

CÓPIA E APROPRIAÇÃO DA OBRA DE ARTE NA MODERNIDADE

Susana Lourenço Marques

Mestrado em Ciências da Comunicação
Variante Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias

UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA. FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS HUMANAS

CÓPIA E APROPRIAÇÃO DA OBRA DE ARTE NA MODERNIDADE

Susana Lourenço Marques

DISSERTAÇÃO PARA OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRADO

Orientadora,
Maria Teresa Cruz

LISBOA, 2007

CÓPIA E APROPRIAÇÃO DA OBRA DE ARTE NA MODERNIDADE

AGRADECIMENTOS

À professora Maria Teresa Cruz pelo rigor e sapiência com que orientou este trabalho e o acompanhou nos diferentes momentos que o compõem.

Ao professor Vítor Martins pelo incentivo, leituras e placidez. Um agradecimento também à professora Beatriz Gentil.

Outro especial aos meus pais e ao Bruno Figueiredo pela paciência e colaboração, em todas as particularidades desta longa tarefa e ao Vítor Almeida, Mário Moura, Pedro Bandeira, André Tavares e todos os outros amigos que de algum modo contribuíram para a sua realização.

Esta dissertação contou com o apoio financeiro da FCT e do FSE no âmbito do III, Quadro Comunitário de Apoio.

Sumário

Introdução

[7]

Abertura

FALSO AUTENTICADO OU O AUTÊNTICO FALSO

As Falsificações de Elmyr de Hory, Clifford Irving e Orson Welles.

[20]

Capítulo 1. Imagem Técnica e modos de Apropriação

1.1. Reprodutibilidade Técnica e a Perda de Singularidade.

[53]

1. 2. Distracção, Choque e Cultura de Massas.

[73]

1.3. (Des)atenção e Reprodução.

[89]

Capítulo 2. Desdobramentos da Obra de Arte

2.1. Desdobramentos da Obra de Arte.

[95]

2.2. Pintura Fotogénica: Da *Vénus* de Giorgione à *Olympia* de Victor Burgin.

[101]

2.3. O Movimento do Quadro: *The Passions*, Bill Viola.

[118]

2.4. A Legitimação da Apropriação.

[138]

Capítulo 3. Estratégias de Apropriação nas Vanguardas

3.1. SOBRE A VANGUARDA

[142]

3.2. APROPRIAÇÃO COMO DUPLA SIGNIFICAÇÃO

3.2.1. Protótipo Duchamp.

[165]

3.2.2. A Invenção do *Readymade* e as Réplicas de *Fountain*.

[170]

3.2.3. *Inframince* e o Jogo Mental.

[179]

3.3. APROPRIAÇÃO E SERIALIDADE

3.3.1. Andy Warhol e a Repetição do *Readymade*.

[185]

3.3.2. A Produção Serial na *Factory*.

[193]

3.3.3. Não é uma Brillo Box, é a *Brillo Box*.

[205]

Capítulo 4. Apropriação da Apropriação.

4.1. A Formalização do Movimento *Apropriacionista*.

[210]

4.2. Louise Lawler: apropriação do lugar privado da obra de arte.

[223]

4.3. Cindy Sherman: o referente cinematográfico.

[229]

4.4. Sherrie Levine: o prefixo *after*.

[242]

Conclusão

[248]

Bibliografia

Consultada e referenciada

[253]

Filmografia

Consultada e referenciada

[262]

Índice das Figuras

[264]

Introdução



FIG. 1

Retrospectiva de Duchamp, Exposição na China

Shi Xinning, 2000.

Introdução

«O grande artista de amanhã será clandestino, tão ou mais clandestino como os coleccionadores»

MARCEL DUCHAMP

No conto o *Aleph* (1957) de José Luís Borges (1899-1986), narrado na primeira pessoa, é descrito o encontro com o amigo Carlos Argentino Daneri, no qual este lhe mostra o poema em que trabalha desde há vários anos, intitulado *Terra* e constituído por uma extensão incalculável de estrofes que aspiram a inscrever minuciosamente todo o planeta. Numa outra ocasião, Daneri telefona a Borges, e declara-lhe o seu inconformismo pela notícia da demolição da sua casa e revela-lhe a existência na cave de um *Aleph*, objecto sem o qual ficaria impedido de continuar o poema. Explica-lhe ainda que *Aleph* é um ponto no espaço onde se vêm todos os outros pontos, o único sítio na terra onde todos os outros sítios podem ser vistos, de todos os ângulos e de todas as perspectivas. Apesar das dúvidas que guarda sobre a descrição, Borges dirige-se a casa de Daneri para ver o *Aleph* e confirma o que este lhe havia dito. Para Daneri o *Aleph* era um meio para atingir um fim, ver e transcrever o mundo no seu poema *Terra*, mas para Borges a revelação vertiginosa transmitida pelo objecto, apenas lhe permitia descrever e categorizar todos os objectos que nele se sucediam. Daneri pretendia escrever um poema que contivesse em si a história de todo o planeta e a sua ambição resumia-se à realização de um relato caricatural do mundo. Borges, por seu lado, guarda para si a vontade de concretizar essa experiência e cria, numa estrutura em abismo, a representação de uma história que contém a história do *Aleph*, que o contém a ele narrador e o próprio leitor:

«Cada coisa (o cristal do espelho) era infinitas coisas, porque eu a via claramente de todos os pontos do universo. Vi o populoso mar, vi a aurora da tarde, vi as multidões da América, vi uma prateada teia de aranha no centro da negra pirâmide, vi um quebrado labirinto

(era Londres), vi intermináveis olhos próximos perscrutando em mim como num espelho, vi todos os espelhos do planeta e nenhum me reflectiu.»¹

Aleph representa um objecto ficcional, que figura no conto como metáfora de um microcosmo do universo, a partir do qual Borges representa o mundo, miniaturizando-o, adicionando-lhe inúmeros espelhos que o reflectem e que são por si analogias fragmentadas do próprio *Aleph*.

Borges refere o poder do objecto pela sua capacidade de reflectir imagens infinitas, especulares, imagens de olhos e espelhos que reservam igualmente a função de duplicar imagens de toda a espécie e origem. Pensar a totalidade do objecto pela sua variabilidade de perspectivas e ângulos, é sujeitar o pensamento do leitor a uma condição visual totalitária, panóptica e como explícita o próprio Borges, inserida numa estrutura em abismo que ensaia a transgressão dos limites do próprio texto.

Ao descrever o funcionamento do *Aleph*, Borges determina um deslocamento sucessivo do ponto inicial, que desafia sucessivamente a unidade de cada uma das imagens que se sucedem no interior do objecto, numa compulsão para a repetição do mesmo dentro de si próprio, entre movimentos de aproximação e distanciamento, imagens infinitas e infinitesimais, que se deslocam experimentando distintos enquadramentos e terminando numa inclusão do próprio leitor: «Vi o *Aleph*, de todos os pontos, vi no *Aleph* a terra, vi o meu rosto e as minhas vísceras, vi o teu rosto e senti vertigem.»²

A descrição em *mise en abyme* evidencia simultaneamente o fascínio e a vertigem que a repetição e compulsão das imagens despoletam no leitor / espectador e a permanente suspensão e interrogação que se decorre do seu desdobramento.

No final do conto, Borges sugere que o *Aleph* de Daneri era falso e coloca a possibilidade de existir um outro ponto de convergência, capaz de realizar essa representação miniaturizada do mundo no seu interior. O que Borges não diz, mas que se pode ler no

¹ BORGES, Jorge Luís – *O Aleph*. Lisboa: Editorial Estampa, 1988, p. 174-175.

² *Ibid*, p. 175. Esta implicação do leitor, não é nada invulgar na obra de Jorge Luís Borges e repete-se, por exemplo, no conto *A Biblioteca de Babel* (1944) quando o narrador pergunta: «Tu que me estás a ler – tens a certeza que compreendes a minha linguagem?» in BORGES, Jorge Luís – *Ficções*. Lisboa: Editorial Teorema, 1998, p. 76.

seu texto é que ao admitir a existência de outro *Aleph*, aceita em simultâneo a presença de outros falsos, de infinitos falsos que no limite dificilmente se circunscrevem a essa categoria, deixando de fazer sentido falar de original ou de autêntico em oposição a falso e cópia e privilegiando-se a condição serial do próprio objecto, que neste caso se define numa analogia ao próprio dispositivo técnico.

É a partir desta interrogação sobre a condição de original e cópia, no contexto das práticas artísticas, que iremos orientar uma reflexão sobre o domínio e prevalência da imagem técnica e o modo como ela incentiva e legitima a apropriação.

Reflectindo sobre um crescente domínio da técnica para a construção da imagem, e a consequente condição em que tudo se transforma em imagem e a própria imagem se converte ela própria novamente em objecto. Analisaremos igualmente o modo como as práticas artísticas, e nomeadamente autores chave das vanguardas históricas e das neovanguardas, souberam posicionar-se e responder a essa relação entre imagem e técnica.

No capítulo de abertura da dissertação, *Falso Autenticado ou o Autêntico Falso*, que se destaca como narrativa alegórica a par da estrutura delineada para a argumentação central da dissertação, é através das biografias de três distintos ensaístas na condição do falso, Elmyr de Hory, Clifford Irving e Orson Welles que pensamos a ideia de falso na sua estreita relação com a falsificação da obra de arte. Interessou-nos evidenciar o modo como a condição do falso pode trabalhar o potencial ficcional da obra e dividir a leitura do espectador, entre o desejo de com ela se relacionar isoladamente pela sua dimensão estética, e simultaneamente aceitar e reconhecer a cumplicidade da sua ilegitimidade enquanto obra.

Para Orson Welles, pensar a ilusão, quer por intermédio do cinema ou da rádio, é trabalhar esse espaço de divisão do lugar do espectador, perceber a capacidade de produzir um desfasamento entre o que é visto ou ouvido pelo espectador e o corte espaço-temporal que a técnica concretiza e onde se pode praticar o falseamento, insistindo na incerteza da ausência ou presença de manipulação. A condição instável do falso associa-o frequentemente à ideia de erro e apresenta-o como variável não verificável, algo que se estabelece como elemento não concordante na caracterização

de determinado objecto, e que é dependente do seu aparente contrário: a instância do singular e do autêntico como contraponto da sua afirmação.

Actualmente as falsas pinturas de Elmyr de Hory, as biografias forjadas de Clifford Irving ou as encenações radiofónicas de Orson Welles, contêm essa dupla condição que lhes permitem ficcionar uma verdade inexistente e simultaneamente apresentar-se como contrário válido dessa verdade.

A ironia que relaciona ambas as instâncias, falso e autêntico, é esboçada num segundo momento do capítulo de abertura, através da comparação entre dois livros, publicados em Inglaterra em datas próximas: *Fake! The story of Elmyr de Hory the greatest Art Forger of our time* (1970) e *Authenticity in Art: the Scientific Detection of Forgery* (1975). Se por um lado partilham a mesma temática, através de argumentações contrárias, estes livros apresentam graficamente analogias formais que nos permitem especular sobre o esbatimento da fronteira que separa a instância do verdadeiro e do falso.

No capítulo *Imagem Técnica e Modos de Apropriação*, retomamos as premissas de Walter Benjamin, na sua caracterização da modernidade como a era da reprodutibilidade técnica, respectivamente nos textos *Pequena história da fotografia* (1931) e *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica* (1936) nos quais o autor declara o fim da *aura* do objecto artístico e reconhece o fim da diferença entre original e cópia, revelando uma espécie de libertação da obra de arte e a sua contínua reactualização pela cópia.

A noção de *aura*, que Benjamin introduz como o carácter único e singular da obra de arte, que se define como uma conjugação específica de espaço e tempo e que qualifica uma distância incomensurável entre espectador e obra, é interceptada e eliminada pela possibilidade intrínseca da sua reprodução, no caso dos meios técnicos modernos.

A invenção da fotografia na primeira metade do século XIX e posteriormente do cinema, na segunda metade, dão seguimento a uma progressiva e influente racionalização do olhar, que tem o seu começo no Renascimento, acrescentando-lhe alterações na própria *reprodutibilidade técnica* do objecto que rompe com a representação tradicional. É por isso que Benjamin afirma que a obra de arte e as suas formas de recepção assumem uma existência não concordante com a noção de original e situa no advento da fotografia e do cinema, o anunciar do enfraquecimento da instância do singular e

de certo modo de uma radical alteração dos modelos estéticos com os quais passa a ser percebida a sua presença: a criatividade, originalidade e valor eterno e secreto da obra. Ambos os meios, fotografia e cinema, implicam uma crescente alteração na condição e valor da obra de arte, encaminhando e aproximando o original da cópia, e privilegiando o pensamento do original como modelo ou matriz.

Para Benjamin a experiência estética moderna torna irrelevante e descentra a noção de original, desmistificando a sua *aura* e orientando a condição da obra de arte para a sua reprodutibilidade técnica em que o original é apenas mais um objecto que coexiste em simultâneo com uma pluralidade de outras cópias, que definem sucessivas alterações ao original.

Os desenvolvimentos técnicos que se anunciam com a fotografia e o cinema, não propõem a erradicação do original, mas explicitam o modo como, através da mediação técnica da obra de arte, a cópia se estabelece como forma de acesso privilegiado. É o crescimento de uma estratégia que insiste na cópia e difusão do original e uma padronização dos modelos de percepção e acesso à obra que a crítica da época começa por condenar como o início da sua banalização.

Em *Distracção, Choque e Cultura de Massas*, começamos por analisar a importância das novas formas de reprodutibilidade técnica da obra de arte, como a fotografia mas principalmente o cinema, para a alteração no espectador dos modelos de contemplação e percepção da obra de arte e da total reformulação da sua natureza e valor de culto. A aproximação do espectador relativamente à obra e a sua representação no interior da própria obra, conferem-lhe a possibilidade de a apropriar e manipular, assim como a possível assimilação entre autor e receptor.

Com o cinema e a fotografia, a contemplação individual e *aurática* da obra de arte é alterada, para o que Walter Benjamin define como uma recepção em estado de *distracção*. Para os movimentos das vanguardas históricas, nomeadamente o movimento *Dada*, a consciência destas novas formas de recepção transformou-se rapidamente na sua forma de pensamento primordial, radicalizando e dirigindo as suas acções numa provocação explícita ao território do espectador. Os dadaístas propunham a alteração do modelo contemplativo de recepção da obra de arte e defendiam a contínua produção do escândalo como forma de produzir variações violentas na percepção sensorial do espectador, a que Walter Benjamin denominou de *choque*.

A condição do *choque* formula-se a partir da dimensão provocatória que a obra projecta no espectador e advém sobretudo das potencialidades do dispositivo que a reproduz, marcando uma revisão profunda na dimensão espaço-temporal que o espectador passa a ocupar, evidenciando o carácter instantâneo e fragmentário da experiência moderna.

A respectiva ampliação no território da imagem técnica e a sua penetração no domínio da arte permite evidenciar modos de apropriação da própria obra, marcada por sucessivas rupturas culturais e por um abandono explícito da concepção tradicional.

O já referido fim da *aura* do objecto, anunciado por Walter Benjamin, favorece e impulsiona a prática da apropriação, não apenas pelo domínio da técnica, mas pelo encurtar da distância que passa a figurar entre espectador e objecto.

Não procuramos aqui analisar a noção de apropriação no vasto sentido da sua definição e aplicações, mas antes situá-la no contexto artístico que circunscreve o período que procede o advento da fotografia e do cinema e sobretudo diferenciá-la da noção de plágio, pirataria, tributo, homenagem e ou citação, reconhecendo a fluidez dos territórios em que estas noções se movimentam e muitas vezes parecem confundir-se.

Circunscrevendo-nos ao universo das práticas artísticas das vanguardas históricas (1910 e 1920) e as neovanguardas (1960 e 1970), interessa-nos sobretudo pensar a questão da apropriação numa perspectiva temática, mas estipulando uma cronologia que permita clarificar o seu desenvolvimento e as sucessivas estratégias que conduziram à sua institucionalização e posterior diluição no quotidiano.

Arthur C. Danto (n. 1924), no seu ensaio *Modern, Postmodern, and Contemporary* (1992) reconhece a premissa da apropriação, como a capacidade de questionar o meio dentro do próprio meio, uma das mais significativas modificações das práticas artísticas na década de 1980 e anuncia que «a emergência de imagens apropriadas – o tomar posse de imagens com um determinado significado e identidade para lhe dar um novo signifi-

cado e identidade»³, converge para a formalização do movimento *apropriacionista*⁴, que se inicia na esfera artística americana e desenvolve a par de uma cultura sustentada no valor da imagem, onde a própria noção de *aura* se conceptualiza e transforma no referente directo para a construção e formulação da obra de arte. «A reprodução de uma obra de arte que assente na reprodutibilidade»⁵ define um novo modelo que privilegia e celebra a emancipação da técnica e, como defende Benjamin, promove a institucionalização da reprodução artística como obra de arte em si.

No capítulo sobre *Estratégias de Apropriação nas Vanguardas*, propomo-nos analisar a caracterização de um pensamento de ruptura, marcado pelos movimentos das vanguardas históricas e das neovanguardas, e pelos autores que definem um protagonismo evidente e que melhor representam uma alteração do paradigma da natureza e recepção da obra de arte. Os movimentos das vanguardas trabalham na consequente desconstrução e anulação da instituição artística e no ataque ao estatuto de autonomia da arte, através de estratégias de apropriação em torno da indústria da cultura que representam uma provocação declarada ao lugar do espectador.

O pensamento de ruptura que as vanguardas problematizam e continuamente reactivam, na sucessão de movimentos artísticos que as compõem, pretende funcionar sempre como resposta de recusa aos modelos de representação do presente. Como exemplo podemos afirmar que os movimentos das vanguardas das décadas de 1960 e 1970 posicionavam as suas acções a partir das vanguardas históricas e, se por um lado continham as suas premissas, por outro lado assumiam uma insistente determinação da sua negação.

³ DANTO, Arthur C. - *After the End of Art*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1997, p. 15.

⁴ Na inexistência de uma tradução portuguesa oficial decidimos utilizar o termo *apropriacionista* como tradução do inglês «*appropriation art*», por ser aquele que, através da utilização do sufixo de modo, adjectiva e caracteriza o trabalho deste colectivo de artistas, que individualmente fazem distinguir as suas propostas.

⁵ *Op. Cit.*, BENJAMIN, p. 83.

Em *Apropriação como dupla significação*, analisamos as propostas de Marcel Duchamp para a recontextualização do objecto quotidiano no interior da arte, questionando a noção e o lugar aparentemente estável da obra através da invenção do *readymade*. As alterações dos fundamentos da obra de arte legitimada pela vontade do artista, que introduz a apropriação do objecto pré-fabricado, revelam-se determinantes para a afirmação da recusa do retiniano com que Duchamp marcou toda a sua obra, evidenciando a inutilidade de uma proposta de imersão contemplativa. Para Duchamp importava sobretudo que a «*escolha dos ready-mades não era ditada por qualquer deleite estético. Esta escolha fundava-se numa reacção de indiferença visual associada, ao mesmo tempo, com uma ausência total de bom ou mau gosto... de facto uma anestesia completa.*»⁶

Andy Warhol, sucessor legítimo de Marcel Duchamp dá continuidade à proposta do *readymade*, reinventando-o de forma compulsiva e intersectando abruptamente o universo da arte com o da indústria da cultura. Warhol pensa o *readymade* pela sua repetição e conceptualiza essa repetição, explicitando o retiniano, que Marcel Duchamp condenava na pintura, sujeitando a produção da cultura de massas a um processo de transformação estética e artística, ironizada por uma serialidade dominante.

No capítulo que lhe dedicamos, *Apropriação e Serialização*, procuramos perceber a importância da obra de Andy Warhol – que liga a figura de vedeta e *empresário* ao universo da arte –, para uma caracterização da relação entre arte e publicidade e para a construção de um vocabulário visual que se apropria do universo dos meios de comunicação e evidencia a preponderância dos *media* na formação de uma identidade colectiva que celebra a condição serial da obra de arte.

Tanto Marcel Duchamp como posteriormente Andy Warhol, no propósito de escapar à representação e à imersão na imagem técnica, embora possa parecer contraditório referi-lo para o caso de Andy Warhol que discute e reflecte essa imersão e abundância ao espelho, transformam-se no paradigma do movimento apropriacionista, quer pelo protagonismo que assumiram na reformulação da condição da obra de

⁶ DUCHAMP, Marcel - *A propos des ready-mades* (1961) in DUCHAMP, Marcel - *Duchamp du signe*. Paris: Flammarion, 1999. p.191.

arte, quer pela antecipação com que ambos reconheceram, em circunstâncias tão distintas, a sua condição de *protótipo*. Marcel Duchamp chegou a afirmá-lo numa entrevista a Pierre Cabanne, incentivando explicitamente a apropriação da sua própria obra, e Andy Warhol concretizou-o aceitando a proposta de Richard Pettibone, em 1965, para a realização de uma exposição com reproduções miniaturizadas da *Brillo Box* (1964).

Tal como explica Natalie Heinich, «o que Andy Warhol tenta e consegue, porque é o primeiro a fazê-lo (imperativo de novidade) é que ele compensa a banalidade das imagens por esta assinatura plástica que é o estilo, invenção duma forma claramente atribuível a um autor. Mais tarde os citacionistas, apropriaacionistas ou simulacionistas experimentam a reprodução de imagens já criadas por outros autores, fazendo da imitação e do plágio uma nova forma de arte, no limite da contrafacção.»⁷

Muito embora nos pareça excessivo o modo como Natalie Heinich reduz as propostas *apropriacionistas*, numa afirmação do plágio e da contrafacção como obra de arte, reconhecemos que o movimento *apropriacionista*, mesmo que possivelmente pensado como acto de recusa de uma produção imagética contínua, cedo se tornou numa categoria estética ou mesmo académica que rapidamente ambicionou a sua legitimação institucional invertendo de certo modo a sua capacidade de interrupção.

A apropriação é uma forma específica de cópia, pois não pressupõe apenas a repetição modelar do mesmo, mas a consciência e identificação de um referente existente que se utiliza e (re)significa num outro contexto, deslocado do inicial mas com traços da sua presença. As práticas artísticas da apropriação trabalham na substituição e actualização contextual da imagem e na respectiva sobreposição de sentidos, reconversão da mensagem e transferência de autoria, que pode ser em última instância interpretada como mais do que uma substituição, um acto de apagamento da obra de arte apropriada, onde não se pressupõem a recuperação ou eventual validação, mas antes a recusa da imitação. Tal como define Hal Foster «o movimento *apropriacionista* usa a reprodução fotográfica para questionar o carácter único e singular da pintura, tal como nas primeiras cópias dos mestres modernistas por Sherrie Levine. Ao mesmo tempo que impul-

⁷ HEINICH, Natalie – *Le triple Jeu de L'art Contemporain*. Paris: Les Éditions Minuit, 1998. p. 137.

siona o ilusionismo fotográfico para um momento de implosão, como nas primeiras refotografias de [Richard] Prince, ou inverte esse ilusionismo para questionar a verdade documental do meio fotográfico, o valor referencial da representação, como nas primeiras foto-textos de Barbara Kruger. »⁸

O que nos interessa caracterizar no capítulo *Apropriação da Apropriação* são as distintas estratégias que os apropriaacionistas definem individualmente, e o modo como se posicionam relativamente ao referente apropriado:

1. A utilização e registo do contexto artístico da própria obra de arte, explicitando as suas formas de apresentação, enquadramento e circulação, num acto simultâneo de legitimação por empréstimo, conceptualização da própria obra e arquivo do legado modernista, como são exemplo as propostas de Louise Lawler;
2. A cópia da totalidade da obra, com ou sem referência ao seu autor, como no caso de Richard Pettibone e Elaine Sturtevant, que começam por copiar, miniaturizar e expor obras modernistas suas contemporâneas, salientando-se dos outros artistas do movimento apropriaacionista pelas escolhas que realizam para se apropriarem, nomeadamente a obra de Marcel Duchamp e Andy Warhol, antecipando-se à sua respectiva celebração pela instituição artística, o público e os meios de comunicação; também Sherrie Levine que pratica a duplicação exacta do referente com sobreposição ou substituição de autorias;
3. A simulação a partir de um legado imagético colectivo, reorganizando e simultaneamente ficcionando referências privadas, que se posicionam de forma auto-reflexiva sobre as temáticas da própria apropriação, como é o caso de Cindy Sherman.

Ao afirmar a aproximação do quotidiano ao universo artístico, a prática e respectiva legitimação da apropriação joga de forma perigosa a abertura e a inclusão do *qualquer* como obra de arte e transforma-se no limite, como crítica Natalie Heinich, na «coloni-

⁸ FOSTER, Hal – *The return of the real, the avant-garde at the end of the century*. Cambridge, Massachusetts, London: MIT press, 1996. p. 145.

zação do mundo ordinário pela arte.»⁹ E é na integração desse *qualquer* que em última instância a arte deve saber posicionar-se e obviamente distanciar-se.

Como se recordasse Marcel Duchamp e a sua apetência pelo jogo de xadrez, Mário Perniola compara a relação triangular entre artista, espectador e instituição em que «o público pode ser comparado ao espectador de uma partida de xadrez que ignora completamente as regras do jogo e observa duas pessoas que deslocam alternadamente as peças colocadas no tabuleiro»¹⁰

Artista e instituição são os dois possíveis oponentes e o espectador um observador distraído que participa numa relação a três, que embora indissociável nem sempre direcciona de forma concordante as suas formas de pensamento, limitando-se a dilatar as fronteiras da arte e da exclusividade das suas práticas.

Retrospectiva de Duchamp, Exposição na China, (2000) [FIG. 1] de Shi Xinning, define essa irónica ligação através de uma particular alternância dos meios de representação e numa sublimação do anonimato da obra, sobre a qual Duchamp se havia pronunciado, pressagiando a legitimidade futura da obra de arte na dispensa de autoria. Quando Duchamp disse que «o grande artista de amanhã será clandestino, tão ou mais clandestino como os colecionadores»¹¹, não dispensava exactamente uma autoria da obra, mas antes um vínculo à presença do artista e nomeadamente à sua autoria específica. Duchamp reconhecia por um lado a colonização do quotidiano na arte e por outro valorizava as interferências que a circulação e posteridade da própria obra produzem, celebrando e valorizando o papel do receptor como produtor. *Retrospectiva de Duchamp, Exposição na China* mostra-nos o *readymade* Fountain exposto, a par da instituição artística que Duchamp soube desconstruir, numa qualquer fotografia de imprensa, que serve de referente a uma representação pictórica, a preto e branco, onde se volta a anunciar uma vontade do *fazer* da imagem, uma necessidade que parece cada vez mais escapar à sua condição actual.

⁹ *Op. Cit.*, HEINICH, p. 87.

¹⁰ PERNIOLA, Mário – *A arte e a sua sombra*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006. p. 80.

¹¹ TOMKINS, Calvin – *Duchamp*. Barcelona: Anagrama, 1999. p. 461.

Abertura

Falso autenticado ou o autêntico falso

Entre Elmyr de Hory, Clifford Irving e Orson Welles

1. ELMYR DE HORY

«People ask, – is that a real De Hory? – says Pyle, an English antiques dealer with a roguish laugh, standing in front of a fine Modigliani fake. – It's not a Modigliani, but is it a real De Hory? – Yeah. Look at the quality. Have you seen anything of that quality that wasn't a Modigliani?»¹²

Fake! The story of Elmyr de Hory the greatest art forger of our time, escrito por Clifford Irving e publicado em 1969 pela editora McGraw-Hill Book Company, é a biografia autorizada que documenta a vida de Elmyr Dory-Boutin, pintor húngaro que falsificou, entre as décadas de 1940 e 1970, a obra de vários mestres da pintura modernista, como Pablo Picasso (1881-1973), Henri Matisse (1869-1954), Marc Chagall (1887-1985), Edgar Degas (1834-1917), Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901), Pierre-Auguste Renoir (1841-1919), Pierre Bonnard (1867-1947) ou Amadeo Modigliani (1884-1920). Como aluno de Fernand Léger (1881-1955), na *Académie la Grande Chaumière*, e a viver em Paris no final da década de 1920, conheceu internamente o trabalho de um número considerável de pintores, facto que motivaria mais tarde as escolhas realizadas para a elaboração das suas falsificações.

¹² PYLE, John, in HAMLIN, Jesse - *Master (Con) Artist Painting forger Elmyr de Hory's copies are like the real thing*, San Francisco Chronicle. Disponível em:

<http://www.sfgate.com/cgi-bin/article.cgi?file=/chronicle/archive/1999/07/29/DD21995.DTL>.

(Tradução: As pessoas perguntam-se: – É um De Hory verdadeiro? – Disse Pyle, um negociante de antiguidades inglês com uma risada trocista, parado em frente a um Modigliani falso.

– Não é um Modigliani, mas será um verdadeiro De Hory? – Sim. Olha para a qualidade. Viste alguma coisa com aquela qualidade que não fosse um Modigliani?).

Elmyr de Hory, como passou a ser conhecido pela biografia de Clifford Irving, vendeu o seu primeiro desenho falso em 1946, altura em que reconhece o seu talento para a produção de falsificações do pintor Pablo Picasso, que Elmyr conhecia pessoalmente. Irving descreve a circunstância:

«On the April afternoon in 1946 when lady Malcolm Campbell, a friend who lived at the plush Hôtel George V, paid a visit to his studio in the rue Jacob, happened to glance at a drawing on the wall, and said: “Elmyr,... that’s a Picasso, isn’t it?” It wasn’t a Picasso. It was a de Hory, a little line of a young girl’s head, unsigned and unframed. Elmyr smiled – the slightly wicked elf’s smile – at his good friend Lady Campbell.

“How do you know it’s a Picasso?” he asked.

“I know something about Picasso,” she said, with a certain nonchalant air of authority.

“And I remember you told me that you knew him fairly well before the war. He didn’t sign a lot of those drawings from his Greek period. It’s a very good one. Tell me, would you like to sell it?”

“Well, why not?” Elmyr said. »¹³

É nessa data que Elmyr de Hory realiza uma viagem pela Europa com o objectivo de continuar a vender os seus falsos desenhos de Pablo Picasso. Finda a viagem e na sequência de encontros bem-sucedidos com galeristas e outros interessados na obra de Picasso, Elmyr de Hory desloca-se para o Rio de Janeiro onde permanece até Agosto de 1947, data em que volta a viajar, desta vez para Nova Iorque. Sem recursos financei-

¹³ IRVING, Clifford - *Fake! The story of Elmyr de Hory the greatest Art Forger of our time*. London: William Heinemann, 1970. p. 22.

(Tradução: Numa tarde de Abril, em 1946, quando a Sra. Malcolm Campbell, uma amiga que vivia no luxuoso Hotel *George V*, fez uma visita ao seu estúdio na rua Jacob, olhou ocasionalmente de relance para um desenho na parede, e disse: – “Elmyr,... é um Picasso não é?” Não era um Picasso. Era um De Hory, uma fina linha da cabeça duma jovem rapariga, não assinada nem emoldurada. Elmyr sorriu – com um malicioso sorriso de duende – à sua boa amiga Sra. Campbell. “Como é que sabe que é um Picasso?” – perguntou. – “Eu sei alguma coisa sobre Picasso”, respondeu, com um certo tom de indiferença e autoridade. – “E recordo-me que me disse que o conheceu razoavelmente bem antes da Guerra. Ele não assinou muitos desses desenhos do seu período Grego. É um bom exemplar. Diga-me, gostaria de o vender?” “Bem, porque não?” – disse Elmyr.).

ros próprios, é aí que retoma a sua actividade como falsificador, ampliando técnicas e pintores preferenciais para a execução do seu trabalho. Inicia posteriormente um périplo pelas principais cidades americanas, onde apenas excepcionalmente as suas sucessivas fraudes são desvendadas.

No decorrer da década de 1950, começa a fazer as suas transacções por correio, e evita uma comunicação directa com galeristas ou instituições artísticas, reduzindo a possibilidade do seu posterior reconhecimento pelas autoridades. Conhece posteriormente Fernand Legros (1931-1983) e Réal Lessard (n. 1939), que se tornam seus sócios e assumem o papel de intermediários nas negociações, dispensando a sua presença das transacções e ilibando-o de responsabilidades em futuras acusações criminais. Em 1959 e ao fim de doze anos a viver nos EUA, Elmyr de Hory vai morar para a ilha de Ibiza, onde permanece até ao fim da sua vida.

Elmyr de Hory considerava-se um coleccionador de arte que pintava e construía a sua própria colecção. Encarava o seu trabalho como um prolongamento da obra dos pintores da sua selecção e recusava reconhecer a autoria da assinatura que colocava nos quadros – o único aparente constrangimento de ilegalidade das suas falsificações. Quando se referia a Amadeo Modigliani, obra que falsificou frequentes vezes, dizia:

«–He worked very little and died very young, so if I add one or two paintings and a few drawings, that is not going to destroy is œuvre. I don't feel bad for Modigliani, I feel good for me.»¹⁴

Pertencia, de acordo com a sua biografia, a uma família da aristocracia húngara, que perdeu grande parte da sua fortuna no decorrer da segunda Guerra Mundial, facto que utilizou para justificar o aparecimento de um elevado número de desenhos e pinturas, não catalogadas ou conhecidas.

¹⁴ WELLES, Orson - *F for Fake*. França, Irão, Alemanha: 1974.

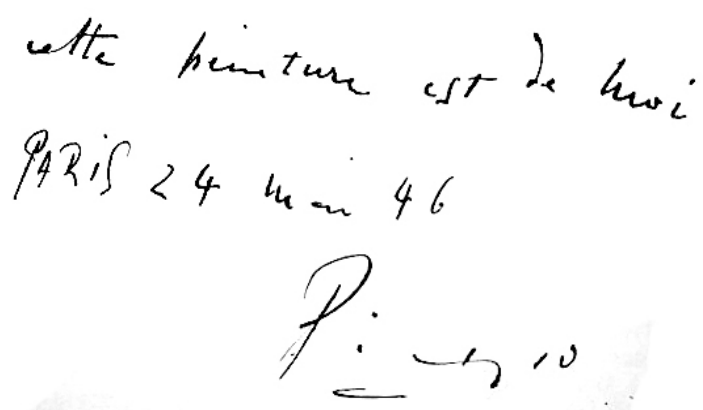
(Tradução: Ele trabalhou muito pouco e morreu muito novo, por isso se eu adicionar uma ou duas pinturas e alguns desenhos, isso não irá destruir a sua obra. Eu não me sinto mal por Modigliani, sinto-me bem por mim.).

Elmyr de Hory acrescentava aos quadros um certificado de autenticidade que confirmava a sua pertença à numerosa colecção de Pintura que a sua família terá salvo e evacuado de Budapeste, no final da Guerra. Como conta Irving no seu livro,

*«The fakes always came with impressive documentation – certificates from the family of the painter, a record of sale at home auction house like the Parke-Bernet Galleries, and often a statement of authenticity by one several Paris experts, formally recognized by the French government as ‘experts au près du tribunal’, which meant, in effect, that their words was law.»*¹⁵

¹⁵ *Op. Cit.*, IRVING, p. 145.

(Tradução: As falsificações sempre vieram com uma documentação impressionante – certificados da família do pintor, o registo das transacções das casas leiloeiras, como a Parke-Bernet Galleries e frequentemente uma declaração de autenticidade de um dos diversos peritos parisienses, oficialmente reconhecidos pelo governo francês, o que significava que as suas palavras eram lei.).



cette peinture est de moi
PARIS 24 mai 46
P. Hory

FIG. 2

Cette peinture est de moi (Certificado de Autenticidade)

Elmyr de Hory, 1951.

Estes certificados, que adoptavam múltiplos formatos, eram maioritariamente elaborados pelo próprio Elmyr, outros no entanto eram redigidos por instituições respectivamente asseveradas. Na figura 2, é apresentado um desses certificados de uma falsificação de Elmyr, elaborado em 1951 e realizado pelo próprio para confirmar a autenticidade de uma pintura falsa de Pablo Picasso, realizada em Paris no ano de 1946. A frase que figura no certificado «*Cette peinture est de moi*», e que reclama, num distinto exercício de síntese, a integral autoria da obra, esclarece também a relação que Elmyr mantinha com a Pintura e com a sua respectiva apropriação, sem lhe reconhecer explicitamente a assumpção de falsificação mas antes uma relação de posse e de adopção do estilo do autor apropriado.

Elmyr não produzia cópias exactas ou reproduções de obras, e a importância da sua própria obra advém precisamente dessa capacidade para interpretar as características e traços da linguagem própria às formas de representação concebida pelos pintores que falsificou. A sua relação com a obra de Picasso centrava-se na adopção do processo de criação do autor, sem questionar a condição de originalidade da obra e recusando para tal a reprodução e respectiva cópia dessa mesma obra. A declaração de Picasso, «*posso pintar falsos 'Picassos' tão bem como qualquer outro pintor*», anedota frequentemente citada, coincide com o modo como se estrutura a relação dos dois pintores, efectivamente contemporâneos, Elmyr de Hory e Pablo Picasso, e ironiza o valor económico da obra a par das múltiplas falsificações que ela se sujeita, determinando uma relação proporcional na equação que determina cópia e falsificação como variáveis intrínsecas à valorização da própria obra.

Elmyr toma de *empréstimo* o estilo praticado pelo pintor, reconhece e analisa os traços singulares que individualizam a sua obra enquanto linguagem pictórica, ampliando-se dentro dela e utilizando esse conhecimento, não para a construção de um estilo novo, mas para o prolongamento do existente. Elmyr interage com a afirmação do processo criativo e do território individual, exclusivo a cada pintor.

O fazer passar-se por, a sobreposição ou fusão de autorias e a perpetuação da sua própria existência na identidade de múltiplos artistas, são os elementos que compõem o jogo de anónimato que Elmyr orquestrou durante toda a sua existência.

2. CLIFFORD IRVING

A construção literária de uma biografia apresenta-se como uma fonte factual de conhecimentos biográficos e como documento histórico relativo à vida de determinado personagem, onde é implícita uma metodologia de investigação que sustenta as informações nela contidas. Mas a sua elaboração pode tornar-se lacunar ao fazer a montagem de fragmentos biográficos, nunca totalizantes, sustentando assim uma falha na linearidade da narrativa biográfica que permite uma leitura ficcional dos elementos seleccionados, reenquadramentos de uma sequência cronológica de eventos.

As descrições de Clifford Irving sobre o envolvimento de Elmyr de Hory com galeristas e outras instituições artísticas, as considerações que este último emitia sobre o mercado da arte, a sua destreza artística e os múltiplos álibis e pseudónimos que inventou ao longo de toda a sua vida, tornam a sua biografia num documento ficcional, sobre o qual é difícil de determinar como factuais as referências nele anunciadas. Tal como descreve Clifford Irving, «*Elmyr de Hory adopted several pseudonyms, or noms de vendeur: he sold as L. E. Raynal, Elmyr Hoffman, Louis Casson, Elmyr von Houry and Baron Herzog.*»¹⁶

A vida de Elmyr de Hory, narrada na biografia ensaiada por ambos, biografado e escritor, revela uma insistência por uma aparente factualidade mas pode considerar-se uma hábil manipulação sobre essa sequência cronológica de eventos, cúmplice de um forte interesse pela construção de uma obra de ficção literária. As indicações de datas, locais ou nomes, que Clifford Irving anotava nas conversas que mantinha com Elmyr de Hory, eram verificadas junto de galeristas, amigos ou colaboradores, mas serviam para confirmar, desmentir ou ironicamente protelar a farsa.

¹⁶ *Ibid*, p. 37.

(Tradução: Elmyr de Hory adoptou vários pseudónimos, ou nomes de vendedor: vendeu como L. E. Raynal, Elmyr Hoffman, Louis Casson, Elmyr von Houry, Baron Herzog, Joseph Boutin, Baron Hory e Josef du Pont).

Orson Welles acentua esta ambiguidade traçada na relação entre Elmyr de Hory e Clifford Irving, no filme que realizou com e sobre ambos, onde afirma:

«– *If you can buy the notion that Clifford Irving turn to forgery before he turn to Elmyr, than I guess you can keep right on through the looking glass and believe that his book about Elmyr is a pack of lies. That a fake is a fake and Elmyr himself is a fake faker.* »¹⁷

Em 1971, depois de escrever e publicar a biografia de Elmyr de Hory, Clifford Irving idealiza, em colaboração com Richard Suskind, uma outra biografia, desta vez não autorizada, do célebre e mediático milionário Howard Hughes (1905-1976). Esta rigorosa falsificação literária, posteriormente descrita pelo próprio no livro intitulado *The Hoax* (1999), previa a sua edição pela *McGraw-Hill Book Company* e pela *Time Life Magazine*. Clifford Irving convenceu ambas as editoras a financiar a investigação ao comprovar, através de documentação falsa, a encomenda efectuada pelo próprio Howard Hughes e o compromisso de sucessivas entrevistas para a elaboração do livro. Clifford Irving falsificou a assinatura de Howard Hughes na elaboração de cartas e documentos legais, que funcionavam como comprovativos da relação contratual que se estabelecia entre ambos. A reputação do realizador, ampliada pelo carácter enigmático que rodeava as suas excêntricas decisões, tornou a proposta de Irving atractiva para a editora e facilitou a validação de uma história de credibilidade improvável.

Quando Mike Wallace (n. 1918) no programa *60 minutes* entrevista Clifford Irving pela primeira vez, em Janeiro de 1972, e o questiona sobre os encontros que mantinha com Howard Hughes, recolhido do público desde há vários anos, pedindo-lhe para especificar certos detalhes físicos que pudessem esclarecer a veracidade dessas conversas, Irving responde:

«–*Hughes wears a beard, but not a real one.*»¹⁸

¹⁷ *Op. Cit.*, WELLES, *F for Fake*.

(Tradução: Se acreditar na ideia que Clifford Irving se dedicou à falsificação antes de se dedicar a Elmyr, então pode desde já atravessar o plano do espelho e acreditar que o seu livro sobre Elmyr é um pacote de mentiras, que uma falsificação é uma falsificação e o próprio Elmyr um falso falsificador.).

¹⁸ IRVING, Clifford in *60 minutes* - WALLACE, Mike - *60 minutes*. EUA: CBS NEWS, 1972.

(Tradução: Hughes usa uma barba, mas não é verdadeira.).

Os documentos produzidos para a legitimação de todo o processo jurídico e para a elaboração da própria biografia, constituíram uma complexa estratégia de manipulação de informação utilizada para dar consistência institucional a uma provocação a ambas as editoras. Mas a Clifford Irving interessava sobretudo a possibilidade de criar uma biografia, não pela confirmação de elementos factuais mas pela produção de documentos que intersectassem a realidade especulativa e a dimensão mediática que Howard Hughes promovia.

Numa segunda entrevista que deu a Mike Wallace, no programa *60 minutes* em Janeiro de 2000, já depois de cumprir a pena a que foi condenado por fraude em 1972, Irving diria:

«– *I believed we met. I believed I knew his life better than any biographer, because I imagined it.* »¹⁹

¹⁹ *Ibid.*

(Tradução: Eu acredito que nos conhecemos. Eu acredito que conhecia a sua vida melhor que qualquer outro biógrafo, porque a imaginei.).



FIG. 3

F for Fake (fotograma do filme)

Orson Welles, 1974.

3. ORSON WELLES

Ambas as histórias são enredadas no filme *F for Fake*, que Orson Welles realizou em 1974 em colaboração de François Reichenbach (1921-1993), e no qual interpreta o papel de narrador protagonista.

No início do filme, Orson Welles dirige-se ao espectador e num acto de privacidade confessional, quase pedagógica, assegura-lhe a visualização de uma obra baseada em factos reais, convidando-o a aceder à montagem cinematográfica e às opções e determinações que esta implica, na elaboração e interpretação da narrativa. Para exacerbar, perante o olhar do espectador, a concepção do objecto fílmico como produtor de sentidos imaginários, Orson Welles transporta-o aos bastidores das filmagens, invertendo a sua posição com o espectador, para afirmar:

«– *This is a movie about trickery, about forgery, about lies.* »²⁰

A visualização dos bastidores do filme é determinante para a construção de uma ambivalência narrativa, pois desmente a estrutura ficcional proposta pela dimensão cinematográfica mas amplia em simultâneo a possibilidade do ficcional, ao desviar a atenção do espectador para a verdade do cenário. A fusão de ambas as categorias, documental e ficcional, revela a dificuldade de circunscrever o filme a uma única ordem, pois se por um lado documenta e adopta factos reais, como é advertido inicialmente pelo narrador, propõem-se no final, legitimado por essa advertência a inverter o labirinto documental realizado, para trabalhar duplamente a ilusão cinematográfica perante o espectador.

Parte da biografia destes três distintos ensaístas na condição do falso, Elmyr de Hory, Clifford Irving e Orson Welles, é neste filme cruzada numa estrutura narrativa descritiva e factual, que propicia paradoxalmente uma leitura fiel às informações fictícias nele contidas. O registo documental no filme valoriza uma narrativa que se constrói pela multiplicação e fragmentação dos referentes, que através da colagem e

²⁰ *Op. Cit.*, WELLES, *F for Fake*.

(Tradução: Isto é um filme sobre o engano, sobre o falso, sobre mentiras.).

alternância cronológica das biografias, intensifica o domínio da manipulação e trabalha o fora de cena do documento e o seu potencial especulativo²¹.

O género do documentário não realiza um tratamento inventivo da realidade e dispensa por isso o recurso a actores ou a uma encenação ou reinvenção do espaço de acção, mas em *F for Fake*, essa ideia é trabalhada perante o espectador, e os limites das noções entre actuação e encenação, actor profissional e actor amador, entre simulação, imitação ou improvisação, tornam-se campos de ambiguidade que oscilam continuamente perante o olhar do espectador.

O genérico inicial, no qual se pode observar Oja Kodar (n. 1941) a passear-se pelas ruas de Paris e a ser observada atentamente por uma série de transeuntes masculinos, filmados sem o conhecimento da presença das câmaras, revela uma das intenções que Orson Welles explora no decorrer do filme – o controlo sobre a capacidade do espectador perceber a condução do seu olhar no interior instável do filme. Orson Welles interessa-se pela suspensão perante a manipulação e montagem rápida dos dados biográficos das principais personagens, a dúvida sobre a veracidade desses dados e sobre a importância em confirmar essa veracidade e o reconhecimento de que o desenlace do filme se encontra exactamente no prolongamento dessa dúvida e na vontade em testar essa fusão entre verdadeiro e falso, enfatizada pela própria ilusão cinematográfica, que neste documentário é ironicamente questionada.

A visualização da montagem do próprio filme, que interrompe consecutivamente as sequências de planos em diversas cenas, é uma indicação explícita da condição de escolha e corte adoptada para o filme, anunciando um momento de relacionamento com o espectador e uma proposta de perturbação da sua condição de receptor. Orson Welles dá acesso à estrutura do filme, aos enganos da montagem, aos argumentos preteridos, elegendo propositadamente uma indumentária de ilusionista para apresentar e descrever as ligações entre as diversas personagens e os locais das filmagens.

²¹ A biografia de Howard Hughes surge como tema de outro filme da cinematografia de Orson Welles intitulado *Citizen Kane* e realizado em 1941.

Harry Houdini (1874-1926), que Orson Welles nomeia no início do filme, ilusionista que desenvolvia a capacidade de produzir a fuga, explorava a destreza na construção de um desaparecimento, preocupando-se com o sentido estético que o corpo prefigurava para se ausentar do domínio e controlo exercido por um espaço mínimo e limitado.²² Houdini era protagonista dessa arte da fuga pela capacidade de manobrar e transformar as escalas do seu corpo e acreditava que podia potencialmente escapar e desse modo interromper o registo do contínuo na exclusividade desse espaço ínfimo, produzindo mais do que a ilusão dessa interrupção.

Para Orson Welles, falar de ilusão é perceber esse espaço ínfimo de fuga em que a própria ilusão trabalha e que se constitui como uma falha, um espaço não preenchido que permite praticar o falseamento, e onde se desvenda a persistente incerteza da ausência ou presença de manipulação. Welles confronta o espectador com a ironia dessa mesma questão:

« –When the authority says fake is real, what is real and what is fake?»²³

No decorrer do filme, Orson Welles interrompe a narração sobre as biografias cruzadas de Clifford Irving e Elmyr de Hory, para revelar ao espectador um episódio que o relaciona com o propósito da criação ficcional e retoma para tal excertos da transmissão de *The War of the Worlds*, colando-os sobre imagens de um outro filme, de que se apropria, *Earth vs. the Flying Saucers* (1956) do realizador Fred Sears (1913-1957).

A 30 de Outubro de 1938, Orson Welles e os seus colaboradores realizam uma leitura na rádio, no programa *Mercury Theater on Air*, difundido pelo COLUMBIA BROADCASTING STUDIO, do texto *The War of the Worlds* de H. G. Wells (1866-1946). A adaptação, realizada por Howard Koch (1902-1995), é estruturada de forma a intercalar música e excertos noticiosos e é preenchida por efeitos especiais, fabricados em estú-

²² «Um mágico é um actor a fazer de mágico», é a muito citada frase de Harry Houdini para caracterizar o seu trabalho, explicitando um método que implica acima de tudo um trabalho consciente de encenação. Elmyr era cúmplice desse método e repete-o sucessivamente ao longo do filme de Orson Welles.

²³ *Op. Cit.*, WELLES, *F for Fake*.

(Tradução: Quando a autoridade diz que o falso é verdadeiro, então o que é que é verdadeiro e o que é falso?).

dio, com o objectivo de simular ligações a repórteres no exterior e credibilizar um cenário de invasão de extraterrestres a par do comportamento alarmante da população, descrito no conto original.

Ao transportar o texto de H. G. Welles para a contemporaneidade de um espaço urbano, no final da década de 1930, Orson Welles obteve uma reacção inesperada por parte dos desprevenidos ouvintes do programa, que demonstravam uma convicção na fidelidade do que ouviam, comprovando igualmente o elevado nível de confiança na informação veiculada pela rádio nesta década.

A transmissão não foi sentida pelos ouvintes como a representação e leitura de um texto ficcionado mas antes com uma fidelidade ao real ficcionado, que o transformou em si num evento real, tal como o anuncia, no dia seguinte, o jornal *The New York Times*: «*Radio Listeners in Panic, Taking War Drama as Fact.*»

Se a simulação literária de uma invasão extra-terrestre, não marcou de forma tão definitiva a literatura de ficção científica, quando publicado pela primeira vez em 1898, a sua reinterpretação transmitida na rádio, antes do aparecimento massivo da televisão, revelou ser um ponto de viragem determinante para os meios de comunicação, explicitando a sua possibilidade de controlo e o poder das técnicas de manipulação e distração de massas, assente na dissimulação de uma génese técnica e no acentuar do presencial e do real em directo.

A utilização da voz e de efeitos sonoros na produção de um cenário que recriava uma invasão extraterrestre na cidade de Nova Iorque demonstra, por um lado, o potencial técnico que a própria rádio começava a demonstrar, numa acelerada difusão e assimilação dos seus conteúdos e que a propaganda política vem seguidamente utilizar, por outro um instrumento doméstico de convergência de opiniões, determinante na propagação da mensagem com diferentes níveis de manipulação e sem o contingente da fotogenia ou da telegenia, que posteriormente define os parâmetros da mediatização. Theodor Adorno (1903-1969) analisa o episódio como «*um teste do espírito positivo para avaliar a sua própria área de influência, chegando-se à conclusão de que o esbatimento da fronteira entre imagem e realidade já tinha atingido o estádio de psicopatia colectiva.*»²⁴

²⁴ ADORNO, Theodor – *Sobre a indústria da cultura*. Coimbra: Angelus Novus, 2003. p.60.

A famosa citação de Picasso «*a arte é uma mentira que nos mostra a verdade*», parece ser a sugestão para o argumento de uma última sequência final em *F for Fake*, no qual Orson Welles simula, através da fotomontagem de uma fotografia de Pablo Picasso, a elaboração de uma série de vinte e dois quadros realizados com a inspiração da personagem interpretada por Oja Kodar.

Esta sequência final, dissimuladamente anunciada no início do filme, como baseada em factos não verdadeiros, serve a Orson Welles para desvendar ao espectador os elementos que definem e fundem ambas as categorias de documento e ficção, de falso e autêntico.

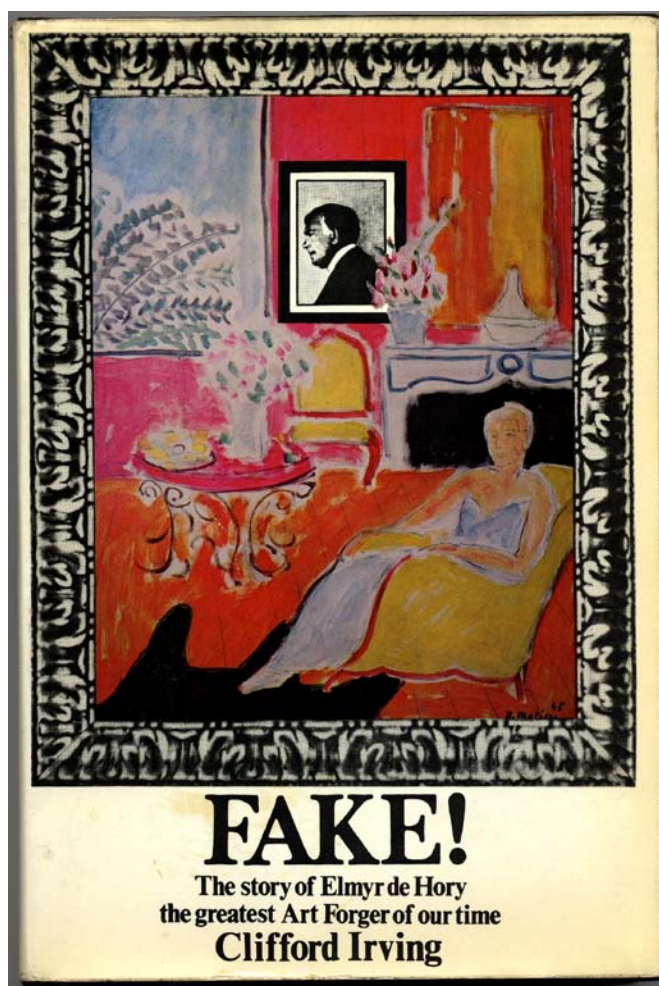


FIG. 4

Fake! The story of Elmyr de Hory the greatest Art Forger of our time,
(capa do livro)

Clifford Irving, 1970.

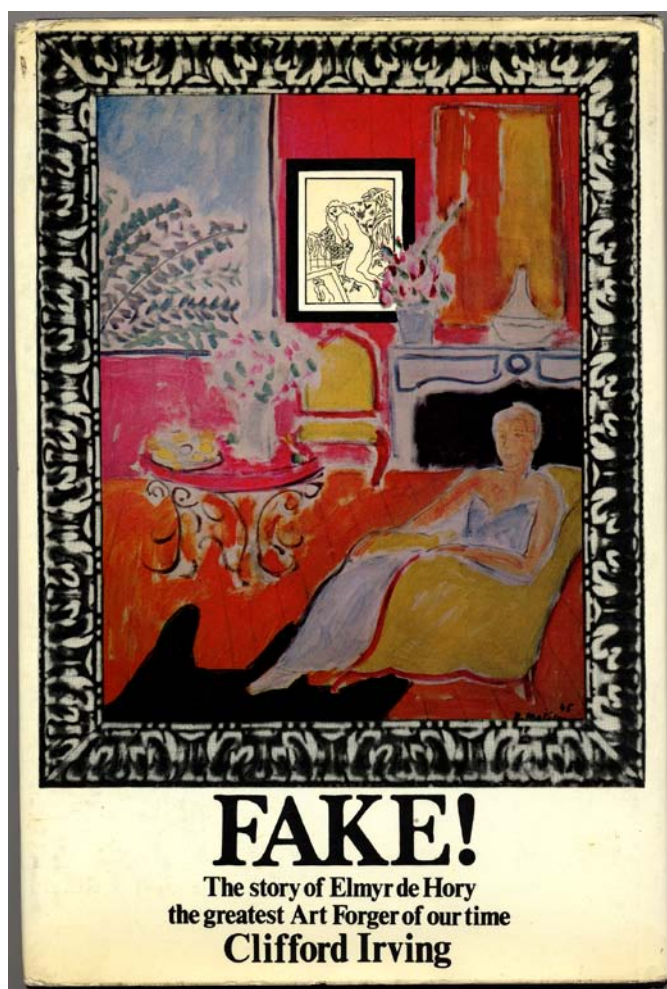


FIG. 5

Fake! The story of Elmyr de Hory the greatest Art Forger of our time,
(Contracapa do livro)
Clifford Irving, 1970.

3. FAKE! THE STORY OF...

A capa do livro *Fake! The story of Elmyr de Hory the greatest art forger of our time* [FIG. 4], desenhada por *Jacket Design / Holmes / Kitley Associates*, corresponde não à primeira edição publicada pela *McGraw-Hill Book Company* em 1969, mas a uma segunda e última edição que ocorreu em Inglaterra, no ano de 1970, pelo editor londrino William Heinemann.

A imagem escolhida para a capa da segunda edição, que Orson Welles utiliza para alguns separadores de *F for Fake*, é uma montagem composta pela reprodução fotográfica de uma moldura a preto e branco que delimita um quadro, assinado como pertencente a Henri Matisse e datado de 1945, mas efectivamente pintado por Elmyr de Hory, em 1965 [FIG. 6].

A cena do quadro representa uma sala, onde se pode observar num primeiro plano à direita, uma mulher sentada num cadeirão amarelo, e no mesmo plano à esquerda, uma mesa com uma jarra de flores e um prato. Ao fundo, ainda do lado esquerdo, uma janela onde se conjecturam alguns ramos de uma árvore e na parede do lado direito, sobre a lareira surge representado um espelho. Entre a janela e o espelho, ao centro, uma segunda moldura com o retrato fotográfico, a preto e branco e em perfil, de Elmyr de Hory. Esse retrato é um reenquadramento de uma fotografia a cores tirada em *La Falaise*, a sua casa em Ibiza, em 1968 [FIG. 7].

O sequenciar de enquadramentos na capa de *Fake! The story of Elmyr de Hory the greatest art forger of our time*, da moldura ao quadro e do quadro à segunda moldura, dentro da qual é colocado o retrato fotográfico de Elmyr de Hory, revela um deslocamento sucessivo do referente inicial e desafia sucessivamente a unidade de cada uma das áreas da imagem, protelando um sistema de contradições autorais que circulam em torno do falso. Essa compulsão para a repetição do mesmo dentro de si próprio, da moldura dentro da moldura, do autor dentro do seu próprio quadro, propõe-se como um investimento na duplicação da própria obra, adoptada pelo falsificador.

A noção de *mise en abyme* aponta para a perda ou morte do referente pela duplicação até ao infinito das suas imagens, mas não dispensa o enquadramento e a delimita-

ção e mais concretamente de uma moldura onde se realiza a repetição de determinado elemento dentro de si mesmo. Tal como Lucien Dallenbäch refere, «*a raiz comum de todas as mise en abyme é, na evidência, a noção de reflexividade*»²⁵, que o espelho assume primordialmente, devolvendo o mundo através da sua imagem, sendo aquilo que é devolvido um *eu* já outro. Para Dallenbäch «*se todas as obras literárias podem definir-se como uma máquina de ressonâncias e envio de comunicações transversais, não pertencem senão ao livre provimento de peças suplementares que jogam o jogo do especular.*»²⁶

A *mise en abyme* opera numa estrutura reflexiva para desconstruir e perturbar o lugar do observador, mas necessita de uma linha condutora que evite a ilegibilidade face à discordância temporal que se verifica no sabotar do tempo cronológico da estrutura narrativa. A participação do espectador/leitor nessa *réplica ficcional*, implica a sua capacidade de descodificação, do deslocamento de um registo para o interior de outro registo e a compreensão da conversão do que é temporal em espacial, cedendo à compulsão da repetição da narrativa dentro da narrativa. Dallenbäch caracteriza a relação de semelhança e dissemelhança numa estrutura verbal de duplo sentido e a sua capacidade reflexiva, onde separa o literal do metafórico: «*nem opaco, nem transparente, ela existe por si sobre a forma de uma dupla intenção, na qual a identificação e a descodificação pressupõem o conhecimento da narrativa.*»²⁷

Esta relação de reflexividade opera na analogia para produzir o análogo e depende por isso de uma apropriação progressiva da narrativa para revelar a total unidade do seu sentido. A representação em *mise en abyme* da capa do livro, reflecte o modo como a narrativa literária se desenvolve ficcionalmente. É uma biografia autorizada que utiliza uma estrutura em *mise en abyme* no encadeamento de factos biográficos, que numa sucessão aparentemente cronológica, legitimam o ficcional. A história dentro da história produz um sentido linear, fugindo alternadamente ao referente original numa assumpção do engano, viabilizado no próprio texto biográfico.

²⁵ DALLENBÄCH, Lucien - *Le récit spéculaire, essai sur la mise en abyme*. Paris: Éditions du Seuil, 1977. p. 60.

²⁶ *Ibid*, p. 68.

²⁷ *Ibid*, p. 62.

Graficamente, a sucessão da moldura dentro da moldura e a coincidência autoral que ela constitui, revelam um desdobramento da própria ideia de quadro e da dimensão reflexiva que se modela com a apropriação sucessiva. Este propósito é reforçado estruturalmente e encontra na reprodução fotográfica da moldura, colocada ao centro da capa, a possibilidade de sustentação dessa sequencialidade, lugar de afluência do olhar num movimento centrípeto, que reorganiza o enquadramento e delimita a leitura do quadro.

Na sua definição de janela como «*uma abertura para o mundo*», Leone Battista Alberti (1404-1472) concebe a ideia de enquadramento do mundo como o resultado da intersecção na pirâmide visual, em que o olho se situa como vértice e é ponto de convergência dos pontos individuais que definem o espaço. O circunscrever de uma porção da realidade e a sua transposição para um plano bidimensional concebem a definição de quadro, que não é senão a nomeação de uma superfície plana, transposição do real, matematicamente organizado. Essa imagem, recortada pelo olhar, é em si um lugar de escolha, e é ela que indica a existência de um interior e de um exterior, do que está dentro e do que é fora de cena e que corresponde a uma vontade de ver, que na sua condição primordial da representação, é obrigada a um determinado enquadramento. Apesar da presença do espelho, representado no quadro, ser aparentemente ocasional na relação que estabelece com os restantes elementos gráficos da capa, não deixa de ser determinante para estabelecer uma reflexão sobre a sua ligação à representação pictórica e à representação fotográfica, ambas presentes e emolduradas.

A dimensão de reflexividade proposta pelo espelho advém precisamente da sua opacidade, que reenvia prontamente a imagem que nele se observa e a ele se faz presente. Essa imagem especular, joga em oposição à ideia de janela que introduz por sua vez o regime da transparência, hipótese de ligação entre interior e exterior, do *ver através de*, termo que Albrecht Dürer (1471-1528) usava na sua definição de perspectiva. A janela surge como metáfora do modelo de representação, que conduz o olhar para o espaço que a atravessa – abertura com margens, que a perspectiva sistematiza permitindo a representação rigorosa de uma realidade tridimensional numa superfície bidimensional.

Se na pintura a escolha e o trazer para dentro do quadro, resulta num acto de convergência, numa adição ao enquadramento que realiza do real e que caracteriza a dimensão pictórica, na fotografia essa mesma escolha é concebida numa lógica de

dedução, um processo de extracção do real que define o espaço fotográfico e o caracteriza como um lugar de subtracção e cesura.

O corte fotográfico é em si um acto de divisão que redefine a dimensão espaço-temporal e age automaticamente na escolha de um enquadramento, pois que uma fotografia se constrói sempre em função de um enquadramento, mesmo que seja como desconstrução desse enquadramento. Essa separação, que valoriza o espaço de selecção subtraído de um outro, transforma a fotografia num elemento de falta, uma parte que se posiciona em função de uma totalidade e que assume a exclusividade desse espaço como uma unidade autónoma.

Na imagem fotográfica, cena e fora de cena estão imbuídos de uma inevitabilidade, uma incoincidência que os relaciona pela necessidade de um preenchimento, de uma supressão da falta que deixa inconclusiva a relação de interior e exterior. O que se dá a ver não sendo incompleto, resulta de um esvaziamento entre o que é visível (*visto*) e o que é ausente (*dado a ver*) e é essa ligação que faz com que toda a fotografia seja portadora de um espaço imaginado, de um lugar que admite outros lugares, outros referentes, não vinculados à cesura que ela pratica mas dela consequentes. É também aí que reside o carácter ficcional do acto fotográfico.

Ambas as imagens, o quadro de Henri Matisse por Elmyr de Hory e o retrato fotográfico de Elmyr de Hory, encontram-se reproduzidos, sem montagem, no interior do livro e permitem-nos observar uma outra coincidência: a fotografia de Elmyr substitui e elimina, na montagem final da capa, a representação de um terceiro quadro representado na pintura e o enquadramento escolhido para a fotografia tem igualmente como fundo um outro quadro, não identificado.

O reenquadramento escolhido para a fotografia enuncia ainda, pelas determinações históricas que uma fotografia de um rosto de perfil transporta, a noção de «*imagem acusadora*»²⁸, permitindo pensar o lugar do quadro falso como o único possível

²⁸ Alphonse Bertillon (1853-1912), director do serviço fotográfico da prefeitura de Paris, foi o criador do sistema de *Anthropométrie Judiciaire* e terá sido o grande protagonista da sua reforma, criando através do retrato fotográfico judicial um sistema de identificação e tipificação, neste caso do indivíduo criminoso, que normalizou os procedimentos fotográficos nas diversas instituições prisionais

para o julgamento do Elmyr de Hory. Enquanto falsificador, é no interior do seu próprio trabalho falso que se pode conferir uma autoria e uma simultânea condenação. Elmyr foi acusado de crimes de falsificação mas nunca punido por esses crimes, pois para comprovar a acusação, de acordo com o sistema penal francês, eram necessárias duas testemunhas que confirmassem a execução da assinatura nos quadros. No caso de Elmyr, esse acto nunca era realizado em coincidência com a realização do quadro ou na presença de alguém. A sua notoriedade, que se estabelece em torno da condição do anonimato e do exacerbar da dissimulação da própria autoria, reside numa actividade de falsificação mas sobretudo na suposição dessa falsificação, que automaticamente exclui o seu nome da História da Pintura.

francesas. O método, denominado de *Bertillonage*, que desenvolveu em 1879, foi pela primeira vez aplicado em 1882 e dividia-se em três partes. Uma primeira, onde eram realizadas medições rigorosas das dimensões de partes do corpo, relevantes para uma identificação anatómica do indivíduo; uma segunda parte de recolha das características morfológicas da aparência e forma do corpo bem como de características que definissem a condição mental do criminoso; e uma terceira onde era realizada uma descrição de sinais peculiares, observados sobre a superfície do corpo. Este método definia regras de uniformização da iluminação, equipamentos, procedimentos a nível de distâncias, formatos e organização das informações relativas a dados biográficos, reivindicando uma objectivação do retrato fotográfico, reduzido a dois planos métricos, duas vistas – uma de frente e outra de perfil. Bertillon estabelece não só uma forma de registo que confere e organiza a identidade do indivíduo mas adiciona-lhe a necessidade de um arquivo, inerente a essa identidade. Ele inaugura a ideia de um exame que se realiza através do registo fotográfico e respectiva medição do corpo, para o estabelecimento de uma tipologia criminal. Ver também PHÉLINE, Christian - *L'Image accusatrice*. Paris: ACCP, Les Cahiers de la Photographie, 1985.



FIG. 6

Femme dans un intérieur,
Henri Matisse por Elmyr de Hory, 1965.

FIG. 7

Elmyr de Hory na sua casa *La Falaise*, 1968.

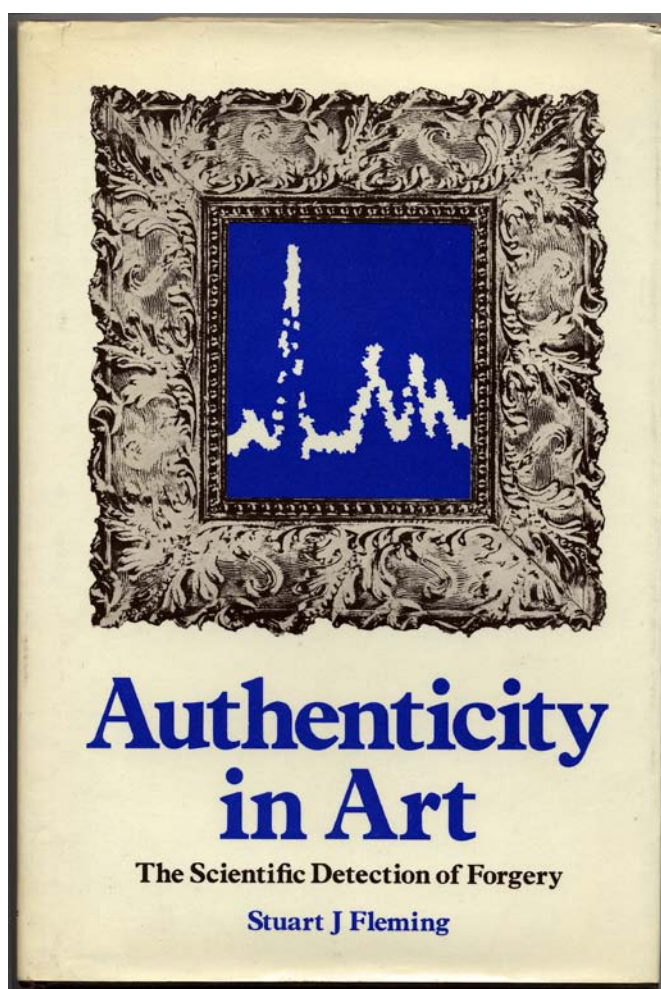


FIG. 8

Authenticity in Art. The Scientific Detection of Forgery,
(Capa do livro)

Stuart James Fleming, 1975.

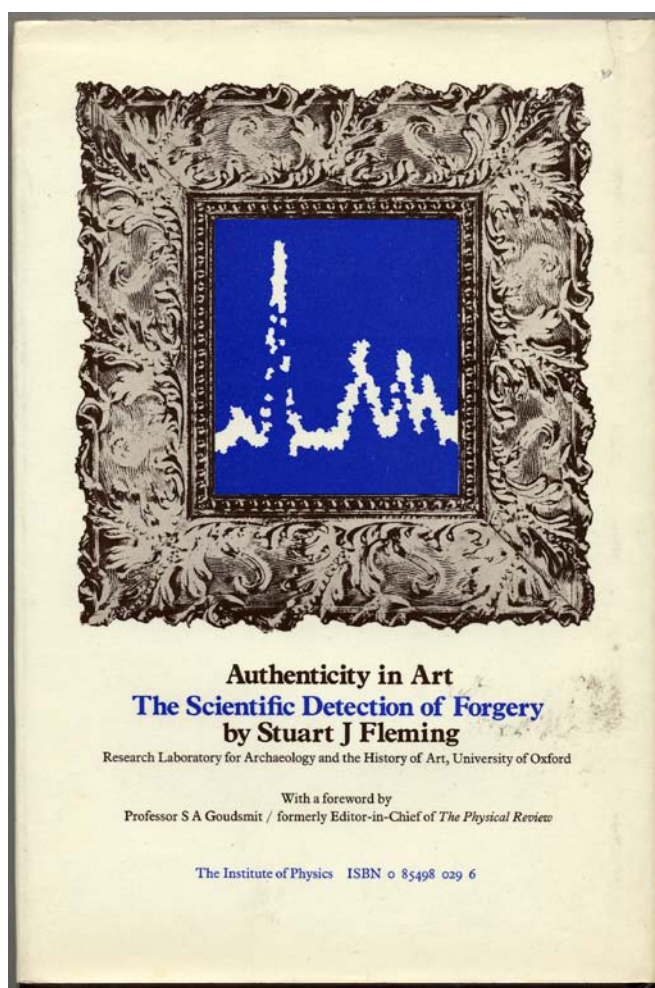


FIG. 9

Authenticity in Art. The Scientific Detection of Forgery,
(Contracapa do livro)

Stuart James Fleming, 1975.

3. AUTHENTICITY IN ART: THE SCIENTIFIC DETECTION OF FORGERY.

A capa de um livro constituiu-se como um elemento gráfico síntese da obra que acondiciona, e na capa de *Fake! The story of Elmyr de Hory the greatest art forger of our time*, essa síntese congrega os principais elementos que descrevem o protagonista e a sua actividade – a Pintura e o Desenho, as duas disciplinas utilizadas por Elmyr de Hory para as falsificações, a reprodução da moldura, um retrato fotográfico e a cópia de todos estes elementos na contracapa [FIG. 5], desenhada como imagem réplica onde é substituído o objecto aparentemente exterior ao quadro, o retrato fotográfico de Elmyr por um falso desenho de Henri Matisse.

Em 1975, Stuart James Fleming (n. 1943) publica em Inglaterra o livro *Authenticity in Art: the Scientific Detection of Forgery* [FIG. 8/ 9], pelo *Institute of Physics* em Londres, uma análise de distintas técnicas científicas que permitem, para distintos ramos das artes, uma identificação, classificação e certificação da sua autenticidade, dividindo os casos de estudo especificamente em Pintura, Cerâmica e Metal.

A capa, aqui apresentada e desenhada por Roydon Jenkins MSIA, estabelece uma analogia formal com a capa e contracapa do livro de Clifford Irving, quer pela escolha da fonte para a composição do título, *Times New Roman*, e pela disposição da tipografia na capa, quer pela colocação e montagem dos elementos que a compõem, a moldura ao centro que reenquadra um gráfico negativado a azul, não identificável nem reproduzido no seu interior.

À semelhança do livro de Clifford Irving, na contracapa de *Authenticity in Art: the Scientific Detection of Forgery*, aparece representada uma réplica da capa mas sem qualquer alteração do conteúdo da imagem emoldurada.

Nesta obra não é feita qualquer referência a Elmyr de Hory, e a aparente apropriação do *design* gráfico da capa de *Fake! The story of Elmyr de Hory the greatest art forger of our time*, pela repetição formal e antagonismo temático explícito, advém uma coincidência aberta a uma reflexão conjectural em torno do espaço comum que partilham o falso e o autêntico.

Tal como refere Jean Baudrillard (1929-2007), «*apenas a falsificação pode satisfazer o nosso desejo de autenticidade*»²⁹ e a escolha desta citação para a interrupção deste texto, para além da evidente relação que ela transporta com o tema abordado, pretende questionar:

1. a realocização e reversão de sentido da citação num outro texto – sendo que esta citação é forçada a uma dupla recontextualização pois é retirada, neste caso específico, do texto de Craig Owens (1950-1990) *Allan McCollum: Repetition and Difference* (1983), onde aparece sem referência à publicação original;
2. O uso da citação como subtítulo de capítulo ou dupla legenda, que enuncia o tema tratado e dá a reconhecer ao leitor, os autores que trabalham esse mesmo tema e se tornam protagonistas na elaboração do texto, sobrevoando-o com uma consentida autoridade e legitimação;
3. Por último deixar presente ao leitor que ao iniciar-se ou interromper-se o texto com uma citação se identifica o jogo de influências e referências a que o próprio texto se submete.

A ausência da autoria na citação remete frequentemente para um esquecimento do referente citado, mas pode ser também que o referente seja inequivocamente ausente numa frase como «*apenas a falsificação pode satisfazer o nosso desejo de autenticidade*», que no seu isolamento verbal perde a relação com o texto original e respectivamente com o autor desse mesmo contexto. A citação nunca repete com precisão o original ausente, no entanto, não sendo a frase tolerável sem essa estrutura, vem reclamar um outro autor e um outro contexto, reassumindo-o no texto actual.

Quando Baudrillard refere que «*apenas a falsificação pode satisfazer o nosso desejo de autenticidade*» faz salientar que a anunciada crise do real faculta, na sua progressão, um incentivo à fraude desse mesmo real, uma correspondência produzida do real que satisfaz, pela ocultação, a necessidade de preenchimento de um «*absolutismo do*

²⁹ Cit. por OWENS, Craig – *Beyond Recognition: Representation, Power and Culture*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1992. p. 117.

real»³⁰, termo usado por Hans Blumenberg (1920-1996) para definir uma consequente necessidade de responder a uma percepção absolutista do real, resultante de um processo inábil, algo que se concebe a partir de uma espécie de falta, de redução do real, algo que é inconcebível sem a totalidade da sua realização.

Para Orson Welles, Elmyr de Hory ou Clifford Irving a questão central não se encontra na falsificação mas antes em reconhecer uma boa ou uma má falsificação, pois no pressuposto de que sempre existiu modos de falsificação, o que se altera é a capacidade científica de a detectar, que coincide com uma crescente sofisticação da figura do perito. O trabalho do perito e a constituição de equipas de investigação para testar a veracidade da obra de arte promove por um lado, o aparecimento de mestres da arte da cópia e refina e amplia simultaneamente as suas metodologias e o respectivo aparato técnico de que se rodeiam.³¹

Jean François Lyotard (1924-1998), que contribuiu para uma caracterização da pós-modernidade com a obra *A condição pós-moderna* (1979), refere-se também à competência dos peritos no que diz respeito à validação e legitimação da obra. O jogo da investigação, descrito por Lyotard, protagonizado com exclusividade por investigadores, especialistas e peritos, pretende clarificar dois momentos distintos do objecto científico, que a ciência do século XIX denomina de *verificação* e a do século XX denomina de *falsificação*.³² A definição de verdade é para Lyotard a regra do jogo da ciência, iminente a esse jogo, no consenso dos especialistas.

No filme *En Rachâchant* (1982) de Jean-Marie Straub (n. 1933) e Daniele Huillet (n. 1936), adaptação do texto de Marguerite Duras (1914-1996) *Ah Ernesto!* (1971) a personagem de

³⁰ BLUMENBERG, Hans - *Work on Myth*. London, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1985.

³¹ As comissões de autentificação da obra de grandes mestres da Pintura, como por exemplo o pintor Rembrandt (1606-1669), para o qual se constitui em 1968 uma *comissão de verdade*, desenvolvem um trabalho de pesquisa que testa a veracidade das obras atribuídas ao pintor. Em 2005, foi conferida e validada a autenticidade de 300 das suas obras e confirmada a falsa autoria de mais de uma dezena de outros tantos quadros, atribuída na sua maioria foram realizados aos seus discípulos.

³² LYOTARD, Jean François - *A condição pós-moderna*. Lisboa: Gradiva, 2003. p. 52.

um rapaz, de pequena idade, recusa-se a aprender a ler e a escrever, evitando o desenvolvimento e a construção de conhecimento, que lhe asseguram determinante para a obtenção da sua felicidade. Ernesto negava, tal como *Bartleby*³³, a personagem do conto de Herman Melville (1819-1891), a compulsão e a progressão contínua da cópia.

³³ No conto de Herman Melville, *Bartleby* representa a personagem de um copista, contratado para trabalhar no escritório de um advogado, situado em Wall Street (NY), que começa por negar sucessivamente as suas funções de escrivão e evolui para uma contínua negação de qualquer tipo de acção. Como caracteriza Gilles Deleuze (1925-1995), *Bartleby* corresponde ao «homem liso, sem particularidades», uma personagem de interrupção que concretiza sucessivos modos de desligamento que «*não tem nada de particular, também não tem nada de geral, é um original*», e como tal recusa a cópia. A recusa de *Bartleby*, com a expressão «*Preferia não o fazer*», sustenta uma reversibilidade impraticável e define uma espécie de bloqueio comunicacional, apresentando-se na narrativa como uma instância de interrupção consciente e simultaneamente desinteressada da impossibilidade de inacção. A expressão que *Bartleby* adopta para se auto-excluir do espaço que ocupa, representa para Deleuze uma fórmula que «*recusa sucessivamente qualquer outro acto*» e que se deixa contaminar pela sua própria afirmação, absorvendo o acto de copiar (que constituiria a possibilidade de qualquer coisa ser ou não preferida) e dispensado até ao limite «*a necessidade de recusar*». Para Deleuze essa repetição produz um espaço vazio na linguagem que funda uma «*zona de indescernibilidade*». DELEUZE, Gilles - *Bartleby, ou a fórmula* in DELEUZE, Gilles – *Crítica e Clínica*. Lisboa: Edições Sécuro XXI, 2000, p. 99-114.

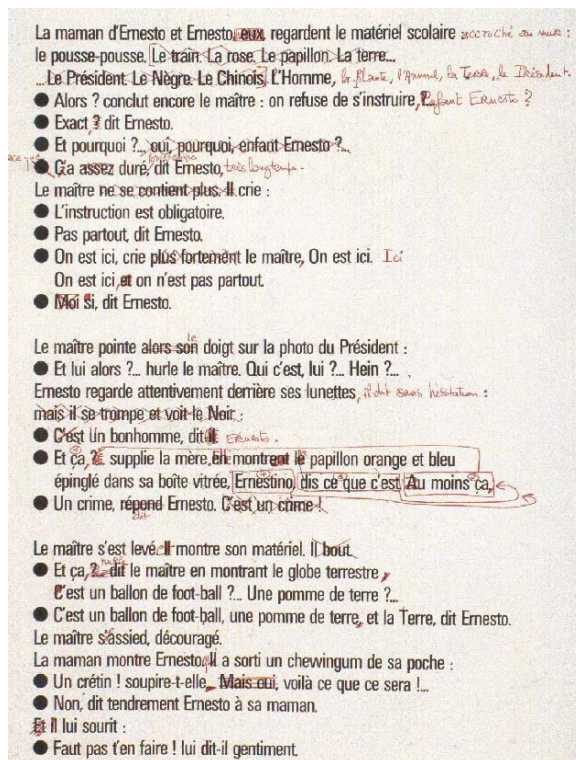


FIG. 10

En Rachâchant (esquízo do texto do argumento),

Jean-Marie Straub, 1982.

Capítulo 1

IMAGEM TÉCNICA E MODOS DE APROPRIAÇÃO

AN EFFICIENT
5/-
 FILM CAMERA.



THE
BROWNIE.

“FIT FOR ANY PHOTOGRAPHER TO USE!”

The Brownie camera, despite its small size and low price, is not a toy. It takes excellent photographs 2½ ins. × 2½ ins.—large enough for album collections, and even for making contact lantern-slides from—upon rolls of daylight-changing cartridge film of 6-exposure capacity each. The Brownie takes snapshots, and is also adapted for time exposures. All the adjustments in connection with the camera are simple, and the instrument is at once strong, serviceable, well-finished, and compact. Spools of film for the Brownie are sold at 7d. each (6 exposures), in addition to which we can supply spools of our new paper film for this camera at 5d. each (6 exposures).

NOW ON SALE BY ALL PHOTOGRAPHIC DEALERS.

KODAK, Limited, 43, CLERKENWELL ROAD,
 LONDON, E.C.

Retail branches: 60 CHEAPSIDE, E.C.; 115 OXFORD STREET, W.; 171-173 REGENT STREET, W.

PARIS: EASTMAN KODAK Société Anonyme Française, Avenue de l'Opéra, 5, Place Vendôme 4.
 BERLIN: EASTMAN KODAK Gesellschaft m.B.H., Friedrichstrasse 101. Friedrichstrasse 106.
 BRUSSELS: KODAK, LTD., Rue de l'Étoile aux Loups 46. Vienne: KODAK, LTD., Graben 22.
 ST. PETERSBURG: KODAK, LTD., Bolshaya Konjushennaya, 1. MOSCOW: KODAK, LTD., Petrovka, Dom Michailoff.
 RICHMOND, NEW YORK: Eastman Kodak Co.

FIG. 11

“An efficient 5 inch film camera – The Brownie – Fit for any photographer to use!”

Anúncio Publicitário para a câmara Brownie, comercializada no ano de 1900 por George Eastman, Eastman Kodak Co.

1.1.

REPRODUTIBILIDADE TÉCNICA E PERDA DE SINGULARIDADE

O advento da perspectiva no Renascimento, responsável por uma reinterpretação e racionalização do olhar no modo como passa a pensar a representação do espaço, protagoniza uma reestruturação nos modos de visualização e registo, motivando o desenvolvimento de um primeiro olhar técnico sobre o real, distanciando da óptica tradicional.

Se considerarmos a perspectiva como o método que permite a representação de uma realidade tridimensional para uma superfície bidimensional, numa correspondência ponto por ponto de duas unidades no espaço, nela o que importa evidenciar é o mapeamento do espaço através da sua representação. Com a representação em perspectiva passa a estabelecer-se uma correspondência entre o objecto e a sua imagem, numa representação não limitada ao real visível, que trabalha a partir de coordenadas e se define nesse sistema de coordenadas.

A *racionalização da visão*, determinada pelos dispositivos técnicos desde a Renascença, introduz uma nova definição no modo como se olha e representa o objecto e revela-se determinante na transformação de um paradigma do conhecimento assente na tactilidade, que é substituído por um modelo de conhecimento sujeito à técnica e a um sistema contínuo de verificação e objectivação, resultante da própria racionalização do conhecimento.³⁴

³⁴ A análise que Michel Foucault (1926-1984) faz ao delinear o crescimento de uma racionalização do *olhar* e a institucionalização do exercício de dominação das massas, é crucial para perceber as transformações do contexto social e económico que se verifica com o desenvolvimento dos dispositivos técnicos e a sua aplicação na transformação da opticalidade tradicional. Para Foucault, o que se evidencia a partir do século XVII e XVIII, é a assimilação de modelos sociais disciplinares como um crescente acto de domínio, diferenciado da escravidão, da servidão ou da vassalagem, que prevêem uma articulação entre obediência e utilidade. Na terceira parte de *Surveiller et Punir* (1975), Foucault

Efectivamente é este novo paradigma que vai definir os parâmetros da ciência moderna, e passa a constituir-se como um saber que age em função de métodos de observação técnica e se movimenta dentro de uma cultura primordialmente visual, resultante de uma instrumentalização do olhar sobre o objecto.

Hereditária da representação em perspectiva na Renascença a invenção da Fotografia, na primeira metade do século XIX, marca uma ruptura definitiva responsável por modificações no domínio da representação do real, assumindo a função de o reproduzir fielmente.

Apesar da aparente relação que a imagem fotográfica mantém com toda uma série de anteriores representações realizadas a partir da *camera obscura*³⁵, ela institui uma

utiliza o modelo arquitectónico do *pan-óptico* como base para a definição das *sociedades disciplinares*. O *pan-óptico* define-se como um espaço que não é apenas pensado para uma penalização colectiva e anónima, mas antes um lugar onde se efectua um acto continuado de observação, perscrutação e exame que permite um controlo interior, articulado e detalhado do indivíduo, induzindo-o à sua auto-regulação. Foucault reflecte essencialmente sobre o descentramento do poder de que se investem as *sociedades disciplinares*, pela hierarquização e respectiva individualização de poderes, que reflectem a necessidade de um contínuo aproveitamento do indivíduo.

Esta forma de organização social surge após as *sociedades de soberania*, que como define Foucault, são caracterizadas por um sistema de suplício antigo onde o indivíduo é pensado como elemento dispensável e o seu corpo tido como um gasto desnecessário, não produtivo, um poder subversivo que expõe o corpo público ao poder único do soberano. O fim do suplício, tal como explica Foucault, resulta no aparecimento das *sociedades disciplinares*, onde se reflecte a compreensão de uma forma utilitarista de poder que se exerce pelo olhar e pela sua respectiva instrumentalização. A disciplina é entendida como lógica de modelação realizada a partir do indivíduo e sobre ele, sustentando-se numa forma de ortogénese onde a ideia de um poder central aparece diluída. Para Foucault «A disciplina fabrica indivíduos; ela é a técnica específica de um poder que toma os indivíduos ao mesmo tempo como objectos e como instrumentos do seu exercício [...] o exercício da disciplina supõe um dispositivo que obrigue pelo jogo do olhar, um aparelho onde as técnicas que permitem ver induzam a efeitos de poder», como um laboratório de transformação onde o domínio sobre as massas se passa a operar segundo as leis da óptica e da mecânica. FOUCAULT, Michel - *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Editora Vozes, Lda., 1997, p. 143.

³⁵ O princípio da *camera obscura*, como apresenta Laurent Mannoni na sua obra que recupera o título do autor Athanasius Kircher (1602-1680) *Ars Magna Lucis et Umbrae in Mundo* (1645-1646), constitui-se

clara diferenciação no modo como passa a relacionar o real com o referente representado. Ao indiciar um território de representação visual onde a democratização, circulação e proliferação da imagem do indivíduo e do seu corpo se homogeneízam, a fotografia produz e interpõe um sistema de normalização que tende a gerar objectos manuseáveis, com e em função de uma lógica de visibilidade.

A fotografia e a reprodutibilidade técnica do real que ela introduz, impõem uma redefinição do lugar do *observador* e respectivamente do observado, instituindo novos modelos de identificação e subjectivação, que passam a dialogar com uma estrutura económica interessada em estratégias de adequação e modelação do espaço individual. Tal como refere, Jonathan Crary no ensaio *Techniques of the Observer* (1990) «a fotografia e o dinheiro tornaram-se, no século XIX, formas homólogas de poder social. São sistemas totalizadores equivalentes, de ligação e unificação de todos os objectos, dentro de uma mesma rede global de avaliação e desejo.»³⁶

Neste período impõe-se uma revisão da equação entre *objecto* e *observador*, e o respectivo olhar que ele realiza através do dispositivo técnico são responsáveis, a partir do século XIX, por uma total reformulação das regras e modelos de percepção, nos quais a Fotografia assume um determinante protagonismo: «o fotógrafo torna-se o elemento central, não apenas numa nova economia do produto mas na reformulação de todo um território no qual signos e imagens, individualmente separados de um referente, circulam e

como um aparato técnico de reduzida complexidade onde por «um pequeno furo na parede ou pela janela de uma sala mergulhada na obscuridade, a paisagem ou qualquer outro objecto se vem projectar no interior da sala, em frente à abertura» in MANONNI, Laurent - *Le grand Art de la lumière et de l'ombre : archéologie du cinéma*. Paris: Ed. Nathan Université, 1995, p. 15.

Sendo inicialmente utilizada para o estudo e análise dos eclipses solares, evitando assim a visualização directa da luz e constituindo-se igualmente como instrumento auxiliar de representação pictórica, a *camera obscura* serviu, desde a sua descoberta, inúmeras aplicações no campo das ciências apresentando-se como modelo na demonstração do paralelismo com a imagem retiniana, visão natural, que a portabilidade do objecto, introduzido por Johannes Kepler (1571-1630), veio reforçar.

³⁶ CRARY, Jonathan - *Techniques of the Observer, On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, Massachusetts, London: MIT Press, 1990, p. 13.

proliferam. (...) A fotografia é o elemento de um novo e homogêneo território de consumo e circulação no qual o observador se alojou.»³⁷

A fotografia nasce assim associada ao triunfo de uma representação objectiva da realidade, que se efectiva como instrumento de um saber científico absoluto e passa a integrar, desde a segunda metade do século XIX, praticamente todas as áreas do saber científico. Esse período, que se prolonga até finais da 1ª. Grande Guerra Mundial, é assinalado por uma sequência de desenvolvimentos e sistematizações técnicas que marcam a noção de ciência e a constituição da experiência moderna, ensaiando e testando o meio fotográfico no limite das suas potencialidades.

A fotografia é durante este período considerada como um utensílio absoluto das ciências da observação, onde o ver passa a estar implicado no pensar. O seu aparecimento, por Louis Jacques Daguerre (1787-1851), com a invenção do daguerreótipo, patenteado em França em 1839, permitiu no decorrer da sua história e das ligações disciplinares que essa história sustenta, protagonizar uma incontável democratização do real, privilegiando a sua condição reprodutiva.

As experiências do inventor francês Joseph Niépce (1765-1833) concretizaram-se como os primeiros ensaios visíveis e precursores no desenvolvimento das práticas fotográficas, aliando a compreensão do princípio da *camera obscura* com a vontade de fixar a imagem invertida, projectada no seu interior. Essa pesquisa chamou a atenção de Louis Jacques Daguerre, que se associa a Joseph Niépce, na década de 1830, para juntos concretizarem essa tarefa revolucionária.³⁸

³⁷ *Ibid*, p. 13.

³⁸ O espécimen fotográfico mais antigo data de 1837 e consiste no que depois ficou conhecido como daguerreótipo, uma chapa de cobre com aproximadamente 16,5x21,5cm, sensibilizada com partículas de iodo combinadas com prata, que formam um composto de iodado de prata, sensível à luz e posteriormente colocado na *camera obscura*. No mesmo período, em Inglaterra, William Henry Fox Talbot (1800-1877) desenvolve experiências semelhantes, que levam à descoberta da imagem latente, da qual ficará detentor dos direitos e da patente em 1841. O calótipo, nome dado por Talbot à sua descoberta, permitia a revelação *a posteriori* dos sais de prata sensibilizados e instituindo a ideia de negativo e positivo da imagem.

Os resultados obtiveram o reconhecimento da Academia Francesa das Ciências, a 3 de Junho de 1839, após o discurso que François Arago (1786-1853) realizou perante os membros da academia, em defesa do novo meio de reprodução técnica.

Cúmplice de um fascínio pela implementação de uma técnica que permitia aceder a novas formas de conhecimento, François Arago defendeu de forma incontestável este novo instrumento de experimentação que a ciência da época não podia continuar a rejeitar:

«enquanto estas imagens vos são exibidas, qualquer um imaginará as extraordinárias vantagens que poderiam ter sido retiradas de um meio de reprodução tão exacto e tão rápido durante a expedição ao Egipto; qualquer um será abalado por esta reflexão, que se tivéssemos tido a fotografia em 1798, possuiríamos hoje imagens fiéis de alguns quadros emblemáticos, dos quais a cupidez dos árabes e o vandalismo de certos viajantes privaram para sempre o mundo do saber.»³⁹

A fotografia evidencia-se assim desde a sua invenção, como uma técnica que incentivava a adopção das suas potencialidades por diferentes disciplinas que nela identificam, pela fiel reprodução do real e pela normalização que confere ao objecto representado, um instrumento privilegiado para a aplicação de novas metodologias de trabalho e para a reconfiguração dos novos modelos científicos de investigação.

O requisito duma eficácia do *olhar*, ancorado por excelência na exactidão fotográfica, permite definir protocolos de uniformização de registo e a concretização de um levantamento rigoroso e mensurável das diferenças descritas na imagem fotográfica.

A utilização do dispositivo fotográfico pelas primeiras expedições etnográficas, realizadas no início do século XX, e o aparecimento quase simultâneo da fotografia a par da antropologia, demonstram uma aproximação entre ambos os territórios de trabalho e uma importação disciplinar que altera os modelos de observação e inclui a recolha do registo fotográfico na análise e observação do real. Neste caso importa

³⁹ ARAGO, François in Josef Maria Eder, *History of Photography*, Nova Iorque: Dover Publications Inc., 1978, p. 234. Cit. por FRADE, Pedro Miguel – *Figuras de Espanto, a fotografia antes da sua cultura*. Lisboa: Edições Asa, 1992, p. 47.

relembrar a inovação que Gregory Bateson (1904-1980) e Margareth Mead (1901-1978) realizaram, quando substituíram o registo escrito pelo registo visual e passaram a utilizar o dispositivo fotográfico e também o fílmico. No entender de Bateson e Mead, a simples observação da sociedade como objecto, induzia a um acto participante que modificava os padrões de comportamento da comunidade, proposta que reflecte a ideia de um comportamento moldável pela consciência da observação que sobre ele se realiza, estabelecendo-se como um plano de *feedback*, termo que Bateson aplica para explicar a ideia de retroacção da observação.

Em 1858 é proposto, pelo arquitecto alemão Albrecht Meydenbauer (1834-1921), o uso da fotografia como instrumento de medição e documentação de edifícios através da aplicação de um sistema de correspondências da escala do próprio edifício, proposta fundamentada na relação geométrica entre a fotografia e o objecto fotografado. Albrecht Meydenbauer criou, em 1885, o primeiro instituto para a realização e respectivo arquivo de documentos fotogramétricos – *Königlich PreuBische Meßbildanstalt* – que passou a guardar até vinte mil imagens fotogramétricas que permitiam, tal como defendia Meydenbauer, a reconstrução rigorosa do espaço arquitectónico, no caso da sua destruição e simultaneamente um registo patrimonial que adicionava à imagem fotográfica a inscrição de uma escala efectiva.

Por volta de 1870, o fisiologista e anatomista inglês T. H. Huxley (1825-1895), defensor empenhado da teoria evolucionista de Charles Darwin (1809-1882), sistematiza uma sequência de normas a utilizar na realização da fotografia etnológica definindo um registo objectivo e comparativo de um determinado povo e da sua cultura. O método, que adoptava igualmente o registo fotográfico, pressupunha uma sequência de poses do modelo nu, de pé e sentado, de frente e perfil ao lado de uma régua, concretizando assim uma escala de medições do corpo e dos órgãos do indivíduo em análise, que posteriormente Huxley avaliava e classificava.

Guillaume Benjamin Amand Duchenne (1806-1875), reconhecido neurologista francês, posteriormente nomeado como Duchenne de Boulogne, desenvolveu grande parte do seu trabalho entre 1852 e 1856, com a colaboração do fotógrafo Adrien Tournachon (1825-1902), irmão mais novo do conhecido fotógrafo retratista Gaspar Félix Tournachon Nadar (1820-1910), e publicou a sua obra em França, em 1862, sob o título –

Mécanisme de la Physionomie Humaine ou Analyse électro-physiologique de l'expression des passions.

O seu trabalho, considerado pioneiro devido à inclusão da electricidade como instrumento de perscrutação fisiológica e terapêutica, introduz uma nova ligação com os habituais métodos de investigação científica, quando adiciona a fotografia para a captação de imagens do rosto, sobre o efeito de uma electrização pontual e localizada. Este médico interessou-se por investigar detalhadamente, através da adaptação da electricidade como instrumento terapêutico, o modo como se pode aceder e estimular os diferentes músculos faciais e, através do registo fotográfico, fabricar um vocabulário de expressões universalmente válido.

Jean Martin Charcot (1825-1893), aluno de Duchenne de Boulogne, tornou-se director da *La Salpêtrière* de Paris em 1862, uma clínica que reunia pacientes de diferentes patologias do foro psicológico, onde adoptou as experiências fotográficas do seu mestre, dando-lhes seguimento com um método que privilegiava a visibilidade atenta da patologia aliando o registo visual técnico como elemento central na constituição da experiência médica. Charcot alterou o modo de olhar para a histeria através de uma taxinomização de gestos e expressões, definindo um sistema onde reinventava a instantaneidade e eficácia do olhar a partir do dispositivo fotográfico. No desenvolvimento da sua investigação constrói, entre 1877 e 1890 e com o apoio do fotógrafo Paul Regnard (1850-1927), uma espécie de fábrica de imagens⁴⁰ no interior da *La Salpêtrière*, equipando-a com os recentes aparatos de registo óptico e laboratorial da época e promovendo assim um triplo projecto: científico, terapêutico e pedagógico.

Ao associar o termo de *teatro das paixões* à análise fotográfica do ataque histérico, pela excentricidade e exagero nos movimentos, gestos e expressões faciais dos pacientes, que o próprio incitava, Charcot passa a utilizar a fotografia para fragmentar e isolar esses diferenciados momentos a que se acometia o ataque histérico, procurando descodificar visualmente as origens da patologia. Para ele, tal como para Duchenne de

⁴⁰ Jean Martin Charcot publica a recolha das imagens realizadas com o apoio de Paul Regnard em 1876-1877, com o título *L'iconographie Photographique de la Salpêtrière 1876-1877*.

Boulogne, cada paciente era considerado como uma espécie de corpo maquínico que podia ser fisicamente activado e regulado.

A colaboração que se estabelece entre fotografia e medicina, em finais do século XIX e início do século XX, decorre a par da incorporação da técnica fotográfica no sistema judicial francês, onde se iniciam os primeiros ensaios fotográficos do que passou a constituir o sistema de identificação criminal, que a partir de 1888, é adoptado pelas principais instâncias policiais de grande parte do território europeu. O juiz e antropólogo francês Alphonse Bertillon, responsável pela implementação deste sistema, começou por interessar-se pela criação de um sistema de identificação e tipificação do criminoso, através da sistematização do retrato de identificação criminal. Esse estudo, organizado e compilado na *Tableau Synoptique des Traits Physionomiques*, é realizado com base na medição, segmentação e caracterização dos traços fisionómicos do criminoso, registados fotograficamente. Bertillon estabelece assim não só uma forma de registo que confere e organiza a identidade do indivíduo, mas adiciona-lhe a necessidade de um arquivo, inerente a essa identidade. Esses registos, agrupados e sistematizados em diversas tabelas anatómicas constituem-se como um primeiro gesto de arquivo que colecciona a imagem técnica do corpo.

A introdução das impressões fotográficas em papel, na segunda metade do século XIX, tornou a fotografia acessível a um vasto número de pessoas, que foram surpreendidas pela fidelidade da reprodução e pela possibilidade de fixar a imagem a que acediam no espelho, aproximando-se da representação desse lugar de simetria. De acordo com as descrições de Gaspar Félix Tournachon Nadar, o momento de se ver a si próprio, de ter acesso à sua imagem e de a poder transportar consigo, nem sempre resultava numa reacção de reconhecimento. Numa das histórias que descreve no seu único livro de memórias *Quand j'étais photographe*, publicado em 1899, relata esse mesmo desencontro:

« (...) deux messieurs, départementaux, sont venus poser de compagnie et ils reviennent de compagnie voir leurs épreuves.

Selon le rite invariable, l'employé a remis à l'un les épreuves de l'autre, à l'autre les épreuves de l'un. (...)

J'interviens : – Eh bien, messieurs, êtes-vous satisfaits? Avez-vous choisi ?

Tous deux à l'égal se disent contents.

- ...Seulement – me fait observer l'un, tout timidement –, il me semblais que... que je n'avais pas de moustaches ?

Je regarde l'image, je regarde l'homme, je regarde son ami...

Chacun des deux tenait le portrait de l'autre – et s'y reconnaissait. (...)»⁴¹

⁴¹ NADAR, Gaspar - *Quand j'étais photographe*. Paris : Actes Sud, 1998, p. 53.

Tradução: (...) Dois funcionários vieram em companhia um do outro fazer o seu retrato e voltaram juntos para ver as suas provas. Com um ritual invariável, o empregado entregou a um as provas do outro e a outro as provas do primeiro. (...)

Eu intervenho: - Bem, meus senhores, estão satisfeitos? Já escolheram?

Ambos de igual modo se mostram contentes. - Apenas, - um deles observa, muito timidamente: - Parecia-me que... eu não tinha bigode?

Olho para a imagem, olho para o homem, olho para o seu amigo... Cada um dos dois tinha o retrato do outro - e reconheciam-se (...).



FIG. 12

Charles Baudelaire,
Nadar, c. 1855.

No ensaio *Pequena História da Fotografia*, Walter Benjamin enuncia, a respeito dos primeiros retratos fotográficos que «o rosto humano era envolvido por um silêncio em que repousava o olhar»⁴², voltando a sua atenção para a época pré-industrial da história da fotografia, relativamente à qual é frequente evocar a condição de deslumbramento no acesso à imagem fotográfica, caracterizada por uma actualidade que desconhece ainda os efeitos da mediatização.

Quando Walter Benjamin escreve sobre o retrato fotográfico o que o fascina não é a imobilidade ou o diferimento que o meio fotográfico lhe confere, mas o confronto entre o poder ficcional da fotografia e os irreduzíveis indícios de realidade que se revelam na fronteira do enquadramento e que caracterizam a contingência temporal do dispositivo fotográfico, que alia o momento presente do observador com a representação fiel do passado. Como escreve Benjamin, «apesar de toda a habilidade artística do fotógrafo e da metodologia na atitude do seu modelo, quem contempla a fotografia sente o impulso irresistível de procurar, aqui e agora, o cintilar insignificante do acaso com o qual a realidade, por assim dizer, ateou o carácter da imagem, sente o impulso irresistível de encontrar o ponto singelo em que a existência de cada minuto há muito decorrido contem o vindouro e de forma tão convincente que nós, retrospectivamente, o podemos descobrir»⁴³.

A impossibilidade de reduzir a fotografia a um tempo isolado e de a circunscrever a um momento único revela-se uma questão complexa para a sua génese técnica. Se por um lado ela é resultado de um tempo calculado, de uma fracção de duração precisa, por outro a sua existência está comprometida à ligação entre esse momento passado e a dimensão do presente que o continua a experienciar. Aquele que se olha ao espelho opera no imediatismo da recepção da sua imagem e espera essa imagem, mas quando vê o seu retrato fotográfico debate-se com o desfasamento de uma condição passada, uma correspondência questionada pelo diferimento temporal do acto fotográfico e o momento de visionar esse registo. Esse tempo fotográfico, acto de ver localizado no passado, permite, na prevalência da sua dimensão presencial, ser tempo-

⁴² BENJAMIN, Walter - *Pequena História da Fotografia* (1931) in BENJAMIN, Walter - *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 1992, p. 120.

⁴³ *Ibid*, p. 118-119.

ralmente revisitado, revelando um passado que volta a figurar no presente mas como um fantasma, algo que é residual.

Se a fotografia opera nessa simultaneidade, ela passa a qualificar o que lhe é exposto num determinado momento, garantindo-lhe a sua reprodução e abolindo a possibilidade do seu desaparecimento, atribuindo ao momento registado uma dimensão de permanência, responsável pelo (re)conhecimento do objecto que representa.

Quando Émile Zola (1840-1902), influenciado pela fotografia naturalista que praticou em paralelo, juntamente com Peter Henry Emerson, à sua actividade literária, nos diz que «*não podemos pretender ter visto realmente qualquer coisa antes de a ter fotografado*»⁴⁴, sugere uma espécie de rendição do saber e do conhecimento a esta forma de instrumentalização do olhar e uma reflexão sobre o movimento escópico, macro e micro, que passa a constituir o saber científico. Permitindo o registo de fragmentos temporais, aparentemente irreproduzíveis e o assinalar de detalhes morfológicos, difíceis de observar numa apreensão imediata, a fotografia viabiliza o acesso ao que Walter Benjamin denominou de *inconsciente óptico*.

Em *Pequena História da Fotografia*, Benjamin declara que o poder da fotografia se sustenta na sua habilidade para desvendar o *inconsciente óptico*, ou seja o vasto campo de conhecimento que se apresenta invisível a olho nu e que só através da técnica se torna acessível «*é uma natureza diferente aquela a que fala à câmara ou aos olhos; diferente principalmente na medida em que em vez de um espaço impregnado de consciência pelos homens, surge um outro embrenhado pelo inconsciente. (...) Deste inconsciente óptico só se tem conhecimento através da fotografia.*»⁴⁵

Esta ideia de *olho nu* é efectivamente um termo que surge para descrever um olhar humano desaparelhado, sem extensões nem mediação técnica, que permite o complemento e instrumentalização da visão. O *inconsciente óptico* é captado tecnicamente não apenas pela capacidade de reter o movimento do objecto, mas também pela forma

⁴⁴ Cit. por LEMAGNY, Philippe ; ROUILLE, André - *Histoire de la photographie*. Paris : Bordas, 1986.

⁴⁵ Op. Cit., BENJAMIN, p. 119.

descritiva, precisa e exaustiva como o faz, celebrando um registo que declara o detalhe indiscriminado de cada objecto.

A possibilidade que a câmara fotográfica contém de revelar o que é da ordem do fugaz, do longínquo ou do microscópico, torna-a numa máquina de mediação capaz de penetrar e ampliar o real visível e criar respectivamente uma desmultiplicação desse real no interior da sua significação.

As alterações no modo de *olhar*, a sua duplicação e desconstrução na portabilidade da fotografia, e a multiplicidade de novos pontos de vista do objecto reconfiguram a natureza da percepção do espectador, familiarizado com o elemento estático e sem mediação.

Desconhecendo a possibilidade de interacção sobre o que lhe era dado a ver, para o observador, a participação ou interferência na obra eram possibilidades não colocadas, e a relação de distanciamento que nela subsistia, protegia e elevava o seu respectivo grau de perturbação e estranheza. Habitado a estar distanciado da obra e seguro dessa mesma distância, o observador é subitamente confrontado com uma violação e provocação do seu espaço próprio e passa a desejar o acesso contínuo a essa forma de olhar o mundo, a esse *inconsciente óptico*.

Este conceito corresponde para Benjamin a uma capacidade que a fotografia viabiliza, também pelo seu diferimento, em detectar e registar certos atributos do objecto, que uma observação desarmada é incapaz de discernir, quer pela escala, quer pelo movimento do objecto. A câmara fotográfica regista e capacita o observador para ver o que anteriormente lhe era perceptivamente inacessível e invisível, permitindo uma posterior visualização da suspensão e respectiva fragmentação do movimento e produzindo o seu inverso: a individualização do gesto no tempo.

Se a representação tradicional se interessava por criar uma ilusão de fluidez e conferir uma dimensão de eternidade ao objecto, a fotografia ao reproduzi-lo, recorta essa fluidez e cristaliza cada momento de uma indeterminada acção, dando ao observador a possibilidade de visionar essa suspensão do movimento múltiplas vezes, revelando o que Benjamin denomina de «*segredo do movimento*».

O ensaio *Pequena História da Fotografia* não corresponde a uma história abreviada do meio fotográfico, mas uma extensa reflexão crítica suscitada pelo trabalho de uma série de fotógrafos e das suas respectivas experimentações no decorrer do século XIX, que situa o meio fotográfico como responsável por alterações profundas da percepção, da representação visual e da própria experiência estética. Nesse ensaio, bem como em *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*, Benjamin examina simultaneamente, o papel que o advento da fotografia e do cinema importaram para a alteração dos modelos de contemplação e percepção do objecto e para uma total reformulação do estatuto e condição da obra de arte.

A noção de *aura* é o conceito que Benjamin começa por introduzir para designar a persistência do objecto no seu modo originário de existência, que refere como uma conjugação específica de espaço e tempo, qualidade do singular, que qualifica uma distância incomensurável e o potenciar dessa particularidade, presencialmente, num reconhecimento mútuo entre espectador e obra de arte.

Num contexto anterior ao aparecimento da fotografia, o reconhecimento do carácter singular da obra de arte era central para a sua legitimação, e como explicita Benjamin através da noção teológica de *aura*, representava uma espécie de presença transcendente onde se reflectia a manifestação de unicidade que se declara na particularidade de um determinado objecto ser único e irrepetível «*uma trama peculiar de espaço e tempo: aparência única de uma distância, por muito perto que possa estar.*»⁴⁶

Apesar de Benjamin não separar no plano da história individual, a obra das suas respectivas reproduções, reconhecendo as implicações que essas mesmas reproduções introduziram no conhecimento, influências e interpretações da obra, salvaguarda a noção de original pelo valor único e irrepetível da obra de arte, em que «*o aqui e agora do original constitui o conceito da sua autenticidade.*»⁴⁷

O conceito de *aura*, proposto por Benjamin, pode definir-se pela ideia de uma manifestação e presentificação única, de algo que se define na distância que mantém

⁴⁶ *Ibid*, p. 127.

⁴⁷ BENJAMIN, Walter – *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica* (1936) in BENJAMIN, Walter – *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 1992, p. 77.

com o espectador e que privilegia o carácter excepcional da obra de arte, contrariando a afirmação de um espaço de experimentação contínua do espectador que a Modernidade vai fomentar. A ideia de *aura* remete exactamente para a possibilidade de aparição única de algo distante e é fundamentalmente essa distância que se torna garante da inacessibilidade do objecto e que exclui a possibilidade de reprodução e manipulação da sua existência primordial.

Quando Walter Benjamin nos diz que, «*enquanto o autêntico mantém a sua autoridade total relativamente à sua reprodução manual que, regra geral, é considerada uma falsificação, isto não sucede relativamente à reprodução técnica*»⁴⁸, afirma que a percepção da *aura* da obra de arte prevê a necessidade de uma distância temporal que a desliga do seu autor e da circunstância da sua origem, implicando por isso uma impossibilidade de reprodução.

A obra de arte transporta consigo a marca da sua origem e a operação de legitimação e autenticidade que ela reclama, está em parte relacionada com esta procura da originação. A origem, no caso do objecto sagrado, é a sua capacidade de tornar presente o *aqui e agora* dessa originação, rememorando a experiência que esse sagrado proporciona.

As primeiras imagens fotográficas, de que fala Benjamin, são pontuadas ainda por uma ausência e um vazio de actualidade, e nelas podem encontrar-se vestígios de uma dimensão *aurática*, uma dimensão de espanto, reservada a quem as acede pela primeira vez, absolutamente distante da multiplicidade que vai marcar a reprodutibilidade fotográfica.

Benjamin encontra nessas mesmas imagens semelhanças com o desenho e a pintura, porque percebe um território desocupado que permite fluir para o plano do imaginário, sem reconhecimento do real, que o fotográfico é votado a representar. Essas primeiras imagens, absolutamente preenchidas de realidade, nem por isso são

⁴⁸ *Ibid*, p. 78.

coincidentes com a percepção dessa realidade, pois «*tudo nestas primeiras fotografias estava preparado para demorar*»⁴⁹

A actualidade que caracteriza e se revela nas primeiras imagens fotográficas, é uma actualidade que desconhece aquilo que efectivamente vem a caracterizar a Modernidade, tal como Charles Baudelaire (1821-1867) [FIG. 12] a definiu, na sua dimensão «*transitória, fugidia e contingente*»⁵⁰

A análise que Walter Benjamin faz da *reprodutibilidade técnica da obra de arte*, centrada sobre a crescente afirmação da Fotografia e do Cinema no início do século xx, onde se podem deduzir igualmente outras emergentes⁵¹, pressagia de forma clara os principais fundamentos da intrusão entre a arte e as técnicas de reprodução mecânica, determinantes para uma compreensão e classificação das operações artísticas da Modernidade.

Benjamin não foi o primeiro a escrever sobre as consequências e potencialidades que os novos meios técnicos introduziram a nível da percepção no seio da sociedade do século XIX, mas terá sido o que o fez de forma clara, ao intersectar os principais conceitos que interessam à problemática que aqui desenvolvemos e que se sintetiza na intersecção e reformulação da noção de obra de arte, a partir de uma efectiva interferência dos meios de reprodução técnica. Para Benjamin, a questão central colocada pelo advento do cinema e da fotografia, não é tanto a sua classificação enquanto obras de arte mas o modo como se altera e revoluciona o estatuto da obra de arte, as categorias estéticas que a proclamam e a relação entre artista e espectador.

⁴⁹ *Op. Cit.*, BENJAMIN, p. 121.

⁵⁰ BAUDELAIRE, Charles – *O pintor da vida moderna*. Lisboa: Vega, 2004, p. 21.

⁵¹ A década de 1930 assiste a avanços e descobertas essenciais para o desenrolar de toda uma cultura digital, tendo como alguns dos seus protagonistas Vannevar Bush (1890-1974), Alan Turing (1912-1954) ou Konrad Zuse (1910-1995), este último autor de uma das primeiras propostas de construção de uma máquina calculadora digital. Ver capítulo: *The Beginnings of Digital Culture*, in GERE, Charlie - *Digital Culture*. London: Reaktion Books, 2002.

Tal como escreve Benjamin, a reprodutibilidade técnica destrói a autoridade da origem e reinscreve o objecto numa ampla pluralidade que desde sempre esteve presente.

Com o advento da fotografia, é a instância do singular que passa a estar ameaçada com o devir reprodutível da imagem fotográfica, intrusão que produz uma convulsão na percepção da obra de arte e nos modelos estéticos de que parecia inseparável – originalidade e valor eterno e secreto da obra. O crescimento de uma estratégia que insiste na cópia e difusão do original contribui para uma alteração dos modelos de percepção, em simultâneo com uma padronização dos modelos de acesso à obra.

O fim da *aura* impulsiona o fim da diferença entre original e cópia e a incapacidade de perceber o que é diferenciado por esses dois conceitos. É esta indistinção, no tempo e no espaço e a respectiva reprodução técnica da obra, que vai caracterizar a Modernidade e implicar uma crítica profunda do pensamento estético e do estatuto que este atribui à obra de arte.

Esse anunciado fim, corresponde à concretização e possibilidade de suscitar uma prática da apropriação, não exclusivamente pelo domínio da técnica, mas pelo encurtar da distância que passa a figurar entre o espectador e o objecto.

A *aura* do objecto, experienciada pelo espectador, é substituída por uma relação que privilegia uma absorvência da obra e a legitimação de uma recepção colectiva que reanima, subsequentemente, o valor do objecto reproduzido, que Benjamin identifica como intimamente relacionado com as *massas*.

A *aura* é efectivamente substituída pela aparência de possibilidade e respectivo desejo de posse do objecto e o que efectivamente hoje nos assedia quotidianamente é essa mesma ideia do objecto. Para Terry Eagleton «*ao circundar o objecto de uma proximidade com o assunto reproduzido, como na reprodução em postal de uma obra-prima da Antiguidade, a reprodução pode inverter o fetichizar da 'aura' do original, condenando a sua história a uma mera repetição compulsiva de si própria. Origem e repetição encontram-se ambas circunscritas numa colisão imaginária: o momento 'original' está votado a reduzir o*

que prossegue como mera repetição; e a própria repetição corresponde à pulsação vazia de um processo empenhado em retroceder a um original que continuamente altera.»⁵²

A reprodução deixa de ser feita em conformidade com a condição de original, mas esse facto deixa de ser determinante para a compreensão e contextualização de uma cultura da cópia. A técnica não elimina liminarmente a condição do original, mas reivindica cada vez mais o protagonismo da cópia no acesso ao objecto, criando efectivamente uma ambivalência que não partilha a mesma direcção. A fotografia e o cinema vão implicar exactamente o deslocamento da noção de obra de arte *singular* e *única*, para a condição de cópia e de múltiplo, onde o *original* é apenas mais uma matriz, destinado à partida à reprodução.

⁵² *Ibid*, p. 39.

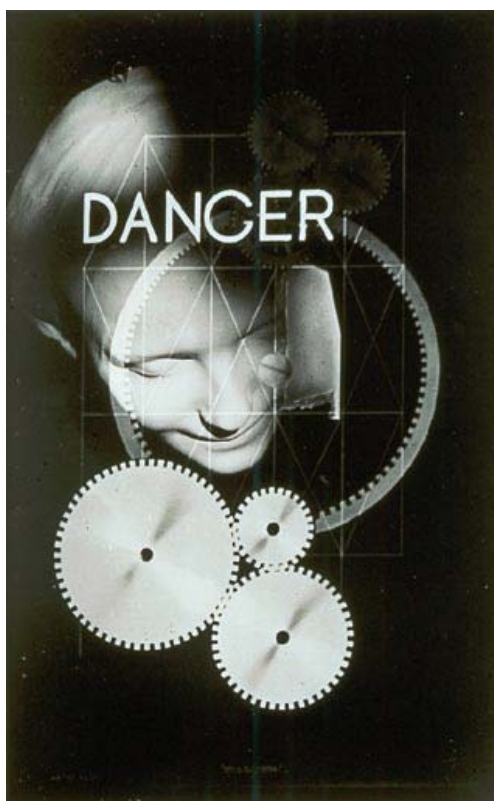


FIG. 13
Dancer / Danger. L'impossibilité,
Man Ray, s.d.

1.2.

DISTRACÇÃO, CHOQUE E CULTURA DE MASSAS

A figura do *flâneur*, caracterizada por Charles Baudelaire como um viajante que vagueia tranquila e lentamente pela cidade, sem aparente destino mas secretamente vigilante, define para Walter Benjamin uma lógica de divagação que reflecte, na sua condição solitária, indicada no seu abandono à multidão, uma forma personalizada de interrupção do espaço contínuo de experimentação, que essa mesma multidão concretiza. Tal como caracteriza Walter Benjamin em *Über einige Motive bei Baudelaire* (1939), «a câmara deu ao momento um choque pós-humano. A este tipo de experiências hápticas adicionaram-se outras ópticas, tais como as que são fornecidas pelos anúncios de publicidade nas páginas de jornais ou no tráfego da grande cidade. Mover-se por entre esse tráfego envolve o indivíduo numa série de choques e colisões. (...) Baudelaire fala de um homem que mergulha na multidão como se ela fosse um reservatório de energia eléctrica. Para circunscrever a experiência do choque, ele chama a este homem 'um caleidoscópio equipado de consciência.»⁵³

O tema da cidade amplia os estímulos e sensações que ameaçam sobrecarregar a percepção do observador, incentivando-o a uma experiência perceptiva descontinuada e desordenada de porções dessa mesma experiência. A superabundância de imagens que a cidade promove, fazem por isso da prática do *flâneur* um movimento que procura resgatar do fluído contínuo da cidade, uma forma de reconfigurar a experiência moderna, na iminência da sua desintegração.

Baudelaire persiste na ideia de que a principal obrigação do artista moderno é a de pintar a beleza efémera do momento presente e é nesse sentido que ele defende que o pintor da vida moderna deve abandonar o espaço do estúdio e vaguear pelas ruas da

⁵³ BENJAMIN, Walter - *Über einige Motive bei Baudelaire* (1939) in BENJAMIN, Walter - *Illuminations*. New York: Schocken Books, 1969, p. 175.

cidade, tornando-se um observador astuto e atento das manifestações mínimas que esta transmite. De acordo com Baudelaire, o *pintor da vida moderna* deve relacionar-se com os seus antecessores, sem imitar o seu estilo ou as temáticas do passado, mas empenhar-se em retirar o *eterno* do *transitório* explorando, tal como explicita a própria figura do *flâneur*, o potencial fragmentário da cidade e transformando-o num lugar de leitura e rememoração.

Para Baudelaire, as obras de arte do passado souberam restituir no presente a beleza do seu tempo, a sua própria *modernidade*, fazendo prolongar a originalidade e intensidade, nas épocas subsequentes, como instâncias de exemplaridade.

O aparecimento do espaço expositivo, em finais do século XVIII, como modelo de apresentação das obras, de que o espaço do Museu e os Salões de Paris, são o mais importante exemplo, altera a relação do espectador com o plano pictórico, afirmando a recepção colectiva e visual da obra como a sua única forma de recepção, independentemente da plasticidade que a constitui, e é essa mediação inadiável que se torna responsável pelas modificações que a pintura assiste no decorrer da sua História, nomeadamente na primeira metade do século XX.

Essa crise não decorre exclusivamente, como muitos críticos sugerem, do aparecimento da fotografia e do confronto que esta parece provocar com a pintura, substituindo o retratista pelo fotógrafo, mas sim de uma alteração das práticas de recepção da obra de arte e das exigências de um público que passa a estar contemplado e representado no interior da própria obra, pelo cinema e pela fotografia.

Dar a ver a obra sobre a forma da sua reprodução confere uma espécie de invisibilidade ao original e amplia o seu valor de culto, diminuindo a importância da sua presença. É por isso que Benjamin divide de forma fundamental o valor de culto e o valor expositivo da obra sem permitir uma evidente mudança de posições face à sua manifestação e presentificação ao espectador.

Ao centrar as suas preocupações na figura do receptor da obra de arte, Benjamin define os parâmetros de mudança, que se verificam face à reprodução técnica da obra, através da ligação entre a sua função social e a efectiva redução a uma cultura de *massas*, onde se introduz o papel de uma crítica especializada, contrapondo a ausência de

uma capacidade de crítica generalizada «quanto mais o significado social de uma arte diminui, tanto mais se afastam no público as atitudes, críticas e de fruição.»⁵⁴

O problema que se coloca para a recepção colectiva da obra, prende-se também com o desenvolvimento de uma outra forma de percepção, uma dimensão colectiva que modifica e determina o seu espaço de legitimação e o transforma num espaço de consumo. A reprodução da obra de arte altera a sua natureza, nomeadamente nos diferentes modos como a passa a apresentar, conferindo-lhe um valor expositivo que se acentua no seio de espectadores que a recebem.

A obra de arte, através do trabalho contestatário das vanguardas históricas e continuado pelas neovanguardas, reconsidera a sua função, através dos meios de reprodução técnica e questiona os modelos de apresentação e exposição da obra e a percepção colectiva do receptor dessa obra.

A noção de *cultura de massas* adquire aqui um papel determinante na modelação do conceito de obra de arte e torna-se matriz da compreensão de um novo modelo de participação activa na sua construção. Se por um lado a subsequente industrialização e comercialização da fotografia traz consigo a *perda da aura* do objecto, também o entusiasmo dos movimentos da vanguarda alterou profundamente, com a integração e respectiva celebração dos meios de reprodução técnica, a condição e o estatuto da obra de arte.

Ao determinarem uma nova formulação do objecto e ao fomentarem a radicalidade na alteração de um paradigma de criação e recepção da obra, as vanguardas do início do século xx, impõem um pensamento que identifica na produção do *escândalo* e do *choque*, o modelo de relacionamento da obra com o espectador, que passa a caracterizar toda a Modernidade. Tal como escreve Benjamin, «quanto maior for a distribuição do choque em determinadas impressões, mais frequentemente a consciência fica alerta, como um ecrã contra os estímulos que lhe são enviados; quanto mais eficientemente o faça, menos estas impressões entram na experiência (*Erfahrung*), tendendo a permanecer na esfera de uma certa vivência (*Erlebnis*) do evento. Talvez que a principal conquista na defesa do choque seja

⁵⁴ Op. Cit, BENJAMIN, p. 101.

encontrada na sua função de assinalar num acidente o ponto preciso, no tempo e na consciência, em detrimento da integridade dos seus conteúdos. (...) O que torna o acidente num momento já vivido (Erlebnis)...»⁵⁵

Numa das versões de *Dancer / Danger, L'impossibilité* [FIG. 13] do artista surrealista⁵⁶ Man Ray (1890-1976), posterior à primeira versão de 1920, a fotografia que compõe a fotomontagem corresponde a um busto feminino em gesso que Man Ray utiliza numa outra série fotográfica, realizada em 1944, como ilustração do poema *Aurélien* de Louis Aragon (1897-1982). A fotografia é uma fotomontagem composta, fotograma e dupla exposição, que pelas suas características técnicas evidência os efeitos de luz e sombra, nomeadamente de ausência e presença de luz. Na fotomontagem, os elementos maquínicos e o busto feminino, encontram-se suspensos sobre um fundo negro, sem gravidade e plano de acção, ambos inoperantes e desconectados, representando apenas uma referência à sua potencial ligação, circunscrita ao espaço modular e repetitivo da grelha que intersecta o fundo.

Ao explorar a relação entre humano e máquina como construção partilhada, verifica-se nestes elementos um princípio de impossibilidade funcional e formal onde é colocada, como indicação verbal, uma imperceptível justaposição sobre a forma de uma ligadura gráfica – *Dancer / Danger*, condição de encantamento onde se sugere uma ténue advertência. Numa primeira leitura da fotografia identifica-se a palavra *Dancer* e

⁵⁵ *Op. Cit.*, BENJAMIN, p. 163-164.

A questão do acidente é respectivamente actualizada por Hal Foster no seu ensaio *The Return of the Real* (1996) que analisamos no capítulo 3.1. *Sobre a Vanguarda* e no capítulo 3.3.2. *A produção serial na Factory*, onde nos remetemos a um estudo sobre a temática do desastre/catástrofe e a simultânea valorização da repetição na obra de Andy Warhol.

⁵⁶ O Surrealismo, pelo seu reconhecimento da cidade contemporânea como inspiração para representações oníricas, repletas de elementos ocasionais e formas mitológicas, privilegia a composição fragmentada e metaforizada do real. Para Benjamin este movimento revelou-se uma importante referência para uma leitura sobre a cultura moderna, nomeadamente pela crítica Surrealista à concepção tradicional estética e à insistência nos conceitos de intimidade, choque e estranheza, tendo sido destacado objecto de análise no texto intitulado *Der Surrealismus*. (Traduzido do inglês: *O Surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia*), escrito em 1929.

apenas numa observação mais atenta e detalhada, indicada também no título, se percebe o artifício da dupla significação, que adequa e relaciona, de forma justaposta, os restantes elementos visuais, que coabitam ironicamente, de sorriso nos lábios, o espaço conflituoso da imagem.⁵⁷

Para os surrealistas importava o exercício da contemplação poética da paisagem urbana, plena de novos dinamismos, como lugar de contaminação e possibilidade de desenvolvimento de novas formas de representação, que privilegiavam a montagem fotográfica ou cinematográfica, para uma orquestração de imagens oníricas, que desvirtuam continuamente o próprio espaço da cidade, enchendo-o de deslumbramento e estranheza.

Walter Benjamin descobre no Surrealismo a valorização da desvirtuação do objecto e a abolição irreverente da distância entre o espectador e a obra de arte, através da incongruente justaposição de elementos fragmentários que, pela própria montagem fotográfica, maximizam o valor de *choque* do lugar-comum, transformando-o simultaneamente em valor secreto.

O *choque*, conceito relevante que Benjamin desenvolve no seu ensaio, é uma categoria que explicita o modo como se determinam as alterações no domínio da percepção sensorial do espectador, a par das novas técnicas de reprodução e que implica uma revisão profunda na dimensão espaço-temporal que este passa a ocupar. O *choque*, enquanto momento de percepção momentâneo e superficial não permite uma penetração no inconsciente e segue uma direcção contrária à experiência da *aura*.

⁵⁷ Outra das questões que se pode submeter na leitura da fotomontagem é o registo em transparência dos diferentes elementos que a compõem, estabelecendo uma semelhança formal com as fotografias radiográficas que começam por ser utilizadas pela Medicina, em finais do século XIX, com o registo do interior do corpo humano e a sua respectiva exposição ao olhar público. Os Raios X foram inventados em 1895 por Wilhelm Conrad Röntgen (1845-1923) e a proposta de produzir uma imagem da interioridade do corpo, submetida ao domínio das instâncias públicas, se por um lado vem reforçar os mecanismos de observação e prevenção sobre o corpo, é também indicador da crescente substituição do tacto pela visão na relação da ciência com o corpo, permitindo igualmente pensar a inescapável e vertiginosa ligação do homem com a técnica, questão determinante para a Modernidade.

A transformação do quotidiano, quer pela utilização directa de elementos da cidade, quer pela integração dos meios tecnológicos como meio de expressão por excelência, constituem o domínio e o privilégio do pensamento aleatório e casuístico que os Surrealistas, como outros movimentos de vanguarda, trabalharam.

As primeiras décadas do século xx testemunham convulsões profundas nas convenções que regulam as principais áreas científicas, tendo como consequência alterações estruturais em praticamente todas as disciplinas, nomeadamente nos domínios da física, da política, filosofia ou psicologia. São estas transformações que as vanguardas artísticas, como o Futurismo, o movimento *Dada* ou o Construtivismo Russo começam por exacerbar e incorporar descomplexadamente nas suas obras, adoptando a *fotomontagem* como um dos instrumentos privilegiados da sua expressão. A proposta de apropriação de elementos fotográficos e a possibilidade de os reciclar a partir da própria linguagem fotográfica tornam a *fotomontagem* bem como a *colagem*, num dos momentos da consciência Moderna de arte, reflectindo e exacerbando a noção de espaço descontínuo e de tempo não linear, valorizando e exponenciando o carácter simultâneo e fragmentado da percepção da experiência.

A radical e reveladora postura transgressiva do movimento *Dada*, foi a primeira a perfurar a melancolia da temática da autonomia da arte burguesa e Walter Benjamin dedica-lhes, particular atenção, especialmente a John Heartfield (1891-1968), de todos os membros do movimento *Dada Berlin*, o que se tornou mais activo na crítica ao regime nazi e que encaminhou a sua obra para uma provocação explícita ao território do espectador. Entusiasmado com a alteração do modelo contemplativo de recepção e interessado na produção contínua do escândalo, John Heartfield cultivava uma relação de desequilíbrio permanente com a própria obra, com a qual se relacionava como um instrumento de acção e provocação.

Ao afirmar-se como uma dimensão provocatória que a obra projecta no espectador e que advém sobretudo das potencialidades do dispositivo que a reproduz, o choque é para os dadaístas colocado em potência numa aproximação à noção de *escândalo*.

O movimento *Dada*, fundado em Zurique (*Cabaret Voltaire*, 1916) pelo poeta alemão Hugo Ball (1886-1927), e continuado em Paris (*Dada Manifesto*, 1918) pelo poeta e ensaísta romeno Tristan Tzara (1896-1963) e pelo pintor francês Francis Picabia (1879-1953) e

posteriormente em Berlim (*Berlin Dada*, 1920) através dos alemães John Heartfield, George Grosz (1893-1959) e Raoul Hausmann (1886-1971), manteve um percurso de crítica dirigida aos conceitos de arte elitista burguesa e à emergência de uma cultura de massas, desenvolvendo estratégias de produção aleatória de significados e, no caso de *Berlin Dada*, ensaiando um modelo de propaganda activista, fortemente politizada.

A grande convicção do movimento *Dada* é a necessidade e a afirmação de uma indiferença e negação pela função interpretativa da arte e assume-se, em relação a outros movimentos da vanguarda, como o que estabeleceu de forma mais evidente uma convergência entre os meios de reprodução técnica com a produção da própria obra.

Identificando-se como um projecto antiartístico, interessado em adoptar denominações que se associavam à produção serial e que faziam constantes conotações com a metrópole industrializada – como é o caso da palavra *fotomontage* ou do termo *monteur* que John Heartfield utilizava para denominar o seu trabalho – os dadaístas usavam a fotografia como meio de apropriação dos meios de reprodução em si. Como anunciava Raoul Hausmann:

«– Esta palavra [*fotomontage*] traduz a nossa aversão para representar o papel do artista e ao consideramo-nos engenheiros falamos de construir e montar em série as nossas obras.»⁵⁸

Circunscrevendo uma parte da sua acção a desmistificar a invisibilidade da técnica, os dadaístas tinham como principal premissa uma crítica aos mecanismos de acção e totalidade, reclamando uma função social para a arte e regurgitando uma euforia formal maquínica, explicitada nas suas afirmações e manifestos. A fotomontagem – também classificada inicialmente de *dadaphoto* – pertencia, no entender destes autores, ao mundo tecnológico, ao mundo da comunicação de massas e da reprodução fotomecânica.

⁵⁸ HAUSMANN, Raoul – *Courrier Dada* (1958), Cit. por DAWN, Ades – *Fotomontaje*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002. p. 12.

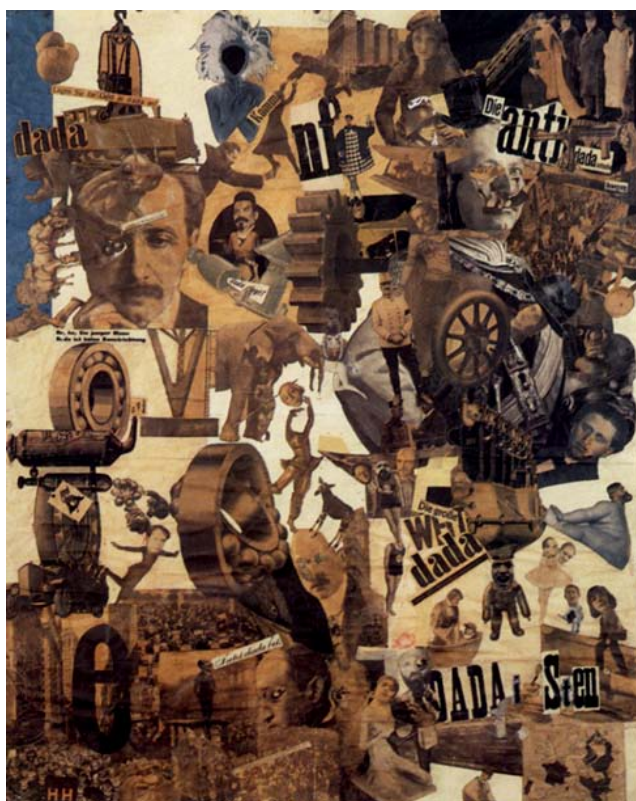


FIG. 14

*Corte com faca de cozinha Dada pela última Weimar –
época cultural alemã das barrigas de cerveja,
Hannah Höch, 1919-1920.*

Nas suas fotomontagens Hannah Höch (1889-1978), que integrou o *Dada Berlin*, aplica estratégias de apropriação e justaposição de fragmentos visuais, retirados de reproduções fotográficas de objectos artísticos, artefactos etnográficos ou registos do quotidiano, retirados de revistas e jornais, para reinventar e problematizar o seu sentido pela confrontação aleatória de objectos aparentemente contraditórios.

Ao olhar para a sua obra, sob a perspectiva de Walter Benjamin, observamos que a representação de elementos do passado não pretende afirmar-se como uma entidade unitária e linear, mas antes concretizar uma adição entre passado e presente, numa inequívoca fragmentação e sucessiva actualização do presente. Ao fragmentar imagens de universos absolutamente distintos e ao apresentá-las como parte integrante de um todo fragmentado, Hannah Höch defende, tal como outros membros do movimento *Dada*, uma ruptura entre passado e presente da obra de arte, insistindo na proposta de criar um objecto que se define nessa suspensão temporal, que o fotográfico realiza, e na sua posterior justaposição.

Em *Corte com faca de cozinha Dada pela última Weimar - época cultural alemã das barrigas de cerveja* (1919-1920) [FIG. 14], Hannah Höch, que pertencia igualmente ao *Dada Berlin*, torna visível o entusiasmo por uma estética da produção trabalhada numa superestrutura, que incorpora a *colagem* e a *fotomontagem* como meio legítimo de afirmação dos propósitos dadaístas. Como anuncia Hannah Höch, «o nosso único propósito era o de integrar os objectos do mundo das máquinas e da indústria no mundo da arte.»⁵⁹

Corte com faca de cozinha Dada pela última Weimar - época cultural alemã das barrigas de cerveja, apresentada ao público pela primeira vez em 1920, na primeira exposição internacional *Dada*, na galeria Dr. Otto Burchard em Berlim, explicita a atitude do movimento *Dada* para com a República de Weimar e o seu contagiante espírito nacionalista. O império alemão era na época, uma das nações europeias mais fortemente industrializadas, nomeadamente no domínio da electrónica, química e metalúrgica.

O movimento *Dada* tinha como proposta converter a técnica em ausência de técnica, e como princípio a incorporação do acaso para afirmar a transgressão do carác-

⁵⁹ Cit. por *Ibid*, p. 13.

ter tradicional da arte, recusando a própria definição de movimento artístico para a sua identificação. Na fotomontagem as referências ao movimento *Dada* como anti-*Dada* surgem dispostas através de fragmentos recortados e colados sobre várias figuras da esfera política, como o próprio Kaiser Wilhelm II (1859-1941), líder regente do estado alemão desde 1889, ou o chanceler Otto Von Bismark (1815-1898), no canto superior direito da fotomontagem, representando simultaneamente, pela miniaturização e fragmentação verbal absurda, uma contestação evidente às suas políticas imperialistas.

Não se identificando como feminista, Hannah Höch desenvolve o seu trabalho numa sociedade que começa a ser confrontada por uma crescente participação da mulher no mercado de trabalho, acusando um papel cada vez mais activo a nível cultural e social, o que se verifica nesta fotomontagem pela inclusão de fotografias de mulheres de destaque nas áreas da literatura, do desporto, do teatro ou da dança. Ainda no contexto desta afirmação, Hannah Höch coloca um mapa, no canto inferior direito, onde identifica os países europeus com intenções de adoptar e pôr em prática o sufrágio universal.

Apesar do premeditado caos que a imagem apresenta, distingue-se uma *grealha* que suporta a diversidade de fragmentos que compõem a fotomontagem, permitindo a alternância e justaposição de violentas alterações de escala que reflectem as múltiplas percepções e pontos de vista sobre a cidade, numa visão paradoxalmente crítica e utópica de Berlim. Ao registo gráfico do ritmo mecânico da cidade, alia-se uma percepção da sua vivência social, povoada por uma crescente cultura de *massas*, que começa a ensaiar sucessivas ocupações do espaço público, que utiliza e desvenda as principais contradições da sua excessiva manifestação. É ainda perceptível uma nova consciência sobre a representação da imagem em *movimento*, implícita aos recentes aparatos técnicos e comum também a outras manifestações artísticas da época, como o movimento Futurista⁶⁰, que afirmou a sua oposição à inércia e ao carácter estático associado à representação tradicional.

⁶⁰ Liderado por Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), o Futurismo é anunciado em Fevereiro de 1909, através da publicação do *Manifesto Futurista* no jornal francês *Le Figaro*, onde se profere uma

Benjamin defende que se por um lado a radicalidade do movimento *Dada* propõe a aniquilação da contemplação através do *escândalo* e do *choque*, revelando-se por isso como principal premissa para uma mudança da percepção e recepção social da obra, é no entanto o cinema e a proposta de registo da imagem em movimento que se tornam constituintes do efeito de *choque* que determina a profunda ruptura que caracteriza toda a Modernidade.

A projecção cinematográfica não se constituiu apenas como uma nova forma de reprodução artística, mas antes como um modo distintivo de recepção estética. A *aura* do objecto artístico exige veneração, contemplação e concentração por parte do espectador e privilegia o carácter solitário e imperturbável com que ele se eclipsa no interior da obra, e é exactamente essa condição *asocial* e individual de acesso à obra que é alterada pelo cinema.

condenação da tradição burguesa e da própria História como texto do passado com o slogan '*Les Mots en liberté*'. Os futuristas abandonaram a distinção entre arte e *design* e adoptaram a propaganda como forma de comunicação, nomeadamente o *design* tipográfico da época. As suas obras enfatizam ainda a representação da velocidade e do movimento motivado pelas descobertas tecnológicas de finais do século XIX, nomeadamente as invenções do francês Etienne-Jules Marey (1830-1904) no domínio da cronofotografia ou do americano Eadweard James Muybridge (1830-1904) através dos seus ensaios de registo e projecção que o colocam como o antecessor legítimo da invenção do cinema com o seu *zoo-praxiscope*.



FIG. 15

O Homem da Câmara de Filmar (fotograma do filme)

Dziga Vertov, 1929.

As técnicas do *close-up*, a câmara lenta ou a própria montagem cinematográfica, transformam-se no método adoptado pelas vanguardas para trabalhar a ideia de metrópole, fazendo explodir a sua escala e a sua dimensão social no plano do ecrã.

No filme *O Homem da câmara de Filmar*, [FIG. 15] Dziga Vertov (1896-1954)⁶¹ evidencia o jogo da representação *mise en abyme*: a história em si constrói-se a partir da personagem de um realizador que filma um realizador que produz um filme, sugerindo níveis distintos e simultaneamente entrelaçados de duplicação: do filme dentro do filme; da rodagem dentro da rodagem; câmaras filmadas e projectadas noutras câmaras; ecrãs filmados que projectam o próprio filme, quebrando a sua continuidade narrativa. Este modelo é uma denúncia do esqueleto do filme, ou do processo fílmico e realiza um círculo entre aquilo que é o olhar humano, o olhar ciclópico da máquina e o olhar do espectador. O final do filme é anunciado por um aceleração do ritmo de sucessão das imagens, numa montagem vertiginosa que impele o espectador a uma ordenação da recepção e aumento do estímulo perceptivo.

Em *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica* Benjamin introduz um termo que se torna central para localizar esta nova forma de percepção e recepção cinematográfica: a *distracção*. As modificações perpetradas pelo meio cinematográfico cen-

⁶¹ Dziga Vertov, que dedicou parte da sua obra ao cinema, realizou filmes como *O Homem da Câmara de Filmar* (1929), *Kino-Eye* (1924) ou *Kino-Pravda* (1925) mantendo fortes ligações ao movimento Construtivista Russo, juntamente com o poeta Vladimir Mayakovsky (1893-1930), o realizador Sergei Eisenstein (1898-1948), o fotógrafo Gustav Klutsis (1895-1938), o fotógrafo Alexander Rodchenko (1891-1956) e o escultor Vladimir Tatlin (1885-1953) entre outros. Os propósitos iniciais deste grupo, nos seus ensaios através da fotografia e do cinema, relacionavam a integração da imagética industrial como meio de expressão artística, não só pela relação da fotografia com os procedimentos mecânicos que lhe dão origem mas também num sentido codificado, alargando as limitações da abstracção e conduzindo a fotografia para um propósito de crítica política e social.

A fotografia e o cinema começam a ser valorizados pela sua capacidade inerente de organizar, ordenar e activar uma consciência colectiva e assumem para o movimento Construtivista um papel pedagógico e um carácter informativo e persuasor, que incorpora e constrói instrumentos de propaganda visual para fomentar acções de carácter visionário e utópico com o objectivo de exortar os ideais do estado soviético.

tram-se assim não apenas nas suas capacidades técnicas de penetração na realidade do objecto e da sua respectiva importação para o interior da esfera artística, mas pelo modo como engendra uma recepção colectiva do objecto que privilegia um modo desinteressado de acesso ao objecto.

No entanto a *distracção* não é apenas uma forma distintiva de recepção cinematográfica é também a marca determinante da experiência urbana, que o cinema se interessou por registar, uma acção contínua de esquecimento e amnésia, um registo sobre o que acontece nas margens convencionadas da percepção e sobretudo a base para uma nova prática de persuasão política assente no modo colectivo de perceber e aceder ao objecto.

A ideia de contemplação está associada a uma espécie de vida interior do indivíduo que prevê um abandono e um isolamento que conduz o espectador em direcção a uma experiência estética *única e irrepetível*. Com o cinema, a proposta de uma contemplação individual e *aurática* do objecto é alterada pelo que Benjamin define como uma recepção em estado de *distracção*, que ao contrário de permitir o abandono do espectador em direcção à obra, deixa a obra ser absorvida pelo espectador e capacita-o da possibilidade da sua apropriação e manipulação.

No ensaio *Über einige Motive bei Baudelaire*, Walter Benjamin enfatiza o carácter cinemático da experimentação do espaço urbano referindo que o cinema realiza uma forma de proximidade baseada numa relação mútua de ausência, mediada pela câmara, quer do referente representado para com o espectador, quer do lugar do espectador para com o objecto representado (que adopta o lugar do operador de câmara). Como ele acentua «*num filme, a percepção em forma de choques foi estabelecida como princípio formal.*»⁶²

As *massas* recebem a obra e tornam-se produtores que ampliam essa mesma obra de forma fragmentada e dispersa, improvisando sobre ela sucessivas alegorias. É nesse sentido que Benjamin afirma que «*a crise da reprodução artística que se manifesta, pode ser vista e em parte integrada numa crise da percepção. O que impede o nosso prazer pelo belo*

⁶² *Op. Cit.*, BENJAMIN, p. 175.

de alguma vez estar satisfeito é a imagem do passado, que Baudelaire observa como dissimulada pelas lágrimas da nostalgia.»⁶³

Para o espectador a ligação que estabelece com a fotografia ou o cinema faz-se por forma a ampliar os estímulos de reacção para com a provocação que a manipulação da imagem pretende impor, procurando activar e estimular o seu olhar aparentemente *distraído* e aproximando-o ironicamente dos modelos técnicos que o rodeiam. No entanto a categoria do *choque*, com que Benjamin identifica as práticas destes movimentos de vanguarda, transforma-se rapidamente no modelo para uma alteração de paradigma, que reivindica uma cada vez maior banalização do objecto artístico no seu confronto com o objecto do quotidiano, de que resulta uma legitimação absoluta das práticas da apropriação. Porque afinal nada perde mais rapidamente a força do que o próprio choque após o embate.

⁶³ *Ibid*, p.187.

1.3.

(DES)ATENÇÃO E REPRODUÇÃO

Tal como temos vindo a analisar em Walter Benjamin, facilitado o processo de reprodução e acesso à obra, altera-se a relação entre autor e receptor e o modo como este passa a aceder a uma nova autoria sobre a obra, uma autoria reflexiva da sua presença na obra. Esse momento de crise complexo, encetado na Modernidade, é acentuado pela alteração do lugar do objecto com o do sujeito da representação, instabilizando o lugar de recepção da obra que passa a coincidir com o do espectador.⁶⁴

O fenómeno da *atenção* e o modo como se tem historicamente alterado a condição perceptiva do espectador, a par de uma sociedade que se movimenta em função de estratégias de *mediatização*, onde se incluem as tecnologias de projecção e difusão, que aumentam sistematicamente o número de estímulos e consequentes focos de recepção e consumo sensorial, é analisado por Jonathan Crary na obra *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture* (1999), onde o autor realiza uma genealogia dos modelos de *atenção*, desde finais do século XIX, centrados no papel que esta teve para uma «modernização da subjectividade».⁶⁵

Objecto central da psicologia moderna e da experimentação científica mas igualmente intersectando o debate filosófico e estético, a *atenção* torna-se sobretudo inseparável na análise às alterações espaço-temporais de que se revestem os novos modelos de percepção, a par da mediação técnica do objecto.

⁶⁴ É neste aspecto que o trabalho da crítica se torna cada vez mais relevante para determinar um processo de diferenciação entre o próprio espectador e a obra a que acede, um mediador que se converte na figura do especialista, para devolver à obra, num apelo ao seu valor de culto, a ligação com a instituição da qual ela se quis desvincular.

⁶⁵ CRARY, Jonathan – *Suspensions of Perception, attention, spectacle, and Modern culture*. Cambridge, Massachusetts, London: MIT Press, 2001, p. 19.

Crary identifica o fenómeno da *atenção* como uma forma de distinguir uma capacidade para seleccionar e isolar os conteúdos de um determinado campo sensorial em detrimento de outro, de forma a manter um sistema organizado e produtivo e analisa o modo como a relocalização da percepção e as suas conseqüentes alterações no espectador vai evidenciar, especialmente a partir de finais do século XIX, os fenómenos de *(des)atenção*.

O problema da *atenção*, nas décadas de 1880 e 1890 encontra-se directamente relacionado com o modo como o observador individual transcende as suas limitações perceptivas e desenvolve um aparente mecanismo de personalização da percepção, abrindo simultaneamente um espaço de controlo e agenciamento dessa *atenção* para o exterior, no qual «a dissolução de uma distinção fundadora entre interior e exterior se torna condição essencial para a emergência de espectacularização da cultura moderna, que coincide com um dramático desenvolvimento das possibilidades da experiência estética.»⁶⁶

Jonathan Crary examina o modo como o fenómeno da *atenção* se tornou uma temática privilegiada no pensamento europeu da Modernidade e argumenta que a *atenção* e os dispositivos técnicos que a ela se associaram se revelam cruciais para a constituição de uma subjectivação da visão. A *atenção*, tal como o autor defende, não faz «parte de um regime particular de poder mas antes de um território no qual novas condições de subjectividade se articulam, e por isso um território em que circulam e operam efeitos de poder.»⁶⁷

Ao dedicar uma parte do seu estudo a uma antologia sobre a hipnose, a histeria e o sonambulismo, através das experiências protagonizadas respectivamente por James Braid (1795-1860) e Auguste Liébeault (1823-1904) na década de 1860, Jean Martin Charcot na década de 1880 e Hippolyte Bernheim (1837-1919) na década de 1890, Crary estabelece uma comparação com os meios tecnológicos emergentes, como sistemas de persuasão indirecta mas eficaz no manuseamento da *atenção*, semelhantes em muitos aspectos, aos resultados obtidos por outros aparatos técnicos, engajados com as

⁶⁶ *Ibid*, p. 13.

⁶⁷ *Ibid*, p. 24.

indústrias de entretenimento, meios que investem numa lógica de fragmentação da experiência.

Esses dispositivos de *(des)atenção*, como é exemplo a televisão, onde prevalece a manipulação da passividade, influência e controlo do olhar do espectador, funcionam em pleno acordo com um sistema económico interessado em trabalhar o interesse colectivo e canalizar uma *atenção* colectiva, sobre a capa de um objecto inofensivo, de fácil acesso e fácil manuseamento, que torna invisível a possibilidade de apropriação e a vontade de controlo da *atenção* do espectador.

A proposta «*de que a experiência perceptiva e sensorial depende menos da natureza de estímulos externos que da composição e funcionamento do próprio aparelho sensorial*»⁶⁸ culmina num desfasamento entre interior e exterior perceptivo e na crescente relevância de uma outra categoria, que se desenvolve em proporção directa aos fenómenos de *atenção* e que resulta do poderoso domínio e respectiva colectivização dessa *atenção*: a *distracção* de massas.

Ao reconhecer e partilhar a análise de Walter Benjamin, de uma recepção em estado de *distracção*, que passa a caracterizar e reestruturar a experiência moderna, Crary define a noção de *atenção* e *distracção* como dois pólos de uma mesma condição que se apresentam numa «*relação de continuidade que os conduz insistentemente um para o outro, como parte integrante de um sistema social que determina forças que os impelem para a mesma direcção*»⁶⁹, ligação intricada em que a *distracção* é simultaneamente um efeito e elemento central de práticas que produzem e reclamam o fenómeno da *atenção*.

Ao endereçar a sua análise para o modo como a *atenção* foi, e continua a ser, simultaneamente «*uma estratégia de controlo e um foco de resistência*», Crary relembra que ela é sempre «*capturada pela possibilidade do seu próprio excesso*»⁷⁰, estabelecendo-se como uma categoria instável que se revela crucial na articulação entre a automatização da percepção e as investigações na área das novas tecnologias de visualidade.

⁶⁸ *Ibid*, p. 12.

⁶⁹ *Ibid*, p. 51.

⁷⁰ *Ibid*, p. 47.

O modelo de *atenção* que predomina e caracteriza o final do século XIX e as respectivas implicações que se registaram no domínio sensorial do espectador, reafirmam a sua importância no final do século XX, ao requererem uma estrutura de gestão que volta a desafiar o lugar do espectador e a sua capacidade de assimilação, num sistema predominantemente visual que, para lá da fragmentação e consumo, implica igualmente uma confiança absoluta numa economia da cópia e da simulação.

Crary refere que os actuais modos de fixação e sedentarização da *atenção*, que o digital alimenta, concretizam uma aproximação ao modelo das *sociedades disciplinares*, que Michel Foucault definiu em *Surveiller et Punir*, identificando uma sociedade que age segundo um poder político, organizado por uma economia escópica capaz de edificar sobre o corpo social modelos de controlo, onde o corpo é revertido em função de um olhar único, que lhe atribui a necessidade de um contínuo aproveitamento.

Efectivamente a relevância suscitada por estes novos dispositivos de visibilidade, o seu manuseamento e a respectiva possibilidade de arquivo que reafirmam, reforça um deslocamento dos meios de controlo do indivíduo, e uma reformulação das lógicas de dominação, numa sociedade pós disciplinar, ou como define Gilles Deleuze numa releitura das *sociedades disciplinares* formuladas por Foucault, numa *sociedade de controlo* que é hoje de outra ordem: «as sociedades disciplinares recentes tinham por equipamento máquinas energéticas, com o perigo passivo da entropia e o perigo activo da sabotagem; as sociedades de controlo operam por máquinas de uma terceira espécie, máquinas informáticas e computadores cujo perigo passivo é o ruído por sobreposição, e o activo, o piratear e a introdução do vírus.»⁷¹

Se Deleuze afirma que confia nas revoluções mentais e na possibilidade do ínfimo para resistir ao controlo, ele sugere com isso um reequacionar emergente da autonomia destes dispositivos e da respectiva submissão do corpo à técnica.

A produção de uma imagem-réplica, não interrompida, fruto de uma dinâmica reflexiva que cria as bases da sua própria condição, aliada a uma condição de excesso e à redefinição dos modelos de percepção que vai reafirmar hoje uma inevitabilidade

⁷¹ DELEUZE, Gilles – *Conversações*. Lisboa: Fim de Século Edições, 2003. p. 243.

em que, como escreve José Bragança de Miranda, «se tudo se transforma em imagem, então qualquer tentativa de resistir é ainda uma outra imagem, aquela em que se simula uma resistência. Quanto maior for o absolutismo da imagem maior é o risco de destruição, da violência, contra a qual a vontade humana vem demasiado tarde. Quando a imagem é destruída, deparamo-nos com a inumanidade do que alimenta a imagem técnica, que esteve sempre aquém e agora se perfila além do humano – a ‘natureza’». ⁷²

⁷² MIRANDA, José Bragança – *Teoria da Cultura*. Lisboa: Edições século XXI, 2002. p. 166.

Capítulo 2

DESDOBRAMENTOS DA OBRA DE ARTE

2.1.

DESDOBRAMENTOS DA OBRA DE ARTE

Citado no início do ensaio *Pintura fotogénica* (1975) de Michel Foucault, Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867) diz-nos que «a pintura não diz que a fotografia é bela. Ela faz melhor: produz um belo hermafrodita do registo fotográfico e do quadro, a imagem andrógina.»⁷³

A conturbada relação que o meio fotográfico estabelece na sua invenção, com as práticas artísticas da sua época resulta, por um lado, da incapacidade em definir uma temática própria na afirmação do seu valor artístico, optando pela adaptação das temáticas clássicas da Pintura na construção das suas composições fotográficas, formalizando no final da década de 1850, o aparecimento do Pictorialismo, protagonizado entre outros pelo fotógrafo sueco Oscar Rejlander (1813-1875) e o fotógrafo inglês Henry Peach Robinson (1830-1901).⁷⁴

Interessado em contrariar a condição que lhe era frequentemente consignada, como um *analogon* objectivo do real e uma imitação um pouco mais perfeita da realidade, e defendendo a legitimação e validação da fotografia enquanto prática artística, o Pictorialismo desenvolveu avançadas técnicas de manipulação fotográfica, que lhe permitiam preencher as suas composições de uma dimensão pictórica, o que parado-

⁷³ FOUCAULT, Michel – *A pintura fotogénica* (1975) in FOUCAULT, Michel – *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p. 346.

⁷⁴ Em 1869, Henry Peach Robinson, publica *Pictorial Effect in Photography*, no qual defende que as regras de representação estabelecidas para um determinado meio e validadas como valor artístico, neste caso a pintura, podem ser aplicadas a outro meio, neste caso o fotográfico como forma de legitimação.

xalmente ampliava a complexidade do meio fotográfico e dissimulava a sua condição técnica.

Por outro lado, a adopção da fotografia como *instrumento auxiliar* da pintura e a estreita colaboração da figura do fotógrafo com o pintor, que artistas como Eugène Delacroix (1798-1863), Gustave Courbet (1819-1877) ou mais tarde Edgar Degas explicitamente souberam aplicar na sua obra, introduziu alterações ao nível do enquadramento, na escolha e precisão das poses em movimento – com referências explícitas aos estúdios pré-cinemáticos de Eadweard Muybridge, ou como mecanismo de estudo de iluminação da representação pictórica. Se a cópia dos grandes mestres estava no centro de toda a aprendizagem artística das academias de belas artes, a fotografia tornava-se uma outra forma de cópia, pensada como modelo que substituiu a necessidade da observação presencial do objecto a representar.

Esta dupla condição inicial – aproximação e imitação das temáticas clássicas e *instrumento auxiliar* do pintor – com que a fotografia se relaciona com as práticas artísticas da sua época, não foi determinante, tal como analisámos anteriormente, para perceber os seus efeitos no interior da arte e nas alterações na obra de arte que a partir desse momento se começam a registar.

Apesar da invenção da fotografia, e de certo modo todo o universo das imagens técnicas, começar por deslocar a pintura do seu território próprio e da vocação de representação que a conduz desde o Renascimento, forçando-a à procura de uma renovada identidade, como defende Walter Benjamin, «a controvérsia travada no decurso do século XIX, entre a pintura e a fotografia relativamente ao valor artístico dos seus produtos, parece hoje [1936] *dúbia e confusa*»⁷⁵, pois a questão concreta que interessava avaliar com o aparecimento da fotografia e de outras imagens técnicas, não era decidir a sua aceitação como objecto artístico, mas perceber a total transformação da natureza geral da arte, que esta invenção implicava.

A relação inicial entre fotografia e pintura pautava-se, não pelo aparente desfazimento que se produzia entre ambas, mas antes na evidência de uma abertura mútua, que a condição de reprodução e cópia da obra de arte promovia, em cada um

⁷⁵ *Op. Cit.*, BENJAMIN, p. 88.

dos meios e o modo como essa abertura passava a convocar e transitar novas propostas para a obra de arte, sobretudo um novo entendimento da arte na sua relação com a técnica moderna.

Tal como explicita Walter Benjamin no início do seu ensaio, «*por princípio a obra de arte sempre foi reprodutível*»⁷⁶, e efectivamente o que é indicado nesses parágrafos iniciais é uma história abreviada de uma sucessão de meios que actualizam e investem, de forma ininterrupta, modos de reprodução da própria obra de arte.

É a partir desse jogo de encaixes, que os próprios meios assumem uns com os outros, que se prepara o aparecimento da imagem técnica, resultante do inevitável contágio, de um meio em função do seguinte, e da prevalência de um meio sobre o outro, que cede a sua posição alternadamente no decurso da História.

No caso do meio fotográfico, se ele vai sucessivamente problematizando as temáticas da pintura, não o faz para afirmar o desfasamento com o meio, mas para se demarcar da sua própria crise e para, através dessa actualização crítica, enquanto *objecto teórico*, se posicionar face à distribuição da própria *imagem técnica* e ao modo transitório que a passa a habitar e a pensar.

Tal como afirma Rosalind Krauss em *Reinventing the Medium* (1999) «*a apoteose da fotografia como meio*»⁷⁷, que ela define através do seu sucesso *comercial, académico e museológico*, acontece pela capacidade de dissimular a sua condição medial e de emergir como *objecto teórico* no seio da instituição, o que como Krauss contextualiza, antecede a sua segunda industrialização massiva.⁷⁸

⁷⁶ *Ibid*, p. 75.

⁷⁷ KRAUSS, Rosalind - *Reinventing the Medium* (1999).

Disponível em: <http://www.cybergrain.com/remediality/krauss.pdf>.

⁷⁸ O primeiro grande momento da industrialização fotográfica é recorrentemente associado à invenção da câmara fotográfica Brownie [FIG. 11], por George Eastman (1854-1932), fundador da Eastman Kodak Ca., que publicitou a fotografia como um meio acessível a todos, pela facilidade da sua utilização e pela portabilidade da própria câmara fotográfica. A década de 1960, como explica Rosalind Krauss, assistiu no entanto a um segundo momento de industrialização, a par da invenção da fotografia instantânea Polaroid e de um acesso generalizado a todo o tipo de aparelhos fotográficos, que

No mesmo ensaio, Rosalind Krauss identifica Walter Benjamin como um dos primeiros responsáveis pela emergência da fotografia como *objecto teórico*, pelo modo como a pensou através das particularidades que a definem como meio. Como *objecto teórico*, a fotografia vai assumir «o poder revelador de pôr em prática as razões para uma total transformação da arte, incluindo-se a si própria nessa transformação»⁷⁹ o que, de acordo com Rosalind Krauss, vai servir para alimentar uma perda de especificidade do meio fotográfico. Tal como explica, a convergência da arte e da fotografia que acontece no final da década de 1960, «é contemporânea da súbita explosão no mercado da própria fotografia. Ironicamente, a instituição artística – museus, colecionadores, historiadores, críticos – viraram a sua atenção para a especificidade do meio fotográfico no mesmo momento em que a fotografia invade as práticas artísticas como *objecto teórico*, o que é o mesmo que dizer, como instrumento de desconstrução.»⁸⁰ De certa forma o que Rosalind Krauss acrescenta às considerações de Walter Benjamin é que a fotografia, na sua convergência com a arte, não só vai alterar a natureza da própria obra de arte como simultaneamente vai documentar e registar essas mesmas alterações, reservando-se ao estranho papel de provar e atestar a sua própria participação no processo.

Rosalind Krauss defende a necessidade de uma reinvenção para o meio fotográfico, que explicita «a ideia do meio enquanto tal, um meio como uma série de convenções derivadas (mas não idênticas) das condições materiais de um dado suporte técnico, convenções a partir das quais se possa desenvolver uma forma de expressão projectiva e mnemónica».⁸¹ Se a fotografia, vai sucessivamente problematizando as próprias práticas artísticas, e o assume como temática no interior da instituição, não o faz para afirmar o desfazamento com os meios de representação que a antecedem, mas para se demarcar da sua própria crise, enquanto meio e enquanto *objecto teórico*. Essa reinvenção, como reclama Rosalind Krauss, permite-lhe em última instância posicionar-se face à proliferação da *imagem técnica* e ao modo transitório de a equacionar, a partir de si própria.

aperfeiçoaram tecnicamente o amadorismo e a complexidade das primeiras câmaras fotográficas portáteis.

⁷⁹ *Op. Cit.*, KRAUSS.

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ *Ibid.*

A reflexão sobre a *imagem técnica*, que Walter Benjamin inicia, é premonitória da afirmação dos meios técnicos na reconfiguração da percepção do espectador, e no novo papel que a imagem técnica assume na construção, disseminação e recepção dos objectos culturais. O modo como Marshall McLuhan (1911-1980) actualiza esta questão, em *Understanding Media* (1964), ao defender a assumpção do *meio* na célebre afirmação «o meio é a mensagem» e garantindo a sua autonomização, confirma já a total instalação da técnica na construção da cultura e sustenta simultaneamente o modo como passa a ser exclusivo do próprio meio a possibilidade de assegurar ou contestar a sua legitimação:

«é o meio que configura e controla a proporção e a forma das acções e associações humanas. (...) Na verdade não deixa de ser bastante típico que o conteúdo de qualquer meio nos cegue para a natureza desse mesmo meio.»⁸²

McLuhan reflecte sobre a correlação entre os meios, numa análise da história dos *media*, confirmando a sua interdependência e referindo que, apesar do aparente movimento inicial de ruptura que o aparecimento de cada novo meio parece anunciar, sobrepõem-se rapidamente um movimento de sistematização e integração, que acentua uma lógica de sucessão, sem prever a anulação de um meio em função do outro:

«O estudioso dos meios logo verá que os novos meios de qualquer período não tardam em ser classificados como pseudo, por aqueles que viviam em função dos padrões dos meios anteriores – quaisquer que tenham sido. O que pareceria indicar um traço normal e até amistoso, no sentido de assegurar um máximo grau de continuidade e de permanência social em meio à mudança e à inovação.»⁸³

Para Marshall McLuhan os meios do presente influenciam simultaneamente o modo como retomamos os meios que os antecedem e tal como Benjamin anteriormente refere, assumem como conteúdo o próprio meio anterior. Esse movimento cíclico de

⁸² MCLUHAN, Marshall - *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Editora Cultrix, 2001. p. 23.

⁸³ *Ibid*, p. 226.

mudança não pressupõe um momento de irreversibilidade ou de interrupção. Como defende McLuhan «*todos os meios existem para conferir às nossas vidas uma percepção artificial e valores arbitrários. (...) Quando há uma tendência numa certa direcção, a resistência a ela assegura maior velocidade à mudança. O controlo da mudança consistiria antes em avançar do que em acompanhá-la.*»⁸⁴

⁸⁴ *Ibid*, p. 226.

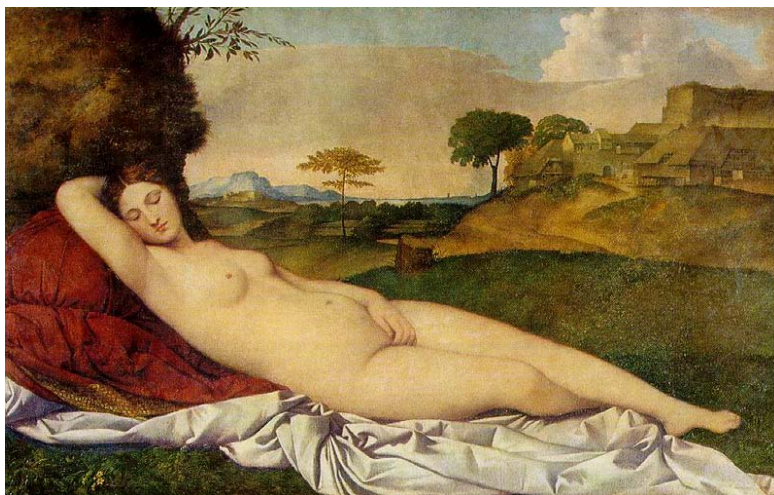


FIG. 16
Vénus Dormindo,
Giorgione, 1507.



FIG. 17
Vénus de Urbino,
Vecelli Tiziano, 1538.

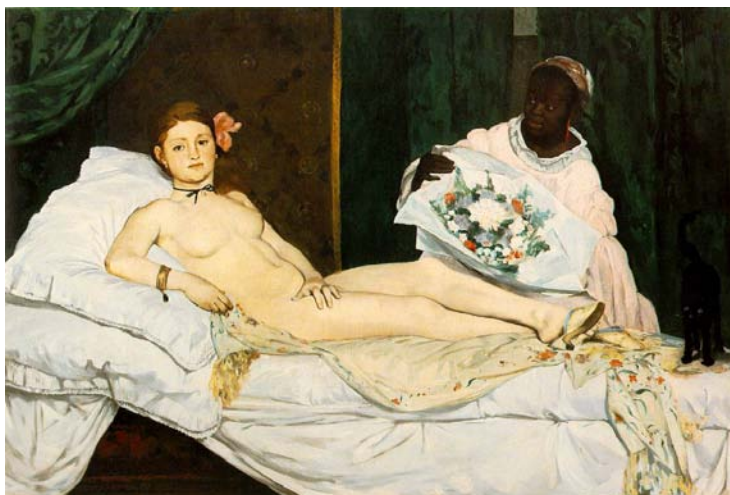


FIG. 18
Olympia,
Edouard Manet, 1863.

2.2.

PINTURA FOTOGENICA

Da Vénus de Giorgione à Olympia de Victor Burgin

«Olimpia achava-se sentada como de costume diante da mesinha, os braços apoiados no tampo e as mãos cruzadas. Nathanael viu então pela primeira vez a admirável regularidade das feições de Olímpia; apenas os seus olhos pareciam estranhamente fixos e inanimados. Mas à força de olhar atentamente através do “lorgnon”, pareceu-lhe ver como se húmidos raios lunares reflectirem-se nos olhos de Olímpia, e a força visual introduzir-se ali gradualmente, e o fogo dos seus olhares tornar-se cada vez mais ardente e vivaz. Nathanael ficara pregado à janela, como se enfeitiçado, e não se cansava de contemplar a celeste beleza de Olimpia.»⁸⁵

E. T. A. HOFFMANN

A preocupação da pintura Moderna é redefinir-se a partir do que é essencial e especificamente pictórico e qualquer elemento relativo a uma visualidade pura da pintura – luz, cor, forma ou plano, é tomado pelos pintores modernos como ponto de partida para uma experimentação plástica.

Mesmo respeitando a ideia de uma representação do plano pictórico, uma representação contida num determinado quadro, toda a pintura moderna passa a trabalhar a superfície do plano, retirando-lhe profundidade e invocando uma contínua condição de exterioridade do próprio plano e do que nele é representado. Com o abandono da representação em perspectiva, a pintura Moderna realiza uma das primeiras rupturas com a tradição clássica, estabelecendo uma passagem do domínio da transparên-

⁸⁵ HOFFMANN, E. T. A. – *O Homem da Areia*, in *Contos Nocturnos*. Lisboa: Guimarães Editores, 2005. p. 38.

cia para o domínio da opacidade, ao realçar a superfície de inscrição e ao trazer o plano à visibilidade, numa chamada para a frente do plano da representação.

Ao considerar *Le Dejeuner sur L'herbe* e *Olympia* como as primeiras pinturas que «na arte europeia foram pintadas, não exactamente para reproduzir Giorgione, Rafael e Velásquez, mas para expressar, ao abrigo dessa relação singular e visível sob essa decifrável referência, uma relação nova e substancial da pintura consigo mesma, para manifestar a existência dos museus e o modo de ser e de parentesco que os quadros adquirem neles»⁸⁶, Michel Foucault abre o pano desse novo modelo de relacionamento que por um lado o espaço do Museu proporciona ao objecto artístico, a nível da sua confrontação directa e presencial, mas também pela consciência do seu confronto com os meios de reprodução técnica, das quais se pode começar a servir ou apenas confrontar.

Na análise que realiza em *La Peinture de Manet* (1971), o que vai interessar a Michel Foucault na obra de Edouard Manet (1832-1883) é precisamente o modo exponencial da materialidade pictórica que este protagoniza. Para Foucault toda a pintura clássica, pela determinação do princípio da perspectiva, determina para o espectador e para o pintor a consagração de um lugar fixo, preciso e inalterável e Manet vai abalar essa certeza e libertar o lugar do pintor e do espectador, premiando a sua deslocação e mobilidade perante o quadro. Foucault afirma que Manet coloca em expressão os elementos fundamentais da tela, transformando-a em *objecto*:

«Manet é aquele que pela primeira vez na arte ocidental, pelo menos depois da Renascença, depois do quattroceto, se permitiu utilizar e fazer jogar, no interior dos seus próprios quadros, no interior do que representava, as propriedades materiais do espaço que pintava.»⁸⁷

Para Foucault, Manet coloca em acção, no interior do quadro, a profundidade material do que é representado e opera modificações à sua própria formulação, *reinventando* a noção de *quadro-objecto*, sobre o qual o espectador se vai posicionar. Ao dissolver

⁸⁶ FOUCAULT, Michel – *Posfácio a Flaubert* (1964) in *Op. Cit.*, FOUCAULT, p. 81.

⁸⁷ FOUCAULT, Michel - *La Peinture de Manet* (1971).

Disponível em: <http://foucault.info/documents/manet/>

alguns dos princípios fundamentais da representação pictórica tradicional, Manet altera primeiramente a forma de percepção do espaço representado, pela sua aproximação ao quotidiano, através da anulação da noção de profundidade de campo que deixa de se constituir como objecto de percepção e da distância que deixa de se dar a ver no plano do quadro:

«a percepção pictórica deve ser como a repetição, a reprodução da percepção de todos os dias. O que deve ser representado, é um espaço quase real onde a distância possa ser lida, apreciada, decifrada como quando nos olhamos a nós mesmos na paisagem.»⁸⁸

Em 1865, no *Salon des artistes français* em Paris, depois de recusado, no *Salon* de 1863, com *Déjeuner sur l'herbe* (1863), Manet apresenta o inquietante *Olympia* (1863) [FIG. 18], que marca um escândalo na sociedade francesa, habituada à representação das temáticas bíblicas, mitológicas ou históricas e marca uma ruptura com a estética clássica e a arte oficial, exclusivamente aberta à pintura académica, respectivamente enquadrada pela crítica da época.

No quadro, a figura feminina de uma prostituta de alto porte, nua, caída sobre um sofá e acompanhada de uma criada e de um gato preto, assume uma pose clássica semelhante à *Venus de Urbino* (1538) [FIG. 17] de Vecelli Tiziano (1490-1576).

A rigidez do contraste que se estabelece entre a figura e o fundo, pouco pronunciado e sem referências, que adiciona uma alteração evidente ao motivo veneziano, foi interpretado com desconfiança e considerado uma negativa ironia à obra de Tiziano, mas as maiores objecções a *Olympia*, prendiam-se menos com o facto da nudez e mais com o realismo do motivo exposto, nomeadamente a representação de uma prostituta que repete uma pose de antecedentes clássicos.

Ao utilizar a *Vénus de Urbino* como modelo, Manet mantém uma ligação com a influência dos grandes mestres, que havia copiado durante uma estadia em Florença, nos anos de 1853 a 1856, mas utiliza sobretudo a apropriação para legitimar a sua leitura contemporânea de *Vénus*, sem a representar de acordo com os parâmetros clássicos,

⁸⁸ *Ibid.*

mas escolhendo pintar uma mulher que não pretendia corresponder ao ideal de beleza da época.

Ao contrário da *Vénus de Urbino*, *Olympia* sustenta um rosto plano e de certa forma vulgar, desprovido de uma interioridade ou auto-reflexividade que se associa à superfície do quadro e reforça a sua opacidade. O olhar frontal que dirige para fora do enquadramento, revelador neste caso da imediaticidade da cena, reproduz uma dupla indiferença sobre o espectador e sobre a própria cena representada, confrontando-o e dando-lhe a conhecer a sua presença incómoda no interior da cena, sem lhe permitir uma contemplação passiva.⁸⁹

Para Foucault, *Olympia* relaciona-se com um outro quadro, um modelo que interessou a Manet assumir para o poder efectivamente rejeitar e do qual se torna uma espécie de duplo, que no gesto de recusa procura o apagamento e a diluição da obra original.

Foucault centra a sua análise na questão da iluminação como forma de clarificar a distinção entre ambos os quadros e direcciona a sua preocupação para a figura feminina, que se define a partir de uma iluminação exterior ao próprio quadro. Foucault refere que em *Olympia* não se trata, como na *Vénus* de Tiziano, de uma luminosidade discreta que se pronuncia lateralmente e que ilumina internamente o quadro, mas uma luz violenta que marca profundamente a figura e essa luz tem a sua origem no espaço em frente ao quadro, no lugar do espectador.

Manet estava interessado na representação do presente e não no passado e o diálogo que erige entre a representação tradicional e o trazer para dentro do plano da pintura de um realismo quotidiano, bem como o dispensar da representação em perspectiva que conduz o olhar do espectador para o espaço da própria superfície pictórica, revelou-se determinante para a afirmação de *Olympia* como uma das primeiras obras

⁸⁹ A *Vénus* de Tiziano é exemplo dos cânones que caracterizam a arte da Renascença mas assume um elemento pouco comum da representação do nu feminino, colocando-a, ao contrário da *Vénus Adornecida* (1510) [FIG. 16] de Giorgione (1477-1510), de frente encarando o espectador. O recurso à perspectiva torna-se patente na sucessão de planos iluminados e em sombra do espaço interior e na paisagem ao fundo.

modernistas, fundadora de uma ruptura com as convenções tradicionais e académicas da representação clássica.⁹⁰

Tal como afirma Lionello Venturi (1885-1961), a *Olympia* de Manet representa uma pintura subjectiva «no sentido em que organiza as impressões recebidas da realidade, criando com elas uma representação de coerência com o tema, sem modificações algumas em comparação com a realidade». O resultado corresponde à «expressão de uma maneira de ver, de uma visão puramente composta de representação plástica e cromática, da forma pela forma»,⁹¹ onde a representação deixa de requerer a lisura da obra dos grandes mestres da Renascença e passa a estar visível na superfície do quadro.

Trata-se efectivamente de uma cena contemporânea, em que *Olympia* representa a condição da mulher moderna, que Manet escolheu representar como uma nova *Vénus*, numa composição que manifesta a direcção da arte moderna e a autonomia dos modelos de representação clássica.

Em *Le triple jeu de l'art contemporaine*, Natalie Heinich analisa as rupturas que de certo modo determinam o aparecimento da Modernidade numa desconstrução da definição de obra de arte e numa estratégia sucessiva de transgressões que constituem a base de trabalho da maioria dos movimentos artísticos que a compõem e que começam por colocar em «crise os princípios canónicos da arte.»⁹²

A primeira *transgressão*, como a autora coloca, prende-se com a «ruptura das convenções picturais» que assume como principal representante a obra de Edouard Manet,

⁹⁰ Apesar de não ter integrado o grupo, a proposta de unir elementos da contemporaneidade e da tradição clássica era frequentemente utilizada por Edouard Manet, como tinha igualmente acontecido no quadro *Déjeuner sur l'herbe*, indo ao encontro dos propósitos dos Impressionistas, que o tomam como ponto de referência e estímulo. Paul Cézanne (1839-1906) realizou efectivamente em 1870 uma alusão explícita à pintura de Manet que denominou de *Modern Olympia*. Na década de 1980, também o artista *apropriacionista* Mike Bidlo (n. 1953), dedicou um dos seus trabalhos a esta obra, designando-a ironicamente de *A More Modern Olympia*.

⁹¹ VENTURI, Lionello – *Cuatro pasos hacia el arte moderno: Giorgione, Caravaggio, Manet, Cézanne*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Vision, 1960. p. 61.

⁹² *Op. Cit.*, HEINICH, p. 19.

e que desencadeia uma das principais determinações para compreender a crise que atinge a Modernidade e que a caracteriza por uma desafeção da experiência estética, também definida por José Ortega y Gasset (1883-1955) como uma *desumanização da arte*, indubitavelmente ligada, como analisamos no capítulo anterior, com a incorporação e instrumentalização técnica da experiência, numa abertura definitiva do plano da arte ao mundo exterior.

A distinção entre o «fazer» e o «tirar» (uma fotografia) institui efectivamente uma das discutidas diferenças entre Pintura e Fotografia, desde a exclusão e insistência na não validação artística da Fotografia, defendida entre outros por Charles Baudelaire, sustentada na ausência de manualidade que esta protagonizava, através da automatização técnica do real. Baudelaire é dos teóricos mais determinados a afirmar uma clara separação entre a fotografia como simples instrumento duma memória documental e a arte como pura criação imaginária, colocando assim em partes distintas a arte e a sua função social e classificando a fotografia como um instrumento de registo tecnológico, ao serviço de uma espécie de arqueologia do saber, que deveria limitar as suas funções a retransmitir a realidade com precisão e exactidão.

Nesse sentido, é pela amplitude do seu território que a fotografia se distancia da discussão que o pictórico ocupa e isso torna-se evidente a partir do momento em que a própria Pintura utiliza a Fotografia como instrumento de trabalho ou, como Walter Benjamin precisa, como «*meio técnico auxiliar*».

O corte técnico que Benjamin anuncia como exclusivo do cinema e da fotografia importa aqui para perceber as alterações que se definem ao nível da percepção do observador e simultaneamente na relação com uma outra consciência, própria da representação, que implica uma miniaturização do mundo para o interior de um enquadramento.

A interferência da técnica pelo corte é feita através de uma invisibilidade que oblitera a dimensão técnica e procura aproximar-se do observador, sem produzir uma efectiva separação entre representação e espectador. O que Benjamin questiona é exactamente o que distingue o operador de uma câmara, do trabalho do pintor, para lá da dimensão técnica que os coloca em plataformas tão distintas da representação, assinalando para tal uma maior ou menor distância para com o objecto representado.

Sobretudo, tal como nos indica Benjamin, importa perceber a diferença que se assiste ao nível da imagem que se observa na pintura e na fotografia, e essa diferença é facilmente detectável respectivamente pela distância e aproximação que se confronta com o espectador.

A fotografia contraria a exclusividade com que foi conotada a sua invenção, de instrumento duma memória documental, uma imitação um pouco mais perfeita que a pintura da realidade e viabiliza o acesso a uma verdade na qual se exerce um trabalho mediado, uma manipulação que pode disfarçar a carga intencional da imagem original e conduzi-la a uma multiplicidade de interpretações que a distanciam da sua objectividade.

A fotografia constitui-se como prova, objecto de memória, mas essa mesma condição de exterioridade está sujeita a um diferimento, a uma relação deslocada, em que ao tempo passado se adiciona um outro. Essa condição de exterioridade resulta de uma ruptura e nela a duração do tempo fotográfico, constrói um outro campo de actuação e de relacionamento do referente com o espectador. Esse desentendimento inicial, que nunca ficou efectivamente resolvido, entre a pintura e a fotografia, vai marcar uma transformação profunda para a arte e respectivamente para a sua função social.

Quando Marcel Duchamp anunciou a crise da Pintura pela Fotografia dizendo: «Gostaria de a ver [a fotografia] conduzir o público num desprezo pela pintura até que qualquer outra coisa torne a fotografia insuportável»⁹³ pressagiou o que desde a década de 1960 e 1970 se passou a definir como uma potencial crise do fotográfico, denunciada pelos autores que incorporam as chamadas neovanguardas.

Como situa Geoffrey Batchen, a partir da década de 1960 «a fotografia converte-se no movimento de algo que se está a dividir continuamente contra si mesma e leva no seu seio o rastro de uma alteridade perene»⁹⁴ e é pelo reconhecimento dessa pronunciada crise que

⁹³ Carta que Marcel Duchamp escreveu a Alfred Stieglitz, a 22 de Maio de 1922. in *Op. Cit.*, DUCHAMP, p.244.

⁹⁴ BATCHEN, Geoffrey – *Arder en deseos, la concepción de la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004. p. 179.

a Fotografia sente necessidade da constituição e afirmação da sua História e da fundamentação e autonomização de um discurso próprio, que lhe permita um reequilibrar da sua relação com a arte.

Esta circunstância leva a que o seu percurso se divida em duas direcções distintas e de certo modo incompatíveis: por um lado a apropriação da fotografia pela própria fotografia, protagonizada inicialmente por artistas como Silvia Kolbowski (n. 1953), Barbara Kruger (n. 1945) ou Richard Prince (n. 1949), na qual o modo de pensar o fotográfico se centra na sua (re)reprodução e numa assumpção da sua génese técnica; por outro a defesa de uma academização e discursificação da fotografia e a sua respectiva compartimentação em estilos, fórmulas e pensamentos, premissa que Douglas Crimp interpreta como um dispositivo organizador e arquivador do que é a História da Arte, numa confrontação e ou alteração da condição do museu e da própria afirmação da Fotografia no seu interior. Crimp defende que *«a fotografia vai, de hoje em diante, ser encontrada em departamentos de fotografia ou secções de arte e fotografia. Assim confinada deixará de ser útil a outras práticas discursivas; não irá mais servir os propósitos de informação, documentação, prova, ilustração e reportagem. A anterior pluralidade que caracterizava a fotografia irá ser reduzida à singular e congregadora estética.»*⁹⁵

É no seio da primeira direcção que aqui identificamos que se enquadra a proposta de Victor Burgin (n. 1941), e o duplo tríptico fotográfico *Olympia* [FIG. 19 / 20], que o autor realiza em 1982. Burgin adiciona excertos do texto *Der SandMann* (1817) de E. T. A. Hoffmann (1776-1822), a fotografias a preto e branco de detalhes da pintura de *Olympia* de Edouard Manet, em duas fotografias do primeiro e segundo tríptico, um fotograma do filme *Rear Window* (1954) de Alfred Hitchcock (1899-1980) e ainda três fotografias da autoria do próprio Burgin, que realiza para intersectar a sequência.

A apropriação desta figura mítica que preconiza o anúncio da Modernidade, para a transformar numa espécie de mulher ídolo, boneca mecânica, protagonista de uma

⁹⁵ Douglas Crimp, como iremos analisar no ponto 2.4., defende de modo contraditório a sua absoluta estetização. CRIMP, Douglas – *On the Museum's Ruins*. Cambridge, Massachusetts, London: MIT Press, 2000. p. 75.

narrativa em torno de um acto compulsivo de *voyeurismo* e da sua respectiva mediação, vai recriar novamente um retrato da mulher contemporânea, que ao invés de desafiar o espectador, o passa a representar a partir dessa condição de mediação.

Na primeira fotografia do primeiro tríptico [FIG. 19] vemos um detalhe fotográfico que enquadra o rosto de *Olympia* de Manet, sobre o qual Burgin adiciona o excerto:

*«Is a life-like doll, the creation of a brilliant professor. Believing her to be a real a young student falls in love with her. An intruder tries to steal the automaton but is surprised by the professor. A fight ensues in which the doll loses her enameled eyes. At that moment her admirer, sensing she is in danger bursts into the office.»*⁹⁶

A primeira fotografia que compõe o tríptico – o detalhe do rosto da *Olympia* de Manet, é apresentada numa similitude com as reproduções fotográficas de um livro de História do Moderno, e nesse sentido mortificam e reduzem a condição pictórica à sua itinerância reproduzida pela História da Arte, transformando esse rosto, numa relação directa com o texto que o enquadra, numa *desumanização* do próprio plano pictórico.

Na terceira fotografia do tríptico observamos a personagem de L. B. Jefferies, interpretada por James Stewart (1908-1997), no plano em que utiliza a sua câmara fotográfica para vigiar os seus vizinhos. A referência ao filme *Rear Window* revela-se no tríptico, como uma metáfora sobre a própria actividade cinematográfica, reconhecendo no protagonista, simultaneamente um observador e um espectador imóvel que reflecte, na apreciação das histórias que observa, a sua vida e preocupações pessoais. Toda a história do filme, centrada quase em exclusivo no ponto de vista do protagonista, desenvolve-se a partir de um apartamento com vista para o interior do quarteirão, e revela-se sobretudo um ensaio que vai para além da curiosidade humana e do

⁹⁶ Tradução: É uma boneca mecânica, a criação de um brilhante professor. Acreditando que era uma mulher real, um jovem estudante apaixonou-se. Um intruso tenta roubar o autómato mas é surpreendido pelo professor. Sucede-se uma luta na qual a boneca perde os seus olhos, esmaltados. Nesse momento o seu admirador, pressentindo que ela está em perigo, irrompe no escritório.

*voyeurismo*⁹⁷ para se afirmar como metáfora de uma estrutura de observação contínua sobre o outro, que conhece apenas em função dessa lógica ininterrupta de olhar à qual é adicionado o registo técnico.

No tríptico a perturbação suscitada pela personagem do fotógrafo, conota-a directamente com a dimensão técnica, e com a possibilidade de controlo que ele representa, mas aparece também na relação que aqui se joga, aparentemente antagónica, entre Fotografia e Pintura, onde a última é colocada explicitamente como elemento sujeito a apropriação. O acto de fotografar um detalhe da *Olympia* de Manet, é consciente da absorção técnica que esse gesto constitui, colocando no mesmo plano a reprodutibilidade técnica do registo fotográfico e a condição técnica que caracteriza a personagem de E.T.A. Hoffmann e ambos anunciam a capacidade de produzir um fascínio técnico, dissimulado na aparência de realidade. Para a fotografia essa correspondência com a realidade só se denuncia no enquadramento, do qual ela tem dificuldade em se separar. Essa ligação de deslumbramento com a técnica é acentuada no excerto escolhido:

*«Everything is petrified, frozen for all time, as I watch the room in which she is to been sitting, motionless. It seems she is staring in my direction, although I cannot be certain. Sometimes her chair is empty, but I continue to watch. It is as if the vacant room itself returns my gaze, holding my spellbound.»*⁹⁸

⁹⁷ A personagem de James Stewart substitui, no tríptico de Victor Burgin, a personagem de Nathanael, que no conto de Hoffmann retrata um jovem estudante que aluga uma casa em frente a *Olympia*, para a observar secretamente que por sua vez representa no conto a personagem de um autómato.

⁹⁸ Tradução: Tudo está petrificado, congelado para todo o sempre, à medida que olho para o quarto no qual costuma estar sentada, imóvel. Parece olhar na minha direcção, embora não tenha a certeza. Por vezes a sua cadeira está vazia, mas eu continuo a olhar. É como se o quarto vazio me devolvesse o olhar, retendo o meu encantamento.



FIG. 19
Olympia (tríptico),
 Victor Burgin, 1982.



FIG. 20
Olympia (tríptico),
Victor Burgin, 1982.

Em *Olympia*, bem como em grande parte da sua obra desenvolvida neste período, a importação de citações é assumida sem uma referência explícita à sua autoria, situando-se entre uma possível legenda da fotografia individual, que complementa a frase, e um texto singular que se interpõe à leitura linear da sequência fotográfica. O texto não cumpre um papel informativo, ilustrativo ou descritivo para a fotografia, nem a fotografia se submete à presença do texto, mas ambos reforçam a fragmentação aleatória de significados, que produzem e ampliam mutuamente a sua natureza polissémica.⁹⁹ Para Burgin é no entanto determinante, tal como havia sido para Manet, que qualquer dos elementos apropriados, sem indicação do seu autor e respectivo contexto, sejam incontornavelmente identificados, não pelo seu contexto histórico mas por pertencerem a uma herança imagética comum e colectiva. Essa relação com a noção de colectivo ou de familiar é apresentada pela sua artificialidade, pois o reconhecimento que Burgin sugere, sobre a figura de *Olympia*, é feito a partir de um pressuposto de mediação técnica e nesse pressuposto remete para uma espécie de familiaridade técnica com que nos fomos habituando a reconhecer e ocupar, com alguma imprudência, o nosso universo privado.

O segundo tríptico conduz o espectador para uma composição fotográfica que retoma a composição da *Olympia* de Manet, mas abandona os elementos descritivos do fundo, registado de forma neutra.

Para Burgin «o reconhecimento da sexualidade como uma construção sujeita a trocas sociais e históricas; e o reconhecimento do corpo, não simplesmente como predeterminado, como essência, como constantemente reproduzido e revisado no discurso»¹⁰⁰ e ao utilizar ade-

⁹⁹ Uma leitura importante na obra de Victor Burgin é o texto *Retórica da Imagem* (1964) de Roland Barthes (1915-1980), onde o autor analisa a ligação entre texto e imagem, salientando a necessidade de estabelecer uma ancoragem para a estrutura polissémica que caracteriza ambos. Este modelo de controlo, de fixar uma direcção na leitura da imagem, suportada no texto, dirige o poder projectivo da imagem no veicular da mensagem. O texto que se associa à imagem orienta o leitor para uma escolha e funciona como uma espécie de controlo remoto na decisão do sentido dessa imagem. Para Barthes o texto e a imagem fotográfica naturalizam a mensagem ideológica para qual a transmissão se criou. BARTHES, Roland – *Image, Music, Text*. London: FontanaPress, 1977.

¹⁰⁰ Cit. por, *Op. Cit.*, BATCHEN, p. 200.

reços que repetem e copiam a *Olympia* de Manet, Burgin defende uma diferença fundamental que evita apresentar a figura feminina totalmente nua, numa narração do presente que intersecta um momento individual, privado e consciente da sua dimensão pública e do ser enquanto imagem.

Já em 1970, Burgin havia reafirmado o seu esgotamento face ao excesso que implica a difusão e mediação da imagem e o domínio desse totalitarismo perceptivo, e revê os seus propósitos artísticos afirmando que o trabalho do autor de imagens é o de as resgatar e recontextualizar de forma antagónica, criando uma espécie de bloqueio que trabalha como interruptor de significações e interpretações. Para os *apropriacionistas* a fotografia surge efectivamente como veículo para a transferência de poder e significado de um lugar para outro, sem constituir poder em si mesma.

No ensaio *Thinking Photography* (1982) Victor Burgin analisa o olhar do espectador sobre a imagem fotográfica e anuncia o mecanismo de esvaziamento que esse acto comporta e que é próprio dessa forma dialéctica de acesso à imagem fotográfica, pelo excesso de realidade que ela transporta, um primeiro impulso que necessita apressadamente de um outro, reduzindo a capacidade de tolerância e de *atenção*. Tal como caracteriza não é «*arbitrário que as fotografias sejam apresentadas, genericamente, de modo a não lhes poder ser dedicado um período longo de contemplação. (...) Demorar-se algum tempo com determinada imagem é arriscar-se a perder o controlo imaginário do olhar sobre essa imagem e abandonar-se a esse outro ausente a quem a imagem pertence por direito, a câmara.*»¹⁰¹

Burgin é sobretudo consciente da fragmentação da experiência do ser contemporâneo em que a percepção se produz através de uma paisagem mediática omnipresente, que exige um contínuo estado de alerta na relação com a imagem fotográfica, para com os seus códigos e sucessivos desdobramentos.

¹⁰¹ BURGIN, Victor - *Thinking Photography*. Londres: Macmillan, 1982.



FIG. 21

Surrender,

Bill Viola, 2001.

2.3.

O MOVIMENTO DO QUADRO

The Passions, Bill Viola.

A representação é a noção com que a modernidade mais vulgarmente pensa a questão da imagem e é efectivamente no interior deste pensamento da imagem como representação que surge o termo de *quadro*, em que toda a imagem pensada como representação é, em última análise, um *enquadramento* do mundo.

Enquanto conjunto de operações do pôr em *quadro*, a representação equivale sempre a uma intersecção sobre o objecto e trabalha inevitavelmente num sistema de miniaturização desse objecto.

A noção de representação inclui a substituição de um objecto ausente por um presente, que respectivamente o representa, assumindo-se como uma tradução com maior ou menor grau de abstracção sobre esse objecto. É por isso que não se propõe como instauração de uma presença, mas uma *re-presentação* dessa presença.

Para a modernidade a mudança de paradigma imposta pela fotografia e pelo cinema, redefine a noção de *enquadramento* e complexifica a estrutura apresentada pela dimensão pictórica. As imagens em movimento, que registam directamente a realidade, contêm diferenças fundamentais relativamente à pintura pois reivindicam uma instância de contiguidade ao objecto representado, que evidencia o esquecimento do *enquadramento* representado e uma diluição dos limites da própria imagem - reformulando a noção de *quadro* enquanto plano de inclusão ou adição na representação, para um pensamento de corte e subtracção na representação.

Analizado por Gilles Deleuze em *L'image mouvement* (1983), a noção de *enquadramento* remete para a delimitação de um «*sistema fechado, relativa e artificialmente fechado*» e apresenta a ideia de *quadro* «*como um conjunto que tem um grande número de*

partes que entram elas próprias em subconjuntos»¹⁰² Essa *imagem quadro*, confirma a des-territorialização da própria imagem cinematográfica.

Deleuze afirma que o cinema não nos apresenta uma imagem a que se junta movimento, mas imediatamente uma *imagem movimento*, que se define precisamente por um corte móvel, que se determina pela ligação de uma forma a outra e que prevê a interioridade dessa acção.

A imagem que resulta do dispositivo de projecção contém na sua essência uma desmaterialização própria, proposta pela sua dimensão lumínica, condição que vai interessar, a partir do início do século XX, às práticas artísticas das vanguardas que a adoptam como elemento de expressão artística, quer no âmbito da cinematografia, quer pela sua integração em acções performativas.

O detalhe e o grande plano, as modificações de escala, as projecções múltiplas a aleatoriedade da montagem e a simultaneidade ou subdivisão da imagem cinematográfica constituem motivo de fascínio para os criadores das vanguardas históricas, como é o caso de Sergei Eisenstein, Fernand Léger ou Lazlo Moholy-Nagy (1895-1946) – e são amplamente exploradas pela seu potencial de *movimento*, imagens que se confrontam com a realidade através da sua explosão e transformação.

Como nos diz Dominique Païni «a projecção corresponde portanto ao fenómeno luminoso do transporte de uma imagem de um lugar a outro»¹⁰³ e consequentemente ao modo como se produz, no imaginário individual do espectador o resultado dessa experiência: o envio da imagem, o percurso que esta realiza e a aparição no ecrã, plano de recepção que intercepta o feixe de luz.

Este plano de reencontro ou intersecção é lugar manifesto da permanência da imagem, suporte temporário e ilimitado que lhe confere a condição de imaterialidade que a caracteriza, imagem projectada que ficciona e transfigura o movimento da realidade.

¹⁰² DELEUZE, Gilles - *A imagem-movimento, Cinema 1*. Lisboa: Assírio & Alvim. 2004. p. 25.

¹⁰³ PAÏNI, Dominique – *Pour une petite histoire de la projection Projections*. PAÏNI, Dominique - *Les transports de l'image*, in Paris: Hazan/ Le Fresnoy / AFAA, 1998. p.12.

É no momento do corte que essa imagem pode assumir o retorno a uma visibilidade temporária e adquire uma forma activa, ligada e produtiva. O dispositivo projectivo permite gerir o aparecimento de imagens e manipular a sua dimensão espacial, que depende com exclusividade de uma intermitência lumínica: «*imagens que existem apenas dentro e durante o tempo do seu transporte luminoso.*»¹⁰⁴

The Passions, ensaio videográfico realizado por Bill Viola (n. 1951), iniciado no ano 2000 a convite do Getty Museum, situa-se no limite da diluição do território da *imagem movimento*, criando quadros que vivificam e perturbam a essência do seu referente. Bill Viola cria o seu ensaio sobre a temática das *paixões*, numa reflexão que parte da iconografia clássica, nomeadamente da pintura Medieval e Renascentista.

Dentro de cada uma das representações que constituem a obra *The Passions*, é projectado um mapa complexo de emoções, registos e movimentos de planos dos rostos e corpos das personagens representadas, onde a expressão dos estados sensíveis e a sua evolução se balanceia entre variações sucessivas de pensamento e enunciação. Dispostas num espaço negro, isento de qualquer outro tipo de iluminação para além da que provém dos ecrãs, na exposição é sugerido ao espectador, um percurso aleatório que o conduz numa espécie de deambulação quase peregrina, numa contemplação lenta das figuras projectadas, grandes planos de rostos, que na neutralidade de um plano negro de fundo e na ausência de profundidade de campo, fazem as suas revelações no silêncio do plano bidimensional.

No interior do museu, menos protegido que a sala de cinema, entre personagem e espectador existe um entre, uma distância de frontalidade que posiciona ambos os rostos sugerindo o contágio, uma transferência mútua que nasce na intimidade e pleno reconhecimento de uma universalidade das *paixões*.

Quando Deleuze nos coloca a questão sobre o que admiramos em Eadward Muybridge referindo-se ao desaceleramento da imagem ele apresenta a noção de «*decomposição da*

¹⁰⁴ PAÏNI, Dominique - *Faut-il en finir avec la projection?* in *Ibid*, p. 164.

imagem», contrariando a sugestão de movimento que a imagem nos reenvia como possibilidade de perturbação.

Em *The Passions*, Bill Viola invoca um discurso sobre o regime das intensidades que se elaboram a partir do que é colocado em expressão, consentindo a possibilidade de individuação e isolamento das emoções e a formulação de uma *imagem quadro* numa analogia com os *tableaux vivants* novecentistas.

O processo que adopta para a criação dos seus *quadros* resulta do desaceleramento do registo fílmico de breves momentos de encenação, dramatizações previamente ensaiadas e coreografadas que pensam a finalidade do enquadramento e que incorporam o objecto fílmico, mas excluem a montagem, organizando planos únicos que privilegiam com exclusividade a representação da personagem. Bill Viola amplia e estende um minuto de filme em longos minutos de acção propondo nesse excesso de decomposição a revelação de um interior da imagem, que nas palavras de Deleuze, resulta na descoberta de um dentro que a imagem comporta.



FIG. 22

Surrender,

Bill Viola, 2001.

Surrender (2001), apresentado como um díptico em vídeo [FIG. 21/ 22], corresponde a uma figuração do mito de Narciso e representa simultaneamente uma forma de rendição não consciente perante a imagem.

Na narrativa do mito pode encontrar-se uma passagem que explicita a densidade desta ligação, quando a personagem de Narciso se olha nas águas da nascente e não se reconhece na superfície espelhada, desejando o outro que ali o olha e perdendo-se na visão de si mesmo.

«Sem saber deseja-se a si mesmo e ao mesmo tempo que procura é procurado (...)
– Quantas vezes deram vãos beijos ao rosto traiçoeiro! Quantas vezes submergi os braços
que tentavam tocar o pescoço que via no meio das águas e não fiquei preso a ele!
[Narciso] Não sabe o que vê mas entusiasma-se com o que vê e a mesma ilusão que o
engana, seduz os seus olhos. Incrédulo, tentas apanhar em vão imagens esquivas e o que
procuras não está em nenhum lugar. (...) – Esta [imagem] que vês é a sombra da tua ima-
gem reflectida. (...) Amo-o e vejo-o, mas o que vejo e amo não encontra verdadeiramente
(...) e para que a minha dor seja maior, não nos separa um enorme mar, nem um caminho,
nem montanhas, nem muralhas de portas fechadas. O que nos impede é um pedaço de
água. E eu sei que desejas ser tomado. Cada vez que estendi os lábios às águas límpidas, ele
com a sua boca perplexa se ergueu para mim e procurou chegar à minha. – Quem quer que
sejas sai, vem até mim! (...) Quando estendo os braços para ti tu esticas os teus, quando eu
sorris tu sorris também; também observei as tuas lágrimas quando eu próprio chorava
(...) e devolves-me o gesto da minha cabeça com um assentimento, e suponho que respon-
des com palavras que não alcançam os meus ouvidos. (...) Agora os dois em harmonia
morreremos no mesmo alento.
E voltando-se para o seu rosto reflectido na água, começou a chorar, turvando a imagem
que contemplava com as suas lágrimas, o que lhe devolia uma imagem cada vez mais
*difusa»*¹⁰⁵ [OVÍDIO: LIVRO III, 430-475]

¹⁰⁵ Tradução realizada a partir da tradução de Consuelo Alvarez e Rosa Iglésias in OVIDIO - *Metamorfosis*. Madrid: Ediciones Cátedra (Ed. ALVAREZ, Consuelo; IGLÉSIAS, Rosa), 2004. p. 297-298.

Surrender é um díptico composto por dois ecrãs de plasma montados verticalmente, um sobre o outro, onde a imagem de um homem e de uma mulher aparecem separadamente em cada um dos painéis e em que as suas posições alternam do ecrã superior para o inferior, com a repetição da cena que protagonizam no ciclo. Em ambos os planos, o limite do enquadramento determina um corte que se pratica na figura ao nível da cintura, sendo que no plano inferior a figura é apresentada invertida sugerindo-se como a imagem espelho do plano superior.

O homem e a mulher encenam uma sequência de três movimentos sincronizados que se sucedem num crescendo de intensidade e de duração. Ambos os corpos se vão inclinando para a frente, de forma lenta, encenando uma aproximação fictícia que simula a existência de um espelhar de comportamentos. Tal como no mito de Narciso¹⁰⁶, os seus movimentos sugerem o desejo para um toque físico, induzidos pelo deslumbramento da imagem presencial do outro. Apresentando a figura feminina em oposição à figura masculina e utilizando duas cores que afirmam dois momentos igualmente opostos na gramática pictórica, Bill Viola acentua simultaneamente a impossibilidade do reconhecimento que se constrói no mito de Narciso e potencia a sua ligação.

Nos primeiros instantes da sequência o movimento das personagens anunciam essa oposição, mas quando efectivamente se declinam um perante o outro e anulam a separação dos seus corpos, revelam a verdadeira natureza da imagem que os apresenta

¹⁰⁶ Esta noção fundadora que se estabelece através da imagem especular surge associada igualmente a Eco, figura da mitologia grega que invoca a ideia do *mesmo* e da *repetição*, como algo que é igual mas na sua essência repetido. No mito, Eco e Narciso são condenados à reprodução e preconizam a condição de réplica que pressupõe e exige a própria presença do sujeito, fundamento da existência para o especular. Eco, a ninfa condenada por Juno a não mais falar sem ser interrogada e a só responder às perguntas pelas últimas palavras que lhe eram dirigidas, repete aquilo que em último ouve e reenvia esse som. Ela apenas dobra o som das palavras, estando consignada a uma dimensão de iterabilidade no uso da sua voz, exclusiva capacidade de repetir indefinidamente e sem autoria aquilo que ouve. Narciso, por quem Eco se apaixona, vê a sua imagem reflectida nas águas que o reproduzem enquanto se contempla e a sua irreconhecível imagem fá-lo desejar o outro que ali o olha. Ele não reconhece o mimetismo dessa imagem especular e o olhar a que se abandona revela o desejo de uma qualquer passagem para o domínio do reflexo do eu, sem o identificar como tal.

– ambas são já o reflexo espelhado na água e quando se tentam tocar, o seu corpo transforma-se numa imagem difusa, a imagem de um corpo diluído semelhante ao que atormentava Narciso.

Quando a imagem dos seus corpos se desfaz na turbulência da superfície das águas, torna-se definitivo para o espectador que o seu olhar é atraído por uma representação do reflexo do corpo e não a representação do corpo em si, pela imagem de uma imagem. O momento dessa evidência, em que o rosto toca a superfície da água, num plano que ausenta totalmente o som desse gesto, retirando-lhe todas as referências de repercussão sonora, é um momento de perturbação que se adensa pelo fim da simetria, pela substituição do corpo pela presença do seu reflexo e a ausência de uma correspondência imediata, própria do especular. A transferência da primeira ilusão para o plano do reflexo é avolumada pela morosidade dos gestos e pela densificação da angústia e lamento que ambos os rostos colocam em expressão.

A enigmática simetria com que nos deparamos frente ao espelho, pode fazer acreditar na possibilidade de uma travessia e esquecer a dimensão de opacidade, pois o espelho reserva para si o desafio de uma transgressão que é o reconciliar do dentro e do fora e o desejo de habitar o lugar do ilusório.

O espaço de vertigem que nele é sugerido é reforçado pela percepção que induzimos aquando do envio da imagem reflectida, e pela inversão que concretizamos, de modo habituado, quando nos posicionarmos frente ao espelho. Este processo de inversão salienta ainda mais o carácter falacioso da imagem, que observamos como imagem de correspondência, sem continuidade. O espelho é o elemento responsável pela duvidosa simetria que origina a desordem e que suscita essa vontade de concretizar a transposição.

A relação com o espelho realça a ambiguidade da imagem reflectida pelo modo como sedutoramente a apresenta e pela facilidade com que introduz essa inquietante dimensão da simetria e de correspondências. A sua dimensão reflexiva, a sua capacidade de reenvio e o desdobramento da visão é temporalmente coincidente e contém,

no posicionamento imediato do cara a cara, a perturbação dessa separação, dessa intransponibilidade.¹⁰⁷

Bill Viola transfere a formulação da imagem pictórica, através do referente do enquadramento (moldura) e do motivo que ele encerra, para o reencenar de um plano de luz, imagem vídeo, que resulta da padronização de luz projectada numa superfície e tornada visível na intersecção com essa superfície. Na pintura o movimento é suspenso mas não constituinte da imagem e a superfície pictórica não é ocasional como na imagem projectada, que é em si do domínio da variação.

Bill Viola retoma os elementos que constituem e caracterizam os primórdios do cinema: o *close-up*, o *slow-motion* e a ausência de som, e encontra na reactivação do formato do quadro, uma ligação entre o cinema e pintura que vai simultaneamente revelar e confundir os seus dogmas fundamentais, de modo a valorizar o seu principal interesse: uma densificação da temática universal das *paixões*¹⁰⁸.

¹⁰⁷ Em *Orphée* (1927), romance de Jean Cocteau (1889-1963) adaptado ao cinema em 1950 com o mesmo nome, as luvas que o anjo Heurtebise oferece a Orfeu para liquidificar o espelho, são a metafórica promessa dessa passagem para o outro lado e o revelar da ilusão e da crença numa realidade que existe atrás do espelho. Tal como refere Melchior Bonnet, «o espelho é esse lugar de ninguém entre a vida concreta do quotidiano e a parte do sonho» e as luvas que o anjo Heurtebise usa representam o que nos faz aceder ao universo poético e que permitem o renunciar da ruptura imposta pela imagem reflectida. MELCHIOR-BONNET, s. - *Histoire du Miroir*. Paris: Éditions Imago, 1994, p. 258.

¹⁰⁸ Para caracterizar a aparição do grande plano de um rosto no plano cinematográfico, Deleuze define-o através de uma relação entre imagem e afecto. Para Deleuze o significado dos afectos corresponde ao «conjunto de toda a espécie de singularidades que ora reúne e ora neles se divide. Isto é o individual, o que não cresce nem decresce sem alterar a sua natureza. O que faz a unidade do afecto a cada instante é a conjunção virtual confirmada pela expressão, rosto ou proposição» in *Op. Cit.*, DELEUZE (*Lógica do sentido*), p. 147. No plano do cinema esse modo de delimitação do rosto e a forma de aproximação que ele protagoniza, submete-o a uma desterritorialização que o retira do seu referente sócio-geográfico e entrega em estado de abstracção para a imagem. Em qualquer um dos grandes planos de Bill Viola, a percepção do espaço que contém o plano do rosto é suprimido e o que se vê é dedicado ao que o rosto é enquanto expressão de afecto. Esse espaço ou fundo da imagem, neutraliza-se e desaparece na ausência de profundidade de campo.

Os planos mudos (grandes planos) que compõem a obra consistem numa forma de elevação dos elementos da composição, pois que afinal também a história da pintura se reveste de silêncio, uma «*montanha de silêncio*»¹⁰⁹ que Bill Viola paradoxalmente apresenta na pele de duas personagens uma feminina e outra masculina que gesticulam fervorosamente para superar esse plano inaudível e manifestar através do grito a presença do indizível.

¹⁰⁹ No âmbito de *The Passions*, Bill Viola realizou um díptico intitulado *Silent Mountain* (2001) onde se podem observar separadamente duas personagens, que encenam um estado emocional de pressão intolerável do qual se libertam pela projecção máxima de um grito.



FIG. 23

Flagelação e Coroação de Cristo,
Hieronymus Bosch, 1490-1500.



FIG. 24

The Quintet of the Astonished,
Bill Viola, 2000.

The Quintet of the Astonished (2000) [FIG. 24] foi o primeiro trabalho de vídeo que Bill Viola realizou para o ciclo, apresentado em Londres, em Junho de 2000. Tendo como base a pintura de Hieronymus Bosch (1450-1516) *Flagelação de Cristo, a coroação com espinhos*, (1490-1500) [FIG. 23], a composição final assume-se como um eco distante do quadro que lhe serve de referência, introduzindo personagens que reorientam a sua atenção para o espectador e para o espaço aparentemente vazio que ele ocupa.

O quadro de Hieronymus Bosch, representa quatro personagens observando cruel e escrupulosamente o rosto de Cristo, que no centro do quadro direcciona o olhar para o observador. Bill Viola adopta os elementos compositivos do quadro: o isolamento das expressões faciais e dos estados emocionais, o modo como as quatro personagens fazem coexistir no mesmo plano as suas diferenças de personalidade e evidencia as suas vontades individuais e o modo como olham para o centro do quadro, movimento centrípeto, contrariado na figura de Cristo.

Quando se contempla *The Quintet of the Astonished*, vê-se uma imagem de luz onde figuram cinco personagens – quatro figuras masculinas e uma outra figura feminina num plano ligeiramente mais destacado, que permanecem próximas entre si e sugerem uma simbólica união, encenando um crescendo de afectos, que pretendem reproduzir um estado emocional de desespero e ansiedade, que culmina num ponto de quebra e na encenação de uma exaustão e esgotamento emocional.

A dimensão temporal que Viola confere a cada uma das figuras converte-se num quadro de emoções variáveis que enquadra os corpos e os empurra para uma aparente boca de cena que os decompõe em encenações individuais das suas próprias emoções mas que simultaneamente, pela circunstância do espaço neutro e delimitado do enquadramento, os impele a uma correspondência das suas acções.

«As pessoas não foram dirigidas como um grupo – não lhes foi dito que havia algo a que deviam supostamente reagir ou actuar; ao invés cada actor foi acedendo a uma extensão de emoções pessoais durante cada cena. Estavam, cada um deles estava, na sua privacidade e tra-

*jectória de emoções separada.»*¹¹⁰ É deste modo que Bill Viola descreve o método que utilizou para trabalhar com os seus actores, delegando a cada uma das personagens um território de isolamento, um lugar privado que perante o espectador, o transporta do presente ao passado para o voltar a devolver a um presente em si já alterado.

Esse lugar do trabalho do actor, o palco, mesmo que ausente das imagens de Viola, revela-se um território que anima intensidades e onde decorrem, por aceleração ou mobilização, instâncias de desvio ou deslocação, reenviando sempre a representação para um exterior. O actor, como descreve Deleuze, *«representa mas o que ele representa é sempre ainda futuro e já passado, enquanto a sua representação é impassível e se divide, se desdobra sem se romper, sem agir nem padecer. O que ele desempenha é um tema, um sentido constituído pelas componentes do acontecimento.»*¹¹¹

Ao espectador é reservada a perturbação dessa aparição e a formulação dessa experiência que actua nele por rememoração, e põe em funcionamento uma espécie de máquina de memória.

¹¹⁰ Bill Viola em entrevista realizada por Doug Harvey in Doug Harvey – *Extremeties*. LA Weekly: 24 Janeiro 2003. Disponível em: <http://www.jamescohan.com/artists/billviola/index.html>

¹¹¹ *Op. Cit.*, DELEUZE, p. 155.

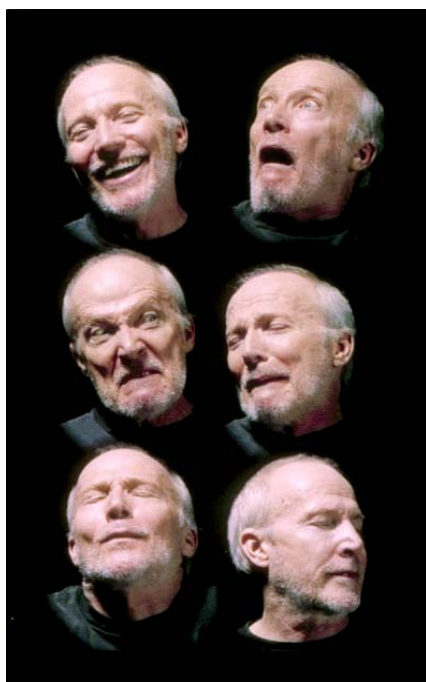


FIG. 25

Six Heads,

Bill Viola, 2000.

Reconhecendo a expressão facial como vestígio da alma e das *paixões* que a preenchem e decompondo na subtileza dos instantes a fugacidade da sua existência, reconhecemos no rosto um compromisso com uma temporalidade efémera, lugar onde idealmente, como superfície corporal, se rendem visíveis e fazem representar os movimentos da alma, que René Descartes (1596-1650) define como «*percepções, ou sentimentos ou emoções da alma, que relacionamos especificamente com ela e que são causadas, alimentadas e fortalecidas por algum movimento dos espíritos.*»¹¹²

As alterações que se observam na representação das *paixões* em Bill Viola, efectivavam-se no extremar da visibilidade dos gestos mínimos que se produzem no rosto, raramente expostos, subliminarmente reservados e exclusivamente expressos. Em cada uma das representações é acentuada a combinação das linhas que compõem o rosto, potenciando a composição privada desse afecto.

Six Heads (2000) [FIG. 25], que se pode afirmar como uma reinterpretação do tratado da *Expressão das Paixões* de Charles le Brun (1619-1690), é composto pela combinação de seis expressões faciais do mesmo rosto, que representam transformações emocionais distintas e se posicionam em estados progressivamente mais intensos de alegria, tristeza, ódio, medo e admiração numa espécie de tipologia das emoções. O último rosto da sequência, aparece representado como se sonhasse ou dormisse, alheio ao que o rodeia e sem a consciência dos seus outros.

Estes retratos individuais adquirem, pelo desaceleramento a que são submetidos, ténues alterações desses estados emocionais, assumindo o formato do quase retrato fotográfico convencional. A caracterização descritiva das expressões faciais torna-se mais do que o reconhecimento da presença da Alma no lugar do rosto e a hipótese de formulação de uma semiótica cultural das manifestações físicas e psíquicas do corpo, construindo simultaneamente um arquivo de coordenadas, um sistema de variáveis para aceder a uma série de outras diferentes tipologias da expressão.

O desaceleramento da imagem fílmica nestes rostos, nestas superfícies em pose, altera a sua condição temporal, desvendando os preenchimentos da superfície facial,

¹¹² DESCARTES, René - *As paixões da alma*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 47.

as tramas e estratos peliculares que se agenciam quando acometidos pelas distintas formas de manifestação dos afectos. Como nos diz Deleuze, «o precipício pode bem ser a causa da vertigem, mas não explica a expressão do rosto. O precipício por cima do qual alguém se inclina talvez explique a expressão de terror mas não a cria.»¹¹³

A imagem das *paixões* ascende a uma condição de virtualidade pelo modo como o espectador sobre ela se posiciona e pela forma como é regulado esse espaço entre dois, essa diferença de território e tempo privado, constituinte da entidade singular. Ampliar ou reduzir esse espaço, através do seu preenchimento ou esvaziamento poderá ser uma das propostas que integram as imagens realizadas por Bill Viola, e talvez seja o que une o espectador à imagem limite das suas próprias paixões.

Numa das últimas obras da série *Observance* (2002) [FIG. 26], Bill Viola confronta o espectador com a imagem de uma fila de pessoas que avançam lentamente na sua direcção e que se detêm, uma por uma à sua frente, no topo da fila, tomadas pela comoção. Os seus olhares estão fixos num objecto desconhecido que se posiciona imaginariamente entre eles e o espectador, no exterior do enquadramento. A solenidade toma conta do olhar de todos os que se vão sucedendo e trocando o seu lugar na fila e a caracterização desse lugar imaginário torna-se para ambos – actores e espectador – lugar de uma pretensa virtualidade que esconde um terror imaginário. É nessa imagem, de uma intensidade absurda, que podemos perceber a omnipresença da sugestão de um perigo eminente, que domina pela circunstância da sua eminência, mas que existe no espaço próprio da projecção imaginária e da simulação.

Esse momento carrega em si uma dimensão de reconhecimento, do ter estado lá, que produz a crença sobre a ficção do evento, transferido para o espectador pela experiência inventada e preconizada do actor.

Em *Observance* a imagem apenas relembra, ocultando a mediação e o evento que protagoniza o terror, que existe um lugar próprio no entre dois que gere a nossa capacidade de suportar o intolerável e de através da imagem descobrir o belo, amargo.

¹¹³ *Op. Cit.*, DELEUZE, p. 144.

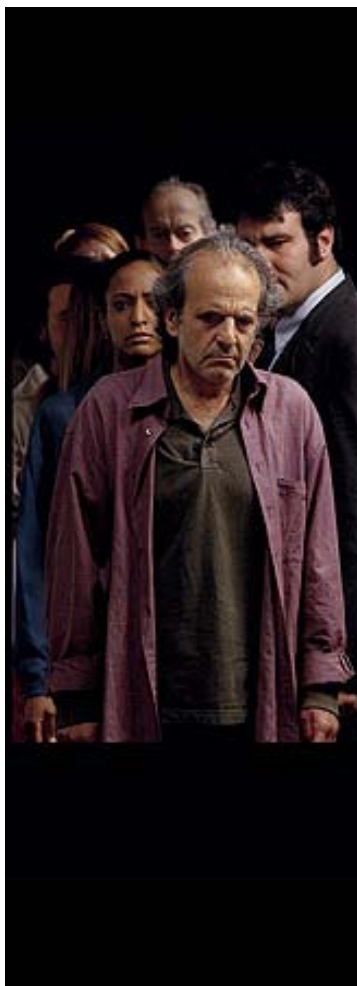


FIG. 26

Observance,

Bill Viola, 2002.

2.4.

A LEGITIMAÇÃO DA APROPRIAÇÃO

Nos textos que escreveu na década de 1930, Benjamin define um vocabulário próprio, que inclui os já aqui enunciados termos de *inconsciente óptico*, *choque*, *aura* e *distracção*, para se referir de forma inequívoca a uma absoluta transformação dos modelos culturais contemporâneos. Ao analisar a produção e proliferação dos novos produtos culturais, pela sua recepção por parte de uma cultura que se caracteriza em torno do conceito de *massas*, Benjamin vai caracterizar uma participação crescentemente dinâmica e paradoxalmente passiva sobre esses mesmos objectos.

Ao sustentar que a *aura* corresponde ao poder que a imagem ou objecto têm como virtude da sua singularidade e autenticidade, capaz de estimular no observador um sentido de reverência e deslumbramento, que se apresenta como oposição a um desejo colectivo de aproximação e apropriação da imagem ou do objecto, Benjamin deixa claro que, com a intrusão dos meios de reprodução técnica deixa de fazer sentido falar de original ou de autêntico relativamente à obra de arte, em oposição a falso e cópia, passando pela primeira vez, a falar-se de serialização de idênticos, imagens e objectos intermutáveis, aos quais não é reconhecida uma individualização ou primazia.

A singularidade cede assim o seu lugar ao múltiplo e à ubiquidade, que a fotografia e o cinema vêm postular.

A análise de Benjamin sobre a radicalidade dos novos meios de reprodutibilidade técnica, e o vocabulário que ele determina para falar sobre as alterações que estes meios introduzem na massificação e padronização da percepção sensorial do espectador e na definição de obra de arte, reconhece que a linguagem estética tradicional perde a validade para qualificar a obra de arte moderna, impondo uma variabilidade na dicotomia entre original e falso e uma interminável confrontação e fusão de ambos os termos.

A noção de apropriação é colocada em Benjamin do ponto de vista da taticidade, que se estende para lá do domínio do objecto, constituindo-se como uma taticidade sistematizada e regulada em simultâneo por um estado de recepção desatenta ou mesmo desinteressada do espectador.

A apropriação, o tomar posse e recontextualização do objecto, equivalem a uma alteração dos fundamentos da obra e uma respectiva crise na diluição da fronteira que a separa dos próprios meios de reprodução, problematizada em primeira instância na formulação de *readymade* de Marcel Duchamp, onde se questiona a noção e o lugar aparentemente estável da obra de arte.

A desejada e conseguida *apropriação* da obra de arte altera os parâmetros de relacionamento e confunde uma série de conceitos que lhe estão indubitavelmente associados, como a noção de recepção, autoria, originalidade e carácter único e singular da obra.

A perda da *aura* do objecto e a respectiva aproximação que esta proporciona são obviamente bem aceites por parte do espectador contemporâneo pois funcionam como mecanismos de simulação de pertença sobre esse objecto. O ficcionar do controlo temporário sobre o objecto e a possibilidade de exercer uma apropriação do seu potencial de obra, conduz ao êxito e contínuo aperfeiçoamento dos meios de reprodutibilidade técnica, dispositivos que veiculam pela repetição e miniaturização a portabilidade e o diferimento imediato.

A discussão actual não se cinge apenas a uma reflexão sobre a desmultiplicação da imagem ou a uma desconfiança sobre a sua prevalência e respectiva perda da experiência do objecto, mas antes à formulação do mundo exclusivamente com base na experiência das imagens e à constituição de um lugar de mediação absoluta, no qual se perde a possibilidade de comparação entre o objecto e a sua reprodução.

Quando Benjamin afirma «a obra de arte reproduzida, torna-se cada vez mais a reprodução de uma obra de arte que assenta na reprodutibilidade»¹¹⁴ celebra essa emancipação da obra

¹¹⁴ *Op. Cit.*, BENJAMIN, p. 83.

pela técnica e respectivamente a sua libertação do contingente temporal, confirmando a alteração, na Modernidade, da noção de um valor único para a obra de arte. «A reprodução de uma obra de arte que assenta na reprodutibilidade»¹¹⁵ estimula um novo pensamento assente na técnica que pode assumir uma função política na produção cultural e um respectivo aceleração e institucionalização da reprodução artística como obra de arte em si.

Os *apropriacionistas*, nas décadas de 1970 e 1980, assumem claramente uma releitura das teses de Benjamin, compreendendo a alteração que a intrusão da técnica, por meio da imagem, produz na condição de obra, sem dispensarem obviamente a herança que Marcel Duchamp e posteriormente Andy Warhol conferem para a construção de um pensamento sobre a cópia e a reprodução do objecto artístico, que analisaremos com mais detalhe nos capítulos que se sucedem.

É na possibilidade de superação desta condição que a própria reprodução se torna em si obra de arte, modelo de representação enquanto tal e que os *apropriacionistas*, como Sherrie Levine, Louise Lawler ou Cindy Sherman, deliberam como premissa do seu trabalho: a reutilização de objectos artísticos pré-existentes e reconhecidos no seio do movimento moderno, alterando a condição da sua autoria e rerepresentando-os no espaço do Museu, como objecto já reproduzido.

Uma das visíveis resistências ao pós-modernismo, mas simultaneamente também dele consequente, nomeadamente no percurso da instituição artística relaciona-se com uma escolha nostálgica ou apenas revisionista de objectos que recuperam e se posicionam em função de uma História da Arte Moderna, numa tentativa de absolver a crise por ela própria produzida e perpetuando um modelo gravitacional para lá das vanguardas, sem *choque* e sem escândalo, apenas melancolia e aparente retoma de uma *aura* impossível de reproduzir.

Aceitar a *perda da aura* por influência da fotografia é compreender que a história da fotografia leva sempre consigo o processo da sua própria desapareição e que ela é responsável por uma ainda pouco eficaz teorização do seu domínio.

¹¹⁵ *Ibid*, p. 83.

Efectivamente a fotografia tem vindo nas últimas décadas a ser encaminhada para uma espécie de empobrecimento e redução da sua condição artística, que de resto dificilmente lhe viu ser consagrada, deixando-se enredar pelas questões que sustentam a discussão artística e a sua respectiva crise. Aos defensores que atribuem à fotografia a responsabilidade de uma crise da pintura contrapõe-se paradoxalmente o modo como a fotografia tem contribuído para confirmar e atestar esse discurso de crise e de crítica.

Enaltecendo a sua relação com o especular, fotografando espelhos, espelhos em frente a espelhos, evidenciando a sua condição da cópia, apresentando-se como a fotografia da fotografia e esgotando o tema do duplo, as décadas de 1970 e 1980, constituem para a fotografia uma desistência e diminuição da sua condição e simultaneamente um esgotamento da condição de espectador.

Tal como afirma Douglas Crimp, a crise em que de certa forma, a fotografia se tem envolvido reduz o seu carácter arquivista e documental a uma concepção totalmente esteticizante das suas práticas e essa esteticização exclusiva representa, em última instância, o fim do seu carácter utilitário. Mas negá-lo é obliterar e contrariar de forma desatenta o seu entrelaçamento com todos os territórios de conhecimento que integram o registo fotográfico e sobre ele estruturam os seus modelos de investigação. Pois é na ligação que a fotografia mantém com as múltiplas formas de manipulação e com as estruturas de hierarquização de poder, que se sustenta o seu próprio desenvolvimento.

Defender a esteticização da fotografia é procurar definir a exclusividade do seu território dentro da esfera da arte, separando-o do mundo com que naturalmente se relaciona e é igualmente inverter a sua história através de uma obliteração parcial do que a constitui e, em certa medida, devolver-lhe uma espécie de *aura* que ela nunca teve, nem nunca quis ter.

Capítulo 3

ESTRATÉGIAS DE APROPRIAÇÃO NAS VANGUARDAS



FIG. 27

L'Avant Garde ne se rends pas,
Asger Jorn, 1962.

3.1.

SOBRE A VANGUARDA

«Nós não devemos recusar a cultura moderna,
devemos apoderar-nos dela para a negarmos»

GUY DEBORD

De acordo com Matei Calinescu, no seu livro *Five Faces of Modernity*, o termo francês *avant-garde*, adoptado para fins militares desde a Idade Média, é na década de 1820, associado como metáfora cultural por um grupo de socialistas utópicos, próximos do filósofo e economista francês Saint Simon (1760-1825). Como explica Calinescu e apesar da dificuldade em situar cronologicamente o momento em que a palavra *vanguarda* passou a ser usada no sentido artístico e apesar da implicação que essa metáfora militar pode sugerir, estabelecesse uma diferença essencial no modo como ela é entendida pela política e pela arte: «a diferença principal entre as vanguardas política e artística dos últimos cem anos consiste na insistência da última no ‘independente’ potencial revolucionário da arte, enquanto a primeira tende a justificar a ideia oposta, ou seja, que a arte deveria submeter-se às exigências e necessidades dos revolucionários políticos.»¹¹⁶

É a partir do final do século XIX e especialmente em França, que se começa a observar a transferência de uma crítica radical da esfera social para a esfera artística, procurando a libertação da arte e o fim do constrangimento dos cânones da representação tradicional, contrariando simultaneamente as acostumadas expectativas e a regularidade da cultura burguesa.

No campo da estética, a vasta noção de *vanguarda*, que aqui iremos segmentar, abrange todo um grupo de movimentos que assumem como norma a rejeição pelo passado em detrimento do culto pelo *novo*, exercendo um pensamento de *ruptura*, que pela sua radicalidade, age sobre o próprio pensamento da Modernidade, numa apro-

¹¹⁶ CALINESCU, Matei – *Cinco faces da Modernidade*. Lisboa: Edições Veja, 1999. p. 98.

priação por um lado dos seus propósitos mas simultaneamente acentuando a recusa a uma permanência desses propósitos. Como refere Calinescu «*historicamente, a vanguarda começou por dramatizar certos elementos constitutivos da ideia de Modernidade e torná-los pedras fundamentais de uma ética revolucionária. (...) A vanguarda toma praticamente todos os seus elementos da tradição moderna mas ao mesmo tempo enche-os, exagera-os e coloca-os nos mais inesperados contextos, muitas vezes tornando-os completamente irreconhecíveis.*»¹¹⁷

Para o campo da arte, a referida metáfora militar estabelece uma pertinente concordância com o que foram as práticas das vanguardas nas primeiras décadas do século xx e o ataque que desferiram à instituição artística, desvinculando-se da categorização a uma autoria individual, em favorecimento de uma acção colectiva, subversiva e revolucionária.

O debate gerado em torno de um pensamento da *vanguarda* tem como um dos textos seminais a *Teoria da vanguarda*, publicada por Peter Bürger (n. 1936) em 1974, onde o autor caracteriza a *vanguarda* como uma categoria da crítica que rege as suas acções em torno de um pensamento que pretende excluir da arte a representação tradicional, rejeitando a própria ideia de arte como representação.

Peter Bürger defende como ponto de partida para a sua *Teoria da Vanguarda*, uma historicização da teoria estética dos movimentos da vanguarda histórica¹¹⁸, definindo esta historicização como uma metodologia onde se «*investiga a relação entre o desenvolvimento dos objectos e as categorias de uma ciência*»¹¹⁹ sem a pretensão de um somatório das formulações teóricas de determinado período, mas realizando «*uma teoria crítica dos objectos artísticos que se esforce por esclarecer a sua actividade*» e que por isso «*deve enfrentar-se com o seu próprio carácter histórico.*»¹²⁰

¹¹⁷ *Ibid*, p.91-92.

¹¹⁸ Os termos *vanguardas históricas* e *neovanguardas* são propostos por Peter Bürger e aqui adoptados para referenciar, respectivamente, os movimentos de vanguarda das décadas de 1910 e 20 e os movimentos de vanguarda do pós-guerra, nomeadamente das décadas de 1960 e 70.

¹¹⁹ BÜRGER, Peter – *Teoria da Vanguarda*. Lisboa: Vega, 1993. p. 44.

¹²⁰ *Ibid*, p. 43.

A noção de autonomia contestada pelas vanguardas, é explicitada no texto de Peter Bürger como uma separação entre a arte e a vida, ou «*praxis vital*» como utiliza o autor, e o percurso histórico que legitima o aparecimento desta autonomia é identificado em três tempos distintos: o iluminismo estético, nomeadamente na teoria estética de Immanuel Kant (1724-1804) e Friedrich Schiller (1759-1805) – em que a autonomia da arte é proclamada como ideal; no final do século XIX, quando essa noção de autonomia passa a ser a própria temática da arte e por último, no início do século XX quando a própria estética é contestada pelas vanguardas históricas que valorizam antes uma postura anti-estética nas suas práticas artísticas. Peter Bürger sustenta que as vanguardas históricas adoptaram, como uma das suas principais propostas, a utilização compulsiva da técnica como meio de criação de uma anti-estética, contra a autonomia estética burguesa. Outra das suas propostas visava a destruição da própria instituição artística, à qual dirigiram ferozes ataques, privilegiando uma efectiva ligação entre arte e vida e contrariando simultaneamente a perda da função social da arte.

É nesse sentido que Bürger anuncia o seu contributo para uma evidente visibilidade da instituição artística e das suas categorias, através da introdução de uma autocritica da arte na sociedade burguesa, pelo questionar do estatuto da sua autonomia e pelo modo como contrariam uma profissionalização e estandardização do trabalho do artista. Defende ainda que a autocritica ensaiada pelas vanguardas históricas, em particular o movimento *Dada*, que menciona como «*o mais radical dos movimentos da vanguarda europeia*»¹²¹, é o momento oportuno para se compreenderem as circunstâncias de formalização, desmobilização e destruição do aparelho de produção artístico.

A formalização dessa autocritica formula-se num contexto que beneficia a independência do domínio da obra de arte, que leva Bürger a distinguir a instituição artística do seu conteúdo enquanto obra, considerando que «*a coincidência de instituição e conteúdo revela a perda de função social como essência da arte na sociedade burguesa, provo-*

¹²¹ *Ibid*, p. 51.

cando com isso a autocrítica da arte», salientando que «o mérito dos movimentos históricos de vanguarda é terem consolidado esta autocrítica.»¹²²

A já discutida noção de Walter Benjamin da perda da *aura*, serve a Peter Bürger para retomar uma crítica à recepção individual contemplativa da obra de arte, que dá lugar à sua recepção colectiva. A anunciada perda da *aura* corresponde, para Benjamin, ao fim do pensamento teológico do sagrado que coincide com a sistematização da técnica e a possibilidade de repetição do objecto, onde se anula a sua condição singular e sustenta o seu alargamento a outras funções culturais. Se Benjamin interroga as sistematizações implícitas ao reafirmar das novas tecnologias e reconhece na capacidade de infinita reprodução e consequente desritualização, uma efectiva instrumentalização e politização estética da arte, para Bürger a relação exclusiva que ele apresenta entre as técnicas de reprodução mecânica, como a fotografia e o cinema, e a formalização da condição *l'art pour l'art*, é criticável, pois reduz e desinteressa-se da ligação entre arte e sociedade.

Em síntese, Bürger relativiza o papel da técnica e reafirma a perda da função social da arte, ao afirmar que *«quando Benjamin interpreta o nascimento de 'l'art pour l'art' como reacção ante o advento da fotografia, é evidente que o modelo explicativo se esgota por completo. A teoria de 'l'art pour l'art' não é simplesmente a reacção contra um novo meio de reprodução (...) mas a resposta ao facto de que na sociedade burguesa desenvolvida, a obra de arte perder progressivamente a sua função social.»¹²³* Se o mérito de Walter Benjamin consiste *«em ter captado, com o conceito de aura, o tipo de relação entre obra e produtor que se verifica no seio da instituição arte, regulada pelos princípios de autonomia»¹²⁴*, a crítica fundamental que Bürger lhe dirige reside na ausência de análise na ruptura entre a arte sacra da Idade Média e a arte profana do Renascimento. Não parece no entanto que Walter Benjamin fosse alheio a esta questão, tornando-a apenas menor nas suas considerações sobre a perda de *aura* pois ele situa a questão nas técnicas de reprodução

¹²² *Ibid*, p. 58.

¹²³ *Ibid*, p. 64.

¹²⁴ *Ibid*, p. 62.

que derivam precisamente da origem da perspectiva no Renascimento, o que inequivocamente as liga a uma plataforma técnica em contínuo desenvolvimento, que ganha uma incidência efectiva com a descoberta da automatização da reprodução técnica da obra de arte. A incursão aos textos de Walter Benjamin serve-lhe mais uma vez para dar uma maior evidência à dicotomia arte e vida que atravessa toda a sua *Teoria da Vanguarda*, referindo que o desenvolvimento artístico deve ser analisado fora da instituição artística e em função do conteúdo das obras em si, parecendo reclamar para as vanguardas históricas os mesmos valores de autenticidade, originalidade e singularidade que a Benjamin interessava desritualizar.

No ensaio *The Originality of the Avant-Gardes* (1981), Rosalind Krauss vai precisamente questionar essa dimensão de originalidade que as vanguardas exploram na sua relação com a reprodutibilidade técnica da obra de arte, começando por situar essa problemática com a pergunta: «*Estamos ou não envolvidos numa adesão a uma cultura de originais que não tem lugar no seio dos meios de reprodução?*»¹²⁵

Rosalind Krauss explicita a questão da originalidade das vanguardas afirmando que, «*mais do que uma rejeição ou dissolução do passado, a originalidade das vanguardas é concebida como uma origem literal, um começo do grau zero, um nascimento*»,¹²⁶ e é nesse sentido que os artistas da vanguarda revelam o seu entusiasmo pela condição do novo e negam quaisquer formas de representação do passado. Essa condição do novo, que a integração explícita da técnica lhes vai permitir desenvolver, numa reformulação da experiência estética da obra, postula-se como momento de origem para as vanguardas. Tal como refere Krauss, «*se a própria noção de vanguarda pode ser vista como uma função do discurso da originalidade, as práticas das vanguardas tendem a demonstrar que a originalidade é uma assumpção do trabalho, que emerge de um plano de repetição e recorrência*»¹²⁷

¹²⁵ KRAUSS, Rosalind – *The originality of avant-garde and other modernist myths*. Cambridge, Massachusetts, London: MIT press, 1993. p. 156.

¹²⁶ *Ibid*, p. 157.

¹²⁷ *Ibid*, p. 158.

O pensamento de *ruptura* que os movimentos das vanguardas praticam, assente essencialmente em estratégias de repetição, interrupção e apropriação, implica igualmente uma reflexão sobre as ligações de fractura ou continuidade que se verificam entre estes movimentos, nomeadamente entre as vanguardas históricas e as neovanguardas.

Relegando-as para um período histórico preciso e reconhecendo a ineficácia do carácter transgressivo das estratégias das vanguardas históricas para a reintegração da arte na *praxis vital*, Bürger proclama o seu mérito pela formalização da instituição artística e anuncia toda e qualquer recuperação destas estratégias como o fim da vanguarda, o fim da metáfora, que na duplicação do *choque* reduz o seu potencial efeito subversivo e nega as verdadeiras intenções utópicas da vanguarda.

Para Bürger, a «neovanguarda institucionaliza a vanguarda como arte e nega assim as genuínas tradições vanguardistas»¹²⁸, confirmando-se responsável pela falência da vanguarda e pela permeabilização da instituição artística à repetição.

De acordo com Bürger, as neovanguardas podem produzir desvios em relação à instituição, voltar a confrontá-la com a sua condição e subverter a própria categoria de obra, mas não podem esperar que a reacção à autonomia da obra de arte, inaugurada pelas vanguardas históricas, se repita. O «*objet trouvé*», como define Bürger, encontro fortuito em que se materializa a intenção vanguardista de unir a arte à *praxis vital*, passa a integrar uma das diversas estratégias de apropriação que as neovanguardas praticam, deixando de parte a problematização da condição antiartística da obra. A não validação das neovanguardas, exclui um pensamento de ruptura que é a reivindicação base das suas práticas e descarta a possibilidade dessa ruptura se fundamentar sempre em função de um modelo de representação passado, neste caso do modelo praticado pelas vanguardas que se antecederem. As neovanguardas tal como as vanguardas históricas estruturam o seu pensamento numa lógica absoluta de ruptura que no limite tende a desejar o seu sucessivo apagamento para evitar a concretização da representação.

¹²⁸ *Op. Cit.*, BÜRGER, p. 105.

Acentuando a sua visão das vanguardas como movimentos de continuidade que se sucedem sem produzir rupturas entre si e valorizando a noção de *vanguarda* sem a modelar em função de um movimento em particular, Carlos Vidal, no ensaio *A representação da Vanguarda* (2002), opõe-se à ideia de uma distinção dos seus princípios fundamentais:

«Quando pensamos a vanguarda como a simplista instituição de uma ruptura única na história da arte moderna, tendemos a considerar as neovanguardas (dos anos 60 e 70) como repetições fáscicas dos actos fundadores das vanguardas históricas (nos anos 10). É esse o modelo a contestar. (...)

*Ver-se-á que a vanguarda pretende não propriamente “anular” a presença da “arte como objecto”, ou anular a presença do artista enquanto “autor”, para citar dois argumentos recorrentes, mas sobretudo libertar-se e ultrapassar os constrangimentos da representação.»*¹²⁹

De acordo com Carlos Vidal, as vanguardas adoptam, face a um incontornável diferimento temporal, a elaboração de uma proposta estética que exclui a ruptura entre os seus diferentes movimentos, reconhecendo antes, na sua sucessão, uma forma de perpetuação e persistência das suas estratégias. Os movimentos das vanguardas podem desaparecer e diluir-se historicamente, mas os seus pressupostos mantêm-se, insistindo na formalização e consequente anulação da noção de instituição artística, no ataque ao estatuto de autonomia da arte, nas estratégias de apropriação de uma indústria da cultura e numa provocação explícita ao lugar do espectador.

Os movimentos de vanguarda sugerem efectivamente, pela desfragmentação das suas acções, uma inversão das estratégias que reclamam a sua permanência, recusando a possibilidade de contradição ou anulação dos próprios movimentos pela sucessão desses movimentos. A ruptura que as vanguardas trabalham não se aplica à sucessão dos seus movimentos mas antes a uma prática efectiva do pensamento de ruptura e à sua contínua reactivação.

¹²⁹ VIDAL, Carlos - *A Representação da Vanguarda, Contradições dinâmicas na Arte Contemporânea*. Oeiras: Celta, 2002. p. 5.

Tal como Clement Greenberg (1909-1994) anuncia em 1939, no seu ensaio *Avant-Garde and Kitsch*, «*não foi ocasional que o nascimento da vanguarda coincidiu cronologicamente e geograficamente também com o primeiro grande desenvolvimento do pensamento científico revolucionário na Europa*».¹³⁰ Nesse reconhecido texto, Clement Greenberg procura definir epistemologicamente a instituição artística nas suas diferentes categorias estéticas, reposicionando a arte pela sua ligação com o quotidiano e com o contexto social que a recebe. Greenberg começa por anunciar uma ampliação do espectro da noção de cultura, o que implica uma reflexão sobre a relação entre a experiência estética e o contexto político, histórico e social onde decorre.

Greenberg refere que «*onde existe uma vanguarda geralmente encontramos uma “retaguarda”*»,¹³¹ o que em última instância explicita a contradição em que as próprias vanguardas operam ao serem forçadas à transgressão e à crítica no interior do próprio sistema com o qual pretendem afirmar a sua ruptura.

O pensamento de ruptura que as vanguardas afirmam tem efectivamente uma componente auto-reflexiva e centra-se numa transposição dos limites do presente, conduzindo as suas práticas para o território do *novo*, confrontando convenções e relativizando esse mesmo *novo*, que se propõe construir como já passado.

A definição de *vanguarda* vai-se posicionando assim atrás e à frente dos próprios movimentos que a compõem, fazendo suceder a condição de *cultura* como *tradição*, a uma *nova cultura*, na qual se espera igualmente uma modificação e consecutivo retorno à condição de *tradição*. A temporalidade dos movimentos de vanguarda caracteriza-se assim pela adição dos pontos de origem e fim histórico, reclamando passado e futuro para um ponto comum que se encontra em sucessiva movimentação e que transforma, o fim da história como pré-história do presente.

Poder-se-á ainda questionar o modo como as vanguardas históricas formularam os seus ataques à própria ideia de instituição artística e de categoria de obra, tal como é apresentada por Peter Bürger, pois a cumplicidade que Bürger critica e declara ser o

¹³⁰ GREENBERG, Clement – *Art and Culture*. Boston, Massachusetts: Beacon Press, 1989. p. 4

¹³¹ *Ibid*, p. 9.

modelo de funcionamento das neovanguardas, teve o seu início e jogou em estreita concordância com as figuras protagonistas das próprias vanguardas históricas, a par de um sistema artístico que apoiava as suas manifestações.

O papel determinante que as vanguardas históricas tiveram para a reformulação da noção de instituição e de objecto artístico é entendido e assimilado pelas neovanguardas, que deram continuidade a este projecto, sendo as suas estratégias enquadradas, tecnológica e temporalmente, por um pensamento não desligado da circunstância política e social onde se circunscreve o seu território de acção, como resposta já não aos propósitos modernistas mas em torno das propostas das próprias vanguardas históricas.



FIG. 28

L. H. O. O. Q.,

Marcel Duchamp, 1919.

Em *L'avant garde se rends pas* (1962) [FIG. 27], Asger Jorn (1914-1973) afirma e põe em prática esse pensamento de ruptura que as vanguardas problematizam. No quadro, a apropriação e deformação de um retrato clássico, de uma figura feminina que segura uma corda entre as mãos, ao qual Asger Jorn adiciona um bigode, retoma de forma crítica, irônica ou tributária o gesto de Marcel Duchamp, quando em 1919 aplica um distinto e reconhecido bigode à *Gioconda* de Leonardo Da Vinci (1452-1519), com o título, para ser lido em francês, de L.H.O.O.Q.¹³² [FIG. 28]

Asger Jorn realiza ainda uma aparente referência ao que Guy Debord (1931-1994) e Gil Wolman (1929-1995) escrevem em 1956, para uma definição e utilização do conceito de *détournement*, afirmando «a negação do conceito burguês da arte e do génio do artista, tornou-se pouco mais que um chapéu velho e o desenho de um bigode na Mona Lisa não é mais interessante que a versão original do quadro. Devemos esticar este processo ao ponto da negação da negação.»¹³³

Nos seus textos Guy Debord, que formou juntamente com Asger Jorn a *Internacional Letrista* (IL) (1952) e posteriormente, com a fusão da IL, do *Movimento Internacional para uma Bauhaus Imaginativa* e da *London Psycogeographical Association*, funda a *Internacional Situacionista* (1957), revela uma paradoxal ligação aos movimentos das vanguardas históricas, neste caso em particular pela referência à obra de Marcel Duchamp, aceitando e declinando simultaneamente a crítica à instituição artística, protagonizada por esses movimentos e justificando a necessidade niilista de negação da negação e a respectiva obliteração e anexação do tempo histórico. Como o próprio afirma ao explicitar os propósitos da IS: «a situação é concebida como o contrário da obra de arte que é uma tentativa de valorização absoluta - e de conservação - do instante presente

¹³² «Esta *Gioconda* com bigode é eventualmente uma combinação *readymade*/ *dadaísmo* iconoclasta. O original, ou antes o *readymade* original, é uma estampa de 8x5 (polegadas), bom negócio, na qual eu escrevi cinco iniciais que, pronunciadas em francês, compõem uma ousada piada sobre a *Gioconda*». Marcel Duchamp in *Op. Cit.*, DUCHAMP, p. 227. A *Gioconda*, L.H.O.O.Q. aparece reproduzida pela primeira vez na revista 391, em Março de 1920, por intermédio de Francis Picabia, responsável pela reprodução e pela ausência de parte do desenho.

¹³³ DEBORD, Guy; WOLMAN, Gil J. - *Mode d'emploi du détournement*, publicado originalmente no jornal surrealista belga *Les Lèvres Nues* n.º 8 (Maio, 1956). Disponível em: <http://www.bopsecrets.org/>

(...) cada situação, por mais conscientemente que possa ser construída, contém a sua negação e caminha inevitavelmente para a sua alteração.»¹³⁴

Entre as vanguardas do século xx que contestaram a instituição artística, os Situacionistas radicalizaram esta contestação através de uma total negação da representação, defendendo sobretudo «a libertação das formas artísticas»¹³⁵

Debord apresenta a noção de *situação*¹³⁶ como oposição à noção de *espectáculo*, que ele caracteriza como uma relação social entre indivíduos, mediada por imagens, que se opõe precisamente à ideia de *situação*, da ordem do evento onde é subentendida uma intrincada experiência com o presente. Essa forma de preenchimento absoluto e de espetacularização do quotidiano, encontra em Debord um momento de crítica contínua, contra a condição de recorrência e domínio da representação e da sua onnipresença, a que todos os objectos se subjugam. Tal como afirma Carlos Vidal «para Debord, a actual representação (em economia, na política, em arte e na estética), ou a representação que conhecemos como meio de comunicação e gestão quotidiano imperante, não procura nem coincidir com a realidade, nem produzir realidade, mas antes substituir-se à realidade para evitar toda e qualquer forma de vida e conhecimento que queira emergir para lá desse fechamento totalizante.»¹³⁷

¹³⁴ DEBORD, Guy – IS. nº3, Dezembro, 1959. in *Antologia. Internacional Situacionista*. Lisboa: Antígona, 1997. p. 42.

¹³⁵ *Ibid*, p. 36. As próprias práticas artísticas no seio do movimento foram sucessivamente estigmatizadas e condenadas como anti-situacionistas.

¹³⁶ Tal como é descrito na IS nº1 de Junho de 1958, situação é « um momento da vida, concreta e deliberadamente construído pela organização colectiva dum ambiente unitário e dum jogo de acontecimentos.» in *Ibid*, p. 27. Por sua vez a *dérive*, pensada para resistir ao trabalho e à estrutura citadina de Paris do Barão Hausmann (1809-1891), foi amplamente explorada pelos situacionistas e é por eles apresentada como o « modo de comportamento experimental ligado às condições da sociedade urbana: técnica da passagem brusca através de ambientes variados. Emprega-se também, mais particularmente, para designar a duração de um exercício contínuo desta experiência.» in *Ibid*, p. 27. Da *dérive* passou-se aquilo que os situacionistas denominaram de *psico-geografia*: «o estudo dos efeitos exactos do meio geográfico, conscientemente ordenado, ou não, que age directamente sobre a vontade e o comportamento afectivo dos indivíduos.» in *Ibid*, p. 27.

¹³⁷ *Op. Cit.*, VIDAL, p. 113.

A estratégia de apropriação em Debord serve, tal como para Marcel Duchamp, para dispensar uma decisão estética e explicitamente em Debord, mais do que absoluta negação de qualquer forma de representação, como proposta de crítica e autocrítica permanente.

Como se efectivamente se estabelecesse um diálogo entre ambos, em 1965, Marcel Duchamp realiza uma rectificação ao primeiro *readymade* e apresenta uma réplica barbeada, L.H.O.O.Q. *rasée* [FIG. 29], uma pequena reprodução da *Gioconda* que recusa, pela reprodução do quadro e a inscrição a lápis do novo título, a condição imediata de reprodução do original. Esta réplica, rectificadora, retoma o original sem a vontade do seu reconhecimento ou mesmo por comparação, pois o que lhe importa referenciar é já o *readymade* de 1919 e eventualmente a afirmação de Guy Debord.



FIG. 29

L. H. O. O. Q. *rasée*,

Marcel Duchamp, 1917.

Who's afraid of the neo-avant-garde? (1996) é o ensaio onde Hal Foster analisa a relação entre as vanguardas históricas e as neovanguardas, começando por estabelecer uma crítica à metodologia historicista e ao diferimento temporal que Peter Bürger aplica à significação do pensamento de ruptura na sua *Teoria da Vanguarda*.

Hal Foster, que estabelece no título o seu primeiro gesto crítico ao texto de Bürger, refere que é na justificação exclusiva que relaciona o *antes e depois*, *causa e efeito* e a suposição unidireccional de que circunstâncias actuais produzem as seguintes que a tese de Bürger, igualmente dependente de um relato do passado, fracassa e a defesa deste historicismo como método, torna-se para Foster, responsável por um pensamento contemporâneo irredutivelmente ancorado nas noções de «obsoleto, redundância e repetição.»¹³⁸

Para Bürger, o fim das vanguardas históricas adquire um carácter trágico mas simultaneamente heróico e o fracasso das neovanguardas constitui apenas uma repetição impostora e oportunista. De acordo com Foster, Bürger não reconhece na totalidade das obras das neovanguardas uma estratégia que as distinga dos objectivos utópicos, formulados pelas vanguardas históricas e como primeiros movimentos a compreender essa posição crítica, as neovanguardas não agiram de forma a institucionalizar a acção das vanguardas históricas, antes estenderam e radicalizaram a sua crítica à instituição. Bürger constrói a noção de contemporâneo como pós-histórica e defende a possibilidade exclusiva para a arte contemporânea de funcionar numa estratégia exclusiva de simulacros, assumindo-se como falsas repetições das acções utópicas e originais das vanguardas:

«Esta concepção da história como exacta e final sublinha a sua [Bürger] narrativa das vanguardas históricas como origem pura e as neovanguardas como repetição falhada. (...) Repetir as vanguardas históricas, de acordo com Bürger, é anular a sua crítica à instituição da autonomia da arte; mais, é inverter esta crítica numa afirmação da autonomia da arte. Se os ready-mades e as colagens confrontaram os princípios burgueses da expressividade do artista e o carácter orgânico da obra, neo-ready-mades e neo-colagens reinstalam estes princípios e reintegram-nos através da repetição. (...) Para Bürger, a repetição das

¹³⁸ Op. Cit., FOSTER, p. 10.

vanguardas históricas pelas neovanguardas, só pode transformar o anti-estético em artístico e o transgressivo em institucional»¹³⁹

Na releitura que contrapõe ao texto de Peter Bürger, Foster estabelece uma análise da ruptura entre as vanguardas, defendida por Bürger, assente na distinção entre um ataque às convenções artísticas, por parte das vanguardas históricas e às instituições artísticas, por parte das neovanguardas. Foster explica mesmo que *«convenção e instituição não podem ser separadas, mas também não são idênticas. Por um lado, a instituição artística não administra totalmente as convenções estéticas; por outro lado, estas convenções não se incluem totalmente na instituição artística. A instituição pode enquadrar convenções estéticas, mas não as constitui.»¹⁴⁰*

De acordo com Foster, as vanguardas históricas direccionam assim o seu território de acção, na desmontagem do *convencional* para a arte, mas usam a própria instituição artística para tal, enquanto as neovanguardas ultrapassam esta questão questionando directamente a instituição que acolhe os modelos de representação. O anúncio de uma morte das vanguardas é hoje relativamente fácil de anunciar, pelo facto da apresentação recontextualizada das suas propostas ser automaticamente uma forma de fracasso. Ver um ciclo de cinema dedicado a Guy Debord no Festival de Veneza (2001) e a sala esgotar só com a presença de críticos de cinema é provavelmente uma forma de fracasso, mas é o manuseamento da história que lhe confere esse fracasso não o objecto em si. É por isso que aqui se evita insistir no fracasso das vanguardas como um aspecto redutor da sua acção. As vanguardas determinam as suas acções sem pretenderem a sua perpetuação, antes reivindicando no presente o poder do *choque* com que interpelam o espectador e reconhecendo em parte a efemeridade das suas acções.

Ao excluir uma visão simplista de ruptura e transgressão sobre as vanguardas, Foster propõe que nesses movimentos se percebam as suas lógicas de conectividade e as estratégias de apropriação contínua de modelos e movimentos do passado que

¹³⁹ *Ibid*, p. 11.

¹⁴⁰ *Ibid*, p. 17.

constituem as suas práticas. É nessa perspectiva que introduz o conceito freudiano de *acção diferida*, procurando justificar a relação entre as vanguardas através de uma lógica espaço-temporal de *antecipação e reconstrução*.

A noção de *paralaxe* e a noção freudiana de *acção diferida*, conceitos que Foster relança neste texto como essenciais para uma reflexão sobre a significação das vanguardas, são aqui propostos como instância de desconstrução e desfasamento do lugar do espectador. A noção de *paralaxe*, herdeira do princípio da perspectiva no Renascimento, termo que denomina o desvio entre o olhar do observador e o registo *técnico* de um enquadramento sobre determinado objecto, serve a Foster como metáfora para a contextualização do reenquadramento histórico-temporal do passado em função do presente a par de uma deslocação inevitável, que Bürger parece efectivamente esquecer. A noção de *acção diferida*, como reactivação despoletada no presente sobre determinado evento não registado no passado, sugere igualmente a Foster uma analogia entre as vanguardas históricas e as neovanguardas, permitindo-lhe afirmar uma mesma direcção para o projecto da vanguarda:

«Eu acredito que as vanguardas históricas e as neovanguardas se constituem de forma similar, como um processo contínuo de pretensão e retenção, uma complexa transmissão entre a reconstrução do passado e a antecipação do futuro – resumidamente, numa acção em diferido que se sobrepõe a um esquema simples de antes e depois, causa e efeito, origem e repetição.»¹⁴¹

Foster termina a sua análise identificando aquilo a que chama de *segunda neovanguarda*, referindo-se ao trabalho de grande parte dos *apropriacionistas*, que praticam, tal como Foster explica, uma «análise criativa das limitações de ambas as vanguardas históricas e as primeiras neovanguardas»¹⁴² e que ultrapassam a ideia da crítica ao *convencional* e posteriormente a crítica ao *institucional*. Em certo modo Foster aceita o fracasso das neovanguardas reconhecendo a sua própria institucionalização, e identifica a

¹⁴¹ *Ibid*, p. 29.

¹⁴² *Ibid*, p. 24.

emergência de uma estratégia crítica que a *segunda neovanguarda* aparentemente constitui. Como explica:

«O chamado fracasso de ambas as vanguardas históricas e neovanguardas na destruição da instituição artística possibilitou a tentativa de desconstrução da instituição pela segunda neovanguarda – uma tentativa que, mais uma vez, é estendida a outras instituições e discursos na ambiciosa arte do presente.»¹⁴³

O que importa talvez afirmar, e Foster também o diz, é que essa *segunda neovanguarda* não encontra nas suas estratégias artísticas um momento de autocrítica e interessa-se em absoluto pela repetição dessas estratégias e pelas variáveis que nelas se podem desenvolver, que se resume na palavra *fórmula*.

A *fórmula* e sua respectiva aplicação, que cada *apropriacionista* vai desenvolver individualmente, é por si só legitimadora de uma prática artística que encontra na crítica pós-vanguardista a temática principal das suas propostas.

No início do seu ensaio *L'arte e la sua Ombra* (2000), Mário Perniola, começa por advertir para os riscos de uma certa ingenuidade, que percorre a vasta maioria dos espectadores que acedem e se relacionam com as práticas artísticas contemporâneas, remetendo igualmente essa advertência para alguns dos próprios autores, críticos e instituição artística.

Ao defender que a mediatização exclusiva da obra passa a valorizar o objecto artístico e a menorizar a importância do *processo criativo*, Perniola reafirma, que o que passou a interessar à arte são os *produtos*, criticando simultaneamente que a possibilidade de difusão do valor de encantamento sobre a obra já não encontra espaço para se revelar dentro do próprio *processo criativo*. Por outro lado e numa perspectiva que tem ganho ênfase nas últimas três décadas, a arte é colocada numa relação competitiva com os instrumentos de comunicação de massas, perdendo a sua especificidade e intercalando a sua linguagem própria com a linguagem utilizada pela publicidade, transformando-se assim, como designa Perniola, numa *operação de comunicação*.

¹⁴³ *Ibid*, p. 25.

Reflectindo sobre a distinção entre esta proposta de *operação de comunicação* e as actividades propagandísticas que as vanguardas desencadearam no início do século xx, Perniola questiona o modo como essa ligação se pensa e infiltra como momento de sucessão de um legado histórico ou se efectivamente se institui como prática de ruptura que recusa esse legado e rejeita a afirmação das suas influências.

Anunciando assim uma inquietante vulgarização das práticas artísticas, Perniola aponta para uma dupla simplificação dos valores que fazem a definição contemporânea de arte, quer no entendimento da obra de arte como *produto*, quer como *operação de comunicação* e, confirmando a sua convergência, é com agravado pessimismo que afirma: «a arte, hoje mais que nunca, deixa atrás de si uma sombra, um perfil menos luminoso, que retrata o que de mais inquietante e enigmático lhe pertence.»¹⁴⁴

Perniola refere ainda uma anunciada ausência de critérios na nomeação do objecto artístico, alertando para um excesso de espectacularidade e para uma efectiva efemeridade ou impotência das acções transgressivas nas práticas artísticas contemporâneas, sintomas que convergem para o consentimento unânime e perturbador de uma banalização da arte: «a democratização da arte, com toda a sua ingenuidade e banalidade, com a sua mescla de estupidez e fatuidade, representa um ponto de não retrocesso na história da cultura; por mais lamentáveis e grosseiros que sejam os seus produtos, é à sua sombra que se pode manter e desenvolver uma experiência mais subtil e refinada, mais acutilante e atenta da obra e do processo artístico.»¹⁴⁵

A noção de *sombra*, que Perniola anuncia no seu texto não é pensada como definição restritiva ou oposição à noção de instituição artística, pois reconhece que, paradoxalmente, sem a acção das instituições e dos *media* essa mesma *sombra* estaria condenada ao desaparecimento.

O que Perniola critica no entanto é que esse metafórico excesso de luz e a sua incontornável intermitência não permitam a legitimação de um elogio da *sombra*,

¹⁴⁴ *Op. Cit.*, PERNIOLA, p. 8.

¹⁴⁵ *Ibid*, p. 10.

nem demonstrem interesse pelo anonimato, não tolerem a exceção e a não totalidade e *operem* num princípio de substituição e recuperação acrítica.

A metáfora de Perniola permite reflectir sobre o espaço desocupado pela democratização tecnológica, aproveitando os múltiplos movimentos de dispersão que ela produz, e sustentar a localização e o desenvolvimento de imperceptíveis movimentos reactivos, mais intensos e atentos, que ambicionam apenas a sua permanência e formalizam uma cultura de resistência, que mesmo sucessivamente falhada, não deixa de persistir.

Os modelos de provocação, choque e escândalo, adoptados pelas vanguardas das primeiras décadas do século xx, foram culturalmente absorvidos e adequados e as suas propostas de resistência simultaneamente atenuadas e canonizadas, mas a alteração dos códigos e convenções culturais de que são responsáveis, ao nível das alterações da percepção e de acesso à obra, do questionar da noção de originalidade e da incorporação das técnicas de reprodução para explicitar a convulsão da técnica, são elementos de análise determinantes para a compreensão das práticas artísticas contemporâneas.



FIG. 30

'The final decline and total collapse of the American avant-garde'

Revista *Esquire* (capa),

Andy Warhol, Maio 1969.

3.2.

APROPRIAÇÃO COMO DUPLA SIGNIFICAÇÃO



FIG. 31

The Fountain,

Marcel Duchamp (fotografia de Alfred Stieglitz), 1917.

3.2.1.

PROTÓTIPO DUCHAMP

*«Eu forcei-me a contradizer-me a mim próprio de forma a evitar
sujeitar-me ao meu próprio gosto.»*

MARCEL DUCHAMP

Para Marcel Duchamp, a apropriação de determinado objecto é antes de mais considerada como pretexto para a libertação do objecto e o facto de utilizar o *já feito* e não o aceitar como *dado*, entende-se como recusa da sua linearidade.

A transformação do objecto pré-fabricado em obra de arte transforma-se num processo de escrita no qual Duchamp trabalha as possíveis oscilações do seu significado, desenvolvendo processos de deslocamento do objecto através da adição de inscrições, dividindo-o interiormente de modo a obter dois objectos dentro do mesmo e evidenciando a sua inutilidade enquanto proposta de imersão contemplativa.

A noção de apropriação como dupla significação, que se defende como implícita à obra de Marcel Duchamp, tem como principal argumento a substituição e red denominação do sentido do objecto e a possibilidade da sua divisão interna, excluindo uma leitura unidireccional do seu referente e conferindo-lhe o acesso à palavra, não apenas pelo seu significado dado, mas depositando esse significado no território da escrita.

Esta posição assume-se como negação do valor representativo do objecto artístico, reclamando a sua dessacralização, como escreve posteriormente Walter Benjamin, privilegiando a inversão do objecto do quotidiano pela conversão do seu *valor de uso* em *valor expositivo*.

Duchamp problematiza a banalização da obra de arte e testa-a, questionando a noção de tradição e as convenções da representação pictórica, contestada igualmente pelos movimentos das vanguardas históricas, com quem se relacionou mas nunca totalmente integrou.

Na conferência onde apresentou o texto *The Creativ Act*¹⁴⁶, Duchamp define o papel do espectador como interveniente do processo criativo e circunstância de prosperidade da própria obra de arte:

«Aparentemente, o artista age como um ser ‘mediúnico’ que, do labirinto para lá do tempo e do espaço, procura o seu caminho até uma clareira. Se concedemos ao artista os atributos de um “médium”, devemos então negar-lhe a faculdade de estar plenamente consciente, no plano estético, do que ele faz ou porque o faz - todas as suas decisões na execução artística da obra permanecem no domínio da instituição e não podem ser traduzidas numa auto-análise falada, escrita ou mesmo pensada. (...)»

Milhões de artistas criam, apenas alguns milhares são discutidos ou aceites pelo espectador e menos ainda são consagrados pela posteridade.

Em última análise, o artista pode gritar aos ventos que é um génio, mas terá de aguardar o veredicto do espectador para que as suas declarações ganhem valor social e para que, finalmente, a posteridade o cite nos manuais de História da Arte.

Sei que esta afirmação não merecerá a aprovação de muitos artistas que recusam este papel mediúnico e insistem na validade da sua plena consciência durante o acto criativo — e no entanto a História da Arte tem, inúmeras vezes, baseado as virtudes de uma obra em considerações completamente independentes das explicações racionais do artista.»¹⁴⁷

Para Duchamp, na construção da obra de arte como criação independente, está implícita uma operação que liga o artista, o espectador e a influência imprevisível do acaso. Na coexistência destes factores, sobre os quais o artista tem um mínimo controlo consciente, existe sempre um desajuste entre intenção e realização. De acordo com Duchamp, o papel fundamental do espectador consiste em mediar esse vazio e completar o processo criativo, passando a ser através dele que se efectiva a posteridade da obra e onde se postula inevitavelmente como *espectador póstumo*.

¹⁴⁶ Conferência realizada em Abril de 1957 na *Convention of the American Federation of Arts*, Houston, Texas, que tinha como participantes: Rudolph Arnheim (n. 1904), Gregory Bateson e o próprio Marcel Duchamp.

¹⁴⁷ DUCHAMP, Marcel – *Le processus créatif* in *Op. Cit.*, DUCHAMP, p. 187-188.

Não pretendemos analisar aqui a condição do espectador, que Duchamp reclama em *The Creative Act* como elemento complementar à obra, mas argumentar que lhe interessava sobretudo questionar a noção de obra de arte e remetê-la para o interior da ambiguidade da escrita, reclamando uma indiferença visual sobre o objecto artístico e defendendo o fim da emoção estética.

Ao desvalorizar a condição óptica da representação do objecto artístico e procurando instituir a noção de *ideia* como o percurso de uma linha que liga o disperso, Duchamp faz a crítica à presença do retiniano na representação artística e propõe a denominação de *nominalismo pictural*, de forma a abandonar o domínio do formal e a supremacia do visual.

A proposta de Duchamp é no entanto responsável pelo despoletar de uma profícua crise a que as práticas artísticas se abandonam no período do pós-guerra e amplamente aceite e integrada nas mais diversas manifestações artísticas das décadas de 1960 e 1970.

Exaltada pela crítica de arte das últimas três décadas, que revê na sua obra as principais premissas de ruptura que caracterizam os movimentos de vanguarda, a obra de Marcel Duchamp impõe de forma exemplar a necessidade de uma reflexão sobre a condição de obra de arte e da sua própria sobrevivência discursiva.

Se até à sua morte, poucos estudos foram editados, postumamente desenvolveu-se uma procura exaustiva pelas referências que sustentam e decifram o que é induzido como um complexo sistema de codificações em torno da sua obra. Essas pesquisas estabelecem empenhados paralelos entre referências biográficas e aspectos formais das obras que realizou, desenvolvendo analogias sobre as referências literárias e artísticas que rodeiam a sua obra e analisando as suas afinidades com os diferentes movimentos de vanguarda, mas constituem também uma possibilidade de manipulação que acentua uma dupla significação da obra e do autor.

A leitura póstuma, adaptada a um tempo e espaço que recebe e valoriza a sua condição artística, pretende sobreviver à sua onnipresença, ou como escreve William Camfield, um dos seus historiadores mais atentos:

«Duchamp distinguiu-se na apropriação de objectos para servir como ready-mades, e nós não nos excedemos menos na apropriação dos seus ready-mades de forma a realizar o nosso objectivo.»¹⁴⁸

Podemos referir que sendo Duchamp «um artista do século passado»¹⁴⁹ a sua influência revela-se cada vez mais sub-repticiamente nas opções culturais contemporâneas, sobretudo na sua forma de *discursificação*, pois que ao formular a questão sobre os próprios limites da noção de criação artística ele passa a representar a transgressão desses mesmos limites.

Depois de Marcel Duchamp, a noção do valor de obra readquire uma inequívoca mudança e o seu gesto primordial passa a ser assimilado, com os movimentos das neovanguardas, como valor cultural corrente. E é nesse sentido que Duchamp diz ironicamente, «eu jogo o papel do protótipo, e estou encantado. E isso não significa mais do que isso».¹⁵⁰

¹⁴⁸ CAMFIELD, William – *Marcel Duchamp's Fountain: Aesthetic Object, Icon, or Anti-Art?*, in DE DUVE, Thierry – *The definitively Unfinished Marcel Duchamp*. Cambridge, Massachusetts, London: MIT Press, 1991. p. 170.

¹⁴⁹ MENGES, Andrés in *In Si(s)tu*, nº 2. Porto: Associação Cultural Insisto, 2001. (Contracapa).

¹⁵⁰ Cit. por CABANNE, Pierre – *Duchamp & Cie*. Paris: Éditions Pierre Terrail, 1997. p. 166.

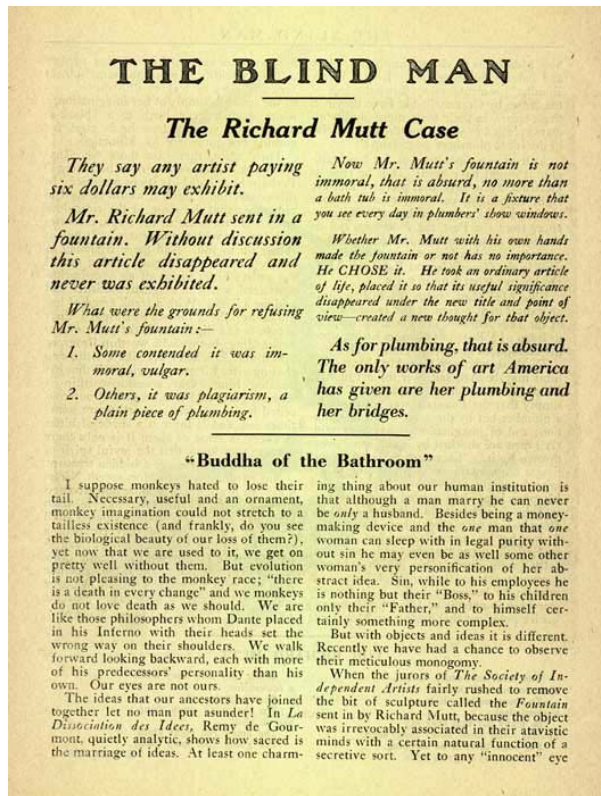


FIG. 32

The Richard Mutt Case editorial da revista *The Blind Man*, Marcel Duchamp, 1917.

3.2.2.

A INVENÇÃO DO READYMADE

e as réplicas de *Fountain*.

«Pode fazer-se uma obra que não seja uma obra de arte?»

MARCEL DUCHAMP, 1931

A definição que Marcel Duchamp introduz de *readymade* «uma obra de arte criada não por obra da mão ou habilidade do artista mas antes pelo seu cérebro e a sua vontade»¹⁵¹, altera a função e a própria noção de obra de arte e introduz o debate sobre o que é ou não é uma obra de arte, ao questionar o processo de criação, substituindo-o pela estratégia de nomeação.

O *readymade* constitui-se como objecto de significação dinâmica, que duplica a sua existência enquanto objecto, para questionar, através da vontade do artista, a neutralidade do significado da obra de arte.

A noção de *readymade* integra a proposta de manipulação e recontextualização da própria história do objecto enquanto elemento *dado* e propõe ao artista o *não fazer* pelo apropriar-se do *já feito*, utilizando o desfasamento que se funda entre a própria coisa e o seu duplo, entre o sentido e a sua imagem, para formar o espaço de apropriação.

Um dos mais emblemáticos exemplos para uma reflexão sobre a noção de *readymade* e a insistência de Duchamp na negação da própria definição de obra de arte é *Fountain*, que reivindica parte da sua notoriedade e importância às circunstâncias da sua recepção pública. Não sendo o primeiro objecto a que Duchamp adoptou o nome de *readymade*, *Fountain* é certamente o que adquiriu maior protagonismo no interior do circuito artístico, após a sua rejeição pela *American Society of Independent Artists*. Fundada em 1916, e tendo como um dos membros fundadores o próprio Marcel

¹⁵¹ Cit. por *Op. Cit.*, TOMKINS, p. 176.

Duchamp, a *Society of Independent Artists*, tinha como principal premissa, na organização e escolha para as suas exposições anuais, a divisa: «qualquer pessoa pode ser um artista», suma de uma sociedade que defendia um valor de funcionamento absolutamente democrático e que procurava enfatizar a teoria da autoproclamação na arte, contrariando a conduta elitista, característica da tradicional arte burguesa.

William Camfield descreve o processo de criação de *Fountain*, que não sendo um *readymade* ajudado, obteve a cumplicidade de Walter Arensberg (1878-1954), amigo e coleccionador entusiasta da obra de Marcel Duchamp e Joseph Stella (1877-1946), no acto da sua compra:

«[Duchamp] escolheu um urinol do salão de exibição de J. L. Mott Iron Works, um dos maiores industriais de acessórios de casa de banho. (...) Duchamp rodou o urinol a 90º graus da sua posição convencional, inscreveu-lhe o nome «R. Mutt» e deu-lhe o título de *Fountain*. (...) “Mutt” disse, vem de Mott mas para usá-lo seria demasiado próximo por isso alterei-o para Mutt, depois do cartoon diário “Mutt and Jeff” que aparecia na altura... e adicionei Richard[jargão francês para carteiras]... o oposto de pobreza, mas também não tanto, apenas R. MUTT.»¹⁵²

A *Fountain* foi enviada para integrar a exposição da *Society of the Independent Artists* que decorreu no *Grand Central Palace*, em Nova Iorque de 9 Abril a 6 de Maio de 1917, mas a participação de Richard Mutt acabou por ser censurada pelos principais directores, que justificaram a decisão num comunicado à imprensa, onde se podia ler: «A *Fountain* pode ser um objecto muito utilitário, mas o seu lugar não é numa exposição de arte, e não é por definição, uma obra de arte.»¹⁵³

A recusa de *Fountain* revelou-se determinante para a sua efectiva legitimação e Marcel Duchamp soube orquestrar a sua aparição e doseá-la em futuras outras aparições, através das réplicas que autorizou ou simplesmente assinou – transformando-o num momento fundador de total irreversibilidade para as práticas artísticas na Modernidade.

¹⁵² *Op. Cit.*, CAMFIELD, p. 137.

¹⁵³ Cit. por, DE DUVE, Thierry – *Given the Richard Mutt Case in Op. Cit.*, De Duve, p. 191.

A publicação de *Fountain* na revista *The Blind Man*, em Maio de 1917, é a forma que Marcel Duchamp encontra para dar visibilidade à história que contextualiza este *readymade*, bem como explorar as suas potencialidades especulativas. Como descreve Camfield:

«Foi só nesse momento – um mês depois da abertura da exposição *Independents* – que alguém pôde ver a *Fountain*, o acessório de casa de banho que era um urinol. Foi aí também, ao lado da fotografia de *Fountain*, do distinto fotógrafo Alfred Stieglitz, estavam dois artigos que constituíam os ensaios críticos da revista – um editorial intitulado ‘*The Richard Mutt Case*’ e um artigo de Louise Norton’s com o título ‘*The Buddha of the Bathroom*’.»¹⁵⁴

Natalie Heinich identifica as operações que Marcel Duchamp adoptou para transformar e deslocar um objecto como o urinol, do quotidiano para a categoria de obra de arte, enunciando para tal a sua descontextualização para o contexto artístico (a *Society of Independent Artists*), o reenquadramento e alteração da sua função (colocação do objecto na horizontal), a assinatura «R. Mutt», a data «1917», o título «*Fountain*» e a fotografia de Alfred Stieglitz (1864-1946) [FIG. 31] publicada em *The Blind Man* [FIG. 32], legitimadora do escândalo¹⁵⁵.

A publicação, com edição de P. B. T.¹⁵⁶, a par do texto não assinado que serve de editorial, intitulado *The Richard Mutt Case*, constituem a prova efectiva da existência do objecto *readymade*, e o autor da fotografia – membro fundador da *Photo Secession* e responsável pelas publicações 291 e *Camera Work*, habilmente escolhido para a pretensa eternização do objecto recusado pela *Society of the Independent Artists*¹⁵⁷. Paradoxal-

¹⁵⁴ *Ibid*, p. 140.

¹⁵⁵ *Op. Cit.*, HEINICH, p. 28.

¹⁵⁶ Pierre Roché (1879-1959), Beatrice Wood (1893-1998) e Totó como diminutivo de Victor, nome pelo qual Pierre Roché tratava Marcel Duchamp, foram os responsáveis pela edição *The Blind Man*, editada para dar visibilidade à proposta realizada por Duchamp à *Society of the Independent Artists*, de quem era igualmente membro.

¹⁵⁷ Alfred Stieglitz começa por questionar a exclusividade da condição mimética atribuída à Fotografia desde a sua invenção, reivindicando a sua aceitação como uma disciplina artística equiparada a

mente é com a fotografia de Alfred Stieglitz que se prova a incontestável existência do objecto e a sua afirmação como *readymade*, que serve posteriormente de modelo para a execução das restantes réplicas do objecto.

Fountain é efectivamente uma obra que procura dispensar a retórica sobre o original, pois existe enquanto objecto-réplica e sustenta esse estatuto mitificado desde a sua não aparição na exposição, bem como no seu posterior desaparecimento.

A negação, a sua publicação e a materialização efectiva enquanto objecto através das suas réplicas autorizadas, encomendadas ou absolutamente extemporâneas ao proprio objecto, conferem-lhe um estatuto de distinção e mitificação, enfatizado pela sua autoria, que oculta a sua inexistência física e minimiza a sua descontextualização inicial, aplicando a todos os posteriores urinóis, uma inequívoca referência a Marcel Duchamp.

O termo *readymade* transforma-se assim numa obrigatoriedade de releitura sobre a relação entre objecto e significado e revela-se determinante na infiltração das estratégias de apropriação, enquanto dupla significação, na formulação da obra de arte.

Os diferentes propósitos que originaram as réplicas de *Fountain*, exacerbam o seu legado histórico e ramificam o seu território por uma geração de autores, produzindo uma permanente redefinição do seu significado. A primeira réplica, para além da fotografia de Alfred Stieglitz, data de 1950 e foi realizada para a exposição *Challenge and Defy*, comissariado por Sidney Janis (1896-1989), em que o próprio efectuou a aquisição do urinol e o enviou a Duchamp para que este o assinasse. Em 1963, Ulf Linde (n.

outras disciplinas. Caracterizada pelas suas características técnicas e mecânicas, a Fotografia permite obter uma representação do real, sem interferência manual e registar o referente como um *analogon* objectivo do real. Desde a segunda metade do século XIX que é considerada como uma imitação um pouco mais perfeita da realidade sendo classificada como uma indústria claramente separada da arte e acima tudo uma técnica de reprodução. O colectivo *Photo Secession* excluía o valor de espelho e de documento exacto consagrado à Fotografia e promoviam um deslocamento da sua potência de verdade para o ancorarem na própria mensagem. *Photo Secession* representava um grupo da vanguarda americana onde se incluíam Edward Steichen (1879-1973), Paul Strand (1890-1976) e Georgia O'Keeffe (1887-1986).

1929), realiza uma série de réplicas de várias obras de Duchamp sem a sua autorização, entre as quais o *readymade Fountain*, que o próprio assina posteriormente. Em 1964, é realizada por Arturo Schwarz (n. 1924) uma edição de dez réplicas, oito numeradas e duas fora de comercialização, minuciosamente acompanhada por Duchamp, para a execução de réplicas exactas da *Fountain* de 1917.

Se estas réplicas foram feitas como referente directo ao acto original, outras avançam para uma formulação que adopta o referente original para lhe incutir um referente próprio, como é o caso de *Fountain (After Marcel Duchamp: A.P.)*, realizado por Sherrie Levine em 1991 [FIG. 33], que parte do mesmo modelo e cria um análogo em bronze, subtraindo a assinatura que Marcel Duchamp lhe colocou «R. Mutt» e recusando a sua aparente banalidade, através do material escolhido para a fabricação da réplica.

Ainda que tenha explicitado que as cópias não serviam para substituir os originais, Duchamp defendia, numa entrevista a Pierre Cabanne e revelando o seu gosto pelo jogo da contradição, que «distinguir o verdadeiro do falso, a imitação da cópia, são questões técnicas de uma imbecilidade maluca entre nós.»¹⁵⁸

Esse desinteresse pela cópia difere no entanto das práticas de reprodução da sua própria obra, que Duchamp inicia em 1938, com a realização do seu museu portátil *Boîte-en-Valise*, composta de reproduções, elaboradas pelo próprio, do seu trabalho escrito e visual. A repetição que tanto o incomodava, e que seria responsável em certa medida pela sua renúncia pela Pintura, distinguia-se da possibilidade de reprodução e miniaturização da sua própria obra. Como refere David Joselit, «esta contradição entre a explícita repulsa de Duchamp para se copiar a si mesmo e a irrefutável evidência que copiar era uma das suas estratégias estéticas preferidas parece irreconciliável a não ser que retomemos o duplo sentido da palavra cópia. Duchamp tinha horror em repetir-se a si próprio o que é diferente de reproduzir fielmente as suas próprias concepções.»¹⁵⁹

¹⁵⁸ DUCHAMP, Marcel – *O engenheiro do Tempo Perdido – Entrevistas com Pierre Cabanne*. Lisboa: Relógio D'Água, 1990. p. 17.

¹⁵⁹ JOSELIT, David – *Infinite Regress: Marcel Duchamp 1910-1941*. Cambridge, Mass, London: MIT Press, 1998. p. 188.

A *boîte-en-valise* constitui-se como uma dupla apropriação miniaturizada do *ready-made* e concretiza uma vontade de compilação e arquivo da sua própria obra residual. Duchamp encara essa possibilidade não como forma de repetição mas antes como formulação de uma interrupção no interior da sua própria obra, metodologia que descreve a Pierre Cabanne como forma de estar «*simplesmente parado*».¹⁶⁰

Duchamp procura nesta compilação, transformar os seus projectos num imenso acto de reprodução. Como descreve Joselit, «*a boîte, que foi produzida como uma edição de trezentos exemplares durante vários anos, incluía uma colecção de sessenta e nove reproduções da obra de Duchamp (...) Entre 1935 e 1940 Duchamp produziu imagens que foram sendo incluídas na edição mas ao invés de usar meios avançados de reprodução a cores, disponível na altura, para a reprodução das suas pinturas e trabalhos em vidro, ele escolheu propositadamente o desactualizado método do collotype (...) As colorações originais estabelecem um infinito retrocesso entre original e reprodução ; são cópias indisputáveis, produzidas a partir da sua obra, e são originais – um estatuto explicitamente conferido pelo próprio Duchamp através da sua inclusão, como trabalhos únicos, nas boîtes.*»¹⁶¹

Paradoxalmente a escolha dos materiais que utiliza parece ganhar efectivamente uma relevância particular e determinante no testemunhar da acção de cópia, através da afirmação de um gesto único sobre o referente, garante da sua presença sobre a reprodução e respectiva individualização das sucessivas cópias, que constituem o conceito de museu portátil.

Esta vontade de arquivo, que alimentava a reprodução quase mecanizada da sua obra, tinha ainda a particularidade de se efectuar perante uma lógica de miniaturização, na qual a alteração da escala da cópia reduziria a sua literalidade, permitindo enunciar uma forma parcial de serialidade.

De acordo com Perniola, quanto mais o objecto artístico se indiferencia do objecto utilitário, como é o caso do *readymade*, mais necessita de ser certificado e garantido

¹⁶⁰ *Op. Cit.*, DUCHAMP, p. 121.

¹⁶¹ *Ibid*, p. 189.

como único, irrepetível e confirmado como autoridade cultural. Mas Duchamp concretiza-o de forma particularmente imperceptível, pois ao fazer desaparecer a *Fountain*, objecto utilitário invertido, e ao utilizar uma fotografia para a sua apresentação pública, mitifica o objecto e devolve-lhe uma forma de *aura*, negada à fotografia como instrumento técnico e ao objecto utilitário pela sua inquestionável vulgarização.



FIG. 33

Fountain (After Marcel Duchamp: A.P.),
Sherrie Levine, 1991.

3.2.3.

INFRAMINCE E O JOGO MENTAL

«2 formes embouties dans le même moule (?) différent entre elles d'une valeur séparative *infra mince*. Toutes les «identiques» aussi identiques qu'ils soient, (et plus ils sont identiques) se rapprochent de cette différence séparative *infra mince*.»¹⁶²

MARCEL DUCHAMP

As notas que Marcel Duchamp dedicou à noção de *Inframince* e que foram reunidas por Paul Matisse e Michel Sanouillet na publicação *Notes*¹⁶³ correspondem a suposições que permitem elucidar sobre o território de pensamento onde se move este conceito, sem no entanto definirem o seu modo de actuação. Um território que se dedica simultaneamente à nomeação do evento mas que o recusa por definição.

As distintas notas, numeradas ao longo do capítulo, permitem conceber a noção de *inframince* como a projecção de uma imagem, na sua formulação imaginária, que se distancia da própria palavra *inframince* e que pertence ao espaço de manifestação em si e ao domínio do residual.

Várias são as descrições propostas para a compreensão de *inframince*, que tal como no conceito de *readymade* constroem, pela necessidade de interpretação, uma lógica de dupla significação. Na definição de Jean Suquet, «*inframince é o instante sem espessura, o presente inapreensível que está entre o passado que ainda afloramos e o futuro absolutamen-*

¹⁶² Tradução: 2 formas embutidas no mesmo molde (?) diferem entre elas por um valor separativo *inframince*. Todos os 'idênticos', por mais idênticos que sejam, aproximam-se dessa diferença separativa *inframince*.

¹⁶³ DUCHAMP, Marcel – *Notes*. Paris: Flammarion, 1999.

te próximo mas já passado. Instante que se escapa de um lugar para se enraizar na eternidade», mas para Calvin Tomkins (n. 1925), «o conceito remete a espaços infinitesimais e relações subtis». ¹⁶⁴ David Joselit apresenta-o como «divisão, transparência e separação» ¹⁶⁵, e António Olaio situa a definição de *inframince* como «entidades mínimas, que são agentes das relações entre as coisas; limite mínimo pelicular, entre uma coisa e outra que, sendo limite, não tem qualquer dimensão mensurável, sendo uma existência que ao mesmo tempo é um não espaço.» ¹⁶⁶

Tendo em comum a tentativa de *discursificação*, estas propostas, que excluem obedientemente a possibilidade de uma definição definitiva, circunscrevem a sua caracterização na ausência de espessura, ausência de temporalidade e lugar de evidência da transparência, que corresponde no seu conjunto a uma nova condição de virtualidade associada à imagem, uma imaterialidade que a ausenta de uma presença física e que se impõe num excesso de visualidade projectada. Essa imaterialidade, acentuada pela projecção, indicia uma nova relação com o espectador, que o próprio Duchamp propõe em *The Creativ Act*.

A manifestação de *inframince* proposta por Duchamp, não implica uma concretização temporal, sendo por isso território privilegiado para um reconhecimento de um pensamento de fuga, elemento do que é fugaz, onde a contradição, mesmo que em conflito, perde a sua capacidade consequente e retoma ou aceita a concordância. O *inframince* é pois o reconhecimento da omnipresença de um sistema de ligações que pratica a mutabilidade para a transformação contínua dos elementos desse sistema: «-Um objecto não será o mesmo num mesmo segundo de intervalo.»

Na fotografia do ateliê de Marcel Duchamp, na 33 West 67th em Nova Iorque [FIG. 34], vemos inscrito numa das paredes o desenho da quadrícula de um tabuleiro de xadrez, que se posiciona e define uma leitura vertical, contrariamente ao plano natural do

¹⁶⁴ *Op. Cit.*, TOMKINS, p. 390.

¹⁶⁵ *Op. Cit.*, JOSELIT, p. 156.

¹⁶⁶ OLAIO, António – *Ser um indivíduo chez Marcel Duchamp*. Porto: Editora Dafne, 2005. p. 157.

jogo, como uma planta esquemática das coordenadas a executar no decorrer de uma hipotética partida de xadrez.

Esta espécie de plano de investigação visual sobre o jogo, admite um único jogador, neste caso Marcel Duchamp, justapondo ou eliminando a figura do adversário. A grelha do tabuleiro, que Rosalind Krauss defende como modelo da abstracção modernista, no ensaio *The originality of avant-garde and other modernist myths*¹⁶⁷, serve neste caso a Duchamp para ensaiar uma proposta de evasão: o abandono ao estudo do xadrez representava uma actividade que ocupava de forma quase integral os seus dias, durante longos períodos de tempo, permitindo-lhe inventariar formas de produzir fugas, através do exercício do jogo mental.

A exclusividade desse espaço ínfimo, que encontrava no jogo mental do xadrez e que considerava, pela sua abstracção, como o ensaio de uma experiência estética, adquiria um grau de plasticidade que o aproximava da definição de desenho que lhe interessava defender: a auto-representação da realidade feita de gestos mecânicos, que dispensam julgamentos sobre o gosto.

O xadrez corresponde à representação miniaturizada de uma estratégia militar, que define uma infinidade de movimentos regulados e ilimitadas combinações da movimentação das peças no campo de jogo, permitindo um vasto número de possibilidades, multiplicado por todos os movimentos mentais possíveis entre ambos jogadores. São as regras e a respectiva grelha, que definem o território do jogo e permitem a abstracção.

A jogada mental que o jogo protagoniza, a jogada efectiva torna-se um gesto secundário para Duchamp, corresponde precisamente a esse movimentação entre o deslocamento das peças, de acordo com um sistema de coordenadas e a memória des-

¹⁶⁷ Rosalind Krauss distingue dois modos de funcionamento da *grelha*, espacial e temporal, para afirmação do pensamento modernista e caracteriza o primeiro como forma de declarar a autonomia do domínio da arte: «*plana, geometrizada, ordenada, é antinatural, antimimética e antireal*». Na perspectiva temporal a *grelha* transforma-se numa marca da modernidade pela forma como se anuncia no presente obliterando toda a herança da representação tradicional do passado, in *Op. Cit.*, KRAUSS, p. 9-10.

ses deslocamentos sucessivos, que perfazem a estratégia em permanente alteração. Este fascínio leva-o a afirmar que «*nem todos os artistas jogam xadrez, mas todos os jogadores de xadrez são artistas.*»¹⁶⁸

Ao trabalhar numa *estética do apagamento*, nesse sentido relacionada com o conceito *inframince*, Duchamp propõe não uma renúncia com a própria arte mas antes uma forma de a repensar, transformando a prática de xadrez no seu paradigma. Para Duchamp, «*cada jogador de xadrez experimenta uma mistura de dois prazeres estéticos: primeiro, a imagem abstracta contígua com a ideia poética da escrita e segundo, o prazer sensorial da execução ideográfica dessa imagem no tabuleiro de xadrez.*»¹⁶⁹

¹⁶⁸ Cit. por *Op. Cit.*, TOMKINS, p. 237.

¹⁶⁹ Cit. por *Op. Cit.*, JOSELIT, p. 159.



FIG. 34
Estúdio de Marcel Duchamp, 33 West 67th,
Nova Iorque, 1917-18

3.3.

APROPRIAÇÃO E SERIALIDADE

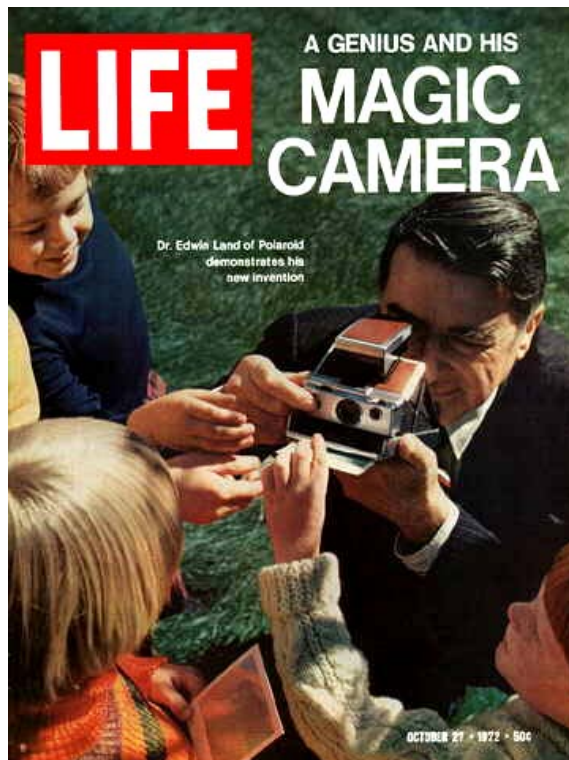


FIG. 35

'Dr. Edwin Land of Polaroid demonstrates his new invention'

Revista *Life* (capa), Outubro 1972.

3.3.1.

ANDY WARHOL E A REPETIÇÃO DO READYMADE

«No futuro todos serão mundialmente famosos durante 15 minutos»

ANDY WARHOL

Em 1929, José Ortega y Gasset escreve *La Rebelion de las Masas*, texto atento e central para uma análise do fenómeno ocidental das *multidões* e dos poderes que lhe estão associados, que se revela determinante, a partir do final do século XIX, para a reformulação da percepção e recepção da informação a par da mediação técnica do objecto. Relacionando a integração da técnica como determinante para as alterações registadas nas manifestações prioritariamente visuais de propaganda e a possibilidade de difusão e manipulação de informação para o domínio público, Ortega y Gasset defende a importância da formalização de uma unidade dinâmica, propondo a definição de *massas* como um «*facto psicológico, sem necessidade de esperar que apareçam os indivíduos em aglomeração. Diante de uma só pessoa podemos saber se ela é massa ou não*»¹⁷⁰ numa sociedade que «*é sempre uma unidade dinâmica de dois factores: minorias e massas*»¹⁷¹ onde predomina a presença do que denomina de *homem massa*, um indivíduo que aceita a deriva e que inverte a equação da produção e consumo cultural.

Ortega y Gasset situa a sua análise crítica na década de 1930 mas antevê de forma premonitória as futuras alterações que se verificam de forma mais incidente no pós-guerra, onde a noção de *homem massa* encontra novamente actualidade crítica na noção de *dérive* proposta pelos situacionistas e no programa cultural pós-industriais das décadas de 1960 e 1970, que retomam o modelo da crítica a uma sociedade onde o consumo da cultura se sobrepõe e impera sobre a produção cultural.

¹⁷⁰ ORTEGA Y GASSET, José – *A rebelião das massas*. Lisboa: Relógio d'Água, s.d.. p. 42.

¹⁷¹ *Ibid*, p. 41.

O aparecimento da televisão na década de 1930, com as primeiras emissões experimentais da BBC em 1932 e posteriormente as transmissões dos Jogos Olímpicos de Berlim, em 1936, vem substituir de forma progressiva, o papel da transmissão radiofónica, reclamando para si uma crescente influência sobre a opinião pública e constituindo-se como veículo de informação de *massas* por excelência.

Assumindo a partir da década de 1950, com uma maior expansão comercial do televisor, como o novo modelo doméstico de recepção colectiva de informação, a televisão descobre no seu território de acção, um contingente determinante para a reformulação dos mecanismos de manipulação das massas: a telegenia. A consciência de uma cultura de ecrã e a valorização que a presença e imagem televisiva adquirem é testado no episódio televisivo que juntou a 26 de Setembro de 1960, os dois candidatos às presidenciais norte-americanas, Richard Nixon (1913-1994), pelo partido republicano e John F. Kennedy (1917-1963) eleito pelo partido democrático. Richard Nixon foi considerado vencedor, pela audiência que ouviu o debate na rádio, mas vencido por John Kennedy, para quem assistiu à transmissão televisiva.

Para Theodor Adorno a comunicação mediada que resulta de uma cultura de ecrã, promove modelos de anti-resistência e formas de massificação unidireccional que transformam a imagem, enquanto mediação, em objecto de consumo. Para Adorno o conceito de *cultura de massas* que ele começa por definir na *Dialéctica do Iluminismo* (1947) é sinónimo de anestesia colectiva e de redução pontual do poder de reacção à transferência mediatizada de informação. Como analisa posteriormente, «o olho da câmara que viu o conflito antes do espectador e que o projectou sobre a película que flui sem oferecer resistência preocupa-se, ao mesmo tempo, com assegurar que os conflitos de facto não o sejam. Ao passarem no ecrã, as imagens isoladas na sequência ininterrupta do movimento fotografado, o seu estatuto é já, à partida, de meros objectos».¹⁷²

Nos ensaios *O esquema da Cultura de Massas* e *Breves considerações acerca da Indústria da Cultura* de 1967, Theodor Adorno realiza uma crítica à cultura Pop e aos seus meca-

¹⁷² Op. Cit., ADORNO, p.68.

nismos de auto-reflexividade e auto-referencialidade, alicerçadas na onnipresença da técnica e na sua crescente valorização económica. Associando a serialidade do objecto à publicidade, que dela passa a depender, Adorno refere que «o mistério poético do produto consiste em fazer parte do processo interminável da produção e o respeito incutido pela sobriedade integra-se no esquema publicitário.»¹⁷³

A crítica que realiza à cultura de massas tem como base a sua estrutura auto-referencial e a sua capacidade de se afirmar como um conjunto de marcas, facilmente identificadas ao consumidor e assimiláveis como sinalética de consumo em que «os consumidores são incitados à redescoberta: o bem cultural apresenta-se como o produto acabado em que se tornou, e quer ser identificado.»¹⁷⁴ Adorno identifica ainda os mecanismos implícitos no reconhecimento, dominação e controlo das escolhas e necessidades da cultura de massas: «publicidade, informação e voz de comando.»¹⁷⁵

O termo indústria da cultura concretiza a noção de padronização do fenómeno de produção e recepção do objecto de consumo e torna-se referência para as neovanguardas da década de 1960, como decorrente de uma cultura popular. O aparecimento de um colectivo de artistas americanos que trabalham sobre o universo visual da cultura de massas e incorporam imagens e objectos dessa mesma cultura, contamina irreversivelmente a representação e a respectiva participação do espectador, anunciando assim a prevalência da cultura popular sobre a alta cultura. Como refere Benjamin Buchloh, «o verdadeiro triunfo da cultura de massas sobre a alta cultura ocorreu, inesperadamente para a maioria dos artistas e dos críticos, com a fetichização do conceito de alta cultura no extenso aparato ideológico do final do século XX.»¹⁷⁶

Se a auto-reflexividade da cultura de massas e dos seus produtos culturais se caracteriza pelo manuseamento e manipulação de um fenómeno de recepção e identificação colectiva, em que toda a cultura de massas resulta afinal de práticas de adaptação e

¹⁷³ *Ibid*, p. 57.

¹⁷⁴ *Ibid*, p. 79.

¹⁷⁵ *Ibid*, p. 83.

¹⁷⁶ BUCHLOH, Benjamin – *Neo-Avantgarde and Culture Industry – Essays on European and American Art from 1955-1975*. Cambridge, Massachusetts, London: MIT Press (an October Book), 2000. p. 466.

uniformização, o papel das vanguardas, ao contrário do que Adorno afirma quando enuncia a sua função acrítica à cultura popular, não é funcionar como desgaste ou redundância, mas antes como repetição dessas formas de auto-reflexividade.

Para Adorno «cada obra de arte concluída foi, de certa maneira, pré-determinada, mas a arte aspira a superar o peso opressivo do artefacto mediante a força da sua própria construção, ao passo que a cultura de massas se identifica com a maldição do pré-determinado e a cumpre com alegria»,¹⁷⁷ mas considerar que toda a cultura de massas decorre de modelos de adaptação ou apropriação é aceitar a transferência para as neovanguardas da responsabilidade de readaptação que pretende expor e interromper o modelo cultural de massas.

Adorno parece não querer reconhecer a irreversibilidade histórica e social e as alterações culturais que os movimentos das vanguardas históricas e os respectivos desenvolvimentos tecnológicos que acompanharam esse período conferem à cultura de massas no pós-guerra e ao seu rápido desenvolvimento. Tal como Buchloh salienta, «os históricos debates e a produção artística que emergiu desses movimentos – especialmente a efectiva transformação da estrutura do objecto estético e da relação autor-audiência, e talvez mais importante, a subcategorização da hegemonia do visual como ordem dominante da formulação estética – foram eles próprios produto dos avanços tecnológicos e das actuais circunstâncias de emancipação social e remição política.»¹⁷⁸

Os movimentos das neovanguardas surgem numa relação com esse momento de ruptura e suspensão temporal que constitui a segunda Guerra Mundial, adoptando uma estrutura descontínua e intervalada e retomando as premissas das vanguardas históricas. A transformação do objecto artístico, proposta por Marcel Duchamp em 1917, tornou-se com as neovanguardas da década de 1960 e 1970, uma prática frequente que reivindicou, por parte da crítica, a celebração do objecto do quotidiano enquanto objecto artístico e a sua absoluta integração pela instituição artística.

¹⁷⁷ *Op. Cit.*, ADORNO, p. 69.

¹⁷⁸ *Op. Cit.*, BUCHLOH, p. 209.

É importante por isso confrontar o pensamento de Marcel Duchamp, na necessidade de limitação dos *ready-mades* como forma de constituição do único, com a obra de Andy Warhol onde a proposta de singularidade é alterada pela valorização do processo de repetição do objecto industrial e da imagem mediatizada.

Se a intenção de Marcel Duchamp é a de assinar um objecto *já feito* (*readymade*), o propósito de Andy Warhol é assinalar a repetição desse objecto *já feito*, pelo que lhe interessa, ao contrário de Duchamp, evidenciar a repetição do retiniano e conceptualizar essa repetição. No seguimento da proposta inicial do *readymade*, Andy Warhol submete a produção industrial de massas a um processo de transformação estética e artística, assente na repetição e serialidade compulsiva.

É precisamente o universo fotográfico dos meios de comunicação e a relação entre arte e publicidade que vai interessar a Andy Warhol, para quem a reprodução em série ou o objecto do quotidiano eram considerados como parte integrante de uma consciência colectiva e modelo de relações sociais. Warhol começa a seriar imagens e objectos que traduzem de forma icónica esse mesmo fenómeno cultural.

O universo fotográfico, caracterizado nesta data cada vez mais pela noção do instantâneo e do imediato, alicia Andy Warhol, que encontra na materialização do vedetismo do ecrã uma forma de privilegiar e celebrar o efémero e os fenómenos de culto temporários. Andy Warhol incorpora no seu processo de trabalho a reprodução serigráfica a partir de fotografias Polaroid¹⁷⁹, invenção que acentuou igualmente a cultura

¹⁷⁹ Em 1947, a *Polaroid Corporation*, fundada em 1937 pelo inventor e físico americano Edwin Land (1909-1991), foi a empresa responsável pela invenção da fotografia instantânea e pela produção da câmara fotográfica Polaroid, que passou a ser vendida ao público no ano de 1948. Possibilitando a contemplação imediata do registo fotográfico, a Polaroid parecia querer anunciar um fim sobre o diferimento que caracteriza a imagem fotográfica, permitindo a correcção rápida de erros ou imperfeições do objecto registado. Em 1972, Edwin Land lança no mercado o modelo SX-70, o primeiro modelo SLR, totalmente automático. Na capa da revista *Life* de Outubro de 1972 surge a divulgação do acontecimento - 'Dr. Edwin Land of Polaroid demonstrates his new invention'. [FIG. 35] Andy Warhol subscrevia esta revista e utilizou-a frequentemente como base de dados de imagens para realizar os recortes que manipulava e reimprimia. Warhol adquiriu a sua primeira câmara Polaroid no início da década de 1960, e começou a usar o modelo *Big Shot*, modelo introduzido no mercado em 1971, utilizando-a como elemento base para grande parte das séries dos seus retratos serigráficos.

do instantâneo e adensou o seu fascínio pelo transitório e pelo imediatismo cultural. De acordo com a biografia de Andy Warhol, os objectos ou as imagens que seleccionava para reproduzir tinham uma componente autobiográfica, como se pretendesse contrariar através de uma marca efectiva essa mesma cultura do instante e do desvanecimento, não deixando no entanto de utilizar para isso os mesmos instrumentos que a compunham.

De acordo com Arthur C. Danto, no seu ensaio *Beyond The Brillo Box* (1992), o que a Pop arte introduz é a esteticização do quotidiano e a eliminação das fronteiras que distinguem o objecto artístico pela coincidência das propostas de significação que ambas as esferas cruzam.

Danto analisa a relação entre arte e publicidade, definindo para tal três modelos distintos que se intersectam através de estratégias alternadas de apropriação. O primeiro momento, que Danto identifica como a entrada da arte no âmbito da publicidade, no início do século XIX, coincide com a contratação de artistas para a realização de encomendas com o objectivo de divulgação de produtos comerciais. Danto identifica a obra gráfica de Henri de Toulouse-Lautrec como exemplo de aproximação explícita entre a sua obra artística e os objectos gráficos que o pintor realizou, nomeadamente para a divulgação cultural da *Belle Epoque* parisiense, estabelecendo-se premissa do movimento Moderno na História do *Design Gráfico* do cartaz. Danto esclarece esta relação pelo desenvolvimento das artes aplicadas no final do século XIX, referindo que este «foi um período em que a linha de fronteira entre alta cultura e arte aplicada foi tranquilizado, se não apagado, o que corresponde efectivamente ao significado preciso da Arte Nova, como um estilo que se dedicou ao mobiliário, ao desenho de tecidos, à arte do ferro forjado, à cerâmica e sobretudo ao design gráfico.»¹⁸⁰ De salientar também e em data posterior a obra gráfica de El Lissitzky (1890-1941) como os ensaios fotográficos que realizou em 1924 para a empresa *Pelikan* ou os fotogramas de Man Ray para a *Compagnie Parisienne de Distribution d'Électricité*, em 1931.

¹⁸⁰ DANTO, Arthur C. – *Beyond The Brillo Box – The Visual Arts in Post-Historical Perspective*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1992. p. 152.

O segundo momento corresponde à apropriação de imagens da esfera artística para o mundo da publicidade, testando o reconhecimento do espectador e permitindo uma conotação do produto e do universo onde ele se pode eventualmente inserir. Tal como Danto analisa permitindo a produção de um contexto e uma plataforma de referentes que, por analogia, estabelecem a caracterização do produto comercializado.

A terceira e última estratégia apresentada por Danto, identifica a apropriação de imagens publicitárias para o interior da esfera artística. Invocando directamente a obra de Andy Warhol e considerando-a responsável por alterações profundas do sentido artístico e no papel do artista, Danto refere-o como uma personagem que construiu a sua biografia, a par da mesma cultura que ajudou a celebrar e que inseriu no seio da arte a noção de ídolo e de vedeta artística.



FIG. 36

Brillo Box,

Andy Warhol, 1964.

3.3.2.

A PRODUÇÃO SERIAL NA FACTORY

«Porque não fazem algumas perguntas ao meu assistente Gerard Malanga?»

Ele fez muitas das minhas pinturas.»

ANDY WARHOL

A obra de Andy Warhol reflecte um pensamento em torno das noções de sociedade de consumo, o poder dos meios de comunicação, a mediatização do acidente e o valor económico do objecto artístico, questões sobre as quais ele soube internamente manipular sem se preocupar com a defesa ou formulação de uma discursificação teórica, mas antes com o que considerava ser uma trágica ironia em torno da cultura *underground* americana e que funcionava como reverso da sua condição iconográfica. A noção de estereótipo aplicada à produção serigráfica, que Warhol começa a desenvolver a partir de 1962, permite-lhe desenvolver uma noção reflexiva sobre o potencial da imagem e a sua respectiva recepção colectiva, pela simplificação gráfica realizada através da fotografia ou do desenho.¹⁸¹

A obra de Warhol representa o imaginário de todas as imagens passíveis de mediatização e constitui um vocabulário visual que permite compreender essas mesmas formas de mediatização e os seus respectivos métodos de manipulação compulsiva, explicitando o universo dos meios de comunicação e da publicidade e a preponderância dos *media* na formação da identidade colectiva.

¹⁸¹ O seu processo criativo consiste na definição de um universo de comunicação e tratamento gráfico que pressupõe a repetição da reprodução de imagens ou objectos, sobre o mesmo plano ou no mesmo espaço de exposição. O trabalho caracteriza-se por uma iconografia do quotidiano e do universo industrial escolhendo para tal um número reduzido de cores, alternando entre as cores primárias e secundárias, e produzindo uma simplificação extrema das formas sobre os objectos isolados que reenquadra e redimensiona para proporções superiores.

Nas imagens que decide reproduzir, como é exemplo a série da *Campbell's Soup* (1968) ou *Brillo Box* (1964) [FIG. 36], não é a coincidência do lugar-comum que dá origem às representações estereotipadas, mas antes a escolha de imagens com um potencial icónico pré-estabelecido, provenientes de circunstâncias de manifesto reconhecimento público, imagens de publicidade amplamente difundidas e que se situam já no universo da repetição e da serialidade.

Um dos pressupostos centrais para as suas escolhas sustenta-se no potencial transgressivo que a repetição da reprodução pode conter, uma re-reprodução que manifesta os seus limites, por força da própria repetição. Essa forma de transgressão, que vai perturbar o espectador, resulta da substituição do objecto quotidiano do seu contexto comercial, um referente estável e reconhecível, pelo referente artístico, alterando a sua significação, sem contradição ou crítica ao referente original, mas antes como celebração da sua condição serial.

O nome que deu ao seu estúdio é disso sintomático, *Factory*¹⁸² é um lugar onde se trabalha e idealiza a produção artística em série, afirmando-se como duplo de *Hollywood* e que Warhol apresenta como:

«- *Factory é um nome tão bom como qualquer outro. Uma fábrica é onde se constroem coisas. E aqui é onde eu faço e construo o meu trabalho. No meu trabalho artístico, a pintura manual demora muito tempo e isso não corresponde à época em que vivemos. Os meios de*

¹⁸² Situada no número 231 da East 47th Street em Nova Iorque, *Factory* foi o estúdio original de Andy Warhol de 1963 a 1967, transformando-se num acontecimento social e cultural de Nova Iorque, frequentado por distintos autores das vanguardas das décadas de 1960 e 1970, das mais diversas áreas culturais. Dentro dos frequentadores habituais podem referir-se o comissário Henry Geldzahler (1935-1994), apoiante entusiástico da *Pop Arte* e conservador do Metropolitan Museum, Lou Reed (n. 1942), Bob Dylan (n. 1941), Truman Capote (1924-1984) ou Mick Jagger (n. 1943). Em 1965, Andy Warhol torna-se agente dos *Velvet Underground* e desenha a capa do primeiro álbum por ele produzido, *The Velvet Underground & Nico*, na qual utiliza a ilustração de uma banana plasticizada que o utilizador pode destacar e obter uma outra versão da ilustração numa outra cor. Em 1967, Warhol muda a *Factory* para o número 33 da Union Square West, onde inicia, entre outros projectos, a publicação da revista *Interview* (1969), com a colaboração de Gerard Malanga (n. 1943). Em 1974, Warhol muda, pela terceira e última vez, a localização da *Factory* para o número 860 da Broadway, tendo permanecido nesse local a trabalhar com os seus colaboradores até à data da sua morte, a 22 de Fevereiro de 1987.

*reprodução mecânica são o hoje, e ao usá-los posso levar mais arte a mais pessoas. A arte deve ser para todos.»*¹⁸³

Já no seu ensaio de 1936, Benjamin refere o culto da estrela de cinema e o culto da personalidade de forma semelhante à que Andy Warhol vai posteriormente transformar na sua obra, cultivando os limites de projecção mediática dessas personagens e da imagem que se produz através do seu corpo e simultaneamente construindo para si a possibilidade de inscrever e trabalhar ironicamente o artista na categoria de um empresário cultural, que encontra na indústria cinematográfica a matéria-prima ideal no mito da mediação da personalidade pela imagem e no reconhecimento automático dessa imagem por parte de um colectivo de pessoas que partilham o fascínio crédulo e legitimador da obra. Como consequência de uma diminuição da *aura* do objecto, este submete-se a uma forma não protegida de exposição, que promove uma apropriação efectiva do seu sentido.

A noção de serialidade implica para Andy Warhol um jogo de substituição na significação do referente, que questiona a autonomia do objecto individual, formando um padrão que parece suspender o seu referente original e infiltra a produção cultural da noção de *produção em série*.

A *produção em série* é simultaneamente o modelo definitivo que caracteriza a sociedade de consumo de um capitalismo tardio e no panorama artístico, desde Andy Warhol, o modelo dominante, embora não obviamente exclusivo, para a arte visual.

Num dos seus primeiros ensaios sobre a *Sociedade de Consumo* (1970), Jean Baudrillard analisa o objecto artístico e a sua caracterização no interior da *cultura de massas*, definindo-o como uma cultura que se organiza de acordo com uma economia de desejo, que funciona dentro de um território social determinado e que controla e organiza as necessidades do consumidor com os produtos de consumo.

De acordo com Baudrillard a *lógica social do consumo*, define-se numa «*lógica de produção e manipulação dos significantes sociais*»¹⁸⁴ em que o processo de consumo pode

¹⁸³ Andy Wahrol, Cit. por Op. Cit., BUCHLOH, p. 467.

ser analisado por um lado como «um processo de significação e de comunicação»¹⁸⁵, em que as práticas de consumo se manifestam por uma codificação dos seus objectos de troca, definindo uma linguagem própria e estruturante do seu modo de funcionamento; por outro como «um processo de classificação e de diferenciação social»¹⁸⁶, que se organiza de acordo com uma hierarquização do valor estatutário dos objectos de consumo.

Baudrillard trabalha a noção de economia do desejo numa relação directa com as práticas publicitárias afirmando a necessidade de alimentar um regime incompleto, que sustenta uma metodologia onde se trabalha um sistema de falta contínuo, assumindo que «é vital para os sistemas controlar não só o aparelho de produção mas a procura de consumo.»¹⁸⁷ A publicidade age de acordo com uma produção industrial da diferença, iludindo o consumidor da sua singularidade e camuflando a padronização do seu território de acção e trabalhando num jogo de reflexividade da própria mensagem, em que «o narcisismo do indivíduo na sociedade de consumo não é fruição da singularidade, é refração de traços colectivos.»¹⁸⁸

Jean Baudrillard defende que o objecto industrial é equiparado ao objecto artístico através de uma lógica reflexiva, impulsionando inevitavelmente a arte a uma condição de múltiplo ilimitado em que «multiplicar as obras não implica necessariamente qualquer “vulgarização” ou “perda de qualidade”: o que acontece é que as obras assim multiplicadas enquanto objectos seriais se tornam efectivamente homogéneas “ao par de meias e à poltrona de jardim”, em relação com os quais adquirem sentido. Deixam de se opor aos outros objectos “finitos” como “obra” e substância de sentido, como significação “aberta” tornando-se também elas objectos finitos e integrando-se na panóplia e na constelação de acessórios (...) do cidadão médio.»¹⁸⁹

¹⁸⁴ BAUDRILLARD, Jean – *A Sociedade do Consumo*. Lisboa: Edições 70, 1995. p. 59.

¹⁸⁵ *Ibid.* p. 59.

¹⁸⁶ *Ibid.* p. 60.

¹⁸⁷ *Ibid.* p. 71.

¹⁸⁸ *Ibid.* p. 96.

¹⁸⁹ *Ibid.* p. 111.

Para Baudrillard a cultura já não se produz para durar e encontra-se submetida à pulsão da actualidade, deixando de haver diferenças entre as criações de vanguarda e a cultura de massas. Ao afirmar que «a quotidianidade é a diferença na repetição. Ao isolar a cadeira na tela, roubo-lhe toda a quotidianidade e retiro também à tela todo o carácter de objecto quotidiano. (...) Nem a arte pode dissolver-se no quotidiano (...), nem consegue captar o quotidiano como tal»,¹⁹⁰ Baudrillard responsabiliza a Pop Arte de introduzir, no interior da representação artística, uma lógica de consumo que elimina o tradicional estatuto do sublime.

Ao assumir uma postura crítica à caracterização e desenvolvimento de uma sociedade de consumo, condena simultaneamente a existência da Pop Arte e nega a sua validade, reprovando o seu automatismo serial e todos aqueles que o protagonizam, nomeadamente Andy Warhol que o afirma convictamente, quando demonstra o seu fascínio pela contaminação da técnica:

«- As máquinas têm menos problemas: adoraria ser uma máquina, você não? Se nós pudéssemos ser programados para fazer o nosso trabalho de forma feliz e eficaz. Se penso desta maneira é porque eu gostaria de ser uma máquina, e penso que tudo o que faço como uma máquina corresponde de facto ao que quero fazer. Penso que o mundo inteiro deveria ser uma máquina.»¹⁹¹

Ao trabalhar o objecto artístico de forma serial Warhol, problematiza de forma explícita o valor de troca do objecto e revela simultaneamente a erosão do seu valor de uso. Esta aparente contradição transforma Warhol, numa figura que orquestrou a relação entre *artista* e *empresário*, e como muito bem sintetiza Mario Perniola, num autor que faz coincidir na mesma obra uma postura *super-capitalista* e *anti-capitalista*.

Ao caracterizar a Pop Arte como uma «representação homogénea da produção industrial e serial e, conseqüentemente, do carácter artificial e fabricado de todo o ambiente»¹⁹², Baudril-

¹⁹⁰ *Ibid*, p. 124.

¹⁹¹ Cit. por OBALK, Hector – *Andy Warhol n'est pas un grand artiste*. Paris: Flammarion, 2001. p. 108.

¹⁹² *Op. Cit*, BAUDRILLARD, p. 121.

lard desinteressa-se no entanto do enunciado que Warhol define ao transferir o conceito duchampiano de *readymade* para o objecto industrial de massas e a sua respectiva produção.

Ao criticar a transformação da produção industrial e a respectiva integração e celebração da sociedade de consumo no contexto artístico, Baudrillard critica a formalização de uma condição artística que privilegia a autoria, pelo consumo dessa mesma autoria. Para Baudrillard a *Pop Arte* protagoniza a banalização da arte pela conceptualização do objecto serial e o conferir de uma outra significação, que o distancia precisamente do banal e o aproxima da definição contemporânea de objecto, que segundo Baudrillard já não corresponde ao carácter utilitário mas à afirmação da sua capacidade de significação deixando de ser «*manipulado como instrumento*» para ser «*utilizado como signo*».

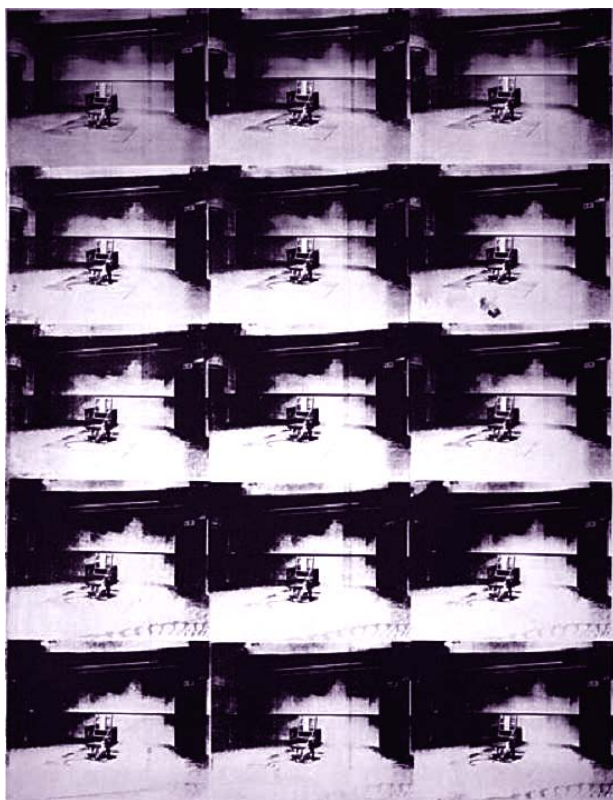


FIG. 37

Lavender Disaster,
Andy Warhol, 1963.

É exactamente esta proposta de Baudrillard, de total integração da obra de arte numa economia política do signo, que Hal Foster critica no ensaio *The return of the real*, propondo uma libertação da sua proposta exclusiva sobre a subordinação ao hiper-real do simulacro.

O que Foster propõe para nomear a relação entre a temática do desastre/catástrofe e a simultânea valorização da repetição no pós-guerra, como consequência dos dispositivos introduzidos pelas vanguardas históricas, como é exemplo a colagem e a *assemblage*, é o termo «*realismo traumático*», afirmando que a «*repetição serve para projectar o real entendido como traumático.*»¹⁹³ Esta definição é apresentada por Foster como uma releitura da noção freudiana de *trauma*, enquanto repetição do evento para a sua reintegração na ordem do simbólico, e da definição lacaniana de *trauma*, como consequência de um encontro falhado com o real, que exclui a possibilidade de representação, admitindo apenas a repetição.

Esta lógica de *repetição* está plenamente associada ao desenvolvimento de uma sociedade feita em função da imagem que valoriza na exposição sucessiva dessas imagens de choque, a banalização e anestesia que caracteriza a condição de espectador e que Warhol procura questionar.

A partir de 1962, Andy Warhol orienta a escolha das imagens de que se apropria em torno da temática da morte e do desastre, utilizando para tal imagens de imprensa que evidenciam, através da repetição, o universo do absurdo e da analgesia que a dimensão de ambos os temas pode conter, perante a sua contínua exposição mediatizada.

O primeiro projecto que realizou sobre o tema da morte e desastre foi 129 *Die in Jet*, em 1962, fazendo referência ao acidente aéreo no aeroporto parisiense de Orly, a 3 de Junho de 1962, e utilizando uma fotografia da capa do jornal *New York Mirror*, que noticiava com enorme destaque o acontecimento.

¹⁹³ *Op. Cit.*, FOSTER, p. 132.

Posteriormente, para a realização da pintura *Lavender Disaster* [FIG. 37] em 1963, Andy Warhol utilizou uma fotografia da cadeira eléctrica da penitenciária de Sing Sing em Ossining, Nova Iorque, disponibilizada à imprensa pelo *Wide World Photo*, no dia 13 de Janeiro de 1953, data em que se efectuou a execução de Julius Rosenberg (1918-1953) e Ethel Greenglass Rosenberg (1915-1953) condenados à morte por espionagem relacionada com a bomba atómica. No enquadramento e a ocupar a zona central da fotografia observa-se a cadeira eléctrica, apresentada de modo frontal e quase provocador, no interior do reduzido espaço da câmara de execução. A replicação da imagem permite por um lado esvaziar a fotografia de sentido e evidenciar o vazio trágico e silencioso da morte fabricada legalmente, mas simultaneamente expor, numa visão pessimista da sociedade americana e do estilo de vida que esta promove, o carácter omnipresente que a morte assume diariamente e o modo como a sua mediatização redimensiona e mitifica o choque da sua ocorrência.

É por isso que Foster afirma que no trabalho de Andy Warhol a repetição não reproduz apenas efeitos traumáticos, mas também os produz, pois que a relação entre estas imagens estabelecesse a partir da perversa ligação entre uma compulsão à repetição e uma sociedade que funciona de acordo com uma economia do desejo: *«repetições que se fixam no real traumático, que o projectam e que o produzem; e esta multiplicidade trabalha o paradoxo não apenas de imagens de afecção que são simultaneamente como desafectadas, mas também o lugar do espectador, nem integrado nem dissolvido.»*¹⁹⁴

A estrutura repetitiva que utilizou para retratar o suicídio/morte de figuras públicas, como Marilyn Monroe (1926-1962) ou Elvis Presley (1935-1977), a banalidade do desastre rodoviário ou aéreo, a morte por execução legal, o assassinato político, através da série dedicada a Jacqueline Kennedy (1929-1994) e de forma mais explícita pelo poder de destruição massiva, a explosão atómica de 1945, elimina o

¹⁹⁴ *Ibid*, p. 136.

carácter extraordinário do motivo pictórico, que fica condenado a uma espécie de descaracterização dos elementos que o compõem, que acentua o carácter desolador da própria morte e da sua repetição.

Ao construir toda uma iconografia de retratos, em torno do trágico *glamour* destas figuras públicas, Warhol não prolonga apenas o mito fundado por estas personagens mas personifica o modo como esse mito é consumido por uma cultura colectiva que se move em torno de um regime do escópico.

A inscrição do espectador na obra, como acontece em *Dance Diagram* [FIG. 38] de 1962, apropriação directa dos manuais de regras de utilização de objectos mecânicos, pretende rever o conceito de uma estética de participação do espectador na obra de arte, já anteriormente trabalhado por Marcel Duchamp, incitando a uma identificação com o objecto representado e substituindo o modelo contemplativo da experiência estética por um modelo participativo.

A apresentação dos diagramas no plano horizontal simula a sua função e inscreve o movimento de uma sequência de passos de dança, convidando o espectador a presenciar um evento fictício e a exercitar mentalmente a concretização de uma série de gestos mecânicos.

Impondo uma consciência sobre a determinação mecânica do próprio corpo e sobre a possibilidade da sua programação lúdica, Warhol reinventa a partir da disciplina da dança, uma forma de simulação, que utiliza instruções de mecanização para concretizar uma espécie de libertação da gestualidade do corpo, criando uma espécie de programação que dispensa, pela repetição, a necessidade de reflexão e pensamento do gesto.

Tal como Warhol afirma no texto *POPism* (1980),

«- Eu não quero ser essencialmente o mesmo – eu quero ser exactamente o mesmo. Porque quanto mais nos parecemos exactamente a uma mesma coisa, mais o significado desaparece e melhor e mais vazios nos sentimos.»¹⁹⁵

¹⁹⁵ WARHOL, Andy; HACKETT, Pat – *POPism: The Warhol 60's*. New York: Harcourt, 1980. p. 50.

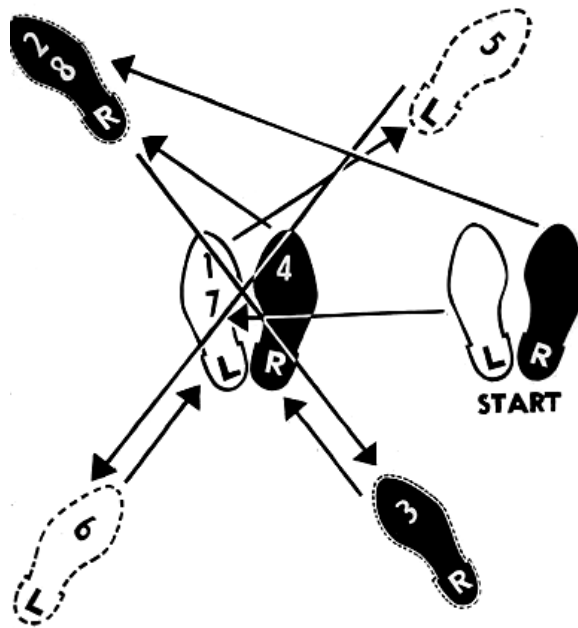


FIG. 38
Dance Diagram,
Andy Warhol, 1962

3.3.3.

NÃO É UMA BRILLO BOX, É A “BRILLO BOX”

«Não é frequente chamar o Andy de apropiacionista, mas ele era... Eu lembro que as latas de sopa do Andy são uma apropriação; ele não estava a apropriar-se de uma obra-prima da História da Arte, mas sim de um artista comercial.»

RICHARD PETTIBONE

Em 1964, após a apresentação ao público na *Stable Gallery* das 120 *Brillo Boxes*, realizadas por Andy Warhol e pelos seus assistentes na *Factory*, James Harvey, o *designer* da caixa Brillo, dirigiu um processo contra Warhol, acusando-o de violar os direitos sobre a autoria do *design* da caixa. A acusação de James Harvey tinha como principal argumento a indiferenciação entre ambas as caixas e o facto de reivindicar a autoria formal sobre o objecto, a caixa Brillo, enquanto embalagem industrial.

A defesa de Andy Warhol sustentava no entanto que este se tinha apropriado da caixa Brillo sem pretender anular a sua autoria enquanto objecto gráfico, transformando-a num objecto artístico, conferindo-lhe uma nova autoria e trabalhando as condições de recepção da obra, não circunscrita à sua relação autoral. Warhol não tinha como objectivo alternar autorias da obra mas substituir a autoria da criação da marca pela autoria da ideia da sua repetição e a possibilidade dessa confrontação se realizar dentro da esfera artística.

Tal como refere Danto, «Warhol fez arte a partir de algo que o *designer* da caixa teria diferenciado da arte. O que Warhol alcançou com a *Brillo Box* foi transformar o significado em significados.»¹⁹⁶

¹⁹⁶ *Op. Cit.*, DANTO, p. 154.

Não existindo assim diferença visível entre a Brillo Box e *Brillo Box*, essa diferença situa-se no interior de uma *discursificação* sobre o próprio objecto artístico que legitima a formalização da apropriação como processo criativo.

O que Andy Warhol concebe com *Brillo Box* – e de certa forma o que James Harvey, enquanto autor da caixa Brillo está impossibilitado de reivindicar –, é uma fusão entre as contradições emergentes da ruptura entre alta cultura e cultura de massas, usando paradoxalmente e mais uma vez provocando Harvey, as ferramentas técnicas do *designer* para a formulação da sua proposta.

O termo *não arte*, como forma de distinção entre objecto artístico e objecto do quotidiano passa a incorporar o próprio discurso da crítica para sublinhar o reaparecimento da não diferença e salvaguardar a divisão que separa não apenas o verdadeiro do falso mas também o original da cópia.

Tal como aconteceu com *Fountain* de Marcel Duchamp, o que é distintivo em *Brillo Box*, é a capacidade de reintegração da distância que separa o objecto da experiência estética e a impossibilidade da instituição excluir o seu anúncio como obras de arte, aceitando e premiando inclusive a sua replicação e adoptando ambos como modelo.

Em 1965, Richard Pettibone dirige-se a Nova Iorque para se encontrar com Andy Warhol na *Factory* e propor-lhe a reprodução de uma série dos seus trabalhos, incluindo a *Brillo Box* [FIG. 39]. Tal como Duchamp anteriormente se relacionou com as réplicas de *Fountain*, também Andy Warhol, acolheu a ideia e em 1965, na Ferus Gallery em Los Angeles, Richard Pettibone realizava a sua primeira exposição com reproduções miniaturizadas de obras modernistas, num exercício de revisionismo histórico e em alguns casos numa sublinhada homenagem aos autores, com quem partilhava o fundamento das estratégias da apropriação.

Evidenciando os sugeridos atributos de multiplicação da obra e numa releitura da noção de autoria e originalidade, a exposição de Pettibone e os trabalhos que desenvolveu posteriormente – uma espécie de museu miniatura do Moderno e que adopta como um dos possíveis referentes a *Boîte-en-Valise* de Marcel Duchamp, constituem-se como réplicas que não dispensam uma visão irónica da expressão artística, fundamentada nas próprias escolhas que realiza.

À semelhança de Richard Pettibone também Elaine Sturtevant adoptou uma estratégia semelhança, que se situa através da antecipação e pela contemporaneidade com as obras das quais se apropriam, os precursores legítimos do movimento *Apropriação*, analisado com mais profundidade no capítulo seguinte.



FIG. 39

Andy Warhol, "Brillo Box", 1964 (white, yellow, and white),

Richard Pettibone, 1965.

Capítulo 4

APROPRIAÇÃO DA APROPRIAÇÃO



FIG. 40

Art Institute of Chicago 2, Illinois,
Thomas Struth, 1990.

4.1.

A FORMALIZAÇÃO DO MOVIMENTO APROPRIACIONISTA

«A originalidade não é a emergência para ser diferente dos outros e produzir o absolutamente novo; é alcançar no original a raiz de nós próprios e das coisas. Eu estou a citar de William Morrow, citado por Nick Waterlow, citado por Herbert Read, citado por Max Raphael»

Citado por HILLEL SCHWARTZ.

O fotógrafo alemão Thomas Struth (n.1954) realizou, entre os anos de 1989 e 1992, uma série de fotografias no interior de museus, nas quais explora diferentes modelos de relação do espectador com o lugar de recepção da obra, propondo enquadramentos onde o espectador olha para outro espectador, que olha para uma determinada e reconhecida obra de arte. Registrando os diferentes tempos que se intersectam entre o quadro, os espectadores do quadro e o espectador do registo de ambos e desdobrando essa imagem num jogo auto-reflexivo, Struth faz salientar a dimensão narcísica do próprio espaço do museu.

Na fotografia *Art Institute of Chicago II, Illinois* (1990) [FIG. 40], é retratado o espaço interior de uma sala de exposições, que o próprio título identifica, onde vagueiam vários visitantes, destacando-se ao centro da imagem, viradas de costas para o espectador, duas personagens femininas que observam o quadro *Rue de Paris, Temps de pluie* (1877) de Gustave Caillebotte (1848-1894). Struth deixa em suspenso a ambiguidade da encenação fotográfica, neste caso, pelo jogo formal que interpõe entre as duas personagens femininas que observam o quadro e as figuras do quadro de Gustave Caillebotte. Apesar do espectador se caracterizar por uma presença temporária e casual e as obras expostas como elementos fixos e intemporais, na fotografia de Struth parece observar-se uma união dos dois pela estabilização, no mesmo plano, de todos os elementos que compõem a fotografia, como se o espectador representado, no gesto de se relacionar com a obra se adicionasse a ela, passando a incorporá-la e, nesse acto,

implicasse a representação do segundo espectador, numa sucessão ilimitada de representações.

De acordo com André Malraux (1901-1976) a fotografia «*substitui a obra-prima pela obra significativa e o prazer de admirar pelo de conhecer*»¹⁹⁷ cedendo, pela sua capacidade de ordenação e catalogação da obra, a um impulso pela padronização recorrente das suas distinções espaço-temporais.

Ao associar a ideia de reprodução fotográfica e de conhecimento pela reprodução, a partir da década de 1950, a fotografia transforma-se, no interior da instituição museológica, na condição contemporânea de acesso à obra e o que pode ser visto no museu é apenas uma confirmação do que o espectador conhece. Malraux apresenta a noção de *Museu Imaginário* no seu conhecido texto de 1950, como um lugar constituído por todos os objectos a que podemos chamar de arte e que podem ser submetidos ao processo de reprodução fotográfica. Como o próprio afirma, «*a história de arte nos últimos cem anos – quando escapa aos especialistas – é a história do que é fotografável.*»¹⁹⁸ Apesar de lhe reconhecer esse potencial, Malraux não admite no entanto a possibilidade da fotografia se disponibilizar como objecto a reproduzir e ao admitir a reconfiguração da própria estrutura orgânica do museu, não reconhece a entrada da Fotografia, como objecto artístico, nesse espaço institucional. No entanto e paradoxalmente, Malraux interessa-se pela adição ficcional que a fotografia confere à obra de arte, através das alterações à sua percepção, pela miniaturização ou ampliação da sua escala, na concretização do detalhe e respectiva fragmentação da sua unidade e ainda pela reinvenção das cores originais da obra. Malraux defende, nesse processo de ficcionalização, que a fotografia introduz a possibilidade de aproximação, equivalência e portabilidade da obra, através da sua representação fotográfica.

A proposta de plataforma dinâmica e contínua, que não contempla a reprodução fotográfica da própria fotografia, reconhece no entanto o seu evidente poder e as suas múltiplas capacidades para a afirmação de um arquivo que ultrapassa a condição das próprias obras e dos espaços institucionais que as contêm.

¹⁹⁷ MALRAUX, André - *As vozes do silêncio*. Lisboa: Livros do Brasil, s.d. p. 15.

¹⁹⁸ *Ibid*, p. 26.

Para Douglas Crimp, Malraux ficou como que fascinado pelas possibilidades ilimitadas que a definição de *museu imaginário* propunha, na recombinação permanente e infindável das fotografias que o podiam edificar. Na perspectiva de Douglas Crimp, o espaço do museu serve para requalificar a condição do fotográfico e destronar a sua função documental. A entrada da fotografia no museu, como apresenta Crimp no ensaio *On the Museum's Ruins*, para lá da função de reprodução da obra de arte, interfere e modela a função do próprio museu. A monumentalização e mortificação do objecto reproduzido, em que o acto de fotografar o próprio museu opera, exploram de forma paradoxal a hipótese da reanimação do próprio espaço, retratando-o na sua quotidianidade.

Douglas Crimp acrescenta, «qualquer obra de arte que possa ser fotografada tem o seu lugar no super museu de Malraux»¹⁹⁹, defendendo uma ontologia da obra de arte fotografada que falha, na medida em que não prevê a possibilidade da própria fotografia ser um objecto artístico, que utiliza e questiona o espaço do museu, como explicitam, neste caso, as fotografias de Thomas Struth.

Uma das visíveis resistências ao discurso em torno do pós-modernismo, mas simultaneamente também dele consequente, nomeadamente na análise da função da instituição artística, relaciona-se com uma escolha nostálgica ou apenas revisionista de objectos que recuperam e se posicionam em torno de uma História da Arte do Moderno, numa tentativa de absolver a crise por ela própria produzida e perpetuando um modelo gravitacional para lá das vanguardas artísticas, sem perigo e sem escândalo, numa aparente e impraticável conceptualização da noção de *aura*. Como instrumento de reprodução artística a Fotografia constrói um imaginário para o museu, mas ao afirmar-se como ocupante reproduzível desse museu reflecte, como no diz Crimp uma «incompatibilidade epistemológica» que anuncia a sua disfunção: «quando a própria fotografia entra, como um objecto entre outros, a heterogeneidade é restabelecida no coração do Museu (...) pois nem a fotografia pode personificar o estilo de uma fotografia.»²⁰⁰

¹⁹⁹ *Op. Cit.*, CRIMP. p. 54.

²⁰⁰ *Ibid*, p. 56.

Crimp analisa as estratégias de apropriação pelo modo como estas inferem sobre os modelos culturais, referindo-as como omnipresentes à evolução e definição contemporânea de cultura, sem as considerar como parte de uma categoria específica dessa mesma cultura, mas antes como elemento estruturante da sua formulação.

Esta aceitação e integração plena das práticas de apropriação deixa por vezes, para a instituição artística, uma dupla confrontação do seu discurso, pois ao colocar a apropriação dentro do Museu passa a ser necessário, paradoxalmente, aceitar a sua categorização e moldar o seu funcionamento, muita das vezes subversivo, na medida que se pretende como forma de reciclagem e interrupção de produção, numa estratégia pré-definida a uma delimitação precisa e a uma hierarquia de períodos e movimentos artísticos determinados. Como refere Crimp *«quando as práticas de apropriação se começam a acomodar, elas próprias, aos desejos do discurso institucional, permitem a entrada nesse discurso a par dos objectos que anteriormente estavam dispostas a apropriar. E nesse sentido, as estratégias de apropriação, transformam-se em mais uma categoria académica – uma temática – na qual o museu organiza os seus objectos.»*²⁰¹

²⁰¹ *Ibid*, p. 136.



FIG. 41

On the Museum's Ruins, (reprodução da página 59 do livro),
Douglas Crimp, 2000.



FIG. 42

Design and crime, and other diatribes, (reprodução da página 79 do livro),
Hal Foster, 2002.

No livro *On the Museum's Ruins*, que Crimp publica em 1993, é reproduzida uma fotografia de André Malraux com a legenda «*André Malraux with photographic plates for The Museum without Walls*» [FIG. 41]. Dez anos depois, no livro *Design and crime, and other diatribes* (2003) de Hal Foster, uma fotografia de André Malraux, que representa exatamente a mesma cena, é reproduzida inversamente com a legenda «*André Malraux with photographs for the Voices of Silence, c. 1950: history as catastrophe recouped as a story of stylistic connections.*» [FIG. 42].

A reprodução desta imagem, de forma inversa, em duas obras que reflectem sobre as questões da reprodução da imagem e a integração da Fotografia no Museu, aparentemente como um lapso não reconhecido, não deixa de conter uma paradoxal ironia sobre a veracidade da reprodução fotográfica, no que Walter Benjamin afirmava como a autonomia e a emergência do fragmento histórico e a sua emancipação, em que o agente da fragmentação é a própria reprodução técnica.

Ambas as imagens registam o mesmo evento, espacial e temporal, mas aparecem representadas de modo inverso uma da outra, desmentindo, na sua comparação, o real representado que individualmente apresentam. A distinção que as separa, não se situa apenas na dimensão formal mas numa incoincidência e desfasamento, que na comparação, anula a fidelidade do real da outra, circunstância que transpõe ambas as imagens para o plano do falso²⁰². Apesar de este lapso ser frequente nas técnicas de

²⁰² Uma atenta análise sobre este desfasamento entre o que é representação e o que é o reflexo dessa representação, é feita com rigor por Michel Thévoz em *Miroir Infidèle*, onde o autor parte da utilização do espelho como objecto auxiliar, na realização da pintura de auto-retrato, analisando com mais detalhe o quadro *Las Meninas* (1656) de Diego Velazquez (1599-1660) no qual o tema central do quadro se torna a representação do próprio quadro e a representação do trabalho do pintor. *Las Meninas* é um quadro que reflecte a ambiguidade do próprio objecto da representação, atribuindo igual valor às figuras que se assumem como objecto e sujeito da representação. No seu conjunto, esta pintura é uma representação que tem como objecto uma espécie de lugar vazio que podemos preencher com várias figuras da história. A questão do objecto da representação está para além da questão da semelhança e, na verdade, resulta da constituição de um efeito da própria representação.

Este quadro obedece também a uma lógica de verosimilhança, ao afirmar-se como um lugar que transpõe a própria ideia de quadro aproximando-se da representação da imagem do espelho. Aquilo

reprodução, o facto de o localizarmos na fotografia de Malraux permite associar o entrelaçamento da sua tese com a de Walter Benjamin, pois se Malraux encontra na reprodução mecânica a convergência e a unidade que permite o redimensionar do espaço do museu e a libertação do seu constrangimento físico e espacial, Benjamin defende antes a assumpção do seu colapso e uma ruptura com o modelo teológico de obra de arte em benefício de uma nova formulação assente na técnica, que pode assumir uma função política na produção cultural e um respectivo aceleração e institucionalização da reprodução artística como obra de arte em si.

Esta problemática, que sustenta o aparecimento das estratégias de apropriação da década de 1970 e 1980, é analisada por Hal Foster como forma de recodificação e lógica de interrupção duma ruptura sobre a formulação do mito, que privilegia a recontextualização crítica e o seu respectivo retorno artificial: *«Isto é uma estratégia não apenas de muitos estilos subculturais mas também de muita da arte da apropriação que floresceu no final da década de 1970 e princípio da década de 1980... Nas suas apropriações, dos mestres do período Moderno, Sherrie Levine questionava os mitos da originalidade do artista e do carácter único da obra de arte; nas suas fotografias sobre arte contemporânea no seu contexto social, Louise Lawler questionava os mitos da autonomia artística e indiferença estética; e na sua contestação aos estereótipos sexuais, Barbara Kruger questionava os mitos do género na obra de arte bem como na cultura popular.»*²⁰³

O movimento *Apropriação* tem como principal fundamento o questionar do meio dentro do próprio meio e assume a cópia como reactivação e reinvenção do original, ensaiando a indistinção entre criação e imitação, entre invenção e repetição. Em alguns casos confundido como acto de pirataria ou plágio, as práticas artísticas de apropriação trabalham na substituição e actualização contextual do referente e na respectiva sobreposição de sentidos, reversão da mensagem e transferência de autorias. Mais do que sustentarem uma lógica de adição, as estratégias de apropriação,

que nele está representado é um reflexo ou uma representação de um reflexo. Ver THÉVOZ, Michel – *Le miroir infidèle*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1996.

²⁰³ *Op. Cit.*, FOSTER, p. 93.

adoptadas por uma geração de artistas em finais da década de 1970 e no decorrer da década de 1980, revelam um acto contínuo de apagamento do referente apropriado, sem procurarem a sua posterior validação, mas antes a recusa da estabilização do seu poder.

Ao procurarem eliminar o que consideram como uma condição do excesso imagético, através da recuperação e reutilização do objecto, os *apropriacionistas* circunscrevem grande parte dos referentes reutilizados ao universo da arte e dos meios de comunicação.

A reutilização de imagens pré-existentes e a sua transferência para o meio artístico, iniciada pelas vanguardas históricas, readquire com o movimento *Apropriacionista* uma premissa crítica e institucional, que volta a eleger como um dos meios preferenciais a fotografia. David Campany explicita-o: «*a fotografia está no centro da utilização artística de uma diversidade de estratégias que incluíam, citação, paródia, pastiche, apropriação, repetição, serialidade, montagem, colagem, intertextualidade e dissimulação. A alegoria não voltou como forma secreta ou linguagem privada mas antes como um modelo verdadeiramente contemporâneo, inspirado pela própria cultura de massas.*»²⁰⁴

A apropriação que estes artistas praticam, não reivindica a confiscação ou plágio das obras modernistas, mas funciona antes como comentário ao pós-modernismo. O acto de apropriação implica o conferir de outro significado à imagem para lá do existente, mesmo que determinado pela proposta de apagamento dessa imagem ou a substituição do seu sentido, funcionando inevitavelmente como suplemento da imagem. A emergência das estratégias de apropriação neste período trabalha estratégias claramente marcadas pela teoria pós-estruturalista, que investem numa simulação contínua da imagem mediada.²⁰⁵

²⁰⁴ CAMPANY, David – *Art and Photography*. London: Phaidon, 2003. p. 32.

²⁰⁵ Ao argumentar que toda a identidade se encontra previamente dividida por diferenças, Jacques Derrida (1930-2004) introduz uma alteração na palavra *diferença* (*différance*). Em francês *différance* contem no seu novo grafismo o significado de diferir, de diferenciar e de formular um distanciamento representado tanto no campo temporal como espacial. A *différance* indica uma *mesmidade que não é*

*Pictures*²⁰⁶, exposição comissariada por Douglas Crimp em 1977, a convite de Hele-
ne Winer (co-fundadora da galeria *Metro Pictures*), para a galeria *Artists Space* em Nova
Iorque, introduz uma geração de artistas que se interessam por questionar a imagem
enquanto momento de mediação da experiência estética, representando para tal, a
cópia de referentes imagéticos pertencentes a uma memória colectiva, num sucessivo
encadeamento de apropriações que passam a complexificar e mediar a representação
do objecto artístico.

Uma das suas principais premissas consiste no adicionar à estrutura narrativa da
imagem a possibilidade de recorrência autoral e simultaneamente a automatização da
representação do mesmo dentro do mesmo, destacando o efectivo aumento do poder
da imagem pela alternância ilimitada de uma cadeia de referentes que ela passa a
constituir.

idêntica e que faz com que dois elementos, como seria o caso da fotografia da fotografia, constituam
em si mesmos a sua própria *difference*, de um relativamente ao outro.

Como diz Derrida em entrevista a Hubertus von Ameluxen e Michael Metzel, «*a duração do tempo
fotográfico serve de ocasião para ocorrerem modificações que passam por composição, desassociação e recom-
posição do próprio referente*» (*The photograph as copy. Archive and signature* (1993), in CAMPANY, David -
Art and Photography. Londres: Phaidon, 2003. p.220), e é nesse desfazamento entre a própria coisa e o
seu duplo, entre o sentido e a sua imagem, que se abre espaço para a falsificação, uma memória exac-
ta de um tempo preciso e determinado mas que admite pela sua exterioridade o falseamento e a
apropriação. O pensamento desconstrucionista é um pensamento de exterioridade, é a exteriorização
que permite criar esses espaçamentos que funcionam como hipóteses de desdobramento da narrati-
va. A condição de reflexibilidade, e como tal de repetição passa pela exterioridade do sujeito e por um
dispositivo de retorno. Para Jacques Derrida, existe sempre uma diferença na origem, inclusive na
origem da própria diferença que deixa de se poder formular uma «*origem simples, pois o que é reflectido
desdobra-se em si mesmo, e não só como adição a si da sua imagem. O reflexo, a imagem, o duplo desdobra o
que ele reduplica. A origem da especulação torna-se uma diferença*» in DERRIDA, Jacques – *Gramatologia*.
São Paulo: Editora Perspectiva, 1999, p.45.

²⁰⁶ *Pictures* (1977) é igualmente o título do ensaio de Douglas Crimp, incluído no catálogo da exposição
da galeria *Artists Space*. Posteriormente revisto e publicado na revista *October* n. 8 (1979) é selecciona-
do para a reconhecida antologia de textos de Brian Wallis: *Art After Modernism: Rethinking Representa-
tion*, publicada em 1984.

A proposta de comissariado de Douglas Crimp, constituída pelos trabalhos de Troy Brauntuch (n. 1954), Jack Goldstein (1945-2003), Robert Longo (n. 1953), Philip Smith (n. 1952) e Sherrie Levine, dá assim visibilidade a um crescente desconforto pela imagem enquanto mediação e simultaneamente à ambiguidade e ironia que essa circunstância transporta, desde as intervenções das vanguardas históricas e das neovanguardas. Adicionam-se a este colectivo inicial, artistas como Louise Lawler, Richard Prince, Cindy Sherman, Sarah Charlesworth (n. 1947) ou Barbara Kruger, que procuram, de formas distintas, desdobrar diferentes modos de simulação da imagem, especificamente através do deslocamento de referentes imagéticos de um contexto para outro, a substituição da legenda da imagem e a (re)reprodução da imagem com diferentes autorias.

Tal como escreve Crimp, «*debaixo de cada imagem existe sempre uma outra imagem*» e a autoria que interessa a estes artistas é a do próprio acto de apropriação, que voltam a legitimar no interior do universo artístico, defendendo a sua institucionalização e total afirmação.

As práticas de apropriação, desenvolvidas por este colectivo, procuram sustentar um momento de crítica a uma total predominância da imagem na cultura ocidental, questionando as lógicas economicistas da produção artística e concretizando uma espécie de interrupção da produção imagética contínua.

No entanto estas formas de interrupção adoptam uma dupla condição nos seus movimentos de reacção, pois se por um lado paralisam temporariamente os mecanismos de controlo que se propõem criticar, desencadeiam por outro, por parte desses mesmos agentes económicos, um movimento de bloqueio e protecção que fortalece e neutraliza o seu potencial transgressivo.

É a partir desta dupla condição que alguns *apropriacionistas* se deixaram enredar, numa paradoxal ilusão que aprisiona a viabilidade das suas próprias propostas, nomeadamente quando não resistem a copiar objectos que apenas alteram o valor económico da obra, perdendo a capacidade de interrupção e sobrepondo apenas a autoria da apropriação ao do autor apropriado.

As estratégias de apropriação necessitam efectivamente da identificação do seu antecedente ou seja do pressuposto original apropriado e não podem portanto con-

fundir o espectador com o historiador ou com o crítico de arte. A sua não identificação conduz à interpretação do que é representado, sem acesso ao propósito do autor da apropriação, como falha da própria apropriação.



FIG. 43

It could be Elvis,

Louise Lawler, 1994.

4.2.

LOUISE LAWLER: APROPRIAÇÃO DO LUGAR PRIVADO DA OBRA

«Duchamp significa para mim um porta-garrafas, um estranho urinol e uma série de fotografias dele a fumar e a gozar o sol com outras pessoas.»

LOUISE LAWLER

Nas suas imagens fotográficas, Louise Lawler propõe uma observação sobre as formas de apresentação, enquadramento e circulação da obra de arte, fotografando-a no espaço privado do colecionador ou no espaço de arquivo do museu. Transformando as obras que fotografa em objectos de um quotidiano privado e conferindo-lhes uma inesperada normalidade e familiaridade, aparentemente desconfortável para o espectador, Lawler faz coincidir o referente da obra de arte com o seu valor expositivo.

As fotografias de Louise Lawler demonstram um interesse pelas modificações que ocorrem no processo de citação, pensando-a pela forma como nunca repete com precisão a obra original que referencia. Situando-se em plena concordância com outros *apropriacionistas*, Louise Lawler trabalha estratégias de inclusão e exclusão da obra de arte na própria imagem fotográfica, revelando uma relação de dependência parcial com a sua autoria e obrigando ao reconhecimento e identificação do autor nela implicado, nem sempre enunciado nos títulos das fotografias, ao contrário dos títulos propostos por Sherrie Levine, para completar um modelo de crítica institucional, que reforça a classificação, catalogação e arquivo das obras modernistas.

Em *It Could be Elvis* (1994), fotografia que retrata o interior de uma sala onde se vê a área inferior do retrato de Joseph Beuys (1921-1986) que Andy Warhol realizou em 1980 [FIG. 43], a composição adoptada aproxima detalhes do quadro, exposto no espaço privado do colecionador, evidenciando as contradições formais que se formulam

entre o espaço, os elementos dispostos ordenadamente na sala e a obra de arte em si. Louise Lawler interessa-se por explicitar uma alternância de sentidos, convenções e contextos e propõe uma observação distanciada sobre o valor de uso da obra de arte e a respectiva separação sintomática que o espaço da galeria, da casa do colecionador ou do arquivo do museu constituem.

Para lá da estratégia de citação que identificamos repetir-se sucessivamente noutras obras, ao decidir fotografar a obra original para questionar o seu valor expositivo, Lawler faz depender a experiência dessa obra original do seu contexto físico, reduzindo-o em *It Could be Elvis*, à condição de detalhe da imagem fotográfica.

Essa condição de detalhe ligado à fotografia é uma noção trabalhada por Roland Barthes no ensaio *La Chambre Claire* (1979) caracterizando-se como uma espécie de fora de campo subtil, distante do acto fotográfico que lhe dá proveniência e enuncia-se como suplemento, ou como explica o próprio Barthes como «aquilo que eu acrescento à fotografia e que no entanto já lá está»²⁰⁷.

A noção de *punctum* e *studium*, que Roland Barthes propõe nesse ensaio para a análise do referente fotográfico (*spectrum*), implica directamente a presença do espectador (*spectator*) e introduz a ideia de que toda a fotografia contém em si um ponto que representa a oportunidade do seu referente se relacionar com a morte. Esse *punctum* é o acaso, o pormenor por onde se faz deslocar o olhar do espectador para o interior da imagem fotográfica, para lá do seu campo histórico e cultural, travessia individual que advém de um elemento de perturbação, identificado pelo espectador na imagem fotográfica.

O detalhe, que neste caso oblitera parte da obra, deixa incógnito ao espectador a identidade do retratado e o reconhecimento de uma autoria desse retrato, pois nem Joseph Beuys nem Andy Warhol aparecem efectivamente na imagem fotográfica – apenas o fantasma de Elvis Presley. O título, *It Could be Elvis*, é afinal uma provocação sobre a indiferença e aleatoriedade própria ao percurso individual que a obra segue quando posta em circulação.

²⁰⁷ BARTHES, Roland - *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70, 1981. p. 83.

Nas fotografias de Louise Lawler o espectador é confrontado com o desvio da sua atenção, habitualmente centrada no objecto, para a duplicação e coincidência do espaço de recepção da obra, o espaço que o espectador ocupa e o espaço representado na imagem fotográfica, remetendo a ambos para uma interacção reflexiva plena de contingências e contiguidades.

O espectador olha pelo olhar de escolha com que Louise Lawler condiciona a imagem fotográfica, que faz reactivar na obra original o seu valor suplementar, delegando ao espectador a escolha do modelo de recepção que lhe interessa seguir para se relacionar com a obra. Por um lado, permitindo-lhe eleger a obra original, reenquadrada e aceitando o seu valor suplementar, por outro distanciando-se e observando a totalidade da imagem fotográfica como coincidente com o espaço de recepção da obra, onde é legitimada uma afinidade, já não com a obra original, mas com o registo dessa obra e a partilha essa forma de contemplação privada e construída da obra original, a que Louise Lawler acede.



Combien pour ce chapeau?

AN OLD HAT

Jules Vernes Museum, Nantes

FIG. 44

Combien pour ce chapeau?,

Louise Lawler, 1987.

Louise Lawler encontra no meio fotográfico a possibilidade de explorar múltiplas formas de aceder e posicionar o elemento representado e a escolha deste meio é determinante pela relação que se estabelece com a noção de memória e registo em diferido do referente.

Em algumas das suas séries fotográficas utiliza variações em torno da mesma fotografia, fazendo variar o enquadramento ou o ângulo de visão ou alternando apenas a sua legenda, como na série *Combien pour ce chapeau?* (1987). Constituída pela triplicação da mesma imagem fotográfica – uma cartola colocada sobre um canapé ao lado de um livro, sobre o qual se encontram pousados um par de óculos [FIG. 44] – cada uma das fotografias apresenta em rodapé uma pequena legenda: em forma de pergunta na primeira fotografia – *Combien pour ce chapeau?*, como identificação na segunda fotografia – AN OLD HAT e como categorização, *Jules Vernes Museum, Nantes*, na terceira fotografia.

Para cada uma Lawler determina modos de uso distintos sobre os objectos representados, questionando sobretudo a noção de valor de obra de arte como objecto de consumo: o chapéu aparece referenciado na legenda respectivamente como objecto industrial, como um velho objecto sem uso, ou pelo seu valor museológico.

A apropriação de uma mesma fotografia e da sua respectiva divisão interna serve a Louise Lawler como protesto contra a normalização da própria obra de arte evidenciando a desmultiplicação de funções que a noção de objecto adquire com a sua alternância e transformação em objecto de consumo e em objecto de arte.

O que se torna ambíguo na estratégia adoptada para esta série é que o valor que se pretende distinguir com a representação do mesmo objecto é anulado na própria autoria, reivindicada por Louise Lawler, uma autoria sobre a demonstração dos modelos de valorização, interpretação e recepção da obra.



FIG. 45

CS#204,

Louise Lawler, 1990.



FIG. 46
Untitled # 204,
Cindy Sherman, 1989.



FIG. 47

Madame Moitissier,

Jean-Auguste-Dominique Ingres, 1856.

4.3.

CINDY SHERMAN: O REFERENTE CINEMATOGRAFICO

«O fotograma deve importunar com a promessa de uma história que o espectador deseja que lhe seja contada.»

CINDY SHERMAN

Tal como refere Hillel Schwartz em *The culture of copy, sticking likeness, unreasonable facsimiles* (1998) os apropriaacionistas confirmaram que «copiar é assimilar, reactivar é apropriar, apropriação é criação»²⁰⁸ e para Louise Lawler esta equação abrange a obra de outros praticantes da apropriação, como podemos ver na imagem onde fotografa um dos *History Portraits* realizados por Cindy Sherman, a que dá o título CS #204. (1990) [FIG. 45]. A dimensão reflexiva que Lawler adiciona às suas obras, numa dupla instância de apagamento e renascimento do autor, reforça o sentido das personagens históricas, interpretadas por Cindy Sherman. A codificação do seu nome, no título da fotografia, em substituição de *Untitled # 204* (1989)²⁰⁹ [FIG. 46], evidencia a dimensão de arquivo histórico que a própria série indicia.

No ensaio *Cindy Sherman: Untitled* (1993)²¹⁰, Rosalind Krauss explicita essa representação miniaturizada em acordo com a problemática do enquadramento e a diluição dos seus limites:

«O enquadramento é o que determina os limites da obra de arte como algo segregado fora do seu espaço habitual, e que assegura a autonomia da obra de arte; e simultaneamente o

²⁰⁸ SCHWARTZ, Hillel – *The culture of copy, sticking likeness, unreasonable facsimiles*. New York: Zone Books, MIT Press, 1998. p. 246.

²⁰⁹ No caso de *Untitled # 204*, Sherman utiliza como referência o retrato de *Madame Moitissier* (1856) [FIG. 47], realizado por Jean-Auguste-Dominique Ingres.

²¹⁰ KRAUSS, Rosalind – *Bachelors*. Cambridge, Massachusetts, London: MIT Press, 1999.

*contorno do enquadramento faz ecoar as condições de limitação e fechamento que constituem as bases da forma. Por vezes o enquadramento intersecta o campo da imagem estética através do complexo fundo negro que acama a figura, enfatizando a sua forma e contraste, uma forma que por sua vez é frequentemente construída como um conjunto de ecos miniaturizados do amplo e confinado enquadramento.»*²¹¹

Na série *History Portraits*, constituída por trinta e cinco fotografias e desenvolvida entre 1989 e 1990, Sherman reconstrói cenários retirados da pintura clássica, exclusivamente retratos femininos, e adiciona-lhes elementos desfigurantes, criando uma galeria de monstruosidades que ensaiam a concepção de um corpo artificial através dos retratos clássicos e utilizando para tal o meio fotográfico como um sucedâneo da pintura.

Tal como Margarida Medeiros refere, «a relação desta série com a história da arte é denotativa de um desejo de apropriação. Sherman apropria-se e simultaneamente expele essas formas num jogo de profunda ambivalência face às mesmas»²¹², mas utiliza implicitamente os códigos da pintura do retrato setecentista, os adereços e as poses, para reciar plano pictórico e a sua simultânea desfiguração técnica, encenando o grotesco através do suplemento técnico, sem dispensar os vínculos a uma representação pictórica clássica.

A produção de figuras monstruosas, anómalas, que corporizam uma identidade do quase trágico, de um corpo avesso, são como que produtos laboratoriais capazes de adicionar à tecnologia qualidades orgânicas. Estes retratos, que se apresentam como reconstruções protésicas, híbridas, entre o orgânico e o tecnológico, transportam consigo a possibilidade de produzir um tempo e um espaço virtual que acentua a noção de excesso e suplemento. Como explica Ieda Tucherman no seu ensaio *Breve História do Corpo e dos seus Monstros* (1992), «o monstro é uma espécie de irreal (se for pensado como relação com o corpo humano) verdadeiro, é por isto que ele é sempre excesso de presen-

²¹¹ *Ibid*, p. 143.

²¹² MEDEIROS, Margarida – *Fotografia e Narcisismo, o auto-retrato contemporâneo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000. p. 143.

ça»²¹³. Tucherman prossegue a sua definição «nas inúmeras classificações que tiveram as suas anomalias – fossem as redundâncias, as mutilações ou as ausências de um membro ou de um órgão –, sempre tiveram um carácter positivo, porque são estas anomalias que justificam a criação de uma categoria de criaturas à parte, onde o excesso e a falta são sempre traços de presença.»²¹⁴

Sherman circunscreve os corpos que trabalha ao universo pictórico e nesta série estabelece um plano de análise não isolado: são apropriações históricas e reclamam como tal um referente directo que as obriga a essa confrontação.

Na série de auto-retratos fotográficos *Untitled Film Stills*, realizada entre 1977 e 1980, Cindy Sherman não procura o reconhecimento de um referente original pois não parte para a construção das suas fotografias de um original identificável, antes um território de referências relacionadas com o universo cinematográfico que se projectam nas personagens interpretadas pela própria artista. As figuras femininas que Sherman interpreta, seguem uma ideia de estereótipo que advém da indústria cinematográfica, onde se pode identificar uma memória dentro da memória, acessível na identificação de um legado imagético comum, uma herança partilhada de referentes cinematográficos que Sherman vai recuperar ao espectador.

Cindy Sherman trabalha num universo de simulação onde a cópia existe sem original, preenchendo a clivagem que se situa entre referente imaginário e referente representado e joga com estratégias de reconhecimento/desconhecimento que reflectem afinidades com os fenómenos de celebridade e mitificação espontânea que caracterizam a própria indústria cinematográfica.

O encadear de *mulher/personagem/actriz*, que utiliza para a construção das suas personagens e composições fotográficas constitui-se como uma tripla representação, que utiliza a dimensão projectiva da imagem fotográfica e cinematográfica e o imaginário privado do espectador.

²¹³ TUCHERMAN, Ieda - *Breve história do corpo e dos seus monstros*. Lisboa: Editorial Vega, 1999. p. 104

²¹⁴ *Ibid*, p. 104.

A personagem que Cindy Sherman interpreta, em cada uma das fotografias de *Untitled Film Stills*, auto-representação que exclui a presença de outras personagens na imagem fotográfica, é construída em torno de uma personagem feminina ficcionada e do respectivo reconhecimento da sua construção cinematográfica, que por sua vez personifica uma mulher, partindo de um imaginário formulado por uma cinematografia de autor, com referências explícitas a Alfred Hitchcock, Roberto Rossellini (1906-1977), Michelangelo Antonioni (n.1912), ou Jean-Luc Godard (n.1930) em paralelo com a imagem das actrizes dos seus filmes como Anna Magnani (1908-1973), Mónica Vitti (n. 1931), Sophia Loren (n. 1934), Brigitte Bardot (n. 1934) ou Jeanne Moreau (n. 1928).

Sherman funde o acto de auto-representação fotográfica, como realizadora de um filme imaginário, com o próprio trabalho do realizador, que protagoniza o papel de observador sobre a imagem da mulher. Como explica:

*«- No início estava interessada em fazer um grupo de fotogramas imaginários todos sobre a carreira da mesma actriz, é por isso que nessas primeiras seis fotografias o cabelo não muda ... Eu não pensei qual o tema de cada filme. Eu focava-me apenas nas diferenças de idade e aparência da mesma personagem.»*²¹⁵

O seu trabalho desenvolve estratégias que a aproximam da figura do detective, que olha sem ser detectado e todas as suas imagens são revelações de *voyeurismo*, de uma vontade escópica de ver sem ser visto. Ao espectador essa distância é reservada e a experiência dessa perturbação simulada.

O reconhecimento que Sherman reclama do espectador não é por isso do domínio autoral mas implica uma aproximação a esse legado cinematográfico que o faz acreditar na existência da personagem representada, traído pela sua memória residual. É a própria Cindy Sherman que ironiza sobre a reacção do espectador perante as suas fotografias, quando afirma:

²¹⁵ SHERMAN, Cindy – *The Complete Untitled Film Stills*. New York: The Museum of Modern Art, 2003. p. 7.

«- Algumas pessoas disseram-me que se recordavam do filme de onde derivava uma das minhas imagens, mas de facto eu não tinha de todo nenhum filme em mente»²¹⁶

A inclusão de séries dentro da própria série *Untitled Film Stills*, quando utiliza a mesma caracterização para uma personagem e a fotografia de pontos de vista diferentes e em diferentes locais, altera a unidade dessas séries menores, quando apresentadas de forma não sequencial, pela aleatoriedade com que Sherman numera os *Film Stills*.

A alternância de pontos de vista sobre a mesma personagem, desfragmenta a unidade de *Untitled Film Stills* e a produção de sequências aumenta a ambiguidade com que Sherman constrói as suas personagens. A deslocação das condições de iluminação e profundidade de campo com que se auto-retrata, permitem associar à mesma personagem distintos momentos narrativos, ligando hipotéticas sequências cinematográficas numa mesma e dispensando a necessidade de uma leitura linear sobre a narrativa.

A estratégia que Cindy Sherman adopta para a produção das suas imagens fotográficas é precisamente uma reflexão sobre essas formas de desaceleração, construindo momentos de encenação, dramatizações previamente ensaiadas e coreografadas que pensam a finalidade de um objecto quadro, uma imagem quadro que incorpora o objecto fílmico através de planos únicos e estáticos.

A noção de *imagem-ecrã*, pela dupla relação que ela implica, serve a Cindy Sherman para relacionar o imaginário do espectador e a própria representação cinematográfica, utilizando a fotografia como momento de interrupção e possibilidade de experimentação do instantâneo, no interior da linguagem cinematográfica.

A fotografia caracteriza-se por um corte temporal, elemento estático, que o cinema contraria pela sua natureza de imagem em movimento, onde as fronteiras do próprio enquadramento se esbatem, pela intensidade e impulso que esse movimento traduz no imaginário do espectador.

A ligação entre imagem fotográfica e imagem cinematográfica no trabalho de Cindy Sherman reconhece a importância de uma obra pioneira na teorização do tem-

²¹⁶ Cit. por, *Op. Cit.*, KRAUSS, p. 101.

po fotográfico e do tempo cinematográfico, o filme *La Jetée* realizado em 1962 por Chris Marker (n. 1921), um filme de ficção científica que se posiciona como um dispositivo de percepção do tempo.

La Jetée é composto por imagens fixas, e a sua história construída através de uma montagem fotográfica sequencial, com uma narração em *voz-off*. A narrativa, situada num futuro próximo, refere a história de um homem marcado por uma imagem de infância e a memória residual que o protagonista guarda dessa imagem, o cais de embarque do Aeroporto de Orly, a figura de uma mulher e o corpo de um homem a cair, que mais tarde reconhece ser um homem a morrer, baleado. A acção decorre no começo da III Guerra Mundial, em Paris, na zona subterrânea da cidade, onde uma equipa de cientistas inicia uma série de experiências com os sobreviventes dos bombardeamentos, procurando a salvação da humanidade através da criação de uma passagem no Tempo. A equipa de cientistas interessa-se por prisioneiros com a capacidade de gravar imagens mentais de maior intensidade, explorando a possibilidade de corporizar e vivenciar a memória das coisas imaginadas.

O protagonista da história é assim escolhido como passageiro de uma dessas experiências, que pretendem reclamar o passado para o futuro garantindo a sobrevivência do presente. Sucodem-se imagens fixas que descrevem a experiência, os dias, as memórias e as reacções do prisioneiro. Quando o protagonista reconhece o rosto da mulher como pertencente à imagem que desde criança o perturbava, a equipa de cientistas decide enviá-lo para o futuro e no Aeroporto de Orly, revê o homem que cai na plataforma de embarque, percebendo que a imagem de infância a que tinha acedido era a da sua própria morte.



FIG. 48

La Jetée (Fotograma do filme),
Chris Marker, 1962.

Concentrando a acção, tal como em *Untitled Film Stills*, num protagonista sem nome apenas caracterizado pelas imagens que o descrevem, o tema do filme recai sobre a própria noção de tempo ou como refere Raymond Bellour num «documentário do tempo», que utiliza uma estrutura descontínua e intervalada onde se duplica a própria noção de montagem cinematográfica.

La Jetée é um filme sobre a passagem entre presente, passado e futuro, e simultaneamente um filme que transpõe a dimensão fotográfica para a dimensão cinematográfica, definindo um cruzamento absoluto, em que um utiliza o outro e constrói e enfatiza a perturbação do fotográfico, enquanto imagem em suspensão do movimento, inesperada perante o olhar do espectador.

Apesar de não muito frequentes, outras obras cinematográficas ou fotográficas problematizam essa ligação entre fotografia e cinema através de uma reflexão sobre as formas de olhar trabalhando a condição do olhar fotográfico dentro da linguagem cinematográfica. Numa relação temporal inversa, a série *Theater* [FIG. 49], iniciada nos Estados Unidos em 1978, por Hiroshi Sugimoto (n. 1948), estabelece uma ligação de palimpsesto da imagem cinematográfica na imagem fotográfica, criando uma sequência de imagens fotográficas que registam a presença do filme sem denunciarem a sua origem. Utilizando longos tempos de exposição, Sugimoto fotografa o tempo de projecção do filme escolhendo *drive in* e teatros dos anos 1920, posteriormente transformados em salas de cinema.

A imagem fotografia que Sugimoto obtém corresponde à sobreposição de cada fotograma que compõem o filme, numa redução à sua essência lumínica. Sugimoto fotografa o plano de recepção da imagem cinematográfica, a tela de projecção, durante o tempo de duração do filme, onde o tempo fotográfico intersecta a imagem fílmica, registando a sua totalidade e devolvendo-lhe as suas margens que tendencialmente, durante a projecção, tendem a desaparecer no imaginário do espectador.

A película fotográfica transforma-se também ela em plano receptor, uma espécie de ecrã que concebe a hipótese de registo. Esse ecrã fotográfico retém as imagens projectadas, e no acto de sobreposição, apaga sucessivamente as imagens que acumula.

Mais do que suspender o tempo, através do instante fotográfico, Sugimoto inscreve esse tempo através da evocação do cinematográfico e paradoxalmente desmonta

a circunstância do instante decisivo que persegue a fotografia. O rectângulo branco do ecrã permite uma reflexão sobre a dimensão do tempo e do espaço, alternando a presença e a ausência do próprio filme.

Podemos desejar que uma das suas fotografias de ecrãs corresponda ao filme *La Jetée*, ampliando esse dispositivo de dimensão temporal para o nível da quase inexistência de movimento, pois a única informação que Sugimoto nos deixa saber sobre essas imagens é a localização do plano branco, imagem soma de todas as imagens, de um qualquer filme, soma a que Marcel Duchamp provavelmente nomearia de *infra-mince*.



FIG. 49

Union City Drive in,
Hiroshi Sugimoto, 1993.

4.4.

SHERRIE LEVINE E O PREFIXO 'AFTER'.

«O que eu estou interessada é no 'quase-mesmo'»

SHERRIE LEVINE

No texto *The allegorical impulse: toward a theory of postmodernism* publicado originalmente na revista *October* número 12, em 1980, Craig Owens retoma a noção de alegoria como terminologia para a discussão sobre o conceito de apropriação e para o manuseamento aleatório de referências e citações. Craig Owens realiza uma caracterização comparativa do termo pela sua adequação à representação artística da década de 1980, lembrando que «a alegoria emergiu inicialmente em resposta a um sentido similar de estranhamento à tradição; No decorrer da sua história tem funcionado no desfazamento entre presente e passado que, sem uma respectiva reinterpretação alegórica, ter-se-ia mantido fechado. Uma convicção sobre a distância do passado e um desejo de o resgatar no presente – são os seus impulsos fundamentais.»²¹⁷

De acordo com Owens, aquele que cria as alegorias não inventa imagens mas confisca-as e nesse acto de apropriação, no qual se passa a configurar um outro sentido, não se conserva o pressuposto original, que se perde ou é alterado.

Esse acto presente, que reclama do passado a sua presença em forma de alegoria, vai interessar aos *apropriacionistas* como modelo de crítica institucional e como forma de ruptura com uma ocupação excessiva da imagem técnica na cultura ocidental. Através da apropriação e manipulação dessas imagens os *apropriacionistas* explicitam os mecanismos de invisibilidade, onde elas asseguram a sua condição de transparência e a sua respectiva permanência.

²¹⁷ *Op. cit.*, OWENS, p. 53.

Nas fotografias de Sherrie Levine é através de estratégias de apropriação fotográfica que se desloca e descentra a hierarquia pré-estabelecida da leitura sobre a obra de arte, rompendo em absoluto com a possibilidade de olhar contemplativo do espectador. A repetição da imagem fotográfica da obra original, produz uma leitura incompleta e aleatória sobre essa mesma obra, escolhendo o espectador seguir ou não a genealogia de autorias que ela comporta, numa leitura orientada e consciente do fim do seu valor aurático.

Na obra de Levine, não importa apenas a negação da autoria e do carácter original da obra mas sobretudo produzir a indefinição destes territórios. O seu trabalho resulta da apropriação a partir da cópia de obras de arte por ela escolhidas e repetidas no mesmo meio, acto de confiscação a que adiciona, o prefixo *after*, e onde o sentido é gerado, não pela adição ao visível mas por uma dissolução da condição de obra.

O espectador completa o sentido da obra original preenchendo a clivagem que se estabelece entre o que é dado a ver, alterado pela circunstancia do depois, e o que é o seu sentido original. Tal como a própria Sherrie Levine retoma parafraseando Roland Barthes, «podemos apenas imitar um gesto que é sempre anterior, nunca original.»²¹⁸

Para Sherrie Levine o gesto de duplicar e copiar a obra original não permite distinguir e encontrar vestígios desse original na cópia que apresenta. A estratégia de refotografar e a utilização do prefixo *after*, resultam sempre num processo de retorno crítico, não necessariamente nostálgico, mas que reivindica essa função do passado e trabalha sobre esse legado histórico, em torno da sua *transparência* ou *apagamento*.

Através da reprodução fotográfica Levine amplia o desaparecimento do objecto físico e reinventa a sua história privada através de uma manobra cronológica que retoma o passado no presente, desenvolvendo a possibilidade de um dispositivo temporal, circunscrito ao mesmo objecto, que interroga ciclicamente a sua condição e integra inevitavelmente um discurso da auto-referenciação.

Reproduzindo fotografias fotograficamente, Sherrie Levine questiona directamente os conceitos de autoria, propriedade, unicidade e reprodução. Refotografando

²¹⁸ Sherrie Levine faz referência ao texto de Roland Barthes *A morte do autor* de 1977.

e assinalando as obras como suas, Levine desenvolve o propósito de um corte temporal com os autores que apropria e adopta um sistema de replicação que dispensa a presença da obra original, investindo a sua própria obra de uma legitimação e autonomia institucional dessa réplica. O factor de distinção da sua obra relaciona-se precisamente com as escolhas que Sherrie Levine elabora das obras originais que replica e a possibilidade de, numa leitura do seu conjunto, se produzir o ficcional.

Apesar do meio fotográfico não ser exclusivo das suas apropriações, também o desenho (*After Egon Schielle: 1-18, 1982-2001*), a escultura (*After Constantin Brancusi, 1993*) ou a pintura foram objecto das suas escolhas, é a partir das primeiras séries fotográficas, como *After Leonard Feininger (1980)*, *After Edward Weston (1981)*, *After Eliot Porter (1981)* ou *After Walker Evans (1981)*, fotografadas a partir de reproduções de livros, que Sherrie Levine se aproxima, tal como Louise Lawler, de uma projecção especular da própria representação. Ao recontextualizar a obra de arte original, Sherrie Levine transforma-a e altera-a com o intuito de implicar o espectador e de o submeter a um jogo de diferenças, ausentando a possibilidade de realizar uma leitura única sobre um mesmo objecto.

Em *Interieurs Parisiens: 1-60, After Eugene Atget (1997)*, Levine refotografa sessenta fotografias do fotógrafo Eugène Atget (1857-1927) que retratam o interior de várias casas parisienses, espaços vazios que dispensam na própria fotografia a presença dos seus ocupantes.

Realizando grande parte dos seus registos em finais do século XIX, em data anterior à industrialização e comercialização da Fotografia, Eugène Atget fotografou e arquivou com propósitos utilitários distintos, fotografias da vida pública e privada de Paris que acentuavam o seu carácter onírico e uma dimensão irreal da cidade, quer pela ausência de pessoas, a dimensão fantasmática das ruas vazias ou o olhar disperso dos manequins que se cruza com o reflexo das ruas no vidro das montras. Essa visão suspensa e fantástica da cidade de Paris, chamou a atenção dos artistas Surrealistas, como Man Ray ou Berenice Abbott (1898-1991) que influentemente o reconduziram para o espaço institucional do museu e deram a conhecer a sua extensa colecção.

Walter Benjamin considerava Eugène Atget como um «*virtuoso pioneiro*», que passou despercebido ao seu próprio tempo, caracterizando-o como um fotógrafo que

«procurava o desaparecido, o escondido»²¹⁹, e caracteriza as suas fotografias como modelos de libertação da *aura* dos objectos e implicitamente o meio fotográfico do peso da representação fiel da realidade.

As suas fotografias distinguem-se precisamente pela ausência explícita que Benjamin define como «*sem ambiente; a cidade nestas fotografias parece uma casa arrumada que ainda não tem inquilino.*»²²⁰

O que Benjamin sublinha de forma indiscutível, e que os artistas da apropriação e de forma mais explícita Sherrie Levine souberam ler para a legitimação das suas práticas de apropriação, é a criação de uma nova condição de proximidade entre o espectador e o objecto, introduzido pelos meios de reprodutibilidade técnica e a respectiva portabilidade e miniaturização que ela determina ao original. É nesse sentido que Benjamin afirma que se «*torna cada dia mais visível a imperiosa necessidade da apropriação do objecto, obtido na sua mais intensa proximidade, pela imagem ou, melhor, pelo seu registo.*»²²¹

Essa disponibilidade do objecto e o seu desprendimento para com o original conduzem-no a uma elevação cada vez mais entusiasmada da sua reprodução, a uma indeterminação da sua função e respectiva alteração da sua propriedade. E o que se passa a conceber como equação para a validação da própria obra não se joga na separação entre autêntico e falso, entre original e reprodutível mas antes no carácter de excepção em que a própria reprodução se distingue e prefigura como obra de arte. É essa mesma manifestação, sustentada pelo legado modernista, que os *apropriacionistas* concretizam.

A escolha de Sherrie Levine ao apropriar-se em 1997 da obra de Eugène Atget, adicionando-lhe mais uma vez o prefixo *after* como elemento de divisão entre ambas as fotografias, actualiza a condição da imagem fotográfica que Atget formula em finais do século XIX e infiltra-a de uma nova autenticidade, conferindo-lhe uma dimensão

²¹⁹ *Op. Cit.*, BENJAMIN, p. 126.

²²⁰ *Ibid*, p. 126-127.

²²¹ *Ibid*, p. 127.

de novas réplicas ou novos reproduzíveis. A sua intenção não é a de negar estes conceitos mas antes de reflectir sobre a sua natureza dialéctica.

No último parágrafo de *Pequena História da Fotografia*, Benjamin salienta o papel da legenda, que vai encontrar posteriormente na prática das vanguardas um papel fundamental na interpretação e validação da imagem fotográfica, na sua função de título e na ligação que esta estabelece com a sua história, inscrição imagética do tempo passado e respectiva intrusão no presente.

A problemática do *depois* leva-nos à condição adaptada a partir da afirmação de Lyotard que «*depois da fotografia vem a fotografia, mas alterada pelo depois*» e esse depois é a legenda da imagem é a redefinição do seu sentido e a fundamentação das formas de apropriação que a Fotografia assume. Como Benjamin salienta «*a câmara será cada vez mais pequena, cada vez mais pronta a registar imagens efémeras e secretas, cujo choque paralisa o mecanismo de associação do observador. Nessa altura será de usar a legenda, com a qual a fotografia engloba a literatização de todas as relações vitais, e sem a qual a fotografia estagnaria no indefinido. (...) Não se tornará a legendagem uma parte essencial da fotografia?*».²²²

²²² *Ibid*, p. 135-136.



FIG. 50

Interieurs parisiens After Atget 16,
Sherrie Levine, 1997.

Conclusão

Conclusão

A *(des)atenção* que caracterizou a modernidade e que determina conseqüentemente a condição da pós-modernidade, foi aqui exposto salientando as alterações na relação do *leitor/espectador* com a obra de arte, numa crescente percepção fragmentária da sua natureza, introduzida pela reprodutibilidade técnica.

Tal como salientamos no capítulo *Imagem Técnica e Modos de Apropriação* a reformulação da condição do *olhar* e a sua ampliação pelo registo técnico, conduz a um inescapável triunfo de um saber formulado pela imagem técnica, do qual a fotografia e o cinema tal como anunciou Walter Benjamin, não são os exclusivos protagonistas.

Para a imagem técnica, a fusão entre as categorias de documento e ficção ou falso e autêntico, torna-se uma questão estruturante da sua formulação e respectiva recepção pública. Por um lado ela apresenta-se como registo de verdade e conhecimento, resultante da sua génese técnica e pratica uma mecanização da transferência e representação fiel do objecto. Por outro lado, o objecto que se define na imagem técnica, vai fazer depender dessa imagem técnica o acesso à sua experiência como objecto.

Deixa de ser apenas aceitável a presença do objecto, impondo-se a adição do comprovativo técnico, como mediador da relação com o observador, que resulta numa condição de dependência para com a imagem técnica.

Para Hal Foster uma das principais consequências que importa para os novos modelos de arquivo, e neste caso Foster refere-se mais precisamente às bases de dados digitais que compõem o arquivo electrónico, é «a transformação não apenas de objectos particulares mas do próprio meio que os produziu em imagens-textos».²²³

²²³ FOSTER, Hal – *Design and crime, and other diatribes*. London, New York: Verso, 2002. p. 98. Para Foster as práticas artísticas contemporâneas debatem-se com um outro modelo expositivo da obra que deve reflectir sobre as «técnicas de informação electrónica que transformam uma vasta extensão de meios

Se a legenda que acompanha a imagem fotográfica é cada vez mais indispensável para contornar o domínio da iliteracia sobre a imagem, tal como Benjamin referiu, essa legenda é cada vez mais lugar de apropriação, de que a imagem depende para garantir a sua presença. A legenda passa a concorrer com a própria imagem técnica, numa relação de excesso sobre a imagem, transformando-se também ela em lugar de manipulação, e que confirma a adição que Foster indica.

As práticas de apropriação, afirmadas e institucionalizadas pelos *apropriacionistas* na década de 1980, interessam-se efectivamente por trabalhar o lugar da legenda como forma de liberalização da imagem, evidenciando um momento de crítica que questiona lógicas economicistas da produção artística e concretizar uma espécie de interrupção da produção imagética contínua. Paradoxalmente o acto de interrupção que defendem, parte também ele de uma circunstância de produção que neutraliza a própria possibilidade de crítica. As estratégias de apropriação deste colectivo, adoptam uma dupla instância de reacção, paralisando temporariamente os mecanismos institucionais de controlo que procuram contestar e desencadeando simultaneamente, por parte desses mesmos mecanismos, um movimento de bloqueio e protecção que inuti-

em vários sistemas de imagem-texto, numa base de dados digital, sem paredes, um arquivo electrónico que antecede os museus.» in Ibid, p. 94. Na questão tecnológica, os meios digitais, instituem uma diferença fundamental que prevê a convergência entre todos os meios de reprodução para uma plataforma comum e a sua respectiva interacção. A codificação que se celebra nessa convergência, a par da invisibilidade do processo de reprodução ou mesmo da camuflagem dessas diferenças, absorve de certa maneira a história individual de cada um desses meios. A convergência e indiferenciação dos meios de reprodução proposta pelos meios digitais, impõe uma alteração radical aos modelos de leitura e reprodução da imagem e respectivamente à sua imaterialidade, que confirmam a banalização da apropriação e passam a discutir o anonimato e o controlo do grande arquivo de imagens a que se pode aceder.

As marcas de água, a encriptação ou ainda a legenda «*image not available due to copyright restrictions*» são as formas que a indústria detentora dos direitos de autor impõe à circulação da *imagem-texto*, transformando os autores nos novos proprietários dos direitos da imagem. Como exemplo relembramos a obra de Pierre Huyghe (n. 1962), *2 minutes out of time* (2000), que adopta o processo de aquisição de *copyright* como a obra em si, que pode igualmente ser pensada como transformação do *copyright* em *readymade*.

liza essas formas de reacção, com a sua assimilação e exposição no interior da instituição.²²⁴ É neste sentido que Hal Foster anuncia o cinismo das práticas *apropriacionistas* e refere que após a crise da representação decorre a crise da crítica, na qual a apropriação se posiciona exactamente na tensão entre uma crítica ideológica e uma desconstrução dessa mesma crítica, que parodia ou replica.

A crítica e o revisionismo histórico das práticas *apropriacionistas* cedo se dilui na aplicação de fórmulas, que adoptam para a continuação e evolução das suas obras iniciais, fazendo colapsar a proposta de interrupção e a sua inclusão no interior da instituição pode interpretar-se como a incorporação da transgressão no interior do museu. Tal como afirma Mário Perniola, «o comissário privilegiado do novo artista transgressivo não é o marchand ou o coleccionador perspicaz, mas a instituição. (...) A aceitação por parte da instituição anula o efeito transgressivo da inovação artística e transforma todo o sistema da arte num jogo para iniciados do qual - estão ausentes aqueles que ainda podiam ficar perturbados.»²²⁵

Se a apropriação se apresenta como desafio às normas de propriedade, originalidade e autoria da obra de arte, a sua institucionalização contraria claramente esta posição inicial e coloca a arte, a partir das vanguardas, questões de legitimação que a passam a julgar para lá dos parâmetros estéticos que a definem e fora do seu espaço institucional habitual.²²⁶

²²⁴ Um exemplo explícito desta afirmação é o caso do artista *graffiti* Banksy, que tem vindo a desenvolver uma série de intervenções em museus londrinos, como a *Tate Britain Gallery*, o *Natural History Museum* ou o *British Museum*. Quando uma das suas obras (um irónico exemplar de uma pintura rupestre onde se observa um homem a passear nos subúrbios de uma cidade com um carrinho das compras) foi encontrada neste último museu, o artista foi convidado a apresentar uma retrospectiva, uma integral com as suas múltiplas intervenções na cidade e nos já referidos museus.

²²⁵ *Op. Cit.*, PERNIOLA, p. 80.

²²⁶ O que se verifica, por exemplo, com o julgamento da obra *String of puppies* (1988) de Jeff Koons (n. 1952) realizada a partir de *Puppies* (1980), uma fotografia de Art Rogers (n. 1948), detentor do *copyright* da imagem fotográfica. Jeff Koons foi condenado ao pagamento de uma indemnização, que não impediu ironicamente a comercialização posterior da obra. Karsten Schubert analisa a intrusão da lei nas práticas artísticas, em *Dear Images, Art, Copyright and Culture* (2002), onde salienta que as questões «da reprodução e do *copyright*, tornaram-se problemáticas e conflituosas, face ao abismo que surgiu

Paradoxalmente para o consumidor comum, espectador por natureza, a apropriação concretiza-se numa impunidade general em que, para uso próprio ou afirmação colectiva, se resignifica *qualquer* imagem, com ou sem consentimento, com ou sem adição de autorias, numa atitude essencialmente *acrítica*. Trata-se de aparentemente liberalizar e facilitar a *apropriação* para complexificar a possibilidade de controlo a partir desses modelos da sua prática continuada, da qual cada vez mais dependemos para uma constituição do conhecimento sobre o objecto.

A *apropriação* depois da *apropriação*, abre um novo modelo de manipulação inesgotável do próprio objecto e uma individualização dos processos de manipulação, onde se simulam movimentos de posse temporários controlados por uma invisível rede, numa tarefa que o excesso de visibilidade imposto pela imagem técnica, de certa forma simplifica.

Muito embora não nos tenha preocupado aqui aprofundar uma possível actualização destas questões no âmbito dos novos meios digitais, que podem efectivamente constituir-se como investigação futura ao que acabámos de estudar, verificamos que a constituição desse cada vez maior arquivo do real, que Jean Baudrillard definiria de «*operação extrema de simulação do real*», é agora da responsabilidade de uma incessante transferência, digitalização e arquivação desses anteriores meios de mediatização do real: uma vasta operação de apropriação e respectiva recontextualização do objecto, que disfarça e reduz o próprio acto de apropriação, planificando e uniformizando a singularidade e diferenciação do referente original.

entre as práticas artísticas pós-duchampianas e pós-modernas e uma interpretação modernista e romântica do copyright. A pós-modernidade diz que uma imagem pode passar de um contexto a outro sem que seja necessário assinalar este deslocamento» in MCCLEAN, Daniel; SCHUBERT, Karsten – *Dear Images, Art, Copyright and Culture*. London: Ridinghouse, ICA, 2002. p. 30.

Bibliografia

Consultada e Referenciada

- ADES, Dawn – *Photomontage*. London: Thames and Hudson, 1976 (ADES, Dawn – *Fotomontaje*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.)
- ADORNO, Theodor – *Résumé über Kulturindustrie*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1967 (ADORNO, Theodor – *Sobre a indústria da cultura*. Coimbra: Angelus Novus, 2003.)
- ADORNO, Theodor – *Das Schema der Massenkultur*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1974 (ADORNO, Theodor – *Sobre a indústria da cultura*. Coimbra: Angelus Novus, 2003.)
- ALBERTI, Leon Battista – *Della Pittura*. Firenze, 1435 (ALBERTI, Leon Battista *On Painting*. London: Penguin Books, 2004.)
- ALIAGA, Juan Vicente – *Hannah Höch*. Madrid: Aldeasa, Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2004.
- BAQUÉ, Dominique – *La photographie plasticienne, un art paradoxal*. Paris: Éditions du Regard, 1998.
- BARRON, Stephanie; TUCHMAN, Maurice – *The Avant-Gardes in Russia 1910-1930*. Los Angeles: Los Angeles Museum County of Art, 1980.
- BARTHES, Roland – *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: Gallimard, 1980 (BARTHES, Roland – *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70, 1981.)
- BARTHES, Roland – *La mort de l'auteur*. 1977 (BARTHES, Roland – *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70, 1984).
- BARTHES, Roland – *La rhétorique de l'image*. 1964 (BARTHES, Roland – *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70, 1984).
- BATCHEN, Geoffrey – *Burning with desire. The conception of photography*. Cambridge, Massachusetts, London: MIT press, 1997 (BATCHEN, Geoffrey – *Arder en deseos, la concepción de la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004.)
- BAUDELAIRE, Charles – *Le peintre de la vie moderne*. Paris: 1863 (BAUDELAIRE, Charles – *O pintor da vida moderna*. Lisboa: Vega, 2004.)
- BAUDRILLARD, Jean – *La société de consommation*. Paris: 1970 (BAUDRILLARD, Jean – *A Sociedade do Consumo*. Lisboa: Edições 70, 1995.)
- BAUDRILLARD, Jean – *Simulacres et Simulation*. Paris: Galilée, 1981 (BAUDRILLARD, Jean – *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 1991.)
- BENJAMIN, Walter – *Gesammelte Schriften*. 1928 (BENJAMIN, Walter – *Origem do drama trágico alemão*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.)
- BENJAMIN, Walter – *Kleine Geschichte der Photographie*. Frankfurt: 1931 (BENJAMIN, Walter – *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 1992.)

- BENJAMIN, Walter – *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt: 1936 (BENJAMIN, Walter – *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 1992.)
- BENJAMIN, Walter - *Über einige Motive bei Baudelaire*. 1939 (BENJAMIN, Walter – *Illuminations*. New York: Schocken Books, 1969.)
- BLUMENBERG, HANS – *Arbeit am Mythos*. 1979 (BLUMENBERG, HANS – *Work on Myth*. Cambridge, Massachusetts, London: MIT press, 1985.)
- BOREL, France – *Le vêtement incarne, les métamorphoses du corps*. Paris: Calmann-Lévy, 1992.
- BORGES, Jorge Luís – *O Aleph*. 1957 (BORGES, Jorge Luís – *O Aleph*. Lisboa: Editorial Estampa, 1988)
- BORGES, Jorge Luís – *La Biblioteca de Babel*. 1944 (BORGES, Jorge Luís – *Ficções*. Lisboa: Editorial Teorema, 1998)
- BRAGANÇA DE MIRANDA, José – *Analítica da actualidade*. Lisboa: Vega, 1994.
- BRAGANÇA DE MIRANDA, José - *Teoria da Cultura*. Lisboa: Edições século XXI, 2002.
- BÜRGER, Peter – *Theorie der Avantgarde*, 1974 (BÜRGER, Peter – *Teoria da vanguarda*. Lisboa: Editora Vega, 1993.)
- BUCHLOH, Benjamin – *Neo-Avantgarde and Culture Industry – Essays on European and American Art from 1955-1975*. Cambridge, Massachusetts, London: MIT Press (an October Book), 2000.
- BUCK-MORSS, Susan – *The dialectics of seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge, Massachusetts, London: MIT Press, 1999 (BUCK-MORSS, Susan – *Dialéctica de la mirada, Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. Madrid: Machado Libros, 2001.).
- BURGIN, Victor - *Thinking Photography*. London: Macmillan, 1982.
- BURGIN, Victor – *In / Different Spaces. Place and Memory in Visual Culture*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1996.
- BUSKIRK, Martha; NIXON, Mignon – *Duchamp effect*. Cambridge, Massachusetts, London: MIT Press, 1999.
- CABANNE, Pierre – *Duchamp & Cie*. Paris: Éditions Pierre Terrail, 1997.
- CALINESCU, Matei – *Five Faces of Modernity*. 1977 (CALINESCU, Matei – *As 5 faces da Modernidade, Modernismo, Vanguarda, Decadência, Kitsh, Pós-Modernismo*. Lisboa: Vega Editora, 1999.)
- CAMPANY, David – *Art and Photography*. London: Phaidon Press, 2003.
- CRARY, Jonathan – *Techniques of the Observer, On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, Massachusetts, London: MIT Press (an October Book), 1990.
- CRARY, Jonathan – *Suspensions of Perception, attention, spectacle, and Modern culture*. Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press, 2001. (1.^a ed. The MIT Press, 1999).

- CRIMP, Douglas – *On the Museum's Ruins*. Cambridge, Massachusetts, London: MIT Press, 2000. (1.^a ed. The MIT Press, 1993).
- DALLENBACH, Lucien – *Le récit spéculaire, essai sur la mise en abyme*. Paris: Éditions du Seuil, 1977.
- DANTO, Arthur C. – *Beyond The Brillo Box – The Visual Arts in Post-Historical Perspective*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1992.
- DANTO, Arthur C. – *After the end of art*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1997.
- DEBORD, Guy; WOLMAN, Gil J. – *Mode d'emploi du détournement*, *Les Lèvres Nues* n.º 8 (Maio, 1956). Disponível em <http://www.bopsecrets.org/>
- DE DUVE, Thierry – *The definitively Unfinished Marcel Duchamp*. Cambridge, Massachusetts, London: MIT Press, 1991.
- DELEUZE, Gilles – *Logique du sens*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1969 (DELEUZE, Gilles – *Lógica do Sentido*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.)
- DELEUZE, Gilles; GUATARI, Félix – *L'anti-oedipe: capitalisme et schizophrénie*. Paris: Minuit, 1972 (DELEUZE, Gilles; GUATARI, Félix – *O Anti-Édipo, Capitalismo e Esquizofrenia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995.)
- DELEUZE, Gilles; GUATARI, Félix – *Mille Plateaux*. Paris: Minuit, 1980 (DELEUZE, Gilles; GUATARI, Félix – *Mil Platôs, Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 1-5. São Paulo: Editora 34, 1997.)
- DELEUZE, Gilles – *Logique de la sensation*. Paris: La difference, 1982 (DELEUZE, Gilles – *Francis Bacon, the logic of sensation*. London, New York: Continuum, 2004.)
- DELEUZE, Gilles – *Cinéma, tome 1. L'image mouvement*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983 (DELEUZE, Gilles – *A imagem-movimento, Cinema 1*. Lisboa: Assírio & Alvim. 2004.)
- DELEUZE, Gilles – *Cinéma, tome 2. L'image temps*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1985.
- DELEUZE, Gilles – *Dialogues*. Paris: Flammarion, 1992 (DELEUZE, Gilles – *Conversações*. Lisboa: Fim de Século Edições, 2003.)
- DELEUZE, Gilles – *Critique et Clinique*. 1993 (DELEUZE, Gilles – *Crítica e Clínica*. Lisboa: Edições Século XXI, 2000.)
- DERRIDA, Jacques – *Grammatologie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1967 (DERRIDA, Jacques – *Gramatologia*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.)
- DESCARTES, René – *Les passions de l'âme*, 1649 (DESCARTES, René – *As paixões da Alma*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.)
- DIDI-HUBERMAN, Georges – *Invention de l'hystérie, Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*. Paris: Macula, 1982.
- DUBOIS, Philippe – *L'acte photographique*. Paris: Nathan, 1983 (DUBOIS, Philippe – *O acto fotográfico*. Lisboa: Edições Vega, 1992.

- DUCHAMP, Marcel – *Notes*. Paris: Flammarion, 1999.
- DUCHAMP, Marcel – *Duchamp du signe*. Paris: Flammarion, 1999.
- DUCHAMP, Marcel – *Ingénieur du temps perdu*. Paris: Belfond, 1967 (DUCHAMP, Marcel – *O engenheiro do Tempo Perdido – Entrevistas com Pierre Cabanne*. Lisboa: Relógio D'Água, 1990.)
- DUTTON, Dennis – *The Forger's Art, Forgery and the Philosophy of Art*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1983.
- EAGLETON, Terry – *The ideology of the aesthetic*. Oxford: Basil Blackwell, 1990.
- EDELMAN, Bernard – *Le droit saisi par la photographie*. Paris: Flammarion, 2001.
- FLEMING, Stuart James – *Authenticity in Art: The Scientific Detection of Forgery*. London: Institute of Physics, 1975.
- FLÜSSER, Vilém – *Für eine Philosophie der Photographie*. Göttingen: European Photography, 1983 (FLÜSSER, Vilém – *Ensaio sobre a fotografia, para uma filosofia da técnica*. Lisboa: Relógio d'Água, 1998.)
- FONTCUBERTA, Joan – *El beso de Judas, fotografía y verdad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1997.
- FOSTER, Hal – *The return of the real, the avant-garde at the end of the century*. Cambridge, Massachusetts, London: MIT press, 1996.
- FOSTER, Hal – *Design and crime, and other diatribes*. London, New York: Verso, 2002.
- FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yves-Alan; BUCHLOH, Benjamin – *Art Since 1900*. London: Thames and Hudson, 2004.
- FOUCAULT, Michel – *Postface à Flaubert*. 1964 (FOUCAULT, Michel – *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.)
- FOUCAULT, Michel – *Qu'est-ce qu'un auteur?*. 1969 (FOUCAULT, Michel – *O que é um autor?*. Lisboa: Editora Vega, 2002.)
- FOUCAULT, Michel – *La Peinture de Manet* (1971). <http://foucault.info/documents/manet/>
- FOUCAULT, Michel – *Surveiller et Punir: Naissance de la prison*. Paris: Gallimard, 1975 (FOUCAULT, Michel – *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Editora Vozes, Lda., 1997.)
- FOUCAULT, Michel – *La peinture photogenique*. 1975 (FOUCAULT, Michel – *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.)
- FOUCAULT, Michel – *Ceci n'est pas une pipe : Sur Magritte*. Paris: ADAGT, 1982 (FOUCAULT, Michel – *This is not a pipe*. Berkeley: University of California Press, 1983.)
- FRADE, Pedro Miguel – *Figuras de Espanto, a fotografia antes da sua cultura*. Lisboa: Edições Asa, 1992.

FREUD, sigmund – *Das Unheimlich*. 1919 (FREUD, sigmund – *Textos Essenciais sobre Literatura, Arte e Psicanálise*. Mem-Martins: Europa-América, 1994.)

FRIZOT, Michel – *Identités, de Disdéri au Photomaton*. Paris: Éditions du Chêne, 1985.

GERE, charlie – *Digital Culture*. London: Reaktion Books, 2002.

GIL, José – *Metamorfoses do Corpo*. Lisboa: Relógio d'Água, 1997. (1ª ed., *A regra do jogo*, 1980)

GIL, José – *Monstros*. Lisboa: Quetzal, 1994.

GREENBERG, clement – *Art and Culture, critical essays*. Boston, Massachusetts: Beacon Press Boston, 1989.

HEIDEGGER, Martin – *Der Ursprung des Kunstwerks*. 1936. (HEIDEGGER, Martin – *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 1991.)

HEINICH, Natalie – *Le triple Jeu de L'art Contemporain*. Paris: Les Éditions Minuit, 1998.

HOFFMANN, E. T. A. – *Der SandMann*. 1817. (HOFFMANN, E. T. A. – *O Homem da Areia*, in *Contos Nocturnos*. Lisboa: Guimarães Editores, 2005.)

ILES, chrissie – *Into the Light, The projected image American Art 1964-1977*. New York: Whitney Museum, 2001.

IRVING, Clifford – *Fake! The story of Elmyr de Hory, the Greatest Art Forger of our time*. London: Heinemann, 1970. (1ª ed., McGraw-Hill Book Company, 1969)

IVINS, william – *On the Rationalization of Sight*. New York: Da Capo Press, 1975. (1ª ed., Metropolitan Museum of Art, 1938)

JEFFREY, Ian – *Photography: A Concise History*. London: Thames and Hudson, 1981.

JOSELIT, David – *Infinite Regress: Marcel Duchamp 1910-1941*. Cambridge, Mass, London: MIT Press, 1998.

JULIUS, Anthony – *Transgressions – the offences of Art*. London: Thames and Hudson, 2002.

KLEIN, Naomi – *No Logo: No Space, No Choice, No Jobs*. Picador, 2000. (KLEIN, Naomi – *No Logo - O Poder das Marcas*, Relógio d'Água, Lisboa, 2000.)

KOSTELANETZ, Richard – *A Dictionary of the Avant-Gardes*. New York, London: Routledge, 2001.

KRAUSS, Rosalind – *Le photographique. Pour une theorie des écarts*. Paris: Editions Macula, 1990 (KRAUSS, Rosalind – *Lo fotográfico, por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. 2002.)

KRAUSS, Rosalind – *Reinventing the Medium* (1999).

<http://www.cybergrain.com/remediality/krauss.pdf>.

KRAUSS, Rosalind – *The originality of avant-garde and other modernist myths*. Cambridge, Massachusetts, London: MIT press, 1993.

KRAUSS, Rosalind – *The Optical Unconscious*. Cambridge, Massachusetts, London: MIT Press, 1993.

KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yves-Alain – *Formless, a User's Guide*. New York: MIT Press, 1997.

KRAUSS, Rosalind – *Bachelors*. Cambridge, Massachusetts, London: MIT Press, 1999.

KRUGER, Barbara – *Remote Control*. Cambridge, Massachusetts, London: MIT Press, 1993.

KUSPIT, Donald – *The Cult of the Avant-Garde Artist*. New York: Cambridge University Press, 1993.

LEADER, Darian – *Stealing the Mona Lisa, what art stop us from seeing*. New York: Counterpoint, 2002 (1.^a ed. London: Faber and Faber, 2002).

LECLANCHE-BOULÉ, Claude – *Le constructivisme Russe – Typographies and Photomontages*. Paris: Flammarion, 1991.

LEMAGNY, Jean Claude ; rouillé, André – *Histoire de la photographie*. Paris: Bordas, 1986.

LEVIN, Thomas; FRHONE, Ursula; WEIBEL, Peter – *Ctrl + Space, rhetoric's of surveillance from Bentham to Big Brother*. Karlsruhe: ZKM – Centre for Art Media, 2002.

LYOTARD, Jean François – *La condition Postmoderne*. Paris: Les éditions de Minuit, 1979 (LYOTARD, Jean François – *A condição pós-moderna*. Lisboa: Gradiva, 2003.)

MCLUHAN, Marshall – *Understanding Media: The Extensions of man*. 1964 (MCLUHAN, Marshall – *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Editora Cultrix, 2001.)

MAH, Sérgio – *A Fotografia e o privilégio de um olhar moderno*. Lisboa: Edições Colibri, 2003.

MALRAUX, André – *Les voix du silence*. 1951 (MALRAUX, André – *As vozes do silêncio*. Lisboa: Livros do Brasil, 198-)

MANONNI, Laurent – *Le grand Art de la lumière et de l'ombre : archéologie du cinéma*. Paris: Ed. Nathan Université, 1995.

MANOVICH, Lev – *The Language of New Media*. Cambridge, Massachusetts, London: MIT Press, 2001.

MARIEN, Mary Warner – *Photography a cultural history*. London: Lawrence King Publishing, 2002.

MCCLEAN, Daniel; SCHUBERT, Karsten – *Dear Images, Art, Copyright and Culture*. London: Ridinghouse, ICA, 2002.

MEDEIROS, Margarida – *Fotografia e Narcisismo, o auto-retrato contemporâneo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.

MELCHIOR -BONNET, S. – *Histoire du Miroir*. Paris: Éditions Imago, 1994.

MELVILLE, Herman – *Bartleby the scrivener: a story of wallstreet*. 1853 (MELVILLE, Herman – *Bartleby*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1988.)

MIGLIETTE, Francesca Alfano – *Extreme Bodies, The use and abuse of the body in art*. Milano: Skira, 2003.

NADAR – *Quand j'étais photographe*. Paris: Actes Sud, 1998. (1ª ed., 1899).

OBALK, Hector – *Andy Warhol n'est pas un grand artiste*. Paris: Flammarion, 2001.

OLAIO, António – *Ser um indivíduo chez Marcel Duchamp*. Porto: Editora Dafne, 2005.

ORTEGA Y GASSET, José – *La Deshumanización del Arte*, 1925 (ORTEGA Y GASSET, José – *A desumanização da arte*. Lisboa: Vega, 1997.)

ORTEGA Y GASSET, José – *La rebéllion de las massas*, 1929 (ORTEGA Y GASSET, José – *A rebelião das massas*. Lisboa: Relógio d'Água, s.d.)

OVIDIO - *Metamorfosi* (OVIDIO - *Metamorfosis*. Madrid: Ed. ÁLVAREZ Consuelo; IGLÉSIAS, Rosa, Éditiones Catedra, 2004.)

OWENS, Craig – *Beyond Recognition: Representation, Power and Culture*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1992.

PAINI, Dominique – *Projections, les transports de l'image*. Paris: Hazan; Le Fresnoy; AFAA, 1998.

PANOFSKY, Erwin – *Die Perspektive als symbolische Form*. Leipzig: 1927. (PANOFSKY, Erwin – *A perspectiva como forma simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1999.)

PERNIOLA, Mario – *L'arte e la sua ombra*. Torino: Einaudi, 2000 (PERNIOLA, Mário – *A arte e a sua sombra*. Lisboa: Assirio & Alvim, 2006.)

PHÉLINE, Christian - *L'Image accusatrice*. Paris : ACCP, Les Cahiers de la Photographie, 1985.

PLATÃO – *A República*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

ROEGIER, Patrick – *L'ère du double*. Paris: Maison Européenne de la Photographie, 1998.

SCHWARTZ, Hillel – *The culture of copy, sticking likeness, unreasonable facsimiles*. New York: Zone Books, MIT Press, 1998.

SELLARS, Peter; WALSH, John – *Bill Viola: The Passions*. New York: Getty Museum, 2003.

- SHERMAN, cindy – *The Complete Untitled Film Stills*. New York: The Museum of Modern Art, 2003.
- SOBIESZEK, Robert – *Ghost in the Shell, Photography and the Human Soul 1850-2000*. Cambridge, Massachusetts, London: MIT Press, 1999.
- SONTAG, susan – *On Photography*. London: Penguin Books, Art & Applied Arts, 1979.
- SONTAG, susan – *Regarding the pain of the others*. 2003 (SONTAG, susan – *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.)
- SPRINGER, claudia – *Eros Electronic: Bodies and Desire in the Postindustrial Age* Austin: University of Texas Press, 1996.
- STIEGLER, Bernard – *La technique et le temps*. Paris: Galilée, 1994.
- THÉVOZ, Michel – *Le miroir infidèle*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1996.
- THOMPSON, Nato; SHOLETTE, Gregory (ed.) – *The Interventionists, User's manual for the creative disruption of everyday life*. Massachusetts: North Adams Publications – Mass Moca, 2004.
- TOMKINS, calvin – *Duchamp*. Nova Iorque: Henry Holt and Company, 1996. TOMKINS, calvin – *Duchamp*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- TUCHERMAN, Ieda – *Breve história do corpo e dos seus monstros*. Lisboa: Editorial Vega, 1999.
- VENTURI, Lionello – *Four Steps toward Modern Art*. New York: Colúmbia University Press, 1956. (VENTURI, Lionello – *Cuatro pasos hacia el arte moderno: Giorgione, Caravaggio, Manet, Cézanne*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Vision, 1960.)
- VIDAL, Carlos – *A representação da vanguarda, contradições dinâmicas na arte contemporânea*. Oeiras: Celta Editora, 2002.
- WELCHMAN, John – *Art after Appropriation: Essays on Art in the 1990's*. London: G&B Arts International, 2003. (1ª ed., Routledge, 2001).
- WARHOL, Andy – *The philosophy of Andy Warhol. From A to B and Back again*. 1975 (WARHOL, Andy – *Mi Filosofía de A a B y de B a A*. Barcelona: Fabula Tusquets, 2002.)
- WARHOL, Andy; HACKETT, Pat – *POPism*. London: Pimlico, 1996. (1ª ed., Hutchinson, 1981)
- WELLS, Liz – *Photography: a critical introduction*. New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 1996. (1ª ed., 2000).
- WELLS, Liz – *The Photography reader*. New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2003. (1ª ed., 2002)
- WOLLEN, Peter; PACTEAU, Francette – *Victor Burgin*. Barcelona: Fundacio Antoni Tapies, 2001.

Filmografia

Consultada e Referenciada

- ANTONIONI, Michelangelo – *Blowup*. Reino Unido, Itália, 1966.
- BECKETT, Samuel – *Film*. Estados Unidos da América, 1965.
- COCTEAU, Jean – *Orphée*. França, 1950.
- DEBORD, Guy – *La Societé du Spectacle*. França, 1973.
- DUCHAMP, Marcel – *Anémic Cinema*. França, 1926.
- GODARD, Jean-Luc – *Históire (s) du cinema*. França, 1988-98.
- GOLDSTEIN, Jack – MGM. Estados Unidos da América, 1975.
- HITCHCOCK, Alfred – *Rear Window*. Estados Unidos da América, 1954.
- JARMAN, Derek – *Blue*. Reino Unido, 1993.
- JAUBERT, Alain – *De Duchamp au Pop Art – Collection Palletes*. França, 2001.
- KLEIN, William – *Contacts 1*. França, 2001.
- KLEIN, William – *Contacts 2*. França, 2003.
- KLEIN, William – *Contacts 3*. França, 2005.
- LANG, Fritz – *Metropolis*. Alemanha, 1927.
- MARKER, Chris – *La Jetée*. França, 1962.
- MARKER, Chris; RESNAIS, Alain – *Les statues meurent aussi*. França, 1953.
- MEKAS, Jonas – *Scenes from the life of Andy Warhol*. Estados Unidos da América, 1966.
- RAY, Man – *Emak Bakia*. França, 1926.
- RAY, Man – *Le mystères du chateau du Dê*. França, 1929.
- STRAUB, Jean-Marie; HUILLET, Daniele – *En Rachâchant*. França, 1982.
- VERTOV, Dziga – *O homem da câmara de filmar*. Rússia, 1929.
- VIOLA, Bill – *The Passions*. (2000-)
- WELLES, Orson – *Citizen Kane*. Estados Unidos da América, 1941.
- WELLES, Orson – *F for Fake*. França, Irão, Alemanha, 1974.
- WALLACE, Mike – *60 minutes: Clifford Irving*. CBS NEWS, 1972.

Índice das figuras

1. *Retrospectiva de Duchamp, Exposição na China*, Shi Xinning, 2000.
2. *Cette peinture est de moi* (Certificado de Autenticidade), Elmyr de Hory, 1951.
3. *F for Fake* (fotograma do filme), Orson Welles, 1974.
4. *Fake! The story of Elmyr de Hory the greatest Art Forger of our time* (capa), Clifford Irving, 1970.
5. *Fake! The story of Elmyr de Hory the greatest Art Forger of our time* (contracapa), Clifford Irving, 1970.
6. Pintura de Henri Matisse por Elmyr de Hory, 1965.
7. Elmyr de Hory na sua casa *La Falaise*, 1968.
8. *Authenticity in Art. The Scientific Detection of Forgery* (Capa), Stuart James Fleming, 1975.
9. *Authenticity in Art. The Scientific Detection of Forgery* (Contracapa), Stuart James Fleming, 1975.
10. *En Rachâchant* (esquício do texto do argumento do filme), Jean-Marie Straub, 1982.
11. “An efficient 5 inch film camera – The Brownie – Fit for any photographer to use!” Anúncio Publicitário para a câmara Brownie, comercializada no ano de 1900 por George Eastman, Eastman Kodak Co.
12. Charles Baudelaire, Gaspar Félix Tournachon Nadar, c. 1855.
13. *Dancer / Danger. L'impossibilité*, Man Ray, S.d.
14. *Corte com faca de cozinha Dada pela última Weimar - época cultural alemã das barrigas de cerveja*, Hannah Höch, 1919-1920.
15. *O Homem da Câmara de Filmar* (fotograma do filme). Dziga Vertov, 1929
16. *Vénus Dormindo*, Giorgione, 1507.
17. *Vénus de Urbino*, Vecelli Tiziano, 1538.
18. *Olympia*, Edouard Manet, 1863.
19. *Olympia* (tríptico), Victor Burgin, 1982.
20. *Olympia* (tríptico), Victor Burgin, 1982.
21. *Surrender*, Bill Viola, 2001.
22. *Surrender*, Bill Viola, 2001.
23. *Flagelação e Coroação de Cristo*, Hieronymus Bosch, 1490-1500.
24. *The Quintet of the Astonished*, Bill Viola, 2000.
25. *Six Heads*, Bill Viola, 2000.

26. *Observance*, Bill Viola, 2002.
27. *L'Avant Garde ne se rends pas*, Asger Jorn, 1962.
28. *L. H. O. O. Q.*, Marcel Duchamp, 1919.
29. *L. H. O. O. Q. rasée*, Marcel Duchamp, 1965.
30. 'The final decline and total collapse of the American avant-garde' *Esquire Magazine* (Capa), Andy Warhol, 1969.
31. *Fountain*, Marcel Duchamp (fotografia de Alfred Stieglitz), 1917.
32. *The Richard Mutt Case* editorial da revista *The Blind Man*, P. B. T., 1917.
33. *Fountain (After Marcel Duchamp: A.P.)*, Sherrie Levine, 1991.
34. Estúdio de Marcel Duchamp em 33 West 67th, Nova Iorque, 1917-18.
35. 'Dr. Edwin Land of Polaroid demonstrates his new invention' *Life Magazine* (capa), 1972.
36. *Brillo Box*, Andy Warhol, 1964.
37. *Lavender Disaster*, Andy Warhol, 1963.
38. *Dance Diagram*, Andy Warhol, 1962.
39. Andy Warhol, "Brillo Box", 1964 (white, yellow, and white), Richard Pettibone, 1965.
40. *Art Institute of Chicago 2, Illinois*, Thomas Struth, 1990.
41. *On the Museum's Ruins*, (reprodução da página 59 do livro), Douglas Crimp, 2000.
42. *Design and crime, and other diatribes*, (reprodução da página 79 do livro), Hal Foster, 2002.
43. *It could be Elvis*, Louise Lawler, 1994.
44. *Combien pour ce chapeau?*, Louise Lawler, 1987.
45. *CS#204*, Louise Lawler, 1990.
46. *Untitled # 204*, Cindy Sherman, 1989.
47. *Madame Moitissier*, Jean-Auguste-Dominique Ingres, 1856.
48. *La Jetée* (fotograma do filme), Chris Marker, 1962.
49. *Union City Drive in*, Hiroshi Sugimoto, 1993.
50. *Interieurs parisiens After Atget 16*, Sherrie Levine, 1997.