



IMAGEM E PENSAMENTO

Prof. Dr Antonio Pacca Fatorelli

Escola de Comunicação da UFRJ

Pode-se supor que boa parte da recente produção de imagens de base técnica se constitua tendo como pano de fundo uma indagação negativa sobre as funções convencionais do olhar. Desconfia-se da percepção ocular como lugar de constituição do visível mas também, e de modo intensivo, da crença na veracidade elementar das apreensões diretas e dos registros mecânicos das aparências. Desconfia-se ainda da sua capacidade de expressar os liames de uma experiência ou de um acontecimento singular.

De modo diverso, a imagem ideativa convoca o pensamento, desperta certas configurações mentais e conceituais, que terminam por estabelecer relações diferenciadas com o dado imediato. Relações que podem ser de conflito, de exclusão, de complementariedade ou de sobreposição.

Parece que, em se tratando de fotografias, a ênfase no aspecto conceitual do trabalho produtivo reveste-se desta intenção de acrescentar ao registro visual sumário uma parada, um entorno ou um além da imagem. Talvez mais do que uma operação de acréscimo, a presença do elemento conceitual implique no estabelecimento de uma região de contato entre o visual e o verbal, o sensível e o intelegível, que força a imagem a aceder a círculos cada vez mais abrangentes de complexidade, mais próximos daqueles que envolvem a experiência e os acontecimentos.

No curso da história da arte diferentes movimentos se valeram desta solução de compromisso entre imagem e pensamento. Foi o caso do conceitualismo; do surrealismo e mesmo da Pop Art. Em todos esses casos, como consequência desta convergência, observamos o relativo abandono da forma, entendida como conjunto de soluções plásticas, a favor de uma estética do conceito, que prioriza os conteúdos que a obra faz circular.

Evidenciam-se nestes termos as limitações de uma história da arte centrada na visão e suas metáforas. Intui-se, de outro modo, a potência do virtual que emerge da confrontação



entre uma expressão atual e um vetor atemporal, entre imagem e memória ou ainda da polarização entre imagem e imaginação.

Contemporaneamente, tendências significativas da fotografia pós-moderna consagram-se à formulação de “estratégias”, à fixação de certos procedimentos operativos que indexam, cada um a seu modo, proposições de ordem geral ou conceitual. É o caso das estratégias de apropriação, de intervenção, de cenarização, e de hibridismo, dentre outras. Entretanto, trata-se ainda, nestes casos, da fixação de um protocolo de ação que, se por um lado, introduzem a potência do conceito na elaboração do projeto imagético, o fazem de modo restritivo, priorizando certas modalidades de atuação por parte dos fotógrafos – visitar outras conjunturas históricas; montar *sets*; agregar materiais e gestos a sítios já constituídos –, continuamente referidas a um conjunto de atitudes que, se pressupõem os predicados conceituais parecem fazê-lo de modo sempre derivado e protocolar.

Três aspectos do conceito surrealista de beleza convulsiva – *explosante-fixe; magique-circonstancielle e erotique-voilée* – apresentam de modo inaugural e exemplar uma relação intensiva entre premissas conceituais e registros visuais. Em um momento histórico no qual a produção artística ocidental, de origem notadamente norte-americana e européia, encontrava-se predominantemente voltada à celebração dos seus próprios elementos formais constitutivos, enfatizando de sobremodo os aspectos visuais da composição, fortemente sensoriais e emotivos, as formulações surrealistas, ancoradas em proposições científicas ou simplesmente intuitivas a cerca do papel do inconsciente, introduzem um novo paradigma produtivo, mais cerebral, que atribui ao pensamento um lugar central e mesmo iniciático na formulação do trabalho artístico.

Os dadaístas, dentre eles Picabia e os trabalhos-instalações de Marcel Duchamp, significaram, já na década de 1910, um desvio do eixo formal-abstrato que sustentou o ideário estético daquela que mais tarde viria a se afirmar como a tendência hegemônica do modernismo. Mais do que um desvio, as investidas das vanguardas históricas significaram uma crítica contundente as instituições da arte e ao modo passivo e cerimonial que envolve a relação entre o público e a obra. Contudo, foi no âmbito de uma oposição frontal a um tipo de olhar inocente, que convoca os sentidos de modo tão somente superficial, que esta crítica encontra sua radicalidade.

A prática surrealista se institui, igualmente, em oposição à abstração formal e à superficialidade sensorial. O faz, entretanto, de modo singular, promovendo a apologia da imediaticidade da experiência para logo transfigurá-la, transbordá-la ou mesmo fissurá-la.

As noções de maravilhoso e de beleza convulsiva que estão no cerne da estética surrealista (Krauss, 1985a) inscrevem-se neste movimento de subversão revelatória da natureza. De modo geral esta operação se realiza por meio de um deslocamento dos dados imediatos, materiais ou perceptivos que, deste modo alterados, levados ao paroxismo ou tornados estranhos, apresentam-se como vias privilegiadas de acesso ao inconsciente.

Pela sua especial conexão com o real, pela relação direta e imediata que estebece com a percepção, a imagem fotográfica ocupa um lugar de destaque no interior da prática surrealista, constituindo-se como o próprio da realidade que, submetida a certas operações, revela o inconsciente. Sobre este papel da fotografia Man Ray pontuou:

Não fotógrafo a natureza, fotógrafo minha fantasia; você pode fotografar as formas na sua cabeça, pode transformar a fotografia em um espelho que capta e retém seus sonhos e desejos. É maravilhoso explorar os aspectos que sua retina não pode registrar (Man Ray, *apud* Schwarz, 1977:232).

Três aspectos do conceito de beleza convulsiva – *explosante-fixe*; *magique-circonstancielle* e *erotique-voilée* – constituem-se como os operadores dessa passagem.

Explosante-fixe consuma uma operação de suspensão do movimento, uma propriedade que Breton ilustrou com a imagem de uma locomotiva inerte, circundada por uma vegetação que parece querer encobri-la, tomada como metáfora da depreciação de uma vigorosa máquina. Nas imagens realizadas sob este signo, sobrepõem-se vários estratos temporais, como em um palimpsesto, que deixam entrever diferentes modos de existência e de uso dos objetos representados, as alterecões que sofreram ao longo das passagens sucessivas a que foram submetidos e todo um estado aurático de presença, que pode transitar do sublime ao trivial ou da potência ao esgotamento ou, como sugere Foster, entre o animado e o inanimado (Foster, 25: 1997). É sempre uma cadeia de associações mentais e de projeções de todo tipo

que se acrescentam à imagem atual, agregando ao dado factual as projeções singulares do observador, de modo a conferir desígnios imprevistos aos objetos representados.

Na imagem que mereceu, por parte do seu autor, o título de *Explosante-fixe*, a imobilidade da pose que resulta da instantaneidade do registro convencional foi substituída pelo efeito *fou*, produzindo uma sensação de serialização ao infinito do real. Neste caso, o efeito exponencial está inscrito na própria superfície da imagem, no deslocamento lateral da bailarina de uma margem a outra do quadro. A aparência fragmentada da imagem e a perda da tutilidade decorrem, neste caso, como sabemos, do tempo prolongado da exposição.

Man Ray. *Explosante-fixe*, 1934



Aqui, mais do que subverter a representação figurativa e seus atributos emotivos, este procedimento desestabiliza as expectativas normalmente associadas ao registro fotográfico, subvertendo simultaneamente as variáveis espaciais, temporais e sensoriais associadas ao realismo. Mas o significativo nesta passagem é o apagamento de uma imagem prosaica,



facilmente identificável, já vista e classificada pelos sentidos da ação, a favor do gradual delinear-se de uma figura única que convoca, para a sua decifração, uma modalidade inaugural de olhar e o concurso da inteligência.

Erotique-voilée encerra um percurso de convulsioneamento de fomas naturais em signos culturais que ocorre, por exemplo, quando signos eróticos são recolhidos da banalidade cotidiana, destacados como recorrentes e elevados à condição de figuras do inconsciente. O procedimento determinante nesta imagem de Man Ray do chapéu é o do enquadramento que seleciona e secciona o motivo do entorno, através de uma operação simultânea de reconhecimento e de atribuição de novos significados.

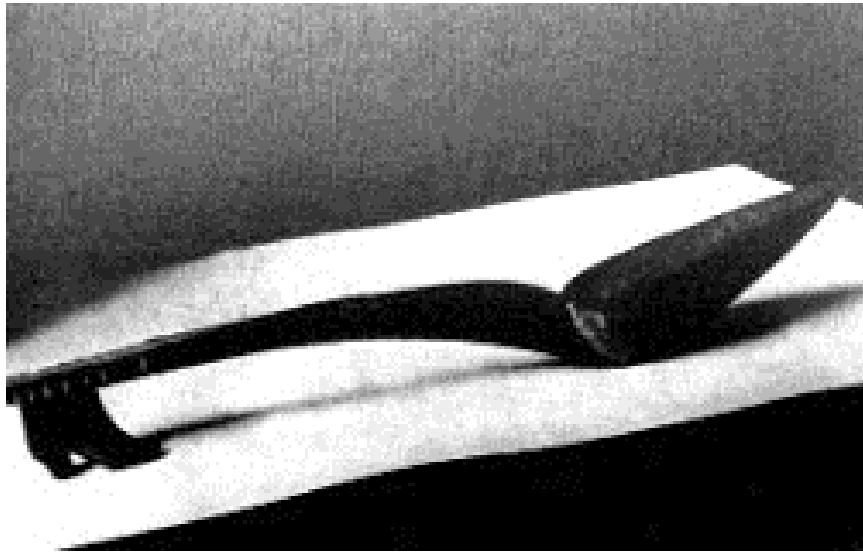
(Incluir Imagem)

Man Ray. Sem título

Esta imagem apresenta um objeto banal, um gorro ou um chapéu, mas os efeitos decorrentes do enquadramento e do ponto de vista sutilmente oblíquo da tomada despertam relações formais de tal modo singulares ao ponto de desencadearem um novo circuito de associações. Por este viés, acessórios de vestuário ordinariamente mobilizados de modo pragmático, transmutam-se em formas de um erotismo generalizado, ainda que subjacente. O que estes adereços encobrem é o que se passa, indelével, no interior desta extremidade do corpo, numa alusão direta ao inconsciente e seus jogos de dissimulações.

Mantém-se, nestes termos, a natureza difusa e genérica do signo original para tão somente, por um simples movimento de inversão axial, insuflá-lo de outros significados. A mobilização da imagem fotográfica – como linguagem e expectativa socialmente difundida –, neste percurso é de todo sintomática, uma vez que também ela participa desta natureza genérica dos signos mundanos suscetíveis de verterem-se, sob o efeito de um simples deslocamento, em outros signos dotados de significados imprevistos.

A categoria *magique-circonstancielle* refere-se ao universo das associações mentais desencadeadas pelo encontro casual de um objeto anônimo. São certas características



Man Ray, *From a little shoe that was part of it*, 1934.

aparentes do objeto fortuitamente encontrado que despertam a cadeia associativa e amplificam seu significado original. Concorrem para o surgimento desta nova realidade que reveste o objeto, agora de natureza psíquica, as lembranças das experiências precedentes e as projeções dos desejos.

Este aspecto do conceito de beleza convulsiva que implica em uma modalidade de passagem da realidade externa para a realidade psíquica, delinea-se em um estado de deriva, no curso de caminhadas desinteressadas e de olhares curiosos, circunstâncias que favorecem as ocoorências do acaso e da livre associação. Também, desta feita, o modo automático de funcionamento do aparelho fotográfico coincide uma vez mais com a prática surrealista produzindo – como no procedimento do automatismo psíquico de acesso ao inconsciente –, em um átimo, imagens diretamente referidas aos estados internos.

Retomamos nesse ponto a questão, que abordamos em outro contexto (Fatorelli, 2002), formulada por Gille Deleuze a cerca da temporalidade da imagem cinematográfica. Esta questão, enunciada no seu questionamento sobre a evidência segundo a qual a imagem está necessariamente no presente (Deleuze, 1990:51), parece trazer implícitas as variáveis que estão colocadas pela fotografia surrealista: a formulação da questão já supõe a suspeita da negativa e inclina o pensamento à considerar a precipitação de outros regimes temporais. Percurso que implica na reconsideração da dimensão remissiva da imagem – estando apenas no presente, seria nada mais que a lembrança do que já escoou – e simultânea revisão dos critérios de



verdade associados à inscrição. `A proposição de que a imagem fotocinematográfica está irremediavelmente associada ao aqui e agora da tomada podemos acrescentar a de que ela está também indissolúvelmente referida a outros tempos e lugares.

Podemos considerar que estes três aspectos do conceito surrealista de beleza convulsiva – *explosante-fixe; magique-circonstancielle e erotique-voilée* – encerram, cada um a seu modo, algumas das potências do virtual e que a produção fotográfica surrealista que inspiraram, principalmente as obras realizadas entre as décadas de 1920 e 1950, consuma uma modalidade vigorosa de aproximação entre imagem e pensamento.

Uma singular aproximação entre linguagem e imagem, – domínios comumente excludentes –, favoreceu o surgimento de uma estética plural, liberta dos dogmatismos purista e formalista. Mais do que a história da arte ou as formas do belo estavam em conta, no projeto surrealista, a revelação do modo de funcionamento da mente e do psiquismo.

De modo análogo, a reconciliação das dicotomias entre realidade externa e realidade psíquica; loucura e razão; prazer e dor; passado e futuro; vida e morte, foi a pedra de toque para a consolidação de uma estética do estranho¹, centrada na valorização dos limites, das zonas de passagem e dos territórios interditos. Este lugar de convergência dos contrários apresenta-se também como o lugar por excelência de acolhimento do virtual.

A particularidade do virtual surrealista – sobretudo na sua versão bretoniana – e, também, sua limitação, inscreve-se na incidência sistemática das proposições surrealistas em uma engenharia do sujeito que termina por emprestar aos mecanismos internos subjetivos o estatuto de origem e de finalidade da atividade humana.

¹ Referência ao conceito de ‘estranho’ como proposto por Freud e apropriado pelos surrealistas.



Referências bibliográficas

- Bergson, Henry. *Matéria e memória*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1990.
- Breton, André. *Manifestos do surrealismo*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1985.
- Crary, Jonathan. *Techniques of the observer*. Cambridge: MIT Press, 1990.
- _____. “Modernizing vision.” *October*, nº 68, Cambridge, Massachusetts: MIT Press 1994.
- _____. “Modernizing vision”, in Hal Foster (org.), *Vision and Visuality*. Seattle: Bay Press, 1988.
- Deleuze, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora. 34, 1992.
- _____. *Foucault*. Lisboa: Vega, s.d.
- _____. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- _____. *A imagem-movimento*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1990.
- _____. *A imagem-tempo*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1990.
- Fatorelli, Antonio Pacca. “A dupla face”. Comunicação apresentada no XXV Congresso brasileiro de ciências da comunicação – INTERCOM: Salvador, 2002.
- _____. “Fotografia e subjetividade”, in Solange Jobim e Souza (org.), *Mosaico*. Rio de Janeiro, Marca D’Água Livraria e Editora, 2000.
- _____. “Fotografia e modernidade”, in Etienne Samain (org.), *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1999.
- _____. “A fotografia e o virtual”, *Cinemas*, nº 13, Rio de Janeiro, 1999.
- _____. “José Oiticica Filho e o avatar da fotografia brasileira”, *Lugar Comum*, nº 11, Rio de Janeiro, 2000.
- _____. *Fotografia e viagem – entre a natureza e o artifício*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.
- Freud, Sigmund. “O estranho” in Obras completas de Sigmund Freud, Vol XXVI. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- Foresta, Merry. “Perpetual motif – The art of Man Ray”, in Merry Foreste (org.), *Perpetual motif – The art of Man Ray*. Nova York: Abbeville Press, 1988.
- Foster, Hall. *Compulsive Beauty*. Cambridge: MIT Press, 1997.
- Krauss, Rosalind E. *Explosante-Fixe*. Paris: Hazan, 1985a.



_____. "A escultura no campo ampliado". *Revista Gávea*, Rio de Janeiro: nº 1, 1985b.

_____. *The originality of the Avant-Garde and other modernist myths*. Cambridge: MIT Press, 1996.

Lévy, Pierre. *O que é o virtual*, Rio de Janeiro: Editora 34 Letras, 1996.

Schwarz, Arturo. *Man Ray – The rigour of Imagination*. Nova York: Rizzoli, 1977.