
Justo uma imagem

Patricia Franca-Huchet*

Recebido em 25 de março de 2009/ aprovado em 15 de abril de 2009

Este texto aborda a imagem e sua dimensão incontornável na arte e na sociedade contemporânea. Discute a questão da montagem, da autoria, de sua origem e o fato da imagem suscitar em nós - espectadores e produtores - um julgamento crítico.

imagem, critica, origem

«C'est n'est pas une image juste, c'est juste une image»¹

Jean-Luc Godard

I - Debate-se muito atualmente, e com efeito, sobre a imagem e sua dimensão incontornável. Alguns artistas dizem preferir não fazê-las, mas tomá-las prontas para evitar, ainda, a promoção de mais imagens. Assim, se apropriam de matrizes já existentes, as que estão esquecidas, por exemplo. Mas, não existe aí uma reatualização e transformação dessa matriz em uma nova imagem? Uma imagem esquecida ganha uma nova camada de cor, com o seu formato ampliado torna-se um trabalho artístico. São imagens que viajam e adquirem um sentido no lugar onde conseguem chegar: em um museu, catálogo, jornal, site etc. Novas leituras se produzem em cada um desses contextos. Lembremo-nos da célebre frase de Jean-Paul Sartre: "a imagem é um certo tipo de consciência, ela é um ato e não uma coisa, pois é a consciência de alguma coisa"². É que ela é uma potência muda, mas que induz toda espécie de significados de acordo com a voz de quem a está mostrando, além do lugar e dispositivo de sua mostra. Mostramos para o outro.

Não podemos escapar dela, a imagem. Nascemos com ela e somos orientados culturalmente pela imagem que contruímos do outro e de nós mesmos. Uma das questões que podemos,

* Patricia Franca é artista plástica e pesquisadora. Ensina na Escola de Belas Artes da UFMG em Belo Horizonte. Seu trabalho e sua pesquisa versam sobre a imagem fotográfica e seu confronto com a pintura, a história e a antropologia do visual. Atualmente é pesquisadora na Universidade de Paris III, na França, no CRECI, Centre de Recherche em esthétique du cinéma et de l'image.



Patrícia Franca-Huchet
Pinturas, 2009
Fotografia digital

como artistas, constatar é que a imagem está em crise; crise das pressões comerciais, mercadológicas e políticas e, com isso, a questão inevitável: para quem estamos destinando as nossas imagens?

As imagens fazem sentido por si mesmas, pois produzem em nós um efeito de realidade, como também um efeito emocional, identitário e psíquico. Somos convictos quando vemos uma imagem, acreditamos que a imagem é uma forma de testemunho material. O uso de suas práticas mercadológicas são potentes construções de visibilidade. Tomemos o exemplo do cinema, que ampliou consideravelmente esse campo e transformou em profundidade nossa maneira de interpretar o mundo a ponto de aceitarmos que uma câmara (de tv, por

exemplo) possa substituir nossa presença diante de um acontecimento, diante de um fato: um substituto de nosso olho como testemunha.

Walter Benjamin, nesse sentido, é de uma extrema atualidade, sublinhando o quanto as novas técnicas de visualização estremecem o universo da percepção e a maneira do homem de figurar e representar o mundo que o envolve.

A recepção pela distração, cada vez mais sensível nos nossos dias em todos os domínios da arte, é ela mesma sintoma de importantes mutações da percepção e, encontrou, no cinema, o instrumento que se dá melhor ao seu exercício (...) o público das salas obscuras é bem um examinador, mas um examinador distraído.³

A imagem pede que acreditemos nela, e o fazemos de forma distraída. Usamos muito a expressão “vi na televisão,” que testemunha nossa forma de conceber a notoriedade de um fato. Elas são verdadeiras quase por princípio, simplesmente porque foram filmadas ou fotografadas. Ocorre-me a lembrança de um vídeo que podemos ver no site www.telelibre.fr: *O Montador*. Um montador, em seu quarto fechado e escuro, em sua invisibilidade habitual, decide o destino de uma emissão de tevê. Uma voz em *off* lhe pergunta: “Mas... você é o *menteur* (mentiroso) ou o *monteur* (o montador)? Assim podemos ver um país africano onde crianças pobres fazem trabalhos artesanais, como funis, raladores e outros objetos. Elas não parecem tristes e nem felizes, o ambiente nos lembra nossas periferias. Em uma hábil manipulação sonora, o montador nos fala de um país e sua terrível pobreza: as crianças são obrigadas a trabalhar muito cedo, o abuso sobre elas é insustentável. Uma música sombria acompanha as imagens tornando-as terrivelmente dolorosas. Em uma outra versão, o montador resolve trabalhar com uma linha sonora mais calorosa, um outro ambiente se desprende das imagens. O país é pobre, mas as crianças não estão abandonadas, elas e suas famílias constroem juntas objetos de toda a natureza, melhorando consideravelmente a qualidade de vida do lugar. Duas versões diferentes, de visão radicalmente opostas sobre as mesmas imagens. Em suma, a visibilidade é uma fonte de riscos e interesses e isso supõe que toda ela, qual seja, mantém uma parte de invisibilidade irredutível ao seu estatuto, que é reenviada às implicações subjetivas e às operações técnicas e físicas que toda construção do visível coloca em cena. Desde uma imagem publicada em um jornal a um filme, a construção do visível se faz pela montagem, por processos manuais, por uma objetivação formal. Nós sabemos que as imagens são produções (construídas), são emanações da realidade e entretêm relações complexas com essa. Elas são signos de origem técnica.

Atualmente, vemos nas ciências humanas, o movimento da “*visual culture*” que coloca sobre um mesmo platô diferentes disciplinas. Pesquisas sobre arte, história da arte, arquitetura,, vídeo, cinema, pintura, fotografia, comunicação, suportes visuais fazem parte de um mesmo mundo, se aceitamos a denominação cultura visual, referência do mundo acadêmico anglo-saxão. No mundo acadêmico latino, incluindo o nosso, e nossa forte relação com as ciências humanas francesa, italiana e espanhola, vemos que a questão da visibilidade é muito trabalhada (mas não somente) na perspectiva de Barthes (a revolução do sentido do sentido), Foucault (o controle social pelo olhar), apenas para citar dois exemplos recorrentes. Mas, o universo da imagem evoluiu consideravelmente, depois de Roland Barthes e Foucault.

II - Régis Debray, no livro *Vida e Morte da Imagem*⁴ (1992), identifica na história da arte e das imagens três idades do Olhar: a primeira é a idade dos *ídolos*, que corresponde à predominância do saber teológico, idade na qual se transmite uma tradição de contemplação mágica e/ou religiosa das imagens, remontando à Antiguidade e à Idade Média. A segunda idade é a da *arte*, sendo o saber estético o que lhe corresponde, e sua mídia, a “*grafoesfera*”, ou seja, tudo o que é relacionado com o suporte impresso, a circulação da documentação impressa, livro, gravura etc. Corresponde no tempo, *grosso modo*, do Renascimento até o século XX. Os séculos em questão vêm surgir uma crescente consciência histórica. A terceira idade, identificada por Debray, é a do visual, do audiovisual. É a idade da contemporaneidade, e depende, de maneira predominante, do saber e da lógica econômica. As produções da época do audiovisual definem o que o autor chama de *videoesfera*, que age numa dimensão planetária, mundial, global. O surgimento da época audiovisual faz passar o foco sobre as imagens de um ponto de vista ontológico, o ser da imagem, para uma inserção mais maciça na questão e no meio global da existência e dos modos de vida.

Debray nos fala, a respeito de cada uma dessas idades, de ecossistemas da visão, como se o ato de ver na época dos ídolos, na época da arte, ou na época do audiovisual, determinasse horizontes diferenciados de espera e expectativa para o olhar. É interessante a posição de Debray sobre a ideia de que a imagem se torna verdadeiramente artística, tem um estatuto de obra autônoma, quando ela encontra nela mesma sua razão de ser. De seu estatuto de ídolo ao estatuto de quadro, por exemplo, a imagem muda de signo. Torna-se mais representativa e menos catártica; é mais uma aparência, e menos uma aparição (do divino). É importante insistirmos sobre essa idade da arte porque hoje se fala ainda de artes plásticas, de artes

visuais, como se as idades apresentadas por Debray como sequenciais, se seguissem: a do audiovisual substituindo pouco a pouco a da arte, e na verdade coabitassem, se recobrissem, se superposicionassem. Nossa época experimenta uma coabitação de regimes estéticos que torna difícil dizer que acabamos com a função idolátrica das imagens ou que estaríamos acabando com sua função artística. Com efeito, se a idade dos ídolos era, segundo Debray, uma época onde o Olhar não se encontrava amparado ou tecido por uma subjetividade, por uma individualidade singular e personalizada, quem olhasse para uma imagem religiosa sendo, na verdade, visto pelo divino que a atravessava, poderia se perguntar: a proliferação das imagens no mundo contemporâneo não recriaria um contexto tecnicamente novo para



Patrícia Franca-Huchet
Pinturas, 2009
Fotografia digital

um olhar contemporâneo, desprovido de uma real densidade subjetiva? No entanto se a idade da arte é uma época na qual existia um Sujeito atrás do olhar, com a técnica da perspectiva, diz Debray, tornando a visão humana *pers-picaz*, podemos ainda nos perguntar: olhamos hoje as imagens de maneira radicalmente diferente?

Debray define nossa época de “época de visão sem olhar”, como se pudesse existir uma visão na qual não só o Sujeito ter-se-ia ausentado, mas onde as imagens seriam apenas as superfícies velozes, tênues, sem espessura de uma visão generalizada, condicionada pelas novas mídias e pela multiplicação de seus suportes de apresentação e circulação. Veríamos muito, sem olhar mais nada, isto é, realizaríamos atos de visão significando uma espécie de resposta fisiológica, fria, inconsistente, passiva, irresponsável, sem que nada do visto nos tocasse, nos penetrasse ou criasse uma possibilidade de contato duradouro entre nós e as imagens. Essa nova situação, pensa Debray, transformaria o visual, hoje em constante processo de circulação e perpétuo câmbio em um *neocarcaísmo idolátrico*. Tratar-se-ia de um fascínio. Queiramos ou não aderir às análises propostas por Debray, hoje entendemos que existe para o artista, quando ele cria imagens, uma responsabilidade. Um pouco como se, de forma involuntária, ele tomasse com sua produção uma certa posição dentro desse contexto cultural e simbólico.

Isso nos leva a colocar a seguinte questão: será que o trabalho do artista — já que ele ainda se chama assim —, não faria sentido, precisamente como lugar crítico? Lugar suscetível de pensar as condições de possibilidades para criar imagens que tenham uma densidade e uma significância além do mero ato de produzir por produzir? (como se existisse um mercado ou uma rede, inconfessos, alimentando-se das imagens e as alimentando, sem ter destinatários identificados). Uma liberdade imensa é dada ao artista de fazer o que ele quiser, como quiser, com os recursos que quiser, escolhendo, usando, inclusive manipulando certos veículos em vez de outros. O artista, a cada obra, coloca e recoloca em jogo sua responsabilidade de produtor de obras e de imagens. Uma das ambições da arte, hoje, em vez de alimentar um mercado, seria propor, antes de mais nada, observar em que lugar e de que forma a imagem é suscetível de fundar operações de subjetivação. A autoria é muito importante, é preciso conhecer e perceber o que diz aquele que está dando voz a uma imagem. Sabe-se que grande número de produções são apenas proliferações de objetos em um mercado.

Quem trabalha com os meios tecnológicos não deve ser dispensado de pensar a relação que as imagens que produz têm com a história das imagens. Assim, certas produções das tecnologias digitais mostram inúmeras maneiras de recriação de cenários e imagens pertencendo a uma forma de *nova analogia* visual. Os programas digitais não impedem que um certo “realismo” visual continue motivando muitas imagens produzidas através dos meios, aparentemente menos tradicionais. Tomar contato com as cidades “virtuais” de Matt Mullican, por exemplo, leva-nos a viajar, rente à tela do computador, numa certa “representação” neorrealista da profundidade urbana, conforme fluxos claramente perspectivistas (matt mullican, www.centreimage.ch/mullican). Se tomarmos as formas da arte interativa, podemos dizer que desde que as mídias começaram a dialogar de modo interativo com seu público, a tendência a imitar os sistemas da vida real e a recriar nossa relação com as formas orgânicas conduziu à uma produção de obras que propõem equivalentes da nossa experiência cotidiana. O produtor de imagens tem uma responsabilidade estética, cultural e social, embora subjaz a isso a pergunta: a que tipo de “participação” convida, instiga a imagem produzida? Hoje, no meio artístico, fala-se bastante dessa categoria de participação, como se certos artistas ficassem preocupados com um certo autismo da arte. Na verdade, deve-se reforçar a ideia de que as imagens só podem adquirir a consistência de uma obra se elas satisfizerem a primeira característica da transitividade necessária para que alcancem um estatuto artístico: a contenção dessa propriedade concreta da obra, sem a qual a obra seria apenas um objeto morto.

É o risco ao qual Debray se refere, formulado nos parágrafos anteriores.

III - Muito importa, também, a reflexão sobre o espectador — sua inclusão a respeito da imagem, não somente como sujeito olhante, mas como participante, pois “fazer uma imagem é colocar no mundo o homem como espectador”⁵. Marie-Jose Mondzain alerta que é preciso dar um estatuto antropológico à imagem, pois chama de imagem o modo sobre o qual as operações constituintes ligadas ao gesto, ao olhar e à voz constroem um humano, um sujeito dotado de palavra. Se no início deste texto foi evocado a questão do visível e de sua invisibilidade irreduzível, termina-se com uma citação da filósofa das imagens:

Não existem imagens boas ou más, existem produções no âmbito do visível que convocam meu julgamento crítico: onde quer me colocar quem me mostra uma imagem? Qual é o lugar que se constroi para mim naquilo que me é dado a ver e qual é o tipo de mobilidade que é autorizada por quem me dá à ver – é ao mesmo tempo um lugar e um não lugar. Como disse Godart “para ver é preciso não ter medo de perder o seu lugar”. Qual é este lugar a perder? [...]

Em qual condição um espectador suspende sua ação para assentar-se em uma sala? Seria abuso de poder se a autoria do autor não fosse compartilhada. A obra de arte se reconhece então naquilo que suspende temporariamente minha potência de ação para me restituí-la de maneira desacoplada no fim do contrato temporal da percepção. [...] É preciso possibilitar fonte de recursos de mobilidade e de mobilização aos espectadores [...]: utilizar as imagens para domar a angústia, calar o desejo e promover o desfrute é de uma violência espantosa.⁶

IV - As imagens estavam por lá, espalhadas em todos os lugares. Dispersas em muitos atos ou apenas como mais um objeto no meio de multiplicidades. Essas pinturas estavam na Brocante de Chatou (setembro 2008), importante feira de antiguidades da região de Yvelines (Îlle de France), lugar, paradoxalmente, muito parecido com a FIAC, Feira Internacional de Arte contemporânea de Paris (novembro 2008). Os objetivos eram os mesmos e os objetos, bem, muitas vezes também pareciam os mesmos.

Notas

1 Jean-Luc Godard par Jean Luc-Godart. CAHIERS DU CINEMA. Paris: éditions de L'Étoile, 1985, pg.

2 SARTRE, Jean-Paul. L'Imagination. Paris: Presses Universitaires de France, 1994, pg.162.

3 "La réception par la distraction de plus en plus sensible aujourd'hui dans tous les domaines de l'art, est symptôme elle-même d'importantes mutations de la perception, a trouvé dans le cinéma l'instrument qui se prête le mieux à son exercice (...) le public des salles obscures est bien un examinateur, mais un examinateur distrait" (A recepção pela forma da distração é cada vez mais sensível em nossos dias em todos os domínios da arte, em si ela é o sintoma de importantes mutações da percepção, encontrou no cinema o instrumento que melhor se presta para seu exercício () o público das salas escuras é com certeza um examinador, mas um examinador distraído). BENJAMIN, Walter. L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique. Paris: ed. Attila, 2003, p. 73-74.

4 DEBRAY, Régis. Vie et mort de l'image. Paris: Gallimard, 1992.

5 MONDZAIN, Marie-Jose. Homo Spectator. Paris: Bayard, 2007, pg. 37

6 Entrevista com Marie-Jose Mondzain Regards n°47, Janvier 2008 1er janvier 2008 - Diane Scott www.regards.fr.