

Edição v.35  
número 3 / 2016-17

Contracampo e-ISSN 2238-2577  
Niterói (RJ), v. 35, n. 3  
dez/2016-mar/2017

A Revista Contracampo é uma revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense e tem como objetivo contribuir para a reflexão crítica em torno do campo midiático, atuando como espaço de circulação da pesquisa e do pensamento acadêmico.

## +WALKER EVANS +SHERIE LEVINE. CONSIDERAÇÕES SOBRE ARTE, FOTOGRAFIA E MEMÓRIA

## +WALKER EVANS +SHERIE LEVINE. CONSIDERATIONS ON ART, PHOTOGRAPHY AND MEMORY

### GRÁCIA FALCÃO

Doutoranda e bolsista FAPERJ no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UERJ. Possui mestrado em Tecnologias de Comunicação e Cultura pela mesma instituição, título concluído com apoio da CAPES, e graduação em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda pela PUC-Rio. Com experiência profissional em fotografia e produção audiovisual para cinema e televisão, hoje é membro do Grupo de Pesquisa TRAMA – Comunicação, Arte e Redes Sócio-técnicas e do Laboratório de Pesquisa LETS – Comunicação, Cultura e Subjetividades, onde atua principalmente entre os temas: arte educação, arte contemporânea, fotografia, tecnologias da comunicação, sociabilidade online, experiência estética e produção de subjetividade. Brasil.

gre.falcao@gmail.com

AO CITAR ESTE ARTIGO, UTILIZE A SEGUINTE REFERÊNCIA:

Grécia. +Walker Evans +Sherie Levine: considerações sobre arte, fotografia e memória. Contracampo, Niterói, v. 35, n. 03, dez. 2016/ mar. 2017.

Enviado em 11 de setembro de 2015 / Aceito em: 11 de abril de 2016.

DOI: <http://dx.doi.org/10.20505/contracampo.v35i3.871>

## Resumo

Seguindo o projeto benjaminiano, este artigo busca romper com a representação histórica que aprisiona os sentidos dos arquivos. Olharemos as obras de artistas contemporâneos que se apropriam de documentos fotográficos para discutir sua veracidade. Expressões artísticas que falam, justamente, da dupla vigência da fotografia - meio que cria aparências em busca de uma verdade histórica permanente e comum, ao passo que denota uma existência múltipla e efêmera, efeito das irregularidades que, no presente, legitimam o que é representado como fato verídico ou não. Com isso, esta análise trata da produção de sentido diante das imagens e da maneira pela qual o discurso histórico da fotografia passou a funcionar como "signo" de uma verdade.

### Palavras-chave

arte contemporânea;  
fotografia; experiência estética;  
tecnologias da comunicação

## Abstract

Following Walter Benjamin's project, this paper seeks to break with the historical representation that imprisons the contemporary image meanings. We look precisely to artistic expressions that speak about the double life of photography - medium that creates appearances in search of a permanent and common historical truth, while denotes a ephemeral existence, effect of irregularities that, at the present, legitimize what is represented as truth or not truth. Thus, this article aims to analyse the production of meanings before the images and the way in which the historical discourse of photography began to function as "sign" of a truth.

### Keywords

contemporary art; photography;  
aesthetic; experience;  
communication technologies

## Introdução

Em Walter Benjamin, a imagem se apresenta como um conceito central para pensar arte, política e memória. Carregada de intensidades históricas, a imagem surge como alternativa para criar e redefinir as noções de temporalidade e ultrapassar a concepção científica que formalizou o tempo como unidade linear e cronológica. Numa crítica aos pressupostos da historiografia moderna, que lê o tempo por ordem sucessiva e linear, cadenciado do passado ao futuro, Benjamin trata de reconstruir esta história mediante a potência do que se mostra ao olhar. Imagens, saturadas de tensões, que podem romper com a aparência harmônica e preestabelecida do mundo e, “nos pormenores de seu conteúdo material” (BENJAMIN, 1994, p. 51), reordenar as forças do movimento histórico.

Em suas teses “Sobre o Conceito de História”, pensar historicamente não é tornar única e singular a expressão do tempo, mas admitir outras possibilidades subjetivas aos acontecimentos. Fala-se, em suma, de uma autorreflexão sobre o papel do historiador diante da maneira como representamos os fatos históricos. E se há, no discurso historiográfico, uma distância crítica que interpreta o objeto tradicional pela divisão entre passado e presente, numa relação que se desloca e progride, o historiador benjaminiano deve ultrapassar tais fronteiras que distinguem épocas. Deve-se encarar o passado e o futuro como campos circunscritos no presente.

Trata-se do ideal de pesquisa do materialista histórico, termo cunhado por Benjamin para falar de um observador que confronta o teor factual dos objetos e o momento histórico ao qual este pertence. Seu papel é romper com as categorias de “real” e com um modelo de temporalidade cujo o princípio de compreensão se dá pelo progresso. Entende-se, portanto, que uma mesma época sustenta uma pluralidade de verdades, de desenvolvimentos heterogêneos, combinados entre si. Afinal, a história não é estável, de validade universal e constante. Ela diz respeito aos jogos que deram visibilidade a certo acontecimento.

Ela retrata as forças de saber e poder que sustentam a forma pela qual certos relatos se tornaram legítimos enquanto outros se silenciaram, se tornaram invisíveis.

Não há, portanto, uma temporalidade espacialmente dividida que caminha linearmente, pelo contrário. Em Benjamin, a realidade histórica se reestrutura a todo instante, se atualiza no presente. Categorias de verdade, formas de vida, valores e visões de mundo que nascem por conflito, por confronto do passado com as oportunidades concedidas no contemporâneo. Nestes termos, o autor pensa a relação entre o passado e o presente enquanto despertar dialético, visto que só é possível enxergar o movimento temporal quando nos posicionamos em oposição às representações de cada época. Em outras palavras, a tarefa do crítico-historiador é articular passado e presente de forma a encarar a força dialética da história. Postura que nos convida a interromper o encadeamento linear dos fatos históricos, a estranhar os objetos de nosso próprio tempo.

Benjamin faz a crítica ao sujeito moderno, que decifra a realidade sob a pretensa imparcialidade científica e busca pressupostos metodológicos que pré-ordenam os acontecimentos. Atitude que, por consequência, criará um modelo de compreensão que define distâncias entre sujeito e objeto na análise historiográfica. Longe deste propósito, o olhar benjaminiano irá aproximar-se dos arquivos, dos relatos, das imagens, e deixar-se afetar por estas presenças. Sob tal condição, não é fortuita a influência do materialismo histórico de Marx nos escritos de Benjamin, visto que são as formas de expressão dos objetos, da estrutura técnica, que nos levam a resgatar a história em suas multiplicidades e diferenças políticas, estéticas, econômicas e socioculturais. Materialidades que carregam vestígios de outros tempos e, como sintomas, nos fazem romper com os modelos canônicos de temporalidade.

A história, contudo, não conserva, restaura ou representa um passado estagnado cronologicamente no tempo, mas dialoga, de forma anacrônica, com os limites impostos pelo corpo social do

contemporâneo. Um tempo que se reestrutura a todo momento, seja sob a maneira pela qual o objeto se torna visível e compreensível no mundo, seja pelas instâncias que definem como, quando e onde o sujeito deve relatar certo acontecimento. Em linhas gerais, Benjamin trata das formas de produção, circulação e legitimação que constroem os lugares de verdade e de ficção, de real e irreal, por assim dizer. E resta ao historiador materialista ler, no presente, a construção destes territórios de reconhecimento e verdade.

Seguindo o projeto benjaminiano, este artigo busca romper com a representação histórica que aprisiona os sentidos dos arquivos. Olharemos para fotografias da arte contemporânea que assimilam o teor factual da história, mas mostram, em seu interior, uma série de contradições. Obras que falam justamente da dupla vigência da fotografia. Meio que cria aparências em busca da uniformidade dos códigos, de uma verdade histórica permanente e comum, ao passo que denota, per se, uma existência múltipla e efêmera, efeito das irregularidades que, no presente, legitimam o que é representado como fato verídico ou não.

Questiono a fotografia-documento em suas categorias de real, assim como Benjamin critica a veracidade do discurso historiográfico moderno. A fotografia é herdeira desta vontade científica de representar, catalogar, para oferecer uma explicação coerente e universal da realidade. Entretanto, reconhecer o mundo tal qual ele é, é ultrapassar estas forças que organizam e unificam a representação. Com isso, o problema da pesquisa não se restringe à definição dos fatos no tempo, mas pela maneira como este discurso histórico passa a funcionar como “signo” de uma verdade.

E para ver o que está por trás das imagens documentais, estaremos atentos a expressões artísticas que buscam evidenciar a dimensão lacunar do material de arquivo. Obras que fazem uso do documento para discutir sua veracidade. É o caso da série fotográfica “+Walker Evans +Sherie Levine” do artista americano Hermann Zschiegner.

## A arte que se faz enquanto duplo

A seguir vemos Allie Mae Burroughs, símbolo da Grande Depressão americana. Adentremos os pormenores desta imagem (figura 1).

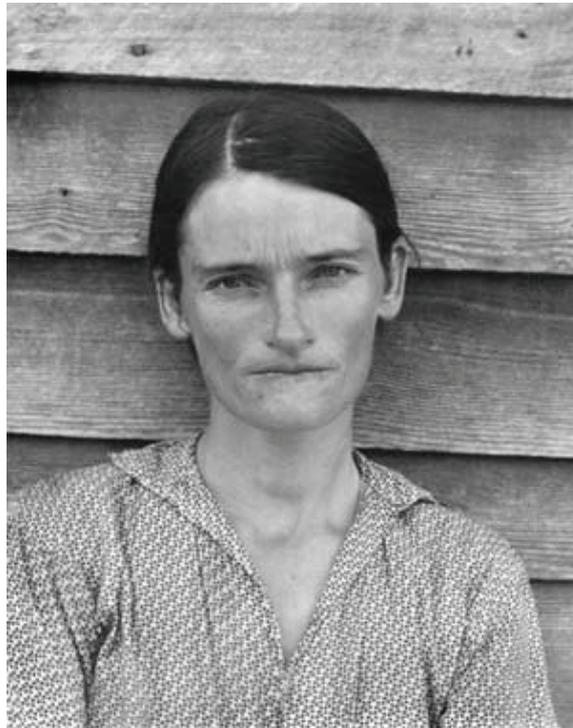


Figura 1 - Allie Mae Burroughs – Walker Evans, 1936.

O fotógrafo Walker Evans (1903 - 1975), um dos precursores da fotojornalismo, registrou, durante anos, os temas comuns da cultura americana. O movimento dos cafés de beira de estrada, o cotidiano das ruas nas pequenas cidades, a arquitetura dos comércios locais, dos cemitérios, das igrejas. Mas foi esta foto, tirada em 1936, que marcou sua obra.

No verão deste ano, Evans foi convidado pelo governo dos Estados Unidos para fotografar uma comunidade de assentamento construída para mineiros de carvão desempregados. O objetivo era compor uma reportagem que demonstrasse como o Estado se esforçava para combater a pobreza rural, uma das principais consequências da Grande Depressão. Evans, ao lado de fotógrafos como Dorothea Lange, foi incumbido de documentar a vida desses moradores. A

família Burroughs, por exemplo, nada possuía. A casa, as ferramentas, os animais eram todos “emprestados”. Eles pagavam os gastos com sementes, fertilizantes, medicamentos e ainda deveriam dar metade de sua safra de algodão e milho para o dono das terras. Walker Evans buscava provas da miséria local. Lá estavam elas. No entanto, suas composições fotográficas acabaram por transmitir algo a mais.

Dentre os vários personagens da comunidade, Evans fez quatro fotografias de Allie Mae Burrougs. Aquela que vimos é a mais emblemática (figura 1). Um olhar sério, neutro, quase indiferente. O retrato de um universo psicológico que caminha entre a dignidade e o descaso, da raiva ao conformismo. Esta foto se tornou ícone do período da Grande Depressão, enraizando-se profundamente na memória do povo americano. E desde as primeiras aparições em jornais, revistas e livros, as obras de Evans se tornaram influentes junto a nomes da fotojornalismo americano como Robert Frank. Surgia o desejo de estruturar os quadros fotográficos. De descrever diretamente os personagens, incorporando um mistério que retratava o lado trágico da vida. Uma sensação ambígua, contraditória, inexplicável, onde o espectador não chegava a encontrar uma mensagem na foto. Ele era apenas confrontado. Segundo Roland Barthes, ali estaria o emblemático *punctum* da fotografia. Algo que aciona um afeto. Uma instância tátil, pouco racional, onde “a luz, embora impalpável, é aqui um meio carnal, uma pele que partilho com aquele ou aquela que foi fotografado” (BARTHES, 1984, p. 121).

No entanto, com os anos, estas obras se tornaram modelos visuais e ditavam as premissas da boa fotografia. Davam conta de um “saber-fazer” que girava em torno da pulsão do instante fotográfico. Alvo de crítica nas obras contemporâneas, no final dos anos setenta, as estratégias de representação da arte passaram a ser questionadas por diversos artistas. É o caso da série “Depois de Walker Evans”, de Sherrie Levine. Um de seus trabalhos mais conhecidos é a cópia do retrato de Allie Mae Burroughs. Levine simplesmente fotografou as páginas do catálogo de exposição de Walker Evans. E embora a reprodução do

livro seja em formato reduzido, a artista imprimiu o registro no mesmo tamanho que o "original", e pôs a foto como de sua autoria (figura 2).

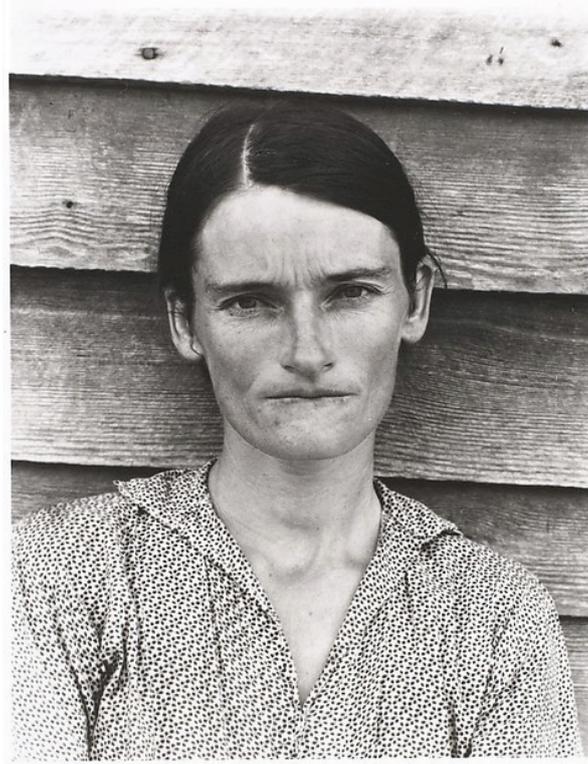


Figura 2 - "After Walker Evans" – Sherrie Levine, 1981.

Mas se fotografar é movimentar no espectador um jogo de fratura sensível, um singular embate entre aquilo que vemos e aquilo que nos olha (DIDI-HUBERMAN, 2010), de quem é esta imagem, senão de todos os elementos que, em última instância, montaram nossa forma de perceber a realidade? Em outras palavras, Evans pode ter sido o fotógrafo dessas obras singulares, mas não é o autor do fenômeno político, social, cultural e técnico que as levaram à evidência. As questões que envolvem os gestos de apropriação no contemporâneo delineiam, justamente, esta provocação nos territórios de legitimação do ver. Os fatores históricos que, desde o Renascimento, por exemplo, contribuíram para afirmação da figura do autor e da suposta singularidade das obras de arte.

Sherrie Levine não adiciona nem subtrai qualquer elemento ao registro de Walker Evans. A artista simplesmente copia sua obra tal

qual Evans quis decalcar a “realidade” no Alabama. Aqui podemos fazer uma referência ao emblemático texto “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, onde Benjamin disserta sobre a perda do “valor de culto” na arte diante do advento da fotografia. Para o autor, o que fascina o espectador de arte se conserva num conteúdo “aurático” dado pelo caráter singular da obra. Contudo, essa existência única e original da pintura, por exemplo, é substituída por uma existência em série diante das novas tecnologias de reprodução de imagens. As telas e até mesmo as esculturas, registradas pela fotografia, passam a aproximar o espectador dos encontros com a arte, mas acarretam no consumo massificado das obras, associado as novas dinâmicas do capital. Perde-se então o “valor de culto”, a aura, que corresponde a experiência do olhar afastado, quase espiritual, onde a obra de arte se mostra como “aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (BENJAMIN, 1994, p. 170).

Este aspecto ritualístico da arte, a aura, não deixa de ser um sentido enraizado na tradição, onde o valor da obra se define por seu composto de originalidade e singularidade. A fotografia vem abalar justamente as relações de propriedade e formas de produção e veiculação da arte representativa, rearticulando a distância espaço-temporal entre o sujeito e o objeto artístico. Contudo, até hoje respondemos às mesmas expectativas que, desde de o século XV pelo menos, valoram as artes como fazer único, criativo, dotado de autoridade.

A propriedade autoral da imagem não deixou de ser um fundamento das artes e ainda vigora firmemente no jornalismo e na ciência, se tratamos dos registros de cunho documental, por exemplo. Mesmo a obra de Sherrie Levine, que questiona a propriedade autoral na arte, não deixa de investir num certo gesto de autoria, contido não tanto na fatura do objeto, mas no pensamento crítico empreendido pela artista. Não é por acaso que sua ação de violar os direitos autorais de Evans se tornou uma marca “registrada” da arte contemporânea. Filhos do gesto dumchampiano do ready-made, por assim dizer. O famoso urinol (Fonte, 1917), invertido de cabeça para baixo, que saiu

das fábricas e foi deslocado diretamente para as salas dos museus (DANTO, 2005).

Marcel Duchamp coloca um objeto banal, pré-fabricado, no espaço expositivo da arte. E quem haveria de dizer que aquilo não era arte? Quais são os limites que definem este território? Sua ironia irá desarticular os lugares de valoração dos objetos como um todo, e irá aproximar o fazer da arte dos usos empreendidos no cotidiano. Desde então, a apropriação artística é esse gesto que se nega a ler a obra estritamente pela forma. Extrapola-se, portanto, o entendimento das artes como manufatura, como o "saber-fazer" das vanguardas artísticas modernas que ainda buscavam ressaltar o caráter único e original do feito artístico, brincando no limite da forma e da figuração. Agora, na arte do contemporâneo, não é preciso presar pela artesanaria, pois o mesmo objeto de uso corriqueiro e valor ordinário é também nobre arte. A aura se rompe, mais uma vez.

Talvez por isso Phillipe Dubois (2011) trate a obra de Marcel Duchamp como fotográfica. Há ali outra ruptura nas formas representativas tal qual empreendida pelo surgimento da fotografia, que deu vigor ao movimento artístico modernista. Mesmo que o ready-made não fale nos termos de uma transformação técnica no processo de criação e distribuição da arte, segundo o autor, as criações de Duchamp também estariam baseadas numa relação indiciária. Diante dos pressupostos da semiologia de Charles Peirce, alguns teóricos citam que a fotografia estaria fundamentada pela lógica do índice, visto que o referente, o "real", adere, necessariamente, ao registro técnico. Deixando de lado as discussões sobre as imagens simuladas por meio digital, tratamos deste lugar fotográfico que se preserva como prova da existência de algo. Nestes termos, a obra de Duchamp é também cópia, decalque da "realidade". Seu urinol, por exemplo, é tanto singular obra artística, valorada hoje em três milhões de euros, quando mictório do uso cotidiano. A peça traz, em si, um traço, um indício de "real" que mistura o escatológico e o repulsivo com o belo e o sublime do território artístico. Ela é um duplo e só se faz emblemática

por estar, eminentemente, na fronteira entre o espaço de valoração da arte e da vida.

Tratamos, em suma, de um contemporâneo que extrapola o purismo visual. A arte se torna, antes de tudo, conceito. E, desde então, o que categoriza a autonomia da arte é a própria ironia de sua condição representativa. É o procedimento que nos permite negar e inverter as relações que construíram os valores perceptivos e separaram o artístico do ordinário; o autor do espectador; o humano e o técnico; o original e a cópia etc. Nestes casos, os artistas de hoje misturam suportes, gêneros e autores para exceder os limites dos usos na arte. Articulam, por exemplo, a fotografia junto à instalação, ao happening, à performance, à body-art, à land-art, ao site-specific. E usam a apropriação para fazer a obra existir por dubiedade. Uma maneira de questionar os objetos em seus significados preconcebidos.

Benjamin já procurou desenvolver uma nova perspectiva para a criação artística na modernidade, levando em conta o surgimento da câmera fotográfica. De maneira geral, a técnica irá registrar o mundo com mais eficácia do que os gênios da pintura em perspectiva, questionando as maneiras de fazer da arte renascentista, baseada na busca pela verossimilhança. Em outro ponto, o uso fotográfico irá “revalorar” a experiência sensível da arte, ampliando a circulação das obras fora de seu contexto original. Pinturas clássicas que foram fotografadas para circular no grande comércio, se tornando visíveis em diversos espaços para além do museu. Retomamos, aqui, a questão da perda da aura em Benjamin diante da reprodução técnica de imagens da arte. Algo que fala da ausência desse lugar de apreciação valorizado diante do único e do autêntico no contexto da tradição, da História da Arte. Hoje, como legitimar qualquer propriedade artística diante da desenfreada produção e circulação de imagens? Como salvaguardar a aura num contemporâneo que anula quaisquer efeitos de significado nas artes tradicionais como um todo?

Mais à frente veremos a interpretação de Georges Didi-Huberman sobre a aura benjaminiana, quando ele reintroduz a compreensão deste

termo diante das atuais condições artísticas. Para este historiador da arte, a perda da aura pelo advento da fotografia não trata de um efeito apocalíptico nas artes, mas de um novo alento à experiência estética. Uma interrupção no modo contínuo da história que determinava o caráter único da obra, independentemente dos diferentes sentidos que ela adquirisse e pudesse transformar ao longo do tempo. Um novo regime (RANCIÈRE, 2010) que desfaz o nó da representação enquanto verdade de um passado estático e, sob um uso profanado (AGAMBEN, 2005) dos meios e materiais, modifica os significados do mundo. Falamos de arte enquanto anacronismo, enquanto estado de latência, enquanto objeto que perturba a história e as representações do tempo. Mas, por ora, citemos outra ironia da arte no contemporâneo.

## **+Walker Evans +Sherrie Levine**

Exibida em 2011 no festival de fotografia "Les Rencontres d'Arles", a fotografia de Allie Mae Burroughs é novamente apropriada pela arte. Desta vez, o americano Hermann Zschiegner encontra a imagem pelo site Google e usa como parâmetro de pesquisa os dizeres "+Walker Evans +Sherrie Levine". Não por acaso, esse é o título da obra que consiste em vinte e seis fotografias de Allie, cada uma exibida junto ao endereço eletrônico da foto, ao tamanho do arquivo e a sua proporção em pixels (figura 3 e figura 4).





Figura 3 – Reencontres d'Arles, 2011.

Figura 4 – Reencontres d'Arles, 2011.

Como Sherie Levine, o artista também imprime os arquivos nas mesmas dimensões que a obra de Evans, mas ali encontramos divergências visuais. Enquanto algumas fotos são idênticas a “original”, outras apresentam uma área em branco, um recorte na imagem, ou estão completamente distorcidas (figura 5). Tratam-se de diferentes versões do mesmo. Criadas, alteradas, manipuladas por diferentes usuários da rede.



Figura 5 – Capa do catálogo de exposição: +Walker Evans +Sherie Levine – Hermann Zschiegner, 2011.

Surge aí uma nova crítica à relação autoral e ao caráter singular da fotografia, desta vez articulada à circulação das imagens na web. Hermann nos mostra a incoerência de se atribuir um único sentido a obra em questão, uma vez que os elementos que definem sua singularidade – o tamanho da foto, a forma visual, a autoria – se perdem e se modificam diante das mídias digitais. Nestes termos, buscar a foto de Walker Evans e de Sherrie Levine pelas ferramentas de pesquisa do Google é, por si só, ir de encontro a diversas identidades ocultas. Histórias invisíveis que atualizaram e deram notoriedade a este significado no contemporâneo.

Tal qual o historiador materialista, é nossa tarefa adentrar os pormenores das representações. Habitar os objetos da arte. Enxergar a lacuna de sentido contida em cada imagem que hoje circula e, assim, rescrever sua história. Embora inerente a todas as formas de representação, a dimensão lacunar do arquivo fica, de fato, muito evidente no contexto da web. Os links dispostos abaixo destas fotografias, por exemplo, são encontrados pela plataforma do Google por mecanismos de referência, tais como nome do autor, lugar e ano de produção. O link retém certa conexão com a obra de Evans e Levine em seu valor “original”, mas também amplia esta identidade singular. Vincula a fotografia de Allie Mae Burroughs a uma trama de dados, em bits, sem que tenhamos a experiência com a totalidade deste percurso. Talvez por isso, Hermann, ao compor o endereço virtual como autor de cada cópia, nos leva a conceber o documento fotográfico por diversos caminhos possíveis. Caminhos que nos falam tanto de sua determinação histórica quanto de sua variabilidade constitutiva (figura 6).

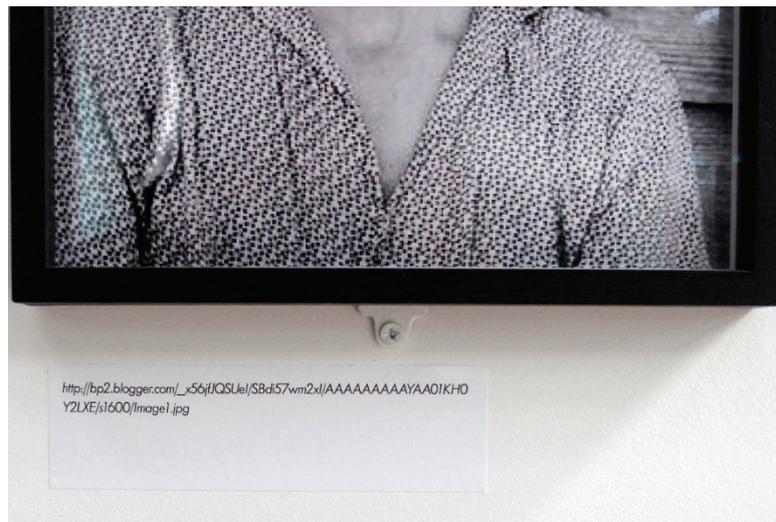


Figura 6 – Reencontres d'Arles, 2011.

Mas falar de um teor variável, de uma irregularidade no que se apresenta ao olhar, é necessariamente abdicar do caráter aurático da arte? Do contrário, no livro "O que vemos, o que nos olha", o filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman faz uma releitura do conceito benjaminiano de aura. No lugar da arte que fascina pelos critérios estilísticos das Belas Artes, a aura seria uma relação de distância e tempo do sujeito com a obra. É, pois, uma relação espaço-temporal estabelecida entre o que vemos e a imagem que nos olha. Em suas palavras, "a aura seria, portanto, como um espaçamento tramado do olhante e do olhado, do olhante pelo olhado" (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 3). Essa definição nos afasta de encarar a aura pelos fundamentos da arte clássica, onde a obra encanta o espectador exclusivamente porque é feita com maestria, numa época longínqua e não é reproduzível a qualquer custo. Por um lado, não devo negar que a tradição clássica evoque uma concepção ritualística à arte, mas, para Benjamin, a função aurática "pode ser reconhecida, como ritual secularizado, mesmo nas formas mais profanas do culto do Belo" (BENJAMIN; DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 4).

Por sua vez, para Didi-Huberman, o que é próprio da aura é o jogo perceptivo entre proximidade e distância, ou seja, aquilo que

o espectador experimenta pelas proximidades sensoriais e distâncias significantes. É, portanto, uma instância intrinsecamente dialética. E tal qual o punctum de Barthes, que confere uma dimensão tátil à fotografia, a aura benjaminiana é uma distância que aflige, que nos intriga ao passo em que olhamos a imagem. Nesse ponto, as considerações de Benjamin sobre a arte entram nos mesmos moldes de uma crítica a historiografia tradicional. A aura é esse espaço corporal que nos faz reavivar os sentidos, mudar nossa percepção sobre o mundo e sobre as maneiras de se fazer história.

Para tanto, é fundamental que as obras de arte falem das condições perceptivas de seu tempo, usando dos meios e dos materiais para criar novas maneiras de compreender a história. São, por exemplo, os limites da técnica fotográfica que nos falam da construção inteligível do presente, e de outros momentos passados ou futuros. São as contradições nos seus usos comuns que criam novas memórias, outros mundos possíveis a partir do que se apresenta ao olhar. Como investiga Didi-Huberman, a aura de Benjamin trata de um distanciamento, uma ausência capaz de criar memória. Um choque de sentido que inventa imagens novas, visíveis de repente. E é por isso que as imagens não só pertencem à história, mas perturbam o curso “normal” do tempo.

Não obstante, no livro “Máquina de esperar”, Maurício Lisovsky trata da peculiaridade da fotografia clássica e moderna diante da maneira como ela ausentou o tempo. Como o clique fotográfico congelou o mundo e, simultaneamente, trouxe presença nessa ausência. Restamos, contudo, olharmos para as ausências do contemporâneo. Para os significados que se escondem pela profusão de imagens que circulam na atualidade.

## Referências Bibliográficas

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

BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido**. Sobre a fragilidade dos laços humanos.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro:

Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas; vol.1. **Magia, técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. Brasiliense, São Paulo, 1994.

DANTO, Arthur C. **A transfiguração do lugar-comum:** uma filosofia da arte. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

DERRIDA, J. **Mal de Arquivo:** uma impressão freudiana. Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

\_\_\_\_\_. **La verdad em pintura.** Buenos Aires, Barcelona, México: Paidós, 2001.

\_\_\_\_\_. **Pensar em não ver:** escritos sobre as artes do visível (1974-2004). Trad. Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Editora da UFSC, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. "Ante el tiempo, ante el imagen". in: **Ante el tiempo.** Historia del arte o anacronismo de las imagenes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

\_\_\_\_\_. **ATLAS. ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?** Tf Editores/Museo Reina Sofía, Madrid, 2010.

\_\_\_\_\_. **O que vemos, o que nos olha.** Ed. 34, São Paulo, 2010.

\_\_\_\_\_. **Sobrevivência dos Vagalumes.** UFMG, Belo Horizonte, 2011.

FLUSSER, Vilém. **O Universo das Imagens Técnicas:** elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.

\_\_\_\_\_. **A Filosofia da Caixa Preta:** Ensaio Para Uma Futura Filosofia Da Fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2011.

FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a Genealogia e a História. In: **Microfísica do Poder.** Ed. Graal, Rio de Janeiro. 1994.

HANS, Belting. **O fim da história da arte:** uma revisão dez anos depois. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

LAGES, Suzana kampff. **Walter Benjamin:** Tradução e Malandragem. Ed. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007.

LISSOVSKY, Maurício. **A Máquina de Esperar.** Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do Sensível:** estética e política. São Paulo: EXO Experimental org.; Ed. 34, 2005.

\_\_\_\_\_. (2003), **O Destino das Imagens,** trad. L. Lima, Lisboa, Orfeu Negro, 2011.

\_\_\_\_\_. (2008), **O Espectador Emancipado,** trad. J. M. Justo, Lisboa,

Orfeu Negro, 2010.

VALADÃO, Claudia Mattos. **Winckeman e o meio antiquário de seu tempo.**  
Revista Unicamp. São Paulo.