

Viso · Cadernos de estética aplicada

Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 19, jul-dez/2016

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

Viso.

Imagem e enigma

Ricardo Fabbrini

Universidade de São Paulo (USP)

São Paulo, Brasil

RESUMO

Imagem e enigma

O artigo examina o conflito das imagens na contemporaneidade, a partir da reflexão estética de Jean Baudrillard. Mostra que para Baudrillard a imagem hegemônica na sociedade da simulação total é o simulacro: imagens planas; sem enigma, sem mistério; sem face oculta; nos termos do autor. Partindo desse diagnóstico, o texto conjectura se nessa sociedade hiper-real, é possível, ainda, produzir uma imagem-enigma, uma imagem que “force o pensamento”, no sentido de Gilles Deleuze, algo como o “chegante”, diria Jacques Derrida; algo que “aconteça no acontecimento”, diria Jean-François Lyotard; algo como “o impensado” afirmaria Foucault; algo como uma “possibilidade indefinida” na expressão de Hans-Thies Lehmann; algo que rompa, enfim, com o horizonte do provável, interrompendo toda organização performativa, todo contexto dominável por um convencionalismo; porque somente, assim, na subtração de elementos de poder, é que se liberaria, nesse drama da percepção, a força não meramente comunicativa da imagem, ou, em outros termos, sua biopotência. Nessa direção, analisamos as fotografias de Nan Goldin, Ana Mariani, do fotógrafo cego Evgen Bavcar, e do próprio Jean Baudrillard; além de obras que incorporam diversas mídias como as vídeo-instalações de Bill Viola e Wilhelm Kentridge e o teatro da dramaturgia visual de Hans-Thies Lehmann. Procuramos mostrar, em suma, que essas obras constituem o lugar, por excelência, para o desenvolvimento do drama da percepção, questão que está no centro da reflexão estética contemporânea. Concebem-se assim, essas imagens de resistência ou negatividade no contexto de uma agonística, entendida como o lugar e momento decisivos nos quais se desenvolve uma disputa relativa ao destino da imagem.

Palavras-chave: Jean Baudrillard – Gilles Deleuze – imagem – simulacro – arte contemporânea

ABSTRACT

Puzzle-picture

The article examines the contemporaneous conflict of images from Jean Baudrillard's aesthetic reflection. It shows that for Baudrillard the hegemonic image in society of total simulation is the simulacrum: flat images; no puzzle, no mystery; without hidden face. Based on this diagnosis, we text conjecture if in this hyperreal society it is also possible to produce a puzzle-picture, an image that "forces thinking" as said by Gilles Deleuze, something like Jacques Derrida's; "arriving", say something that "happens in the event," as said by Jean-François Lyotard; something like "thoughtless" asserted by Foucault; something like an "indefinite possibility" in the words of Hans-Thies Lehmann; something that breaks, at last, with the horizon likely, stopping all performative organization, all controllable by a context conventionality; because only then – with the subtraction of power elements this perception of drama, not merely the communicative power of the image, or, in other words, one's biopotency – would be released. In this direction, we analyze Nan Goldin's, Ana Mariani's, the blind photographer Evgen Bavcar's, and the very Jean Baudrillard's photos; as well as works that incorporate a variety of media such as Bill Viola and Wilhelm Kentridge's video installations and Hans-Thies Lehmann's theatre of visual drama. In short, we tried to show that these works are the quintessential place for the perception of drama development, an issue that is at the heart of the contemporary aesthetic reflection. Thus these images of resistance or negativity in an agonistic context are understood as the place and decisive moment in which it develops a dispute to the destination image.

Keywords: Jean Baudrillard – Gilles Deleuze – image – simulacrum – contemporary art

FABBRINI, R. “Imagem e enigma”. In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. X, n. 19 (jul-dez/2016), pp. 241-262.

Aprovado: 21.10.2016. Publicado: 28.12.2016.

© 2016 Ricardo Fabbrini. Esse documento é distribuído nos termos da licença **Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional** (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

Licença: http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR

Accepted: 21.10.2016. Published: 28.12.2016.

© 2016 Ricardo Fabbrini. This document is distributed under the terms of a **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International** license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

License: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

Se no nosso olhar, incessantemente estimulado por uma pluralidade de signos como os que circulam na rede digital, não se atém a nenhum deles é porque não vivemos em uma civilização da imagem, como diz Gilles Deleuze, mas em uma civilização do clichê.¹ De modo semelhante, Jean Baudrillard afirma que na sociedade da simulação total, ou sociedade hiperreal, a imagem hegemônica é o simulacro.² São diagnósticos convergentes, em linhas gerais, porém o sentido atribuído aos termos clichê, em Deleuze, e simulacro, em Baudrillard, não é exatamente o mesmo. Deleuze denomina clichê a imagem que possui alguma coisa oculta, porque “todos os poderes teriam interesse em nos encobrir as imagens”, em “encobrir alguma coisa na imagem”.³ Diferentemente o simulacro para Baudrillard é “a imagem na qual nada é encoberto” pelo simples motivo de que nela não haveria coisa alguma a ser ocultada.⁴

Os simulacros são as imagens hegemônicas na sociedade da hipervisibilidade, como as que circulam na “tela total”: computador, vídeo, televisão ou celular. São “imagens obscenas”, segundo Baudrillard, no sentido de que elas nada escondem, ou tudo dão a ver, e não “imagens sedutoras”, porque nessas algo ainda restaria fora de cena, ou mesmo em oposição à cena. Os simulacros são, assim, imagens de um “mundo sem falhas”, ou de uma “continuidade sem fissuras”⁵; são imagens planas (ainda que HD ou 3D); chapadas; lisas; superficiais; epidérmicas; peliculares; sem recuo; sem relevo; sem perspectiva, sem enigma, sem mistério; sem face oculta; sem outro lado; sem pregas; sem dobras; sem cimo; sem avesso; sem linha de fuga, nos termos salpicados pelo autor em diversos ensaios. Essas imagens seriam desérticas, vazias, porque, entre outros motivos, a “inflação ou excesso de signos” teria produzido, em aparente paradoxo, uma “deflação de sentido”.⁶ Da entropia das imagens circulantes, de signos permutáveis segundo a lógica da mercadoria, teria resultado, na conhecida equação do autor, a neutralização das imagens.

Essas imagens sem segredo produzem, no entanto, segundo Baudrillard, um “fascínio ativo” no observador.⁷ Esse fascínio pelo simulacro, pela imagem reduzida à materialidade do significante, de alta intensidade sensorial, que circula nos “jogos multimidiáticos”, é tomado por Baudrillard como “uma paixão niilista pelos modos de desaparecimento do real”: “Estamos fascinados por todas as formas de desaparecimento, do nosso desaparecimento. Melancólicos e fascinados, tal é a nossa situação geral numa era de transparência involuntária”.⁸

Esse fascínio, ou “sedução fria”, é contraposto por Baudrillard à sedução romântica ou moderna porque esta ainda se “agarrava às aparências”, à ilusão – ao jogo de investidas e esquivas do sujeito face ao objeto, o qual sempre elide uma face – assim como “a razão dialética ainda se agarrava ao sentido”.⁹ O fascínio seria, em outros termos, “sedução branda”, “sedução mínima” que nada tem da “sedução-desafio, dual e antagonista”, ou, seja, da “sedução mítica”:

Tudo isso pertence à ordem do lúdico, e o lúdico é o lugar de uma *sedução fria*, o encanto narcísico dos sistemas eletrônicos e informáticos, o encanto frio do *médium* e do terminal que todos nós somos, isolados na autossedução manipuladora de todas as mesas de comando que nos rodeiam.¹⁰

A lógica dos simulacros é, em síntese, para Baudrillard a da “antecipação dos modelos” em relação à experiência vivida, fenomenológica ou existencial no espaço do mundo.¹¹ Essa anterioridade dos modelos não seria, no entanto, necessariamente cronológica (no sentido da precedência da percepção do simulacro em relação à experiência no mundo da vida), mas deontológica (porque o modelo se apresenta como valor absoluto) e ontológica (uma vez que o simulacro seria tomado, pelo fruidor, como real). Dito de outro modo: “os acontecimentos já não teriam mais sentido”, segundo o autor, “não porque seriam insignificantes em si próprios; mas porque teriam sido precedidos pelos modelos (ou simulacros), com os quais não fazem mais do que coincidir”.¹²

A simulação não é assim, para Jean Baudrillard, uma modalidade de ilusão, de representação, um duplo ou espelho, ou ainda, a “abstração de um ser referencial”, de uma substância, mas o “modelo de um real sem origem nem realidade”:

O território já não precede o mapa, nem lhe sobrevive. É agora o mapa que precede o território – *precessão dos simulacros* – é ele que engendra os territórios cujos fragmentos esvanecem sobre a extensão do mapa. É o real, e não o mapa, cujos vestígios subsistem aqui e ali, nos desertos que já não são os do império, mas o nosso. O deserto do próprio real.¹³

Sendo as imagens na tela total apreendidas como “hiperreais”, ou seja, como “mais reais que o real”, porque intensíssimas do ponto de vista sensorial, as experiências vividas nas relações intersubjetivas no mundo compartilhado parecem condenadas a um déficit ontológico, a uma falta ou falha irredimível, nunca suprível, quando comparadas à percepção sensorial de tais modelos. Por isso, “toda coisa, todo acontecimento, qualquer lugar” “precisa ser fotografado”, dizia Baudrillard, antecipando a era atual dos *selfies* compulsivos, cujo objetivo é atribuir *mais realidade* à percepção vivida no mundo (sem a mediação do aparato técnico) como “deceptiva”. Paradoxalmente, no entanto, a cada novo disparo fotográfico, o real torna-se ainda mais inacessível, convertendo-se em “nossa verdadeira utopia, mas uma utopia que já não é mais da ordem do possível, aquela com a qual já não se pode senão sonhar, enquanto objeto perdido”.¹⁴

O fascínio pelas imagens técnicas é assim inseparável, segundo Baudrillard, do “verdadeiro trabalho de luto” em curso, não apenas pela “morte do real”, mas também pela morte de certa ideia de cultura, vinculada ao erotismo e à sedução, ao sagrado e ao segredo. Estaríamos presenciando na cultura do simulacro, em outros termos, a morte lenta, comatosa, que se protraí no tempo, de um “referencial perdido”; ou seja: um luto prolongado, sem redentor suspiro, pela “desaparição do real”, e, por conseguinte, de todo um campo de sentido a ele associado.¹⁵ Uma das noções que teria sido derogada, para Baudrillard, em nossa era da simulação ou dissuasão, é a de “violência

revolucionária”. Não apenas nos campos da arte e da comunicação, mas também nos da política e do social, teríamos passado, nos anos 1960, ou mais precisamente, a partir de maio de 1968 – no marco polêmico do autor – da “violência explosiva” à “violência implosiva”.¹⁶ A “violência explosiva” seria a da “energia libertadora, própria do imaginário da irradiação”, que orientou as revoluções políticas da modernidade (assim como as vanguardas artísticas do início do século 20): “É a violência dialética, energética, catártica. É aquela que aprendemos a analisar e que nos é familiar: aquela que traça os caminhos do social e que leva à saturação de todo o campo do social. É uma violência determinada, analítica, libertadora”.¹⁷

Existe, no entanto, segundo Baudrillard outra modalidade de violência, completamente diversa, que escapa aos esquemas das teorias que é a “violência implosiva”, que já não resulta “da extensão de um sistema (como o das vanguardas artísticas que visavam a estetização do real), mas de sua saturação e de sua retração”.¹⁸ A violência implosiva seria a da “involução lenta” não apenas da arte e da comunicação, mas do próprio social, e, por conseguinte, das instituições políticas, ou de noções como a de poder. Estaria em curso, em suma, uma “reversão total”, um desinvestimento irreversível da ideia de violência explosiva, que, por seu turno, também implode ou “involui” – “assim como um deserto, aumenta”.¹⁹

Essa violência implosiva manifesta-se, segundo Jean Baudrillard, não apenas na desaparecimento da arte – o que o fez retomar, de modo singular, o tema clássico da estética na modernidade, a saber: a “morte da arte” – mas, também, no “fim do espaço perspectivo do social”, tornando inoperantes os conceitos da sociologia e da filosofia política moderna.²⁰ Bastaria observar, na perspectiva do autor, que a sociabilidade racional do contrato, a sociabilidade dialética (a do Estado e da sociedade civil, do público e do privado, do social e do individual), teria cedido à “socialidade do contato, do circuito e da rede transistorizada de milhões de moléculas e de partículas mantidas numa zona de gravitação aleatória, imantadas pela circulação incessante e pelos milhares de combinações táticas que as eletrizam”.²¹ De tal modo que Baudrillard chega a indagar: “Mas ainda se trata de *socius*?”.²² Analogamente, pode-se conjecturar se em tempo de ampliação da noção de arte ou cultura – ou seja de dissuasão artístico-cultural – não estaríamos vivendo o fim do espaço perspectivo da arte: “Mas ainda se trata de *ars*?”.

Nesse período de violência implosiva estaríamos presenciando a agonia da arte, ou mais precisamente uma *agonística*, entendida, aqui, como o momento decisivo no qual se trava um conflito sobre o destino das imagens. Baudrillard localiza essa agonística, ou seja, o processo de neutralização da arte (entendida como imagem-enigma) decorrente da multiplicação “metastásica” ou “viral” dos simulacros, na transição, no fim dos anos 1970, entre a *pop art* e a dita pós-modernidade, ou mais especificamente na relação entre os artistas Andy Warhol e Jeff Koons. No paralelo do autor, enquanto os *silk-screens* de Andy Warhol introduziriam o “nada no cerne da imagem”, os *gadgets kitsches* de Jeff Koons seriam apenas o resultado de uma “estratégia comercial da nulidade”.²³ É

verdade que, segundo Baudrillard, na superficialidade das imagens de Warhol haveria uma “tabula rasa” do sentido; todavia, esse grau zero operaria, nessas imagens, ainda em chave crítica, uma vez que evidenciam que a morte, a ausência, ou a perda, recorrentes nas obras do artista, são constitutivas do imaginário norte-americano: “Ora o mistério dos artefatos de Warhol” (o retrato de Marilyn; a lata de sopa Campbell; a cadeira elétrica; o *Crash*), “que reduzimos estupidamente a um efeito de moda ou de publicidade, não tem outro segredo além desta artificialidade pura, esta que se desvincula de toda significação natural, sensual, para adquirir uma intensidade espectral, vazia de sentido, a do fetiche”, que é fonte de fascínio.²⁴

Dito de outra maneira, o “mistério das pinturas de Warhol” seria sua “ausência de mistério”; seu segredo, sua “ausência de segredo”; e sua aparente opacidade seria sua transparência, haja vista que suas imagens nada escondem porque não há nada atrás delas, posto que tudo está dado nelas como superfície.²⁵ Nas *stars* de Andy Warhol (Marilyn Monroe, Jacqueline Onassis ou Elvis Presley), por exemplo, multiplicadas em serigrafias, teríamos “a expressão de *algo* da morte e do destino” – daí sua dimensão trágica; enquanto, diferentemente, na série de fotografias da “*porno star* Cicciolina” de Jeff Koons – que seria “puro *remake*” dos retratos de Andy Warhol – haveria apenas “frenesi comercial”: “a comédia da cultura rindo de si mesma e de sua própria desapareição”.²⁶

Partindo desse diagnóstico de Jean Baudrillard é preciso examinar em que medida, *pós-tudo*, na sociedade da hipervisibilidade (ou hiperreal), da circulação sem fim de signos – da “entropia”, “saturação”, ou “neutralização”, nos termos característicos do autor – é possível, ainda, produzir *uma imagem* que detenha algum enigma, que indicie algum segredo, mistério, ou recuo. Essa busca de uma imagem-enigma, em meio à ciranda de simulacros, ou seja, de imagens descarnadas porque sem lastro no dito “real”, tem sido intentada por diversos artistas contemporâneos. Essa procura por uma imagem de resistência já foi figurada, inclusive, na prática fotográfica do filósofo cego esloveno Evgen Bavcar. Sua prática indicaria o esforço desses artistas em recuperar a potência da visão, reagindo à saturação de signos, que a tudo neutraliza, fatigando as retinas. Se de tanto ver ficamos cegos, caberia agora a um cego – ao Tirésias da pós-modernidade – devolver-nos a visão. Em outros termos: suas fotos mostrariam, na dialética entre luz e sombra, a necessidade, hoje, da “passagem pela cegueira para que então, se possa aceder, outra vez, à visão”.²⁷ Pois somente “quando a noite é mais profunda, é que somos capazes de captar o mínimo clarão, e é nesse momento que a própria expiração da luz é ainda mais visível em seu rastro”, ainda que fugaz haja vista que fulgura como polens ou sêmens de signos *in statu nascendi*.²⁸

Essa busca de uma imagem ainda não corroída pela exposição exagerada, de uma *contraimagem* que se oponha à nossa “era irreferencial” (ou de “desrealização do real”), motivou o próprio Baudrillard, vale lembrar, a dedicar-se à atividade fotográfica, nos anos 1990.²⁹ Seu interesse pela fotografia é “pelo que há de inacessível, misterioso, *irrevelado*

na imagem, mas que nela se manifesta”, na expressão de Maurice Blanchot.³⁰ Esse enigma da imagem – que devolveria ao olhar a pulsão escópica perdida – é denominado por Baudrillard de “qualidade pensativa da imagem, qualidade de algo que nos pensa, qualidade de um pensamento sem reflexão”.³¹ O ato fotográfico enquanto *acting out* abriria a imagem para “o contingencial”, que não corresponderia propriamente à contingência material, concreta, mas “a contingência soberana”, ou seja, a *tykhé*: a ocasião, o acaso, o que é fortuito, o que é acidental, o que é casual ou inesperado; possibilitando, assim, o encontro com o dito “real em sua expressão infatigável, em sua intratável realidade”.³²

Essa noção de abertura da imagem à “intratável realidade” remete, ainda, à noção de *punctum* em Roland Barthes, entendido como o isolamento, o vazio, o silêncio presentes em cada fotografia, sintetizados na interjeição “Isso foi!”, enunciado que atesta a teimosia do “Referente” (o “Intratável”, no termo comum a Barthes e Baudrillard), em “ter estado lá”, “absolutamente, irrecusavelmente presente”.³³ Seria no *punctum* que “o caráter contra-transferencial” – “não o que vemos, mas o que nos olha”, na expressão de Georges Didi-Huberman – tomaria forma enquanto “retorno-imagem”.³⁴ Em uma fotografia de um quarto vazio, em desordem, de Nan Goldin, no exemplo de Baudrillard, “a poltrona é pensativa”, porque nela se apresenta o desaparecimento, “a forma virtual da pessoa que não está presente, que não está mais presente, mas cuja forma aí ainda está como uma espécie de sorriso”, indiciado nos vincos do tecido da poltrona.³⁵

O segundo exemplo de Baudrillard são as fotografias da brasileira Anna Mariani, de casas com fachadas muito coloridas, com formas geométricas simples, em pequenos vilarejos do Nordeste, que remetem a uma espécie de neoplasticismo rural ou construtivismo *naïfy*. Essas formas restituem sem “efeitos especiais”, mas no brilho das cores saturadas e na simplicidade abstrata do “traçado decorativo”, “a ausência dos homens”, a qual não se dá senão “em proveito da presença da máscara viva de sua condição”: “Fotos como essas não são propriamente produtos estéticos (simulacros) porque guardam a objetualidade (que não é a mesma, vale notar, da antropologia), a fatalidade dos objetos *primitivos*”; ou seja, há nessa foto “uma necessidade absoluta que os objetos de arte perderam há muito tempo: o de constituir-se através da imagem como fábula”; como “instante fabuloso de deixar entrever que esse mundo real corre o risco, a todo o instante, de perder seu sentido e sua realidade”; possibilidade contra a qual essa fotografia se insurge, segundo Baudrillard.³⁶

Dizer que a “a poltrona é pensativa” significa, em outros termos, que a imagem em Nan Goldin encerra pensamento não pensado, pensamento não atribuível diretamente seja à intenção da fotógrafa, seja a um objeto determinado (o *studium*, segundo Barthes, ou seja, a poltrona enquanto referente). A imagem pensativa abre, assim, uma “zona de indeterminação” entre “presença e ausência”, nos termos de Baudrillard, ou “entre pensamento e não pensamento”, entre atividade e passividade, e mesmo entre arte e não arte, na medida em que redefine a fronteira entre esses termos, como quer

Rancière.³⁷ A imagem pensativa contrapõe, dito de outro modo, “a força de pensatividade do *punctum* ao aspecto informativo representado pelo *studium*”.³⁸ Não se pode afirmar, portanto, que face às imagens de Bavar, Mariani, Goldin e do próprio Baudrillard, o observador descarte plenamente toda a referência que se configura como objeto de conhecimento – seja poltrona em quarto desolador de hotel; seja casa caiada concreta em vilarejo sertanejo – mas que nessas imagens a dimensão referencial é desestabilizada, instaurando uma tensão entre modos distintos de figuração como o representativo e o indicial. Ou seja: a imagem pensativa desencadeia uma paixão escópica, enquanto “loucura do olhar”, na expressão de Barthes: uma circularidade, ou um vai e vem que não cessa, entre distintos modos de enunciação, entre o saber de um objeto representado e o não-saber da intratável realidade, que força o pensamento. É dessa “zona de indiscernibilidade”, que é o próprio imponderável que resultaria “a distância, o mistério, o enigma” dessas imagens.³⁹

Nesses exemplos, assim como em suas próprias fotografias, Baudrillard busca uma imagem que seria “capaz de nos desorganizar”, de produzir *páthos* em oposição às imagens “comodamente edulcoradas” que apenas reforçam o “imaginário do bom gosto”.⁴⁰ Pode-se dizer, generalizando, que no centro do debate estético contemporâneo está o diagnóstico do autor segundo o qual vivemos um momento em que o futuro da imagem, em sua relação com os “referenciais fortes” (como a “intratável realidade” ou o “sentido suposto” a ela atribuída), está sendo decidido; ou seja: que vivemos um “drama da percepção”, na expressão do dramaturgo Heiner Goebbels; ou uma “guerra de imagens”, como quer Bruno Latour; ou, ainda, uma “biopolítica” das imagens, na direção de Michel Foucault.⁴¹

Diversos autores caracterizaram, cada qual ao seu modo, esse conflito de imagens na tela total diagnosticado por Baudrillard. Jean Galard mostra que foi com o “abuso estético” que percebemos que a “beleza difícil era tão mortal”.⁴² Seria pela “beleza difícil”, ou seja, a “beleza alusiva”, a que oculta algo, que atrai não pelo que mostra, mas pelo que indicia que se poderia reagir à “beleza exorbitante”, ou seja, à “beleza imperativa”, que determina o estatuto da imagem no presente.⁴³ De modo semelhante, para Hans Belting, leitor de Jean Baudrillard e Aby Warburg, o desafio é descobrir “nas falhas e omissões na cadeia estonteante das imagens”, na qual “uma dada imagem meramente conduz até a próxima imagem” – o que nos remete à ideia de “tela total” – uma imagem na qual alguma coisa venha de fora: “a verdadeira imagem”, a que pode “suscitar um olhar apreensivo, com um pouco de ansiedade, ou mesmo de temor”.⁴⁴ Nessa imagem de exceção é que residiria, segundo Belting, o poder redibitório da imagem, de devolver a visão ao olho saturado, reagindo assim à “iconomania contemporânea”.⁴⁵

Essa centralidade da questão da percepção no exame do poder de negatividade da imagem é identificável também em certas reflexões sobre os rumos do teatro e do cinema contemporâneos. A “política do teatro pós-dramático”, por exemplo, é, segundo Hans-Thies Lehmann, “uma política da percepção realizada no modelo reduzido da

situação teatral porque faz da natureza da própria visão o objeto de uma percepção consciente, visão da visão”, na ótica do autor.⁴⁶ Lehmann afirma que “a imagem eletrônica carece de falta, e por isso meramente conduz até a próxima imagem, na qual mais uma vez nada perturba”, em uma caracterização da “civilização midiática” muito próxima às de Baudrillard e Belting.⁴⁷ Seu “teatro da dramaturgia visual”, com mídias, pode também sucumbir, admite Lehmann, à espetacularização da imagem, ao “discurso hiperbólico das mídias”: “Se os gestos de interrupção reflexiva são considerados dispensáveis face ao registro sem demora das informações, a perspicácia versada tecnologicamente ameaça se converter em ideologia, na apoteose de seu funcionamento cego”.⁴⁸ Em outros termos, é preciso diferenciar um “uso (tecnológico) meramente decorativo, ilustrativo, utilitário, digestivo, pirotécnico e de eletroentretenimento, de uma efetuação que tenta criar honestamente uma experiência estética”.⁴⁹ Sendo assim, não se devem fetichizar os novos meios tecnológicos, segundo Lehmann, “mas produzir um jogo com a percepção”, “que permita a experiência concreta por parte do público de que sua fascinação se prende à imagem do monitor”.⁵⁰ Este teatro com mídias, que “não prescinde, na maioria das vezes, do contato visual direto entre atores e público”, seria, assim, um espaço de “autoconsciência por parte do público de sua convivência”, conivente, com “as estruturas tecnológicas”, cada vez mais presentes.⁵¹

Este foco na percepção também é central na reflexão de Gilles Deleuze sobre o cinema, haja vista que este se pergunta pelo estatuto da imagem cinematográfica no interior de nossa sociedade das imagens.⁵² Seria no “cinema autorreflexivo”, como o de Jean-Luc Godard, e não no “cinema reflexivo”, como o de Ingmar Bergman, segundo Deleuze, que se travaria o drama da percepção; pois, “em vez de se ater a uma consciência crítica negativa (como o cinema de denúncia política, baseado na representação direta de um objeto), ou apenas paródica, o cinema mais relevante” – ainda segundo Deleuze – “engajou-se em sua mais elevada reflexão, e não parou de aprofundá-la e de desenvolvê-la”; de tal maneira que teríamos, por exemplo, “em Godard, fórmulas que exprimiriam o seguinte problema: se as imagens tornaram-se clichês tanto no interior quanto no exterior, como extrair de todos esses clichês uma Imagem, justo uma imagem?” (retomando, aqui, a frase célebre de Godard: “Não é um imagem justa, é justo uma Imagem”).⁵³ “Do conjunto desses clichês” – conclui Deleuze – “deve sair *uma imagem*”: “Com que política e com que consequências?; Afinal o que é uma imagem que não seria um clichê? Onde acaba o clichê e começa a imagem?” (aquela que se torna, a cada dia, diz Deleuze, “a mais difícil”, próximo, aqui, de Galard).⁵⁴ O problema do espectador seria, em suma, na conhecida passagem de encerramento de “Imagem movimento”, “o que há para se ver na imagem”; e não mais: “o que veremos na próxima imagem”.⁵⁵

Retomando Baudrillard, pode-se perguntar, nesta direção, como esperar que da sucessão de simulacros na tela total *saia uma imagem* que “force o pensamento”, no sentido de Deleuze; algo como o “chegante”, diria Derrida⁵⁶; algo que “aconteça no acontecimento”, diria Lyotard⁵⁷; algo como “o impensado” afirmaria Foucault⁵⁸; algo como

uma “possibilidade indefinida” na expressão de Lehmann⁵⁹; algo, por fim, como o “isso”, no sentido psicanalítico de pulsão, de inconsciente, de outro do sentido; algo que rompa, enfim, com o horizonte do provável, que interrompa toda organização performativa, toda convenção ou todo contexto dominável por um convencionalismo; porque somente assim, na subtração de elementos de poder, é que se liberaria, nesse drama da percepção, a força não comunicativa da imagem.

Face a essa guerra de imagens, o desafio de caráter ético é destacar as “imagens-enigmas” em meio à performatividade dos simulacros que circulam ininterruptamente na tela total, evitando, assim, a dissolução da arte na comunicação, hoje pacificamente aceita. Para apreender a força não comunicativa de uma imagem é preciso, portanto, distinguir a comunicação, ou “simulação de comunicação” como prefere Baudrillard⁶⁰, da arte considerada por Lyotard como uma forma de “comunicação...sem comunicação”.⁶¹ Se esta distinção não for preservada, a arte acabará subsumida à cultura *mass-midiática* ou digital, como atesta a formulação sintética de Jean-Luc Godard em “*Je Vous Salue Sarajevo*”:

De certa forma, o medo é o filho de Deus, redimido na noite de sexta-feira. Ele não é belo, é zombado, amaldiçoado e renegado por todos. Mas não entenda mal, ele cuida de toda agonia mortal, ele intercede pela humanidade. *Pois há uma regra e uma exceção. Cultura é a regra. E arte, a exceção. Todos falam a regra: cigarro, camisetas, computador, TV, turismo, guerra. Ninguém fala a exceção.* Ela não é dita, é escrita: Flaubert, Dostoyevski. É composta: Gershwin, Mozart. É pintada: Cézanne, Vermeer (obra de arte). É filmada: Antonioni, Vigo. Ou é vivida, e se torna a arte de viver (poética do gesto): Srebrenica, Mostar, Sarajevo. *A regra quer a morte da exceção.*⁶²

Dizer que a cultura que não é tomada, aqui, enquanto cultura popular ou cultura vanguardista, mas como cultura midiática, tornou-se a regra, implica afirmar que ela acabou reduzida “a um instrumento de barbárie totalitária, uma vez que se encontra atualmente confinada no reino mercantil, prostitucional, da tolerância ou indiferenciação generalizada”, nos termos de Didi-Huberman; ou seja, que a cultura assim concebida não é mais aquela que nos protege da barbárie e que, portanto, não “deve ser por nós protegida” frente à recaída no horror.⁶³ A relação entre cultura e arte em Godard é análoga, vale notar, à oposição entre luz e sombra em Bavcar ou Lehmann, haja vista que em todos eles temos “contraste violento entre a exceção que recebe ou irradia a luz do desejo” e a “regra de uma realidade feita de culpa, mundo de terror concretizado pelo raio inquisidor dos projetores e do latido assustador de cães de guarda da noite”, na caracterização da sociedade fascista por Pier Paolo Pasolini – retomada com brilho por Didi-Huberman – que aqui estendemos à sociedade neoliberal da hipervisibilidade, ou da transparência involuntária à Baudrillard.⁶⁴ Essa exceção como “alegria inocente operaria como um aceno na noite fechada”, afinal toda obra, seja pictórica, literária, ou cinematográfica, é “clarão errático, porém clarão vivo ou chama de desejo”; ou ainda: é um “momento de exceção no qual os seres humanos se tornam, na arte, luminescentes,

dançantes, erráticos, intocáveis e resistentes enquanto tais – sob nosso olhar maravilhado”, na visão de Didi-Huberman.⁶⁵

Ressalte-se antes de apresentar outras imagens de resistência que é preciso, malgrado as dificuldades, desenvolver a percepção no sentido de permitir-lhe selecionar essas imagens, no reconhecimento de suas diferenças ou singularidade. Seria preciso, por exemplo, um aguçamento da sensibilidade para os matizes ou cambiâncias nas imagens, àquilo que Roland Barthes inspirando-se na palavra grega *diaphora* (“diferença” ou “desacordo”) denominou de “neutro” – “uma mercadoria cada vez mais rara, senão um verdadeiro luxo no presente”.⁶⁶ Essa “estética do neutro”, proposta por Barthes, opõe-se, assim, à ideia acima referida de neutralização das imagens, em Baudrillard. É preciso perceber que há imagens que são “espaços totalmente e como que exaustivamente matizados”; ou seja, que elas são “furta-cores”; que “mudam sutilmente de aspectos, talvez de sentido, ou de configuração, segundo a inclinação do olhar” do observador.⁶⁷ Essa busca de nuances na imagem, que aqui se propõe como forma de resistência à sociedade da simulação, não significa a reivindicação de sofisticação intelectual, no sentido de uma estilização do pensamento ou de um refinamento *dandy* da sensibilidade, mas apenas de uma tentativa de se evitar que o olhar fique refém da fascinação fatal da ciranda aleatória de signos da realidade virtual. A *diaphora* deve produzir, assim, uma *epokhé*, a suspensão provisória das ordens, leis, cominações, arrogâncias, terrorismos, intimações, exigências de uma linguagem visual que é tomada como anônima, dogmática, ou, simplesmente, como *natural*, porque certificada nas reiterações sem fim da tela total. A percepção das nuances da imagem, de suas inflexões sintáticas e, por conseguinte semânticas, denunciando, assim, a “arrogância da linguagem” na lógica da mídia de massa (o “fascismo da língua”, em Barthes, corresponde, aqui, ao “fascismo do simulacro”, em Baudrillard) requer a espera e a lentidão, o *ralenti* ou o adiamento, em um mundo regido pela mídia eletrônica e pela informática que criam uma “sensação de simultaneidade e imediatez” – “permitindo”, como diz Baudrillard, “uma interação em tempo real com o vazio” – que é própria ao capitalismo financeiro, que põe em xeque toda visão de longo prazo em favor da circulação acelerada de capitais em escala global.⁶⁸ Essa percepção escandida, aqui proposta, pode parecer fantasiosa em um mundo colonizado pela esfera da técnica e da ciência, ou seja, pela *operation*, pelo procedimento eficaz; afinal “gozo, narcisismo, competitividade, sucesso, performance, realização, desempenho” são as palavras de ordem, como se sabe.⁶⁹ É justamente, no entanto, na percepção marcada pela demora, pelas hesitações, pela perda de tempo e pelo tempo perdido, pela paciência em desvelar o segredo de uma imagem, uma face nela que apenas se deixa entrever, que teríamos a negação da temporalidade da produção de simulacros e do consumo capitalistas (da voracidade e da pressa), e, conseqüentemente, do “hedonismo ansioso”, que rege a vida na “hipermodernidade”, segundo Gilles Lypovetisky.⁷⁰ Em suma: à pergunta “o que as imagens esperam de nós”, pode-se responder que é a *tékhne* da demora: a percepção ciosa de suas nuances.⁷¹

Para autores como Philippe Dubois e Raymond Bellour, próximos, aqui, a Roland Barthes, seria na estética da imperfeição que teríamos uma resistência à precensão dos simulacros, ou seja, ao mundo “cool”, “publicitário”, “do signo como signo”, porque autorreferencial, nas redes e programas digitais.⁷² Em reação à imagem hiper-real – algo como uma *Gestalt* sem *Geist*, ou *design* sem *Dasein*, porque sem lastro no dito mundo real – esses autores encontram na imagem *floue*; de cores esmaecidas; de contornos esbatidos; *gauches*; dubitativas; intencionalmente amadorísticas; desglamorizadas ou não edulcoradas, que muita vez incorporam o acaso, a possibilidade de indiciar na imagem, seu referente, devolvendo assim à fruição o imprevisto – ou seja, o que de súbito irrompe em meio ao ramerrão simultaneamente festivo e lutuoso do dia a dia: *a mirabilia*.

Como exemplo dessa estética da imperfeição, temos também as videoinstalações cênicas de Wilhelm Kentridge apresentadas tanto no circuito das artes visuais quanto teatral, baseadas em tecnologias “obsoletas” de filmes de animação, desenhados quadro a quadro. Esta animação da “idade da lanterna mágica”, na caracterização do próprio artista (dramaturgo, cine-animador e coreógrafo), seria outra forma de resistência aos filmes *softwares* norte-americanos que reduziram, como se sabe, a alta-tecnologia à produção de efeitos pirotécnicos. Nessas animações artesanais, inspiradas em antigos teatros de marionetes, figuras em silhueta saltitam, trepidam, em função da fatura manual, incitando o observador a preencher as fraturas, suprimindo as imagens (supostamente) ausentes. É o que ocorre, por exemplo, em seu filme de animação *Procissão de sombras*, de 1999, na qual o artista “encena” a transição do *apartheid* para a “democracia” recorrendo ao teatro de sombras, produzido a partir de marionetes, característico da cultura popular da África do Sul. Neste vídeo, editado segundo princípios de montagem vanguardista, Kentridge volta-se à relação entre corpos e sombras, ou seja, à questão acima referida da *origem das imagens*, agora em contexto multimídia tendo em vista que a animação é projetada em uma instalação composta por diversos materiais: “A própria tenuidade da ilusão (em função da trepidação e dos borrados das silhuetas)”, diz Kentridge, “impele o fruidor a completar o reconhecimento da imagem” projetada, o que o instiga a “ater-se à própria consciência da percepção”, como ação de apreensão do mundo.⁷³

Encontramos, também, em certa arte tecnológica, como nas videoinstalações de Gary Hill ou Bill Viola, uma tentativa análoga de restituir à imagem sua “distância aurática como capacidade de atingir, de tocar” o fruidor, provocando-lhe uma “inquietante estranheza”.⁷⁴ Produzir uma imagem em que há ainda “inacessibilidade”, em que “este *há*”, como diz George Didi-Huberman⁷⁵, “está *aí*”, nela, como uma *presença* diante do observador: “uma imagem flutuante, adiada”, uma “presença muda”, um “tumulto silencioso” que “impregna” seu imaginário.⁷⁶ As imagens da arte da luz, opondo-se ao *cliché* que nada esconde, revelariam, na expressão de Dubois, “o rosto afastado da ausência [...]: o *espaço off* que se apresenta como excluído”.⁷⁷ A arte tecnológica, produzindo um efeito análogo à da relação de contiguidade na fotografia entre o espaço

inscrito no quadro e seu contracampo (sua presença invisível), devolveria, assim, à imagem contemporânea, paralisada no *lugar-comum* e no *revival*, a sua abertura. Em suma: seria no âmbito das linguagens tecnológicas, segundo Bellour, Dubois, Jean-Marie Schaeffer, ou ainda Mario Costa, que estaria em jogo o futuro da imagem.⁷⁸ Para esses autores as possibilidades abertas pelas novas mídias poderão elevar o observador ao “páthos”, ou “ao novo universo estético do sublime tecnológico”.⁷⁹ Para saber, no entanto, “onde brotará o belo fruto da luz” seria preciso proceder, como propõe Lyotard, a “uma análise fenomenológica da presença do virtual”, em cada obra considerada em sua singularidade: Será que “pode ocorrer algo” como um “sentimento de gozo ou de pertencimento” decorrente da “comunicabilidade imediata” entre a obra e o observador por meio de uma “imagem de computador”, ou seja, de uma imagem digital na tela total?; ou será que essa imagem anula a facticidade dos acontecimentos, impossibilitando sua “recepção carnal”?⁸⁰ Porque é inegável, como admitem esses autores, o grande número de imagens ocas, imagens sem presença, que “nada representam além do vazio”, como as dos filmes comerciais norte-americanos que tomam a “virtuosidade técnica” como efeito obrigatório. Percebendo essas imagens, segundo Lyotard, resta ao fruidor apenas constatar: “Não há apresentação, coisa alguma está aqui-agora. Só há inocorrências, e não acontece mais nada”.⁸¹ Nesta direção, Baudrillard afirma que o “páthos da distância” entre o observador e a tela, e por extensão, a cena, a ilusão, a representação que pressupõem tal distanciamento, foram derogados na era da simulação ou da “deserção do real e do referencial”, pela pura proximidade ou imersão do observador na imagem multimídia, muita vez pela via da interatividade, caracterizada paradoxalmente pelo autor como “interação com o vazio”, ou ainda, como uma “convivialidade fantasma”: a nova modalidade de passividade.⁸²

É nessa “imagem escrupulosa”, portanto, que se evidenciaria a “ocultação”, a “realidade de uma ausência”, diz Jean Galard, na direção de Jean Baudrillard.⁸³ Essa imagem, dotada de certa opacidade, é a que se insurgiria, naquilo que se subtrai à “imoderação da beleza”, ao excesso próprio da “generalização do estético”, na expressão de Jacques Rancière⁸⁴, ou ao “hedonismo estético extravagante”, no termo de Fredric Jameson.⁸⁵ No “abuso estético” o que se ostenta é o valor de exibição da imagem, “aquilo que é feito na intenção de produzi-la”⁸⁶; já, em sentido inverso, a “imagem escrupulosa”, a que reage às “intervenções meramente decorativas”, ou, como quer Baudrillard, “à saturação de esteticismo”, é incompatível com o projeto de sua exibição.⁸⁷ É verdade que essa distinção entre valor de culto e valor de exposição apresentada por Walter Benjamin é tão problemática quanto à oposição entre *studium* e *punctum* em Barthes, como já assinalou Rancière.⁸⁸ Porque no cerne da imagem escrupulosa há uma tensão, como vimos, entre o expositivo e o cultural, ou uma circulação entre o obscuro e o segredo, de modo que esses termos não são excludentes. No caráter indicial da imagem escrupulosa tem-se justamente a passagem de um termo a outro, deixando-se, assim, entrever a intratável realidade. __Seria a imagem, enfim, que interrompendo a remissão autorreferencial dos simulacros, remetaria, ainda que de forma indiciária, o significante ao significado, e o signo a um referente; o que implica dizer que essa imagem permitiria

um reinvestimento “no referencial e no real”, sem que isso implicasse um retorno à representação. No entanto, esse discurso no campo das artes de um “retorno do real” em pleno “mundo irreferencial”, adverte o próprio Baudrillard, pode ser um novo lance no “jogo da simulação”:

Enquanto a ameaça histórica lhe vinha do real, o poder jogou com a dissuasão e a simulação, desintegrando todas as contradições à força de produção de signos equivalentes. Hoje, quando a ameaça lhe vem da simulação (a de se volatilizar no jogo dos signos) o poder joga com o real. Joga com a crise; joga ao refabricar questões artificiais, sociais, econômicas, políticas. É para ele uma questão de vida ou de morte. *Mas é tarde demais.*⁸⁹

Essa *fatalidade* (“Mas é tarde demais”) deve ser compreendida, no entanto, a partir da estratégia discursiva do próprio Baudrillard que contrapõe o “nihilismo irônico” ao “nihilismo da neutralização” característico do sistema hegemônico. Seu “nihilismo ativo da radicalidade” é o da “antecipação dramática” (como vimos, em sua resposta à questão: “O que está acontecendo com as imagens?”), daquele que “leva até o limite do insuportável esse mesmo sistema” vigente: “A violência teórica, não a verdade”, é afinal – conclui Baudrillard – “o recurso que atualmente nos resta”, ainda que estejamos na “era das teorias sem consequência”.⁹⁰

No juízo “mas é tarde demais” de Baudrillard ressoa o réquiem de Pasolini de 1975, retomado por Didi-Huberman, segundo o qual o “vagalume está morto, perdeu seus gestos e sua luz na história política de nosso contemporâneo sombrio, que condena à morte sua inocência”.⁹¹ O que Pasolini e Baudrillard tomam como espetacularidade, no regime fascista, no primeiro caso, e no regime capitalista neoliberal da sociabilidade fictícia, no segundo, recorrendo às figuras dos projetores de luz e da tela total, respectivamente, é o mesmo “inferno realizado do qual ninguém mais escapa, e ao qual nós todos estamos doravante condenados”: “Culpados ou inocentes, pouco importa” a essa altura, porque estamos igualmente “condenados de qualquer forma”.⁹² Sobre essa “tese histórica” do desaparecimento dos vagalumes de Pasolini – que aqui estendemos à noção de “fatalidade” em Baudrillard – Didi-Huberman pondera que embora estejamos, de fato, a “experimentá-la” a cada dia sua dança luminescente, “esse momento de graça” – ou seja, “o que existe de mais fugaz e de mais frágil” – ainda resiste “ao mundo de terror”, como o horror contemporâneo.⁹³ Mesmo admitindo que o tempo presente seja a situação de “apocalipse latente”, haja vista que nada mais parece estar em conflito, o que significa dizer que a derrocada “não deixa de fazer estragos nos corpos e nos espíritos de cada um”, ninguém pode esgotar, adverte Didi-Huberman, as “sobredeterminações e indeterminações” dos “estratagemas apocalípticos”.⁹⁴ Dito de outro modo: na “imanência do mundo histórico” onde “o inimigo não para de vencer”, como quer o autor, a imagem enigma opera como índice de sobrevivências.⁹⁵ A imagem sobrevivente é aquela, como vimos, que efetua uma crítica à imagem hegemônica, ou antes, à “máquina geradora de imagens” da mídia digital e de massa que é “praticamente tautológica”.⁹⁶ Não é preciso, todavia, atribuir a essa imagem sobrevivente, entendida

como o poder residual de uma contra-imagem (a “forma pensativa”: a que nos olha posto que “nela não há ponto que não nos mire”), um valor de redenção ou salvação até porque a destruição, ainda que contínua, “nunca é absoluta”.⁹⁷ Supor que a máquina da visão cumpriria seu trabalho sem deixar resto ou possibilidade de resistência seria deixar-se ofuscar de tal maneira pela força dos projetores ou pela tela total a ponto de não se entreverem os lampejos ou *punti luminosi* que enunciam “belas comunidades luminosas”: “Ainda que beirando o chão, ainda que emitindo uma luz bem fraca, ainda que se deslocando lentamente, não desenham os vagalumes, rigorosamente falando, uma tal constelação”, como índice de alteridades possíveis?⁹⁸ Pode-se afirmar, assim, que apesar da potência dos projetores “a imagem não deixará tão cedo de ser pensativa”?⁹⁹

* **Ricardo Fabbrini é professor do Departamento de Filosofia da USP.**

¹ DELEUZE, G. A imagem-tempo. Tradução de Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990, p. 32.

² Cf. BAUDRILLARD, J. Simulacro e simulação. Tradução de Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d’água, 1991.

³ DELEUZE, G. Op. cit., p. 32.

⁴ BAUDRILLARD, J. Op. cit., p. 56.

⁵ Ibidem, p. 197.

⁶ Ibidem, p. 22.

⁷ Assim como o “fascínio” resulta, segundo Jean Baudrillard, da neutralização do sentido da imagem; “para além do social há as massas que resultam da neutralização do social”, como veremos. Cf. BAUDRILLARD, J. À sombra das maiorias silenciosas: o fim do social e o surgimento das massas. Tradução de Suely Bastos. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 78.

⁸ BAUDRILLARD J. Simulacro e simulação. Op. cit., p. 56.

⁹ BAUDRILLARD, J. Da sedução. Tradução de Tânia Pelegrini. Campinas: Papirus, 1991, p.177.

¹⁰ BAUDRILLARD, J. Simulacro e simulação. Op. cit., pp. 197-207. A “sedução fria” não se limitaria, segundo Baudrillard, à relação do observador com as imagens virtuais na “tela total”, porque determinaria o próprio modus percipiendi, habitual, na sociedade da hipervisibilidade, regulando, por exemplo, as relações entre o “político e o público”; o analista e o analisando; ou, ainda, entre o professor e o aluno. Neste último caso teríamos uma “sedução psicológica e operacional”: “eu te seduzo, tu me seduzes, pois não há outra coisa a fazer” no campo pedagógico, em “nossa era da simulação”. BAUDRILLARD, J. Da sedução. Op. cit., p. 201.

¹¹ Ibidem, p. 74.

¹² Ibidem, p. 76.

¹³ Ibidem, p. 151. A simulação na sociedade hiper-real não integraria, assim, para Baudrillard, o plano do imaginário, entendido como o domínio das imagens no qual se operaria todo tipo de reatividade por parte do fruidor, como projeções, transferências ou identificações, no sentido de Jacques Lacan. Cf. LACAN, J. O Seminário VII: A ética na psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988. Os modelos, diz Baudrillard, em outros termos, “já não constituem um imaginário

relativamente ao real, pois são eles próprios antecipação do real: nesse sentido eles seriam imanentes, e não de transcendência imaginária”. Cf. BAUDRILLARD, J. Da sedução. Op. cit., p. 153.

¹⁴ BAUDRILLARD, J. A arte da desapareição. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997, p. 176.

¹⁵ Ibidem, p. 153.

¹⁶ Ibidem, p. 176.

¹⁷ Ibidem, p. 177.

¹⁸ Ibidem, p. 173.

¹⁹ Ibidem, p. 176.

²⁰ Idem. À sombra das maiorias silenciosas. Op. cit., p. 72.

²¹ Ibidem, p. 68.

²² Ibidem, p. 70.

²³ Idem. El complot del arte: ilusión y desilusión estéticas. Tradução de Irene Agroff. Buenos Aires: Amorrortur, 2007, pp. 83-85.

²⁴ BAUDRILLARD, J. A arte da desapareição. Op. cit., p. 188.

²⁵ Ibidem, pp. 178-198.

²⁶ Idem. El complot del arte: ilusión y desilusión estéticas. Op. cit., pp. 83-85.

²⁷ BAVCAR, E. Le Vouyeur Absolu. Paris: Seuil, 1992, p. 81.

²⁸ BAVCAR, E. Memórias do Brasil. Tradução de Paulo Neves, Edson de Souza e Elida Tessler. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 141.

²⁹ BAUDRILLARD, J. O anjo de estuque. Tradução de Cristina Abruzzini, Werneck Lacerda e Adalgisa Campos da Silva. Porto Alegre: Sulina, 2004.

³⁰ BLANCHOT, M. O livro por vir. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, pp. 13-14.

³¹ BAUDRILLARD, J. “A fotografia como mídia do desaparecimento”. CISC: Centro disciplinar de semiótica da cultura e da cultura e da mídia. Disponível em http://www.cisc.org.br/portal/biblioteca/iv13_midiadesapa.pdf. Acesso em 05.12.2015.

³² Ibidem. Esse encontro com a “intratável realidade”, em plena “era irreferencial”, evidenciada em imagens de resistência à ordem dos simulacros, visa a reatar a relação entre o signo e seu referente; ou, ao menos, mostrar que o processo em curso de desrealização do real tem reduzido progressivamente o referente a um “fantasma de referência”, ou seja, a um “mero lembrete de que a linguagem ainda possui um lado de fora, ou exterior”. (Cf. JAMESON, F. “Periodizando os anos 60”. In: HOLLANDA, H. (org.) Pós-modernismo e política. Rio de Janeiro: Rocco, 1991, p. 110). São as imagens, como as que mencionaremos aqui, que permitiriam um reinvestimento, segundo Baudrillard, “no referencial e no real”. (Cf. BAUDRILLARD, J. Simulacro e simulação. Op. cit., p. 74). É importante notar que o real, em Baudrillard, não pode ser tomado como aquilo que é impossível de ser representado tanto na realidade psíquica quanto na realidade material da arte (seja obra de arte ou poética do gesto), embora seja necessário supô-lo para manter a consistência do próprio real, como quer Jacques Lacan (Cf. LACAN, J. O Seminário VII: A ética na psicanálise. Op. cit.); nem pode ser tomado como aquilo que é passível de representação, como a concretude dos conflitos sociais, as condicionantes da economia, ou as contingências da política, na direção do materialismo de Fredric Jameson (Cf. JAMESON, F. “Pós-modernidade e sociedade de consumo”. In: Novos Estudos CEBRAP. São Paulo: CEBRAP, n. 12 (jun/1985), pp. 16-26). O

“real” apresentar-se-ia, em suma, nessas imagens de resistência como “objetualidade”, entendida como a captura de uma relação instável entre as coisas na esfera do sensível, ou ainda, como a realização material em uma imagem de uma dada forma. (Cf. BAUDRILLARD, J. A Arte da desapareição. Op. cit., p. 66).

³³ BARTHES, R. A câmara clara: notas sobre a fotografia. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 15.

³⁴ DIDI-HUBERMAN, G. O que vemos, o que nos olha. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 61.

³⁵ BAUDRILLARD, J. A arte da desapareição. Op. cit., p. 65.

³⁶ *Ibidem*, p. 66.

³⁷ RANCIÈRE, J. O espectador emancipado. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF/Martins Fontes, 2012, p. 105.

³⁸ *Ibidem*, p. 166.

³⁹ *Ibidem*, p. 89.

⁴⁰ BAUDRILLARD, J. A arte da desapareição. Op. cit., p. 167.

⁴¹ Cf. LATOUR, B. “O que é iconoclash?, ou há um mundo além das guerras de imagem?” In: Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 14, n. 29 (jan-jun/2008), pp. 111-150.; Cf. também: FOUCAULT, M. Nascimento da biopolítica. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008, p. 304.

⁴² Cf. GALARD, J. “Arte, transfiguração e encontro no mundo contemporâneo”. In: MATOS, O.; MILAN, D. (orgs.) Gemas da terra: Imaginação estética e hospitalidade. São Paulo: Edições SESC-São Paulo, 2005.

⁴³ GALARD, J. Beleza exorbitante: reflexões sobre o abuso estético. Tradução de Iraci D. Poleti. São Paulo: Editora Fap-Unifesp, 2011, p. 161.

⁴⁴ BELTING, H. A verdadeira imagem. Tradução de Artur Morão. Porto: Dafne Editora, pp. 18-26.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 23.

⁴⁶ LEHMANN, H.-T. O teatro pós-dramático. Tradução de Pedro Sussekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 338.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 334.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 402.

⁴⁹ CAMPOS, A. “Do ideograma ao videograma”. São Paulo, Folha de São Paulo, 16/05/1993.

⁵⁰ LEHMANN, H.-T. Op. cit., p. 402.

⁵¹ Nem sempre, contudo, há coexistência (tensa) entre imagens eletrônicas e signos corporais. Em “Stifters Dinge” (“Coisas de Stifter”), do diretor e compositor alemão Heiner Goebbels, acima referido, apresentado na “Mostra Internacional de São Paulo (MITsp)”, em 2015, temos uma “instalação” de instrumentos musicais e elementos cenográficos. Neste “teatro da ausência”, porque sem atores, que encena o aparato visual e sonoro (som, luz, água, névoa etc), aproximando-se assim das artes visuais (de “instalações sonoras”), a única presença corporal é a do público (ou de contrarregas). Mesmo supondo que o intento deste “concerto cênico” (ou “espetáculo-instalação”) que exhibe engrenagens, como se essas operassem por si mesmas, seja criticar, em chave distópica, a realidade existente, há que se considerar, também aqui, a ameaça do virtuosismo técnico endossar essa mesma realidade espetacular.

⁵² DELEUZE, G. Cinema 1: A imagem-movimento. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 264.

- ⁵³ BAUDRILLARD, J. Simulacro e simulação. Op. cit., p. 59; cf. também DELEUZE, G. Op. cit., p. 264.
- ⁵⁴ DELEUZE, G. Op. cit., p. 263.
- ⁵⁵ Ibidem, p. 262.
- ⁵⁶ DERRIDA, J. A universidade sem condição. São Paulo: Estação Liberdade, 2003, p. 78.
- ⁵⁷ LYOTARD, J.-F. Que peindre? Adami, Arakawa e Buren. Paris: Éditions de la Différence, 1987.
- ⁵⁸ FOUCAULT, M. As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 1981.
- ⁵⁹ LEHMANN, H.-T. Op. cit., p. 387.
- ⁶⁰ BAUDRILLARD, J. Simulacro e simulação. Op. cit., p. 55.
- ⁶¹ LYOTARD, J.-F. “Algo assim como: comunicação...sem comunicação”. In: PARENTE, A. (org.) Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993, p. 258.
- ⁶² GODARD, J.-L. “Je Vous Salue Sarajevo”. Video/DVD. English: ECM, 2006 (parênteses e grifo nossos). Georges Didi-Huberman examina se essa máxima de Jean Luc-Godard, que o orientou de “Acossado” (1960) a “Adeus à linguagem” (2014), não adquiriu, ela própria, um caráter de normatividade na medida em que converte a exceção em nova regra. (Cf. Passés Cités par JLG: L’Oeil de l’histoire. Paris: Les Éditions de Minuit, 2015). Em seu filme mais recente, o ensaio “Adeus à linguagem”, regamente fiel à exceção, Godard examina a potência poética das imagens em 3D, sequer entrevista nos filmes blockbusters norte-americanos. Não temos, nesse ensaio visual, os efeitos especiais de praxe dos filmes de entretenimento, mas um inventário das possibilidades poéticas abertas pelo vídeo digital tais como a sobreposição de cores brilhantes, produzindo no blow-up da cor, um efeito evocativo análogo àquele obtido pela pintura de paisagem pós-impressionista ou fauve; ou, ainda, as distorções nas figuras resultantes da relação entre o plano (a bidimensionalidade da tela) e o efeito visado de profundidade da imagem digital 3D, remetendo, nesse caso, à anamorfose na pintura. Essas distorções, resultantes da colisão entre plano e profundidade, permite aproximar o “filme” de Godard a uma estética da imperfeição, não no sentido da valorização da low-tech, como veremos em Wilhelm Kentridge, mas em função da limitação do efeito de verossimilhança da imagem digital 3D; - evidenciada, pelo autor, diga-se de passagem, com nítido intuito irônico. Frente a “Adeus à linguagem” que é cinema sobre a vida (porque aberto ao referente: à história, à política, etc), e também cinema sobre cinema, haja vista sua autorreferencialidade, o observador há de se ater não apenas sobre o que há de se ver a cada imagem (quadro ou plano-sequência) considerados de per se, como pedia Deleuze; mas também há de se atentar à composição baseada na montagem acelerada de imagens, palavras e sons que dispostos como “dualidades disjuntivas” (ou seja, como conflito, hesitação, ou paradoxo) ativam sua reflexão na medida em que abrem nosso presente (e a imagem no presente) para “o impensado”, no termo recorrente de Godard em “História(s) do Cinema”. Cf. AUGUSTO, D. “Bem-vindo à linguagem”. In: Folha de São Paulo, 02/08/2015, Caderno Ilustríssima, pp. 4-5.
- ⁶³ DIDI-HUBERMAN, G. Sobrevivência dos vaga-lumes. Tradução de Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, p. 41.
- ⁶⁴ Ibidem, p. 21.
- ⁶⁵ Ibidem, p. 23.
- ⁶⁶ BARTHES, R. Neutro: anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France 1977-1978. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 27.
- ⁶⁷ Ibidem, p. 109.
- ⁶⁸ BAUDRILLARD J. Tela total, mito-ironias da era do virtual e da imagem. Tradução de Juremir Machado da Silva. Porto Alegre: Sukina, 2005, p. 131.

- ⁶⁹ GAGNEBIN, J.-M. “Da escrita filosófica em Walter Benjamin”. In: SELIGMANN-SILVA, M. (org.) *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo: Annablume, 1999, p. 88.
- ⁷⁰ BARTHES, R. *Op. cit.*, p. 30.
- ⁷¹ LIPOVETSKY, G.; CHARLES, S. *Os tempos hipermodernos*. Tradução de Mario Vilela. São Paulo: Barcarolla, 2004, p. 55.
- ⁷² BAUDRILLARD, J. *Tela total, mito-ironias da era do virtual e da imagem*. *Op. cit.*, p.143.
- ⁷³ KENTRIDGE, W. apud HUYSSSEN, A. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Contraponto, 2014, p. 62.
- ⁷⁴ DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 129.
- ⁷⁵ *Ibidem*, p. 196.
- ⁷⁶ DUBOIS, P. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1994, p. 121.
- ⁷⁷ *Ibidem*, p.179.
- ⁷⁸ Cf. também SCHAEFER, J.-M., *A imagem precária: sobre o dispositivo fotográfico*. Tradução de Eleonora Bottmann. Campinas: Papirus, 1996.
- ⁷⁹ COSTA, M. *O sublime tecnológico*. Tradução de Dion Davi Macedo. São Paulo: Experimento, 1995, p. 37.
- ⁸⁰ LYOTARD, J-F. “Algo assim como: comunicação...sem comunicação”. *Op. cit.*, pp. 262 e 263.
- ⁸¹ *Ibidem*, p. 266.
- ⁸² BAUDRILLARD, J. *Tela total, mito-ironias da era do virtual e da imagem*. *Op. cit.*, pp. 129-133.
- ⁸³ GALARD, J. *Op. cit.*, p. 171.
- ⁸⁴ RANCIÈRE, J. *Sobre políticas estéticas*. Tradução de Manuel Arranz. Barcelona: Edición Museu d’Art Contemporani de Barcelona, 2005.
- ⁸⁵ JAMESON, F. *A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização*. Tradução de Maria Elisa Cevasco e Marcos César de Paulo Soares. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011, p. 163.
- ⁸⁶ GALARD, J. *Op. cit.*, p. 172.
- ⁸⁷ BAUDRILLARD, J. *Tela total, mito-ironias da era do virtual e da imagem*. *Op. cit.*, p. 143.
- ⁸⁸ RANCIÈRE, J. *O espectador emancipado*. *Op. cit.*, p. 111.
- ⁸⁹ BAUDRILLARD, J. *Simulacro e simulação*. *Op. cit.*, p. 32.
- ⁹⁰ *Ibidem*, pp. 195-201.
- ⁹¹ PASOLINI, P. apud DIDI-HUBERMAN, G. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. *Op. cit.*, pp. 180-182.
- ⁹² *Ibidem*, p. 39.
- ⁹³ *Ibidem*, p. 25.
- ⁹⁴ *Ibidem*, p. 75.
- ⁹⁵ *Ibidem*, p. 78.
- ⁹⁶ GROYS, B. *Arte, poder*. Tradução de Virgínia Starling. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015, p. 21.
- ⁹⁷ DIDI-HUBERMAN, G. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. *Op. cit.*, p. 118.

⁹⁸ Ibidem, 2011, p. 60.

⁹⁹ RANCIÈRE, J. O espectador emancipado. Op. cit., p. 125.