é pensarmos o espaço de maneira especializada. No trabalho do Miguel que analiso aqui, percebo inúmeras inquietações sobre os desafios de se pensar a desterritorialização da obra de arte e a re-territorialização proposta pela combinação de imagens que se materializam diante de nós, envolve nossos corpos, mas a qual escorre por entre nossos dedos sem que ao menos a toquemos: um tipo de tangência que inquieta positivistas, já que temos que assumir uma postura imaginativa no sentido que utilizo anteriormente para *imaginação*, que é o de reconfigurar pelas imagens uma nova realidade, e não uma postura que remete ao não-real ou ao *desreal*, como considera Didi-Huberman.

Na sala de *Entre os olhos o deserto*, as distâncias se multiplicam, especificamente, a distância entre olhos/olhares, repito. O espaço da obra é construído por *distâncias*: a que há entre os olhos do observador e os do artista; entre os dois olhos de uma mesma pessoa (será que os dois olhos de uma mesma pessoa veem a mesma coisa?); entre os olhos dos observadores que habitam simultânea e efemeramente a sala da instalação (a qual eu chamaria distância indireta ou relativa). Tais *distâncias* formam o que poderíamos chamar, talvez ainda de maneira incipiente, de espaço não-tangível.⁵³

O estudo dessas *distâncias* talvez nos esclareça quanto à diferenciação que há entre o conceito de *espaço* e o de *lugar*, que para o sociólogo britânico Anthony Giddens, cada um deles designa uma relação singular com as circunstâncias e os objetos. Em sintonia com a proposta de Milton Santos, para Giddens, o conceito de *lugar* se refere a uma noção de especificidade de *espaço*, que por sua vez seria um conceito mais genérico.

Indiscutivelmente, a arte ocupa um espaço especificamente territorializado, ou seja, um lugar físico e simbólico. Aqui, resalto o lugar das estruturas arquitetônicas como museus e galerias como espaços especializados, como também, a própria

⁵³ A fluidez e a volatilidade aqui aparente e a inapreensão de reflexões mais estendidas e com mais sustentação teórica a cerca das questões presentes nesse parágrafo apontam pistas para pesquisas futuras que darão seguimento à presente investigação.

instalação artística, lugar específico dentro de outro já especializado. E falar sobre as formas contemporâneas de expor as linguagens da arte nos faz refletir sobre a ressignificação dos espaços institucionalizados, que para atender às demandas das mutações da arte, precisou também se reconfigurar. Sobre essa questão, o professor da PUC-Rio, crítico e curador Fernando Cocchiarale, no texto *O espaço da arte contemporânea* (2007), diz:

a arquitetura de áreas expositivas vem sendo adequada aos novos conceitos e repertórios que alteraram e seguem alterando os rumos da produção artística e das teorias da arte desde o século XVIII. Dos ateliês e museus influenciados pelo Iluminismo, nos quais os quadros recobriam, de alto a baixo, qual uma coleção de insetos ou de mineralogia, as paredes dessas recém-criadas áreas expositivas; passando pelo cubo branco modernista, cuja neutralidade podia acolher, sem quaisquer interferências, a pureza formal das obras de arte; até a apropriação recente de espaços concebidos e projetados originalmente para atividades com funções estranhas à arte temos, sempre, o entrelaçamento entre as questões e as necessidades da produção artística e as características espaciais da arquitetura nas quais é exibida. (COCCHIARALE, 2007, p. 181)

Para Cocchiarale, a compreensão do espaço da arte no mundo contemporâneo, passa pela reflexão que toque a potencialização da autonomia da arte e a liberdade com que burla as academias e escolas para refazer-se num movimento de repaginação da vida cotidiana mesma, e não mais de temas clássicos, que recorriam exclusivamente a materiais enobrecidos pelo uso da arte em outros momentos históricos, quando por exemplo, servia como mediadora entre contemplação e transcendência.

Tendo sido derrubada pelo surgimento e afirmação do Renascimento pleno e em seguida pelos ideais iluministas, essa arte sacralizada veio trilhando caminhos de revelia e subversão que, inclusive, podemos considerar naturais e necessários. Pelos fins da década de 1950, pudemos ver um fortalecimento à quebra dessa hegemonia dos princípios criadores da arte, e podemos citar, por exemplo, experiências radicais como as do grupo Fluxus, ou fatos como o do rompimento de Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape com o neoconcretismo. Estava bem perceptível a necessidade que os artistas tinham, naquele momento, de andar sem rédeas, formando caminhos subversivos.

Todo esse cenário tem relação direta com a maneira de ocupação dos lugares de exposição, sobretudo porque com o advento de expressões que ainda hoje só conseguem se definir com certo obscurantismo — como é o caso da instalação ou da performance, por exemplo —, tornou-se tarefa ainda mais delicada definirmos ou dizermos do que se trata esse espaço especializado, esse lugar onde a arte se experimenta e se dá a experimentar; onde ela acontece — rapidamente — e vai embora, ou de onde vão

embora seus observadores, levando em conta a rapidez dos acontecimentos ditos contemporâneos.

A própria arte moderna, nos começos do século XIX, demanda um novo de tipo de distribuição das obras no espaço expositivo com menos acumulação e mais espaços *em branco* entre as obras, com predomínio de formas retas, limpas e brancas de fato, donde veio a ideia de *cabos brancos* das salas de exposição que visavam criar um espaço com características de neutralidade para que a própria arte *falasse* por si só. Entretanto, tal trabalho de neutralização dos ambientes era uma tarefa, na verdade, que trilhava um caminho forjado, que partia do branco para ausentar a arquitetura dos significados próprios da fruição da arte, e isso foi deflagrado pela arte contemporânea, que acredita numa tomada de posição para, inclusive, investir na constituição dos ambientes de exposição, quer fossem eles institucionalizados ou não. A própria *land art*, em meados do século XX, trabalha em questionar a institucionalização e o papel dos museus e galerias, pois buscava, pela experimentação das expressões artísticas, privilegiar o espaço do *fora* em oposição ao espaço do *dentro*, do *cubo branco* que parecia imparcial. Esses eram os novos anseios da arte em se reterritorializar promovendo um novo mapeamento, criando a possibilidade de experiências estéticas inovadoras.

A experiência no Instituto INHOTIM trafega pela discussão desse gesto de reterritorializar: artistas contemporâneos, de diversas linguagens, ocupam os ambientes da reserva ambiental e criam, inevitavelmente, novos possíveis para a arte, reconfigurando, inclusive, a proposta dialética de ocupação dos espaços do *fora* e do *dentro*. Explico: a arte contemporânea parece não temer voltar ao espaço do *dentro*, pois o que vemos no INHOTIM, por exemplo, é uma refeitura da institucionalização museológica, um retorno ao cubo, só que dessa vez não mais branco para forjar imparcialidade e não obrigatoriamente completo de arestas. Galerias com paredes de vidro — como o *Sonic Pavilion* (FIG. 23) do artista norte-americano Doug Aitken, a *Galeria Psicoativa* (FIG. 24), do brasileiro Tunga; ou a obra *De Lama Lâmina* (FIG. 25) do norte-americano Matthew Barney —, outras que sugeriram imersão — como o *Galpão Cardiff & Miller* (FIG. 26), dos artistas canadenses George Bures Miller e Janet Cardiff; o *Galpão Cosmococas* (que instala quatro cosmococas da série de nove) (FIG. 27/28), dos brasileiros Hélio Oiticica e Neville d'Almeida; ou a obra *Piscina* (FIG. 29) do argentino Jorge Macchi — e ainda as que estão em relação direta com a paisagem do lugar — como a obra *Beam drop Inhotim* (FIG. 30), do norte-americano Chris Burden;

Viewing Machine (FIG. 31), do dinamarquês Olafur Eliasson; ou ainda a obra *Elevazione* (FIG. 32), do italiano Giuseppe Penone. São exemplos da quebra da ocupação do *dentro* que vem se reconfigurar na sua relação com o *fora*.



FIG. 23; FIG 24 e FIG. 25: (Da esquerda para a direita. De cima para baixo) Fotos panorâmicas dos pavilhões *Sonic Pavilion* e *Galeria Psicoativa*, e da obra *De Lama Lâmina*, respectivamente.

FONTES:

<http://casa.abril.com.br>; <http://inhotim.org.br>; e <http://inhotim.org.br>



FIG. 26; FIG 27/28 e FIG. 29 (Da esquerda para a direita. De cima para baixo): Fotos das galerias *Galpão Cardiff & Miller* (26); *Galpão Cosmococas* (27/28) e da obra *Piscina* (29), respectivamente;

FONTES: <http://conversadebalcao.com.br>; <http://sites.moca.org>; <http://luduarte.wordpress.com>; e <http://www.blogavontsrio.wordpress.com>



FIG. 30; FIG 31 e FIG. 32: (Da esquerda para a direita. De cima para baixo) Fotos panorâmicas das obras Beam drop Inhotim, Viewing Machine e Elevazione, respectivamente.

FONTES:

<http://inhotim.org.br>; www.dreamsideias.com.br e <http://inhotim.org.br>

Para melhor direcionar esse argumento, delimitando a discussão a cerca da utilização do espaço pela arte contemporânea, no caso específico da instalação, trago as reflexões do professor da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Stéphane Huchet, que também é crítico de arte e tem desenvolvido pesquisas, dentre outros temas, em torno das relações espaciais que a arte tem com a arquitetura e com seus ambientes de instalação. Me sirvo de sua produção textual acerca do tema datada da década de 1990.

Após a reflexão com Milton Santos e sua destreza em pensar o espaço e as forças que o tencionam, encontrei nos textos de Stéphane Huchet alguns subsídios para pensar esse espaço especializado que é a instalação de arte. Em *A arte como arquitetura espacial: alguns pontos preliminares* (2009), ele discorre a cerca das formas de exposição e, particularmente, da instalação como forma de utilização do espaço para expansão da obra. O texto foi uma excelente trampolim — talvez o primeiro — que me despertou o interesse de pensar essa relação do corpo com esse espaço especializado da instalação artística. Nele, o pesquisador visa refletir sobre a “conquista progressiva da consciência artística de que as obras de arte (...) devem se preocupar com a maneira de investir, de ocupar o espaço” (2009, p. 247), diz.

Sobre essa relação, Huchet alvitra que sua pesquisa busca "mostrar que a preocupação dos artistas no que tange à sua inserção num espaço de exposição os leva a criar uma relação com o espaço arquitetônico, o de uma galeria, de um museu, de uma instituição qualquer, espaços públicos, etc" (2009, p. 247), e é por essa premissa que procura entender especificamente, na arte contemporânea, as instalações de arte, como linguagem peculiar, já que há aí um envolvimento intrínseco, uma relação inevitável artista/espaço. Huchet aponta para uma aproximação entre o que se entende por instalação e o conceito do que chama de "uma velha categoria da arte": a *alegoria*. Nela, a fragmentação, a montagem, a irradiação de sentido ganham lugar. Há no ato alegórico um anacronismo que, de certa forma, nos faz passar por uma espécie de *déjà vu*. Giorgio Agamben — autor italiano já nesse trabalho mencionado — trata o conceito de contemporâneo de uma maneira semelhante à que entendemos por *alegoria* tanto no que escreve Huchet⁵⁴ em outros trabalhos, quanto, anteriormente, pela nova luz dada a esse conceito desenvolvido no trabalho intelectual de Walter Benjamin em *Ursprung des Deutschen Trauerspiels*⁵⁵, no qual assume o desafio de evidenciar a origem do uso moderno do termo⁵⁶.

Retomando Huchet, o teor alegórico da instalação, analisando-a na perspectiva da recepção e da compreensão, estaria num "frasear plástico" (*idem*), ou numa "sintaxe visual feita de objetos" (*ibidem*, p. 248), na qual se instala um "discurso implícito" (*ibidem*, p. 248) que "à diferença da alegoria clássica, (...) não dispõe de códigos preestabelecidos que ajudariam o observador a entendê-la imediatamente" (*ibidem*, p. 248).

Contudo, Huchet ressalta que a questão da compreensão e do sentido que se constroem nessa linguagem artística é apenas uma parcela da questão, pois necessário

⁵⁴ Stéphane Huchet tratou da categoria *alegoria* em diversas circunstâncias como em *L'installation ou le retour de l'allégorie* (1997); *Será a instalação um dispositivo alegórico?* (1998); *Instalação, alegoria, discurso* (1997); *Les incertitudes de l'installation* (1998); *Situação crítica da instalação* (2008); *A instalação como disciplina da exposição: alguns enunciados preliminares* (2006);

⁵⁵ Obra de Walter Benjamin traduzida por *A origem do drama barroco alemão*, traduzido do alemão (por Sérgio Paulo Rouanet) e editado pela editora Brasiliense (1984). Nela, Benjamin escreve

⁵⁶ "Há mais de um século, a filosofia da arte tem sofrido a dominação de um usurpador, que ascendeu ao poder na confusão do Romantismo. A estética romântica, na procura de um conhecimento brilhante e gratuito de um absoluto, introduziu no coração de debates simplistas sobre a teoria da arte um conceito de símbolo que de conceito autêntico só tem o nome. Esse conceito, que, na verdade, é da alçada da teologia, não poderia de forma alguma, espalhar na filosofia do Belo esse nevoeiro sentimental cada vez mais espesso, desde o fim do primeiro Romantismo". (BENJAMIN, Walter. *A origem do drama barroco alemão*, São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 181).

mesmo seria investigar os princípios da espacialização experimental da arte, inauguradas como práticas complexas de reformulações da utilização do espaço. Ele relembra as vanguardas da arquitetura — como a Bauhaus e outras modalidades de cunho construtivista — que foram verdadeiros laboratórios de uma "cultura plástica do espaço" (*idem*) que alçaram a arquitetura, pelo fato de abrigar outras linguagens artísticas — como quadros, mosaicos, afrescos, etc —, à condição de "obra-de-arte-total" (*idem*). Mais uma vez podemos apreender, agora pelo orientação de diretrizes a respeito de outro saber — o da arquitetura —, que as expressões contemporâneas da arte acabaram movimentando as bases de outros estatutos, não apenas o da imagem propriamente dita, pois, por exemplo, o que antes era apenas um *espaço* para abrigo de obras — o *cuvo branco* —, parece não mais precisar da obrigatoriedade de anular-se, pois passa agora a dialogar com a gramatologia da expressão artística que se utiliza do espaço como vestimenta, elevando esse espaço à condição de um interior que não apenas envolve o visitante, mas que faz parte da obra: torna-se uma espécie de pele que participa da troca dialógica do ambiente que compõe.

Stéphane Huchet, na pesquisa que desenvolveu no decorrer dos anos da década de 1990 a respeito da relação da obra de arte com o espaço de exposição, levantou questões que ainda hoje são bastante pertinentes a cerca, por exemplo, do que seria expor, o que seria espaço e como um dispositivo se relaciona com esse espaço, como entender as informações estéticas do espaço ocupado. Estas e outras questões agregaram forças também com as inquietações que esse presente pesquisa apresenta. Huchet cita experimentos de artistas como Allan Kaprow — que reinventa o *enviroment*; El Lissitsky, com as reminiscências dos *Prouns*; Hélio Oiticica, em o *Grande núcleo*, de 1961; Robert Morris, com a exposição de 1964 na Green Gallery, antes mesmo de operar na chamada *process art* ou *anti-form*; Tony Smith, vinculado por certos aspectos ao *minimalismo*, todos desenvolvendo contribuições a respeito da exploração da intencionalidade dos intervalos e dos vazios no espaço de exposição. Segundo Huchet, nesses exemplos se pôde encontrar problematizações sobre a possibilidade de expor a espacialidade, e essa é uma chave para compreendermos aquele local onde adentramos — a instalação — que não é apenas uma delimitação territorial onde se realiza uma expressão artística. É, ele mesmo, parte integrante da obra.

Pensando a partir disso, podemos dizer que uma instalação não precisa apenas de uma parede onde se faça uma projeção, ou onde se pendure objetos de arte, ou onde se cole cartazes — aos montes. Ela não precisa apenas de um chão onde se acumulem

matérias de uma residualidade criativa, ou mesmo para que os observadores possam ter por onde caminhar, mas antes, ela cria como possibilidade, de acordo com Robert Smithson, uma "zona entre os acontecimentos que poderíamos chamar de vazio (...) poderia ser definida como a verdadeira instalação de arte. As instalações deveriam esvaziar as salas, em vez de lotá-las" (SMITHSON *apud* HUCHET, 2009, p. 250). Isso nos conduz a pensar a arquitetura dos espaços de exposição não a partir de um paradigma da arquitetura não estrutural, mas epidérmico, têxtil, o que propõe uma relação de sensações que vai além da experiência visual. Entrar em uma instalação, portanto, travar uma relação de contato que é da ordem do corpo a corpo, pele a pele.

Proponho considerarmos o local de vida e expressão da obra *Entre os olhos, o deserto* — tal seja a sala onde está a obra — como uma espécie de extensão das imagens fotográficas projetadas em forma de trípticos, sendo, por isso, a pele da obra a qual estamos vivenciando. O processo se dá através de uma espécie de expansão, a meu ver, tornando o espaço da instalação uma espécie de sala-imagem, à qual nós também, observadores, ao ingressarmos nela, passamos a integrar.

A dimensão da relação do corpo do observador em contato com a pele da obra — o lugar de instalação — configura-se como um tema para em muito mais tempo me debruçar. Criarei as condições favoráveis, futuramente. Talvez isso explique o porquê do meu interesse, não apenas pelas fotografias com as quais me deparei nas projeções simultâneas do trabalho do Miguel, mas com o processo e o resultado da invasão que acomete o espaço a partir da proliferação de tais imagens, atingindo os corpos — ou seja, mais que os olhares — dos observadores que na instalação mergulham. Essa dimensão de pensamento me fez cruzar com as propostas de pensar a presença/materialização da obra de arte.

Na sala de *Entre os olhos, o deserto*, está pulverizado um clima que não está no restante do pavilhão. É peculiar daquela obra. Entretanto, não oferece condições para ser apreendido. Apresenta elementos fluidos, etéreos, fugidios que evaporam mas não sem antes deixar um lastro que se reconstrói como imagem: na música de Erick Satie; na luz —da própria projeção —; no escuro — das imagens com pouca luz —; na textura da parede de compensados, do carpete da sala e dos estofados nos quais podemos sentar; dos objetos ali espalhados; das fotografias que se sobrepõem.

Uma atenção específica se pode dar ao clima gerado pela refrigeração da sala: o frio e a umidade da cidade mineira de Brumadinho — onde está o INHOTIM, que contém a galeria do Miguel — já nos faz chegar úmidos, quando não, molhados. Ao

entrar na instalação, o frio redobra, parece mais denso naquele lugar no qual temos que parar, sentar e observar. A sensação é a do ingresso num calabouço de castelo medieval, onde as perspectivas de alegria e liberdade ficam reduzidas a quase nada. Ali, naquele compartimento em que ficam presos a serem castigados e punidos os que não apresentaram boa conduta, alforjam-se os olhos da luz e do calor do dia e do sol. Ali a experiência da caverna escura se repete e talvez Platão tivesse muito o que dizer sobre sombras e seres que se movem. Após descer a este último e empoeirado andar, a experiência visual torna-se tátil inevitavelmente, pois apenas pelo tatear alguém consegue mover-se e orientar-se num local de baixa luminosidade. Eis a relação que o corpo cria com o espaço, uma relação provocada pelo olhar — ou devido a precariedade dele.

5.2

G. Sobre o tempo na instalação: temporalidades e afeto

Hans Ulrich Gumbrecht, em *Produção de presença* (2010), procurou compreender a palavra *presença* “como uma referência espacial” (2010, p. 38). E esclarece: “O que é presente para nós (...) está à nossa frente, ao alcance e tangível para nossos corpos” (2010, p. 38). Do mesmo modo refletia sobre a palavra “produção” — o que geraria, da união das duas palavras e, sobretudo dos conceitos que carregam, o título do livro que mencionei — que vem de *producere* e significa literalmente, “‘trazer para diante’, ‘empurrar para a frente’” (2010, p. 38). Com isso, pode-se dizer que pensar sobre a *produção de presença* significa sublinhar que “o efeito de tangibilidade que surge com as materialidades de comunicação é também um efeito em movimento permanente” (2010, p. 38). Tal efeito de tangibilidade remete à relação espaço-temporal entre corpos e objetos e, com isso, novas possibilidades de pensar a estética, pois a própria arte contemporânea — campo no qual escolhi adentrar — veio resgatar esse desejo de contato, de presença, de interação, de inter-materialidade, de imersão, de troca, o que traz consigo uma ideia de desterritorialização e estranhamento, como propõe Milton Santos (2006), quando sugere que

Vivemos um tempo de mudança. Em muitos casos, a sucessão alucinante dos eventos não deixa falar de mudanças apenas, mas de vertigem. O sujeito no lugar estava submetido a uma convivência longa e repetitiva com os mesmos objetos, os mesmos trajetos, as mesmas imagens, de cuja construção participava: uma familiaridade que era fruto de uma história própria (...) onde cada indivíduo era ativo. Hoje, a mobilidade se tornou praticamente uma

regra. O movimento se sobrepõe ao repouso. A circulação é mais criadora que a produção. (SANTOS, 2006, p. 222)

Para falar sobre o movimento ao qual se refere o autor, precisamos entender um pouco do tatear no escuro que menciono um pouco mais a cima. O tatear que referencio com relação à experiência do olhar — mas também do corpo — dentro da instalação é um tatear que pode se aplicar à multiplicidade de vozes que constituem as faces da arte contemporânea, onde há uma ruptura das hierarquias e onde se é preciso falar em uma certa polifonia das imagens. É aí nesse lugar em que não se sabe ao certo as direções a se tomar que é necessária a aceitação da instabilidade, que se assume a vertigem de não se conseguir distinguir nem mesmo seres reconhecíveis projetados na parede interna da caverna, mas apenas sombras amorfas que se recondicionam e se refiguram a cada instante, numa rapidez que impeça a apreensão total.

Nesse sentido, e de acordo com a forma como Milton Santos pensa a espacialidade, posso supor que o estranhamento e o ranço que nos proporciona a arte contemporânea – e suas imagens – pode estar vindo da ideia de uma invasão do espaço alheio, da privacidade intelectual, da individualidade, da subjetividade. É como se nos tornássemos migrantes forçadamente sem se quer termos que sair do lugar (físico), pois experimentamos uma espécie de deriva, de encontro com o acaso, com o inesperado, já que não temos mais ao nosso alcance a familiaridade confortável que nos dá os significados e interpretações que fomos construindo histórica e culturalmente.

Diante das imagens da instalação *Entre os olhos, o deserto*, nos vemos diante de objetos nos quais o referente não mais adere: eis uma nova experiência para o olhar, uma mexida no tabuleiro, uma sacudidela muitas vezes ofensiva e/ou constrangedora. Não mais olhos apenas, mas corpos entram em contato numa dimensão (quase) tácita, mas começada a partir do olhar. Milton Santos considera que, “para os migrantes, a memória é inútil” (2006, p. 223), ou seja, diante das imagens de *Entre os olhos, o deserto*, dependemos menos das experiências passadas e dos conhecimentos adquiridos que das descobertas potenciais que aí estão por vir. Mas é possível, de fato, abstrairmos do que já vivemos e experimentamos? Aí está a proposição de um novo experimento.

Entretanto, a aceleração e as novas propostas dessa mesma contemporaneidade à qual nos referimos, essa entropia que a acomete – e obviamente acomete às suas imagens – obriga-nos a um estado de alerta, à uma força renovadora urgente do pensamento, que na verdade, ao contrário do que diz Milton Santos, chama imediatamente uma relação com a memória, com as camadas de tempo que nossos

intelectos e nossos corpos foram acumulando. A arte imprime em nós um desejo de encontrar sentido, e inevitavelmente acionamos nosso dispositivo chamado história para acompanhar o discurso da arte.

Com relação à produção de sentido, chamei para esse trabalho as reflexões propostas por Gumbrecht. O autor procura apontar para possibilidades não hermenêuticas e não metafísicas de conhecimento. Ele define metafísica como uma certa atitude, seja ela no cotidiano, ou na produção acadêmica, que atribui ao sentido dos fenômenos um valor mais elevado que à sua presença material, e enfatiza que as Ciências Humanas levantam uma certa desconfiança com relação à materialidade (e ao corpo) das coisas, conduzindo, com isso, à uma postura de interpretação, uma postura metafísica. Ele procura, com esse tencionamento, fazer com que venham à tona outras formas de abordagem dos fenômenos que fuja das interpretações com as quais estamos habituados.

A partir da proposição epistemológica “materialidade da comunicação” Gumbrecht e seus amigos⁵⁷ conseguiram verbalizar a possibilidade de tratar a comunicação nas ciências humanas não somente na perspectiva da busca de sentido para a fala e o texto, de acordo com seu universo de pesquisa, mas também, a partir da minha leitura de suas proposições, para a imagem. A partir daí descortinavam-se novos horizontes a partir dos quais o autor passou a orientar seu trabalho, na busca de novos conceitos para a tarefa de lidar com um modo de comunicação que passava pela matéria dos fenômenos, pela percepção dessa matéria, do modo como afeta nossos sentidos.

É com esse afetar que me aliancei no percurso dessa pesquisa e entendo esse afetar, as relações e as distâncias como instituidoras desse lugar chamado arte contemporânea, especificamente desse lugar chamado instalação. Os sentidos passam a ser afetados pelos objetos espaciais, e aí é que se constrói a produção de presença, de uma presença que é vazia de conteúdos, que apresenta silêncios e distâncias. Para Gumbrecht, *presença* é a relação espacial que travamos com o mundo e seus objetos. Mas eu diria que também é parte da instituição dessa *presença*, a relação temporal.

Assim, a instalação passa a ser vista como esse lugar produtor de *presença*. Travamos relações com os elementos que nos rodeiam, com as imagens que se apresentam e que, a priori, nada querem dizer. São como o túmulo ou o mar sobre os quais fala Didi-Huberman: um túmulo que é *presença* pela proposta que carrega de estar cheio — ainda que seja de um corpo esvaziado de vida; o mar que se movimenta

⁵⁷ Fato ocorrido em certa ocasião em que passeava com alguns amigos em Dubrovnik, em 1985.

escondendo em sua dança tantas temporalidades díspares, cheio de amores e amarguras, mas que a tudo camufla por nada mostrar a não ser um enorme espelho d'água em dança anadiômena.

Miguel Rio Branco, artista tão afinado com as questões da montagem e das sobreposições, nos proporciona o contato com esses redutos de convergências temporais que nos afetam e nos colocam em contato com ele próprio, por intermédio de suas obras, especificamente, aqui, as instalações. Gumbrecht mesmo, em outros trabalhos escritos sobre as questões do tempo histórico, pergunta o que se pode fazer com o conhecimento sobre o passado que temos acumulado durante tanto tempo. Estar, pois, diante de uma imagem, pode suscitar também essa provocação: o que fazer com o tempo histórico, com a convergência e a acumulação de temporalidades que ali encontramos? E que conhecimento dali podemos sorver?

Retomando Stéphanie Huchet, sua reflexão crítica da questão da ocupação do espaço pelas produções de artes plásticas passa pelo texto “De Cézanne ao suprematismo”, de Kasimir Malevitch em que o pintor russo considera os cubistas Picasso e Braque os primeiros responsáveis pelos “primeiros passos na direção de um investimento pela imagem do espaço real e ambiental através, notadamente, (...) da colagem” (2009, p. 249). Tal procedimento geraria o que o pintor russo categorizou de “novo corpo material”, nascido de uma justaposição, que é, contudo, uma relação de anacronismo, uma relação de combinação de temporalidades, tal qual a que Warburg usou — salvas as peculiaridades e proporções históricas — como metodologia para construção de uma ciência sem nome. Podemos, desse modo, considerar *Entre os olhos, o deserto*, como uma grande colagem num espaço especializado e tornado todo imagem.

Ora, mais do que pensar a colagem como uma única superfície de fragmentos justapostos, todos já, de cara, ao alcance do olhar, consigo pensar tal experimento como um constructo que tem uma superfície, mas também tem algo mais que está para além dela, algo que está *dentro* e aos poucos vai se revelando. Não seria, esse *algo mais*, os sentidos embutidos numa interpretação potencial, mas as partes do dentro que compõem a materialidade das imagens as quais vejo. Relembro aqui a tensão que há entre esses dois lugares com os quais já dialoguei numa outra dimensão, o *dentro* e o *fora*, que proporcionam, juntos, a experiência de imersão tátil através do paradigma da pele, ou seja, do corpo onde se direciona o que Didi-Huberman, no texto *Ser folha*, do livro *Ser Crânio: lugar, contato, pensamento, escultura*, chama de um “conhecimento por contato” (2009, p. 70).

Então, podemos dizer que o saber que se constrói pelo contato, pela justaposição e pela montagem tem uma relação direta com a dimensão *tempo*. Pela terceira vez relembro a figura do gesto de tatear, o ver com o tato, orientar-se e mais: ser afetado.

Pegar, apalpar, tatear, babatar, afagar, acariciar são verbos que falam do trabalho da pele, do tato, mas uma reflexão mais atenta entende que tais gestos se dão por um caminho que se inicia pelo olhar, mas que podem ser realizados, paradoxalmente — e preferencialmente — de olhos fechados. Então estamos diante de uma função do olhar que está para *dentro*, mas que chega ao *fora* pela exercício tátil — ainda que não se precise efetivamente em nada pegar para tal.

Para Didi-Huberman, estar diante de uma imagem de arte é estar diante do tempo. Olhá-la, então, seria um exercício de historiador, ou melhor, de arqueólogo. O autor de *Diante da imagem* (2013), compara o ofício do historiador com o de um artífice, de um modelador, de um *fictor*, autor e inventor do passado que ele dá a ler. Sobremaneira, o exercício da postura contemporânea se realiza, essencialmente, numa relação com o tempo e a história das/nas coisas ao nosso redor.

A sala da instalação *Entre os olhos, o deserto* possui um volume interno de uma espessura considerável. As imagens projetadas na parede que está simétrica à porta de entrada têm o caráter de uma cascata na qual podemos nos banhar. A cadência das projeções vai causando um efeito de dança entre as imagens embaladas pela sobreposição simultânea de áudios. Esse conjunto em uma harmonia caótica de cadência ritmada embalada ao infinito, toca, tangencia os demais objetos que encontro na sala. E essa experiência de tempo expandido que vai se abrindo na percepção de cada fenômeno me coloca em contato, pelo mesmo processo de tatear, com o artista.

Sofás; poltronas; o carpete do chão; as paredes revestidas; os objetos de ferro e concreto (restos da construção do pavilhão do artista no Instituto Inhotim) colocados no chão e entre as projeções e as paredes; as sombras sinuosas e silenciosas geradas por certos objetos; o dispositivo sonoro que emite a música tema da instalação; a baixa temperatura do ambiente de exposição. São objetos/corpos/fenômenos que compõem a materialidade da instalação de Miguel Rio Branco, essa imensa colagem, “o novo corpo material no espaço: maneira de apontar para o fato de esse corpo ser espaço e de esse espaço ser corpo” (2009, p. 249), escreve Stéphanie Huchet. Esse caráter uterino da sala de instalação nos possibilita a experiência de cruzar nosso tempo histórico com o do artista, e essa evento é agenciado pelas imagens que tanto tenho descrito no decorrer

dessas páginas. O tempo do agora, do antes e do depois estão juntos num mesmo lugar — físico, temporal e intelectual — gerando saberes.

Essa maneira diversa de olhar para objetos e fenômenos, no caso, a arte contemporânea, possibilita colhermos conhecimento sem precisarmos estar apadrinhados por especialistas pedantes que venham a nós, ignorantes, dizer o que devemos ver e pensar do mundo sensível, ou seja, a experiência de perceber a convergência de temporalidades nos habilita a experimentarmos o novo, pois temos em nós, cada um de nós, a matéria prima desse encontro: o tempo. Essas são as condições da emergência do que Jacques Rancière chamaria de espectador emancipado.

Dessa forma, o tema central dessa forma de arte que pesquiso — a instalação — seria o estar junto, o encontro em si: o afetar o outro e afetar-se com ele. A arte em si tem diminuído as distâncias nas relações, tem estreitado os vínculos, e essa reconfiguração relacional implica diretamente numa reconstrução — física e conceitual — do espaço de exposição.

Nicolas Bourriaud, em *Estética relacional* (2009), resgata de Marx o conceito de *interstício*, o qual o utilizava para designar comunidades de troca que escapavam aos moldes da economia capitalista. Já Bourriaud, enxergando-o sob a ótica da arte, lê o conceito da seguinte forma:

O interstício é um espaço de relações humanas que, mesmo inserido de maneira mais ou menos aberta e harmoniosa no sistema global, sugere outras possibilidades de troca além das vigentes nesse sistema. É exatamente esta a natureza da exposição de arte contemporânea no campo do comércio das representações: ela cria espaços livres, gera durações com um ritmo contrário ao das durações que ordenam a vida cotidiana, favorece um intercâmbio humano diferente das "zonas de comunicação" que nos são impostas (BOURRIAUD, 2009, p. 22-23)

Para ele a arte tem reestruturado o espaço relacional que a mecanização das funções sociais tem reduzido progressivamente. Não é mais num lugar sagrado no qual precisamos despende um enorme tempo para apreciarmos obras de arte autênticas e notáveis pelo seu valor estético e histórico. Tais exposições são comumente delimitadas com cordas, cones e faixas sinalizadoras no chão, nas colunas e/ou presas ao teto, separando declaradamente dois mundos que não poderiam jamais se misturar para correr o risco da dessacralização. A arte contemporânea, intrépida, veio pintar símbolos irreconhecíveis nas placas que ostentavam o famigerado aviso de não tocar nas obras. Ao contrário, agora há que se entrar, há que se pisar, se pegar, se sentar. Há que se misturar os mundos. E o tempo, antes institucionalizado, transforma-se em um não-tempo onde a fruição se dá de forma imediata, quando se aprecia a obra in loco, mas

que transforma-se em fruição plena na memória dos observadores. Concordo com Bourriaud quando diz que " a arte contemporânea realmente desenvolve um projeto político quando se empenha em investir e problematizar a esfera das relações" (2009, p. 23), infringindo a pureza do estado imutável e intocável da arte de outrora.

Nisso habita a ideia central do texto de Bourriaud: a estética relacional seria um método instrumental para dimensionar a arte que alcançaria como horizonte teórico a esfera das relações humanas e seu contexto social em detrimento da afirmação de um espaço simbólico autônomo e privado. Não foi a toa que o autor francês tenha sido convidado, em 2006, como um dos conferencistas da 27ª Bienal de São Paulo, *Como Viver Junto*, que colocou à mostra vários dos artistas citados no livro de Bourriaud *Estética relacional*. O fato entretanto acabou por evidenciar uma notável deficiência na análise de Bourriaud que era a do desconhecimento do trabalho de Hélio Oiticica — em cujas ideias estava a Bienal de 2006 centrada —, um precursor da arte como estado de encontro, uma das colunas da estética relacional.

De forma a condensar as percepções, podemos pensar, a partir disso, na possibilidade do surgimento de um local físico, temporal e relacional que se torna toda imagem. Ao adentrar à instalação *Entre os olhos, o deserto*, estamos adentrando à imagem em si, pisando nela, sentando nela, deixando-nos penetrar não apenas por nossos olhos, mas por todas as nossas extremidades corporais – pele, nariz, cabelos, unhas, boca, pés, mãos – que, inelutavelmente, tornam-se cúmplices, pelo estar-aí, dessa transformação do lugar em imagem total. Entretanto, somos penetrados pela cognição, pela percepção, pelo pensamento. Somos invadidos e ao mesmo tempo adentramos e nos vemos envolvidos pelo interior, pelas vísceras da obra. Esta seja, talvez, das maneiras de verificarmos sua materialidade, a mais contundente.

As imagens de *Entre os olhos, o deserto* em projeção, surgem e esmaecem num movimento de fusão perene, insistente, que confunde o olhar, formando inúmeras variações. Se considerarmos cada instante da fusão na mudança de uma imagem para a outra como uma nova imagem, podemos admitir que a obra apresenta tantas etapas quanto for o número de instantes que compõem seu tempo de exposição. O que parece é que o tempo de projeção das sequências imagéticas é o lugar mesmo de onde surgem as imagens, já que a cada novo instante, há uma nova combinação, pois ao entrar uma

imagem enquanto a outra sai, muitos dos elementos das duas passam a coabitar com maior e menor nitidez, respectivamente.

Como já disse, um anacronismo se fia. A relação da imagem com o tempo abre caminhos múltiplos, pois possibilita pensar a condição a que se rende o espaço físico da instalação pelo alastramento contagioso das imagens durante o tempo em que as vemos: o tempo de sua existência.

No outro lado da sala, simétrico ao lado das projeções, encontramos sofás, poltronas, pufes e, no chão, um inteiro carpete convidativo o reveste. Essas são algumas das condições que o artista cria para a participação de tal experiência tácita, para que as imagens nos alcancem. O ambiente remete à sala escura da experiência cinematográfica, onde também se pode fruir e usufruir de uma condição de imersão, o que proporcionaria vislumbrar “um horizonte da perda de si”, para citar Didi-Huberman (2013a, p. 21-22) em seu texto introdutório do livro de Philippe-Alain Michaud *Aby Warburg e a imagem em movimento*.

Ao experimentar tal instalação, percebo que o limite entre a obra, o artista (personificado em seu processo criador) e o observador não está claro. Nem poderia. O espaço de instalação, por si, já lança a criação num espaço sem fronteiras. Não apenas os objetos espalhados na sala, como já mencionei, mas também o lugar que ocupam na instalação, funcionam como mediadores de uma proliferação espacial da imagem.

Isso me levou a pensar que, ao estar presente no espaço de exposição da obra, não estou mais diante de uma imagem, como se pode estar, por exemplo diante de um quadro, de uma fotografia, um programa de TV, mas participo de uma imersão. Estou dentro da obra. Talvez a experiência com as imagens cinematográficas estejam o mais próximo desse tipo de experimento.

Bem, estou agora dentro da obra. Faço parte dela a partir de então. E, para que isso seja possível, a obra viu-se numa condição de quebra das fronteiras, dos limites apriorísticos, do limiar convencional como aquele delimitado pela moldura de uma pintura ou pelas bordas da grande tela de um cinema. Agora, as delimitações encontram-se obscuras, indefinidas, ou melhor, subjetivas.

Isso nos remete às concepções de obra e imagem de arte defendidas, no Brasil pós-guerra, pelos neoconcretistas como Ferreira Gullar, Lygia Pape ou Lygia Clark, para citar apenas alguns representantes, ao pensarem nas manifestações artísticas que doravante não estariam mais sob a tutela da produção serial, industrial, com direcionamentos claros e elementares dos sentidos que queria transmitir a arte concreta.

A arte agora, com os desdobramentos das possibilidades tecnológicas, de aparatos eletrônicos e interativos, torna-se múltipla, valorizando a forma e o caráter processual de concepção.

Essa nova retomada da maneira de invadir os sentidos, traz a possibilidade, pela imersão nas novas tecnologias da imagem, de experimentar “o espaço fora da moldura e dos limites lineares da narrativa”, o que proporciona o surgimento de “estruturas abertas à participação do espectador”, como fala Kátia Maciel em seu *Transcinemas* (2009, p. 15).

Mas a obra, quando parida, esparrama-se no mundo, onde está posta e exposta, onde se encontra instalada. E sua vida constitui-se da expressão e do movimento que se instaura entre objetos, construções, espaços, tempos, cores, corpos, pontos de vista, pensamentos. Propus aqui, como venho fazendo, descrever o trabalho do Miguel e parte das possibilidades visuais que ele abre. Entretanto, corri o risco de ser traído pelo gozo precoce das palavras. Há muito mais para ser visto que para ser dito, suponho. O “dizer” não daria conta da descrição. Mas “olhar” também não esgota as possibilidades.

O trabalho artístico *Entre os olhos, o deserto*, se incluiria, a meu ver, no conceito de “não-objeto” que Ferreira Gullar, em *Teoria do não-objeto* (2007), traz quando pensa a impossibilidade de definição de limites espaciais para a obra. Ele diz: “o não-objeto não se esgota nas referências de uso e de sentido porque não se insere na condição do útil e da designação verbal” (2007, p. 94).

Dando inícios ao fim desta proposição textual, preciso apontar par o fato de ter sido surpreendido ao me encontrar com as ideias organizadas por Anne-Cauquelin em *Frequentar os incorporais* (2008) as quais sistematizou de maneira a tangenciar muitas das proposições que aqui apresentei, e por isso acredito que valha a pena trazê-la aqui com suas questões que passam, dentre outros temas, pelo pensamento dos estóicos a cerca dos incorporais e apontando para as formas de encontrar as entidades incorporais na arte contemporânea.

De início, Cauquelin afirma que frequentamos os incorporais, na maior parte do tempo, sem que o saibamos. Os momentos de reminiscências em que recordações fugidias nos fazem misturar pessoas, lugares, falas, tempos são ambientes de fluidez sem muita consistência. Para a autora, o que de fato conseguimos, nessas explorações da memória, é depreender "uma atmosfera, uma aparência, um invólucro de odores, de sabores, e aqui e ali, alguns elementos distintos, dotados de uma forma mais nítida" (2008, p. 10). Desse trabalho da memória, poucos são os resultados obtidos na busca de

totalidades. O que restam são lastros e pegadas apagadas pelo vento do tempo que não pára. Assim, estamos cercados de elementos vistos e não-vistos, ao redor dos que são materializados fisicamente, estão aqueles que materializam-se em forma de pensamento, de intuição, de sentimento, de afeto.

Pesquisar sobre as instalações me deixou muito repleto da seguinte percepção: a presença de entidades que se corporificam de uma maneira diversa, que estão ao redor do que se pode ver, tocar, sentir, mas que não se permitem ser algemadas. *Entre os olhos o deserto*, nesse sentido, é bem mais que os elementos que atentamente elenquei nessas páginas. Diante de tais imagens de Miguel Rio Branco, corporificados no que podemos ver, tocar, sentir, elementos invisíveis e intangíveis que igualmente compõem o todo de sua obra, o que Cauquelin chamaria de *saberes implícitos*.

A autora francesa, contudo, elenca três motivos para a busca de conhecer os incorporais: a) primeiro deseja entender o que é e como se pode apreender os incorporais; b) segundo, para trilhar um caminho epistemológico que afaste de qualquer proposta de misticismo ou de espiritualidade, pois a teoria dos incorporais é uma teoria física e; c) para que, a partir da sistematização do conhecimento a cerca dos incorporais, se possa compreender um pouco mais sobre a arte contemporânea tão ainda permeada de obscuridades.

A base da teoria dos estóicos é parte de pelo menos duas premissas: 1) considerar como sendo quatro os incorporais: o tempo, o lugar, o vazio e o exprimível; 2) considerar que tudo é corpo. O cruzamento das suas proposições, de início, já fazem considerar um paradoxo como ponto de partida, ou seja, os incorporais, superadas limitações etimológicas e conceituais, são parte do corpo, mas ao mesmo tempo estariam livres dele. Quer dizer, temos que considerar, então, um vínculo, seja de que natureza for, entre o corpo e os incorporais que o constituem. Anne Cauquelin completa com a seguinte questão: "diremos, então, que tudo é corpo, mas que o incorporal se faz presente nos arredores, ao lado, ou mesclado ao corpo? E o que significa essa justaposição ou, especialmente, essa mistura?" (*Ibidem*, p. 22-23). A postura metodológica da autora de abandonar a clássica oposição entre corpo e espírito, entre corpo e não-corpo, para compreender melhor o que quiseram dizer os estóicos, é também por mim adotada.

Quando, usando Gumbrecht, proponho considerarmos a materialidade das imagens no trabalho do Miguel estava pretendendo assumir esse *a mais* que há na zona radial que circunscreve os objetos/imagens que podemos apreender, e antes que

desistisse de insistir em tal construção epistemológica por falta da lei da justificação, tive o feliz encontro com as questões que Anne Cauquelin levantou nesse texto que aqui cito. Com ela e com o resgate aos estóicos que faz, pude compreender, por exemplo a presença de vazios tão significativos nas manifestações de arte contemporânea, como no caso da 28ª Bienal de São Paulo, em 2008, *Em Vivo Contato*, que ficou conhecida como a *Bienal do vazio* (FIG. 33) tendo causado enorme polêmica por ter feito, do segundo andar do pavilhão da bienal no Ibirapuera, um andar sem *nada* exposto para provocar uma reflexão sobre o vazio, uma "pausa reflexiva" e uma "autocrítica em relação ao mundo da arte"⁵⁸. Ou, em outro contexto, quando Yves Klein (1928-62) pintou de branco a galeria Iris Klert, em Paris, e expôs o vazio, *Le vide* (FIG. 34/35), em 1958, atraindo filas de gente querendo entrar para ver o que não havia. Era preciso refletir sobre o vazio em cada uma dessas ocasiões, em que curadores, no primeiro caso e artista, no segundo caso, expuseram o tal vazio.

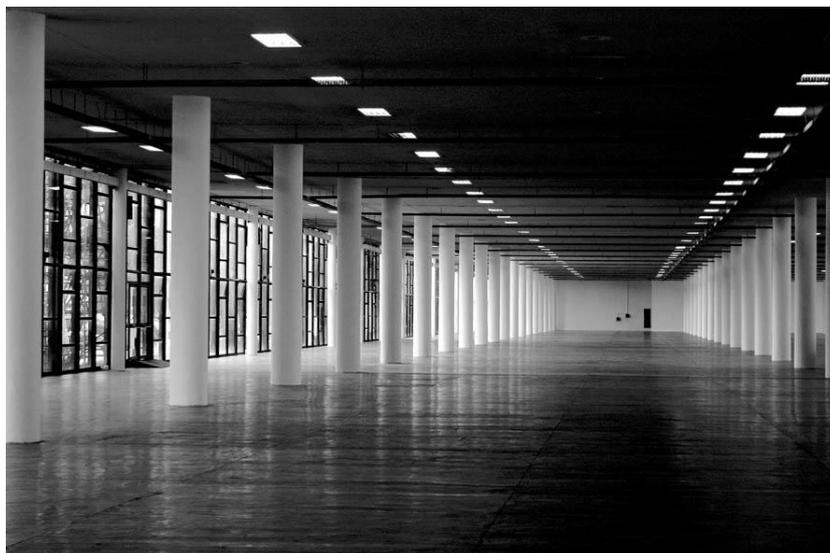


FIG. 33 — Imagens do segundo andar do pavilhão do Ibirapuera durante a realização da 28ª Bienal de São Paulo (A Bienal do vazio), 2008. Andar completamente vazio de obras, por decisão da curadoria do evento.

FONTE — <http://culture-se.com/noticias/744/fundacao-bienal-abre-edital-nacional-para-ecolher-a-identidade-da-30-bienal>

58 Frases extraídas da apresentação feita por Manoel Francisco Pires da Costa, Presidente da Fundação Bienal publicada no Guia da 28ª Bienal de São Paulo a cerca da decisão dos curadores Ivo Mesquita e Ana Paula Cohen.

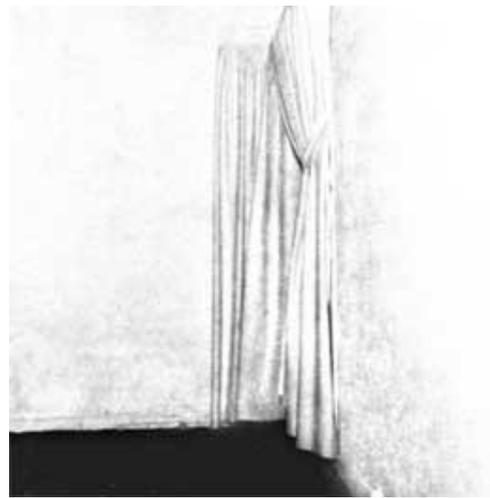
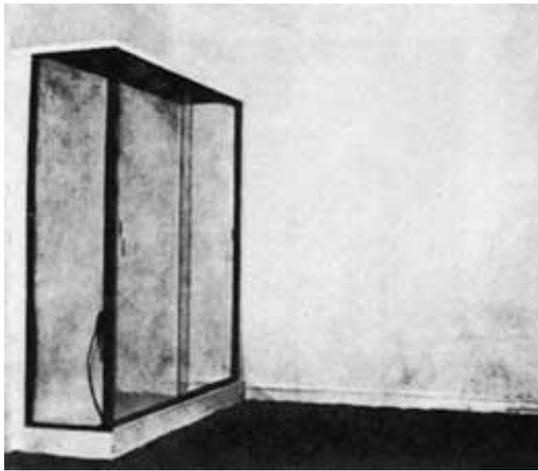


FIG. 34 e 35 (Da esquerda para a direita) — Imagens da intervenção *Le vide*, de Yves Klein (1928-62), ocasião em que o artista pintou de branco a galeria Iris Klert, em Paris, e expôs o vazio, em 1958.

FONTE — <http://www.artecapital.net/opiniaio.php?ref=84>

Dessa forma, o espaço da obra de arte que se constrói no tempo e nas relações, se configura como imaterialidade que compõe o corpo total, os vazios que são parte integrante da materialidade da obra de arte. O espaço físico de uma instalação pode ser, em certa medida, apreendido e delimitado, ainda que eu considere, a partir das reflexões que fiz, que o espaço especializado da obra — instalação — se constrói por grandezas diferentes de medidas matemáticas, e que este passa a não apenas conter a obra, mas ser obra também. Entretanto, considerar a instalação como lugar de relações e liames temporais aproxima ainda mais as minhas questões das que Cauquelin traz na tentativa de uma teorização sobre arte contemporânea.

Para Kátia Canton, como escreve em *Espaço e lugar* (2009), "só o afeto é capaz de criar um canal de comunicação verdadeiro" (p. 25) para aliançar as pessoas imersas no cotidiano das metrópoles que tem suas questões e problemas, pois a simples criação de obras plásticas não é capaz de resolver questões sociais. Para Kátia

no emaranhado disperso da vida cotidiana, afinal, procuramos o eu através do outro, rastreamos nossas histórias e abrimos nossos diários íntimos na tentativa de nos oferecer verdadeiramente para o mundo. É essa troca genuína de memórias e de sentidos que buscam os artistas contemporâneos (CANTON, 2009, p. 35).

É nisso que diz a autora que retorno ao duplo casa/lar para encerrar essa reflexão sobre as instalações de arte contemporânea. Nessa dupla ideia que cruza com o conceito de família encontrei de fato um bom amparo metafórico para entender as dimensões espacial, temporal e relacional da instalação, bem como puder perceber — como na

família — a criação de um ambiente de trocas que visa democratizar o acesso ao centro da questão, no caso, à obra de arte, pois a instalação provocou um momento de participação do espectador de uma maneira a misturá-lo com a própria linguagem artística, emancipando-o e deixando apto a coletar conhecimento pela experiência própria de contato com a arte, não mais intermediado pelas bulas e manuais dos especialistas e daqueles que têm condições de algo dizer sobre como se comportar diante das imagens de arte contemporânea. Podemos dizer que esse é um sinal que aponta para um caminho de desinstitucionalização, porém ainda não podemos dizer que de fato a arte contemporânea está emancipada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A busca de similaridades entre dessemelhantes é um forte traço da produção visual do artista Miguel Rio Branco, fascinando-lhe essa busca pelo que não se pode desvendar. "Apreendo o real para poder escapar dele", diz o artista. Definitivamente, em seu fazer artístico, os "objetos estão dissociados de suas imagens", como intui David Levis Strauss, no texto do livro homônimo à instalação *Entre os olhos, o deserto*.

E o que é investigar a representação proposta pela imagem fotográfica contemporânea para compreensão dessa mesma contemporaneidade na qual está inserida, senão educar o olhar a ver o que se lhe apresenta desprendendo-se do *a priori* do qual estamos tão cumalados? A obra de Miguel Rio Branco apresentou fortes subsídios para enriquecer esse arcabouço de pensamentos e reflexões, e posso afirmar que fiz bom uso do material com o qual me debrucei.

A pluralidade de linguagens utilizada pelo artista para desenvolver a instalação que se tornaria depois um livro, também é característica forte da linguagem contemporânea na arte, como desenvolvi nos capítulos anteriores deste mesmo texto.

Dionne e Laville, em *A construção do saber: manual de metodologia da pesquisa em ciências humanas* (1999) escrevem que a construção de uma teoria passa pela "generalização de explicações concordantes tiradas dos fatos que foram estudados para sua construção" (p. 94), sendo o valor de uma teoria, a cima de tudo, explicativo. Assim, se se pretende chegar à formalização de um conjunto coerente e sistematizado de princípios que estruturam a arte contemporânea, especificamente a instalação, com caráter disciplinar, como campo de investigação, há de se seguir pelas vias necessárias com a investigação da realidade empírica, ou seja, da experimentação, da vivência, da prática, da fruição. Percebi que é um método muito eficaz para compreender as imagens e a arte contemporânea é envolver-se completamente com elas.

A princípio, como proposto no projeto de pesquisa, esta pesquisa tinha o mote de conduzir as reflexões perseguindo novas percepções para duas categorias específicas que eram *poética* e *política*, e como considerá-las em um lugar-comum. Não diria que a pesquisa mudou, mas o contato com as primeiras leituras — sobretudo dos textos de Jacques Rancière e especificamente do livro *Photography between poetry and politics: The critical position of the photographic médium in contemporary art* (2008), de Van Gelder e Westgeest,— a cerca do tema me ampliaram o horizonte para novas questões de abrangência diversa da questão inicial: enriquecer a discussão sobre o multifacetado

papel da fotografia na arte contemporânea. Mas no texto mesmo da justificativa do tema escrevo que o mesmo também buscava formar subterfúgios para outras pesquisas, ao mesmo tempo em que abria possibilidades para depararmos com novidades que as pretensões acima descritas — no texto do projeto — não contemplavam.

Foi de fato o que aconteceu. Este trabalho me levou a perceber uma envergadura bem maior do que a que eu enxergava a priori. Tendo ficado atento ao que propunha as multiplicidades que a fotografia apresentava nos trabalhos de arte contemporânea, me deparei com a linguagem instalação: um lugar formado pela materialidade dos fenômenos que a compõem, inclusive a fotografia.

Ouso, então, em elencar alguns pontos os quais posso chamar de considerações finais, de caráter conclusivo, mas como um gesto puramente de caráter formal, e justifico esta sentença com a primeira apreensão:

1) A envergadura do tema das instalações artísticas de arte contemporânea apresentam um conteúdo tão vasto quanto as questões que se levantam ansiosas por problematizações, por isso a presente pesquisa aponta para futuras que, na verdade, seriam a continuação de uma proposição aqui iniciada, quer mantendo-se em consonância com esta, quer tencionando com as proposições que aqui se encontram, inclusive estas finais considerações;

2) As instalações são, provavelmente, espaços formados por grandezas espaciais e relacionais, em que, por meio da linguagem da arte, tornam-se uma maneira de afetar o outro, alcançá-lo com *algo para dizer*, ainda que este *dizer* seja emudecido de palavras e fermentado por imagens de tipos diversos;

3) A arte contemporânea vem a ser uma postura, um ponto de fala, uma tomada de posição tão múltipla e inesperadamente cambiável que torna deslizantes, escorregadias e/ou etéreas as delimitações conceituais a cerca de suas formas de manifestação;

4) A comunicação e as artes são campos que tangenciam-se insistentemente, sendo muito possível a adequação de pesquisas no campo das artes estudado sob o olhar de comunicólogos, visto que sendo a arte um sistema de processos de produção simbólica, torna-se um espaço rico para questionamentos sobre aspectos comunicacionais e culturais. Assim, poderíamos pensar sobre a arte contemporânea como fenômenos culturais complexos que têm nos rodeado e sob os quais podemos pensar sob o prisma do comunicar como afetar, sendo essa troca o fruto das atividades humanas que enriquecem sua relação com o mundo, como consideraria Guattari. Nisso

podemos levantar ainda inúmeras reflexões sobre as artes, as imagens e os espaços de exposições.

Estes são alguns pontos com os quais estive em vias de constatação, constatação esta sob a ótica que escolhi seguir no percurso de elaboração epistemológica, no processo de imagitização, imaginatização e ficção que compõem a verdade que construí como suporte para justificar as afirmações que faço, junto do pensamento de outros autores, no decorrer deste trabalho.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009.

_____ **A comunidade que vem**. Lisboa: Editora Presença, 1993 (1ª Edição).

AQUINO, Livia Afonso de. **Imagem-poema: a poética de Miguel Rio Branco**. Dissertação de Mestrado - Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes, 2005.

_____ **Entre as marcas do tempo em Miguel Rio Branco**. Trabalho apresentado no GP Fotografia, no X Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2010.

BARBOSA, Jonnefer F. **Giorgio Agamben e a filosofia da comunidade negativa**. Revista de Filosofia *Princípios*, Rio Grande do Norte: Julho-Dezembro, 2012. p. 229-251 (Disponível em: <http://www.principios.cchla.ufrn.br/arquivos/32P-229-251.pdf>).

BARROS, Manoel de. **O Livro das Ignorâncias**.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BATESON, Gregory; RUESCH, Jurgen. **Comunicacion: la matriz social de la psiquiatria**. Buenos Aires: Paidós, 1965.

BELTING, Hans. **Antropología de la imagen**. Buenos Aires/Madrid: Kartz Editores, 2007.

BENJAMIN, Walter. **Sobre o conceito da história** in *Magia e Técnica. Arte e Política: Ensaios sobre literatura e história da cultura*. 8ª Ed. Revista – São Paulo: Brasiliense, 2012 – (Obras Escolhidas v. 1).

BENJAMIN, Walter. **A origem do drama barroco alemão**, São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 181.

BERNARDO, Gustavo. **"Meu bem você não entendeu nada": a generosidade cética de Vilém Flusser**. In *Flusser Studies* 11, Maio 2011 (Disponível em <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/gustavo-meu-bem.pdf>).

BOURDIEU, Pierre. **A ilusão biográfica**. In *Razões Práticas: sobre a teoria da ação*. Campinas, SP: Papius, 1996.

BOURRIAUD, Nicolas. **Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si**. São Paulo: Martins Fontes (Coleção Todas as Artes) - Selo Martins, 2011.

_____ **Estética Relacional**. São Paulo: Martins (Coleção Todas as Artes), 2009.

BRUSCKY, Paulo e MARSILLAC, Ana Lúcia Mandelli e. **A arte em rede de Paulo Bruscky: criação, resistência e utopia [dossiê]**. Revista Valise, Porto Alegre, v. 4, n. 7, ano 4, julho de 2014.

CANTON, Kátia. **Espaço e lugar**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes (Coleção Temas da Arte Contemporânea), 2009.

CARDIM, Leandro Neves. **A ambiguidade na Fenomenologia da percepção de Maurice Merleau-Ponty**. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo. 2007.

CAUQUELIN, Anne. **Frequentar os incorporais: contribuição a uma teoria da arte contemporânea**. São Paulo: Martins (Coleção Todas as Artes), 2008.

_____ **Arte Contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CHIARELLI, Tadeu. **Arte Intemacional Brasileira**. Sao Paulo: Lemos, 2002. Pag. 115.

CHIODETTO, Eder. **Rio Branco discute seu lado P&B e discute tecnologia**. Colaboração para a Folha de São Paulo. São Paulo, terça-feira, 20 de março de 2007. (Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2003200714.htm>).

_____ **Arte Foto. Catálogo de exposição**. SP Arte. 2010.

COCCIA, Emanuele. **A vida sensível**. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie (PARRHESIA, Coleção de Ensaios), 2010.

COCCHIARALE, Fernando. **O espaço da arte contemporânea**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 2007.

COUTINHO, Wilson. **Aproximações**. Sessão "Textos críticos", na página web do artista Miguel Rio Branco, 1996. (Disponível em: http://www.miguelriobranco.com.br/portu/depo.asp?flg_Lingua=1).

DIDI-HUBERMAN, George. **Falenas**. Lisboa: KKYM (Imago), 2015.

_____ **O saber-movimento (o homem que falava com borboletas)**. 1998. In: MICHAUD, Philippe-Alain. Aby Warburg e a imagem em movimento. 2013a.

_____ **Diante da imagem. Questões colocadas aos fins de uma história da arte**. São Paulo: Editora 34, 2013b. (1ª Edição).

_____ **Imagens apesar de tudo** – Lisboa: KKYM (Imago), 2012a.

_____ **Quando as imagens tocam o real.** Pós Belo Horizonte, v. 2, nº 4, p. 204 - 219. Nov. 2012.

_____ **Cascas.** In Revista Serrote nº 13. Instituto Moreira Sales – São Paulo, 2011a.

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

_____ **O que vemos, o que nos olha.** São Paulo: Editora 34, 2010 (2ª Edição).

_____ **Ser crânio: lugar, contato, pensamento, escultura.** Belo Horizonte: C/ Arte, 2009.

_____ **S'inquiéter devant chaque image.** In entrevista realizada por Mathieu Potte-Bonneville e Pierre Zaoui, 2006. Disponível em (www.vacarme.org/article1210.html).

DIONNE, Jean e LAVILLE, Christian. **A construção do saber: manual de metodologia da pesquisa em ciências humanas.** Porto Alegre: Arnet, Belo Horizonte: Editora UFMQ, 1999.

DOBAL, Susana e GONÇALVES, Osmar (orgs.) **Fotografia Contemporânea: fronteiras e transgressões.** Brasília: Casa das Musas, 2013.

DUARTE, Paulo Sergio. **Pele do tempo** in “Miguel Rio Branco: A Pele do Tempo”. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2000.

DURAND, Gilbert. **Imaginação Simbólica.** Lisboa: Edições 70, 2000.

ENTLER, Ronaldo. **Um lugar chamado fotografia, uma postura chamada contemporânea.** In *A invenção de um mundo. Coleção da Maison Européenne de La Photographie/Paris*, Itáú Cultural, 2009 (Disponível em: http://www.entler.com.br/textos/postura_contemporanea.html).

FELINTO, Erick e ANDRADE, Vinícius. **A vida dos objetos: um diálogo com o pensamento da materialidade da comunicação.** Revista Contemporânea, Vol. 3, nº 1, p. 75 – 94. Janeiro/junho 2005.

FLUSSER, Vilém. **Estrangeiros no Mundo.** O Estado de S. Paulo de 14.12.1991. (Disponível na íntegra em http://01241.com/instituto_steiger/5/5300101.html).

FONTCUBERTA, Joan. **A câmera de pandora. A fotografia depois da fotografia.** São Paulo: Editora G. Gilli, 2012.

GUATTARI, Félix. **Caosmose.** Rio de Janeiro: 34, 1992.

GULLAR, Ferreira. **Teoria do Não-Objeto,** 1959. In: *Experiência neoconcreta: momento limite da arte.* São Paulo: Cosac Naify, 2007.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir** – Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC – Rio, 2010.

HEINICH, Nathalie. **Para acabar com a discussão sobre arte contemporânea**, In BUENO, Maria Lucia e CAMARGO, Luiz Octávio de Lima (org.) *Cultura e consumo: estilos de vida na contemporaneidade*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

HUCHET, Stéphane. **A arte como arquitetura espacial: alguns pontos preliminares**. In: VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. *Diálogos entre linguagens*. 2009.

KLEIN, Alberto. **A dimensão simbólica da imagem e sua sobrevida na sociedade midiática**. In *Teorias da Imagem e do Imaginário*. ARAÚJO, Denize Corrêa e CONTRERA, Malena Segura, COMPOS, 2014.

LUHMANN, Niklas. **A improbabilidade da comunicação**, Lisboa: Edições Vega, 2006.

MACIEL, Kátia (org.) **Transcinemas**. Rio de Janeiro: Contra-Capa Livraria, 2009.

MAFFESOLI, Michel. **A comunicação sem fim (teoria pós-moderna da comunicação)** - Porto Alegre, RS: Revista Famecos nº 20, Abril 2003.

MARSILLAC, Ana Lúcia Mandelli de. **A arte em Rede de Paulo Bruscky: criação, resistência e utopia**. Revista Valise. PPGAV-UFRGS. v. 4, nº 7, ano 4. Porto Alegre: Julho, 2014 (Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/RevistaValise/article/view/45485/30727>).

MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013.

MITCHELL, W. J. T. **Four fundamental concepts of images science**. Publicação do BREPOLSON on line, 2008. (Disponível em: <http://www.brepolsonline.net/doi/pdf/10.1484/J.IKON.5.102961>. Ou trecho traduzido em <http://filosofiadodesign.com/w-j-t-mitchell-e-a-virada-imagetica/>).

_____. **What do pictures want? The lives and loves of images**. University of Chicago Press, 2005.

_____. **Picture theory: essays on verbal and visual representation**. University of Chicago Press, 1995.

MONTEIRO, Charles. **Pensando sobre História, Imagem e Cultura visual**. Patrimônio e História. UNESP, São Paulo, Julho - Dezembro, 2013. (Disponível em: <http://pem.assis.unesp.br/index.php/pem/article/view/410>).

MORAIS, Frederico. **Do corpo à Terra**. In HUCHET, Stéphane. *Intenções espaciais: a plástica exponencial da arte*, p. 142. Belo Horizonte: C/Arte, 2012.

PELBART, Peter Pál. **Vida capital: ensaios sobre biopolítica**. São Paulo: Iluminuras, 2003.

_____ **Anota aí: eu sou ninguém.** Artigo publicado na Folha de São Paulo, 2013.(Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/opiniao/2013/07/1313378-peter-pal-pelbart-anota-ai-eu-sou-ninguem.shtml>).

PERSICHETTI, Simoneta. **Miguel Rio Branco.** São Paulo: Lazuli Editora, 2008.

PRYSTHON, Ângela. **A imaginação nostálgica como utopia.** Revista Tatuí - Revista de Crítica de Arte (nº 5), maio de 2009.

QUINTANA, Mário. **A verdadeira arte de viajar.** In A cor do invisível, 1989.

RANCIÈRE, Jacques. **Ten Thesis on Politics.** Theory & Event. Vol 5. Issue 3, 2011.

_____ **A associação entre arte e política segundo o filósofo Jacques Rancière.** Entrevista Revista Cult por Gabriela Longman e Diego Viana, 2010 (Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/entrevista-jacques-ranciere/>).

_____ **A partilha do sensível: estética e política.** São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009 (2ª Edição).

_____ **O dissenso.** In: NOVAES, Adauto (org.) A crise da razão. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. (Disponível em: <https://imagemdissenso.files.wordpress.com/2010/07/o-dissenso-jacques-ranciere.pdf>).

REINALDO, Gabriela. **A natureza de Vilém Flusser: experiências limites.** In Flusser Studies 15, Maio 2013. (Disponível em <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/reinaldo-natureza.pdf>).

SAMAIN, Etienne (org). **Como pensam as imagens.** Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2012.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: Técnica e tempo. Razão e emoção –** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SEDLMAYER, Sabrina. **Comunidade que vem: a comunidade como acontecimento.** Entrevista ao site do Instituto Humanitas Unisinos, 2007 (Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/entrevistas/10164-comunidade-que-vem-a-comunidade-como-acontecimento-entrevista-especial-com-sabrina-sedlmay>).

SILVA, Janice. **O paraíso perdido: descrição.** Revista da Universidade de São Paulo, 1992.

VAN GELDER, H. and WESTGEEST, H. **Photography between poetry and politics: The critical position of the photographic médium in contemporary art.** Leuven: Leuven Univ. Press. 2008.

YAMAMOTO, Eduardo Yuji, **A comunidade dos contemporâneos.** São Paulo: Galaxia OnLine nº 26, Dezembro 2013.