

FABRICIO BREGION GARCIA

A REALIDADE ESTRANHA:
uma Poética Visual na Sociedade da Imagem e sua
Cultura dos Imediatos

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, como requisito para obtenção do título de Mestre.

Área de Concentração Artes Visuais.

Orientador: Prof. Dr. Mauricius Martins Farina

CAMPINAS

2010

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

B746r	Bregion-Garcia, Fabricio. A Realidade Estranha: uma Poética Visual na Sociedade da Imagem e sua Cultura dos Imediatos. / Fabricio Bregion Garcia – Campinas, SP: [s.n.], 2010. Orientador: Prof. Dr. Mauricius Martins Farina. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. 1. Sociedade de consumo. 2. Poéticas visuais. 3. Fotografia. 4. Pintura. 5. Artes Visuais. 6. Híbridização. I. Farina, Mauricius Martins. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título. (em/ia)
-------	---

Título em inglês: “The Strange Reality: a Poetic Visual in the Society of Image and its Culture of the Immediate.”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Consumer society; Visual poetry; Photography; Painting; Visual arts; Hybridization.

Área de Concentração: Artes Visuais.

Titulação: Mestre em Artes.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Mauricius Martins Farina.

Prof^a. Dr^a. Marta Luiza Strambi.

Prof^a. Dr^a. Clelia Maria Lima de Mello e Campigotto.

Prof. Dr. Ivan Santo Barbosa.

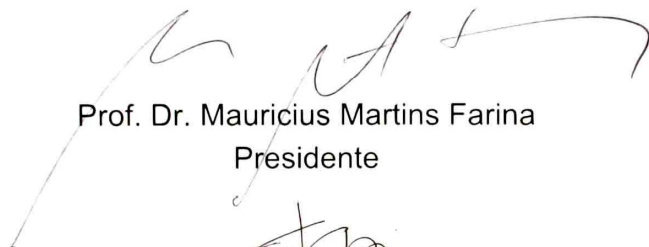
Prof. Dr. Fernando Cury de Tacca.

Data da Defesa: 31-08-2010

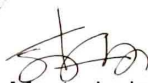
Programa de Pós-Graduação: Artes.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes, apresentada pelo Mestrando
Fabricio Bregion Garcia - RA 8635 como parte dos requisitos para a obtenção
do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Mauricius Martins Farina
Presidente



Profa. Dra. Marta Luiza Strambi
Titular



Profa. Dra. Clelia Maria Lima de Mello e Campigotto
Titular

AGRADECIMENTOS

À CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pela bolsa de estudos concedida.

Ao Prof. Dr. Mauricius Martins Farina pela orientação e todo apoio à pesquisa.

Ao Prof. Dr. Ivan Santo Barbosa e à Profa. Dra. Marta Luiza Strambi pelo nortear ao meu trabalho de dissertação.

Às queridas Daene Duarte, Mariana Zamuner, Natália Calamari, Luciana Zotelli e, à adorável Amanda Rennó, pelas possibilidades de inserção do estranhável à realidade.

Ao Antonio Waldomiro Bregion e José Walter Martins pelo esclarecer de detalhes contidos em torno de todo o meu aparato textual.

Ao Pievatolo Solera, Eduardo De Nadai, Saul Carvalho, André Guilles, Marcos Vinícius, Andrei Bressan, Giovani Pitoli, Romano di Martino, Nelson Braga e Giuseppe Buoso pelo creditar no ato pictórico como importante tom de visualidade.

Ao Leonardo Salvato e Oliver Mann pelo revelar, digitalizar e ampliar de fotografias.

À minha irmã e seu esposo que, ao acreditarem que podiam ser felizes, me permitiram transformar fotografia em pintura sígnica e iniciar os meus trabalhos híbridos.

Aos Professores Álvaro de Bautista pelo aprender a enxergar com velaturas, Fúlvia Gonçalves por sua rica criação de murais e Luiz Renato Martins pelo arrojado espírito crítico. Aos Professores Fernando Cury de Tacca, Clélia Mello, Luise Weiss, José Eduardo Ribeiro de Paiva.

Ao Gregory Bregion, Aloisio Gatti, Rodrigo Soares Santos, Flávio Boni, Pablo Y Castro, Roberto Gambarato, Paulo dos Santos, Osvaldo Contrigiani Neto, Divina Bertaglia, Juliano

Volpato, Rodrigo Eisinger, Alexandre D`Antonio, Felipe Rocha, Rodrigo Mouraes, José Luiz Calssi e Luiz Carlos de Oliveira Junior.

E agradeço especialmente aos meus pais, por todo apoio nos momentos difíceis e grande força à minha constante batalha.

RESUMO

Esta dissertação consiste em pesquisa teórica e prática visual com o objetivo de: 1) discorrer sobre o processo de simulacro quanto ao campo de representação tomado por constructo de realidade na sociedade contemporânea; e 2) produção em artes visuais buscando por poeticidade pessoal na criação expressiva de um regime híbrido. Para estabelecer uma mostra visual, foi realizado uma série de ensaios fotográficos tentando traçar uma ligação do ser humano com o objeto, a fim de refletir sobre questões de consumo como aparato social derivado da pós-industrialização. A pesquisa teórica, por sua vez, apontou processos de simulacro da realidade a serem tomados por padronizações de imagem enquanto interferências imediatas cercadas por multimídia. Dessa forma, a imagem interfere nos marcos da realidade, vindo a preceder do homem questões existenciais na supressão de tempo e espaço, virtualizando assim a sua essência e simulando o seu sobrevir. Foram efetuadas pesquisas no campo da representação, de modo a definir uma linha onde a imagem se flexiona como prioridade subsistente de um real sistematizado: demarcação perspectiva sob padrão monocular de visão, recorte fotográfico a fundar o dinamismo audiovisual e coligação midiática numa modelação da imagem como método holográfico. Trata-se, portanto, de uma proposta de esclarecimento ao modo de pensamento via imagem, afirmando-a como redinamização do real. Conseqüentemente, no trabalho de mostra visual, partindo dos estudos refletidos pela dissertação, indica-se que estamos diante de um circuito portado de imagens construídas, a cercar-nos como totalidade do que se tem por real. Com efeito, se pretendeu estabelecer junto desse padrão de normalidade construída por imagens, uma relação de estranhamento aos eventos do portado como cotidianidade, atuando no trabalho dissertativo textual e da produção poética visual quanto às reflexões do signo hibridizado nas instalações, por atuação em foto, pintura e objetos.

Palavras-chave: sociedade de consumo, poéticas visuais, fotografia, pintura, produção por hibridização e instalação em artes visuais, realidade contemporânea, imagem.

ABSTRACT

This thesis consists of theoretical research and visual practice with the aim of: 1) discuss the process of simulacrum on the field of representation taken by the construct of reality in contemporary society, and 2) production in the visual arts by seeking to create personal poetic in a hybrid regime. To establish a visual show was held a series of photographic essays attempting to draw a connection between human beings and the object in order to reflect on consumer issues such as social apparatus derived from post-industrialization. The theoretical research, in turn, pointed processes simulacrum of reality to be take by standardization of image as interference immediately surrounded by multimedia. This way, the image interferes in frameworks of reality, coming to precede man's existential questions in the suppression of time and space, thus virtualizing its essence and simulating their survival. Were performed research in the field of representation, so as to define a line where the image coming as priority systematize the real: perspective demarcation under standard of vision monocular, clipping photographic to found the audiovisual dynamic, and union of media in shaping the image as holographic method. It is, therefore, a proposal to clarify the mode of thinking through picture, claiming it as a revival of the real. Consequently, in the work of visual displays, based on the studies reflected by dissertation, indicates that we have a circuit ported of images constructed surrounding us as a all, and of that is real. Indeed, the intention was to establish with this pattern of normality to be constructed through images, a ratio of strangeness to the events ported as everyday life, acting on the essay textual and poetic visual to the reflections of the sign hybridized on the installations, by acting in photo, paintings and objects.

Key words: consumer society, visual poetry, photography, painting, production and installation by hybridization in visual arts, contemporary reality, image.

Lista de Figuras

Figura 1 - Individuação Objetal, ensaio fotográfico para a mostra A Realidade Estranha, conjunto 30 x 95 cm, 2010.	46
Figura 2 - Ensaio fotográfico, 30 x 90 cm, 2010.	57
Figura 3 - Ensaio fotográfico, 50 x 110 cm, 2010.	59
Figura 4 - Ensaio fotográfico, 45 x 120 cm, 2010.	61
Figura 5 - Ensaio fotográfico, 150 x 70 cm, 2010.	64
Figura 6 - Ensaio fotográfico, 150 x 140 cm, 2010.	66
Figura 7 - Eles ainda acreditam que possam ser felizes, óleo sobre tela e acrílica sobre painel de madeira, 150 x 140 cm, 2002-2003.	107
Figura 8 - Marie Caffè, fotografia e pintura acrílica sobre tela, 100 x 250 cm, 2010.	126
Figura 9 - Marie Caffé, instalação, 100 x 300 cm, 2010.	129
Figura 10 - Diane Liquéfacteur, acrílica sobre tela e foto emoldurada, 200 x 300 cm, 2010.	132
Figura 11 - Nathy Enceradeira, acrílica sobre tela, enceradeira e tomada, 300 x 450 x 200 cm, 2010.	135
Figura 12 - Aman Planche, fotografia, armário com ferro de passar e cabide com fita, 200 x 350 x 100 cm, 2010.	138
Figura 13 - Luci Föhn, fotografia, 100 x 120 cm, 2010.	140
Figura 14 - Luci Föhn, fotografia e secador de cabelos, 120 x 100 cm, 2010.	141

Sumário

Introdução	1
1. Imagem: Constructo de Realidade.....	7
1.1 Pintura	9
1.2 Fotografia	14
1.3 Imagem: aquilo que se sabe e não o que se vê	17
1.4 Realidade: aquilo que não se sabe, a imagem que recobre	19
1.5 Intervenção	22
1.6 Virtualização	24
1.7 Simulacro	29
1.8 Conclusão: o real em constructo imagético.....	33
2. A Cultura dos Imediatos	37
2.1 Do todo mundo em ninguém	42
2.2 Visual identificação.....	55
2.3 O presente é passado e o futuro não existe.....	67
2.4 A cultura dos imediatos.....	70
2.5 Conclusão: o imagético como ambientação	74
3. A Sociedade da Imagem	77
3.1 A imagem precede o homem.....	77
3.2 Diferença simulada.....	84
3.3 Necessidade de encontros quaisquer	87
3.4 Ver: prioridade subsistente.....	92
3.5 Estar vivo é enxergar o a ser visto.....	96
3.6 Conclusão: cegueira	99
4. A Realidade Estranha	103
4.1 Pintura por foto apropriação.....	106
4.2 Hibridismo foto pictórico	110
4.3 Poeticidade híbrida.....	117
4.4 Marie Caffè	124
4.5 Metasequências	134
4.6 Conclusão: estranhamento.....	142
Considerações Finais	147
Referências Bibliográficas.....	151
Bibliografia Geral	153

Introdução

Hoje em dia, em meio a um capitalismo avançado baseado no consumo em série, somos testemunhas de outra reificação e fragmentação: do signo.

Hal Foster

Propor-se a um projeto de poética visual como dissertação de Mestrado é vislumbrar na universidade um espaço de troca, debate e divulgação do trabalho artístico para além da titulação. Trata-se, portanto, de pensar na pesquisa como campo necessário à abertura da discussão e convivência, não somente a refletir uma expansão científica, mas, sobretudo, o impulso de artista como realizador de atividades imprescindíveis ao fomento cultural.

Visando manifestações em produção contemporânea, a pesquisa é focada no campo das artes visuais por procedimentos de pintura e fotografia, de forma a conduzir o projeto A Realidade Estranha numa atuação visual expressiva aliada da constituição de um texto reflexivo.

Com efeito, o estudo da sociedade na medida do consumo, se desdobra por análise da imagem, tomando-a por sua estrutura representante como a base de uma nova condição referencial. A pesquisa partindo da imagem aponta vínculos com as atuais mídias, anunciando processos de remodelagens sógnicas. Dessa forma, a imagem a potencializar os âmbitos da virtualidade e do simulacro, passa a ser tomada como principal interferente, assumindo paradigmas de realidade.

Antes de pensarmos no processo de hibridização poética segundo meios criativos de produção, a imagem passa a ser estudada como reflexo de novas conjunções, ou seja: a imagem tornara-se influência de toda uma fundação econômica, implicando assim, em necessidades materiais sob o condicionamento de regimes funcionais.

Portanto, o pensar adicionado de estranhamento reflete remodelações do mundo, de forma a sermos continuamente envolvidos em universos fabricados. Com efeito, somos

levados a esta sociedade do prático, do rápido e do substituível, onde passamos a ser cercados progressivamente por imagens que refazem o espaço e o tempo.

A imagem como construção de uma nova realidade

No primeiro capítulo o constructo de realidade se caracteriza pelas condições de produção, formas e usos da imagem, atribuindo às necessidades de representação seus modos de interferência como conjuntos de coisas em fatos reais.

Baseado no domínio da imagem, este projeto de pesquisa define uma linha fundada na pintura por seu âmbito figurativo, apontando as respectivas condições de como podemos perceber o real através de padronizações no campo da perspectiva linear.

A perspectiva linear se dá nas percepções do espaço por condições ópticas como: dinâmica na profundidade, autenticação por luminosidade, contraste de cores, geometria monocular, enfim; reflete a definição de configurações por padrões de visualidade.

Tais padrões partem de uma linha traçada, de forma a remeter-se à imagem como constructo de realidade, pontuando assim, a representação visual pelo estabelecimento da ligação indicial, num originar fotográfico. A fotografia, portanto, possibilitara o desenvolvimento do cinema e por conseqüência do televisivo, mas ao ser rompida deste seu mote análogo através dos processos de digitalização, teve a sua granulação transformada em pixels eletrônicos, o que a levou às atuais interações midiáticas.

Assim, a imagem atua como intervenção da realidade sob várias mídias, o que permite servir-se às condições de re-materialização para novas diretrizes. As referências do constituinte material se assumem como caracteres visualizáveis, sendo definidores e impostos, sobretudo, como acontecimentos da própria realidade: tele-presença por câmeras interligadas, especulações via internet, notícias televisivas do “ao vivo”, influências de situações tomadas em filmes, potenciais realidades via ciberespaço, holografia, etc.

Dessa forma, a realidade em toda a sua visualidade se estende por imagens construídas, fazendo do que fora mídia unidirecional (cinema e televisão) a se configurar como novos modelos de comunicação e conexão planetária (internet). Portanto, redes de conectividade entre mídias interativas (intermídia) cada vez mais polivalentes (multimídia)

não atuam mais como réplica ou mimese (representação por perspectiva linear) em estado de devaneio ou engano (*trompe l'oeil*, hiper-realismo), mas por simulação do real num processo de “desreferenciação” como absorção prolixa de signos por signos.

Com efeito, passa a ser proposto na pesquisa, que tal visualidade faz das instâncias representativas se estenderem como duplicações, sendo, portanto, tomadas como extensões ambientais.

Dos objetos ao imediatismo

No segundo capítulo o desenvolvimento do projeto na atividade dissertativa, busca elaborar textos reflexivos de forma que possamos apontar nesse processo de pesquisa teórica as suas relações com práticas estéticas. Nesta interação dos campos textual com o visual perfazendo-se como poética pessoal, se definem as possibilidades de construções expressivas voltadas para processos híbridos com fotografia, pintura e objetos. Atuando neste capítulo como composição expressiva, a imagem criativa parte da produção em fotografia, de forma a abordar interações da figura humana ligadas a objetos.

Derivando do processo de industrialização por sua produção serializada num regime socioeconômico, o objeto em processo de desenvolvimento se tornara trivialidade ao estender-se como marca, modelo e moda, de forma a alimentar o cotidiano por seu amontoamento e proliferação.

Dessa forma, o objeto se sobrepõe à sua serventia como utensílio e se estrutura via aparência, abarcando a sujeição do social nas suas relações de identificação. Tais relações referem-se ao indivíduo, que se portando como “individuado” remete sua subjetividade a um processo de “individuação objetal”. Portanto, o indivíduo torna-se mais facilmente substituível que o próprio objeto. O plano de pesquisa aborda a idéia do objeto para além do seu condicional proliferar ligado ao consumo, ou seja, refere-se ao tratamento de sua abundante e mercantil multiplicação, tomada diante do indivíduo como autêntica diferenciação. O objeto, com efeito, é apontado como diferenciado, enquanto que o indivíduo se aponta como multiplicação de não-diferenciação.

Logo, os primeiros ensaios fotográficos partem de elementos significativos como base funcional, remetendo as figuras humanas numa relação com os objetos. Trata-se, portanto, de um desalinhamento que apresenta como reflexo crítico, propostas de evidência apontadas por reificação do social. Os respectivos ensaios fotográficos pretendem fazer vir à tona determinados padrões, em que a realidade passou progressivamente a ser intermediada por imagens.

Desse modo, processos de navegação global como exemplo, são preludiados por imagem, cujo intuito de conectar a todos se remete sob novos efeitos a uma “tele-presença”: não há contato direto entre os que se comunicam, a prioridade é o tempo ser “encurtado” e o espaço, por sua vez, “mediado”.

Por tomadas instantâneas através de modos interativos, se busca suprir espaço e tempo, nos caracterizando como a cultura dos imediatos. Com efeito, através de redimensionamentos, somos simulados por novas conexões e levados dessa forma, à super-presença do imediatismo.

A sociedade cercada de imagem

Sob a instantaneidade da imagem, passamos a ser o seu mero reflexo: estar vivo é, portanto, ser notado enxergando o a ser visto. Neste processo de análise definido no terceiro capítulo, a incessante supressão de tempo e espaço ao que seria do contato entre indivíduos, grupos e vínculos planetários, nos dirige como sujeitos abolidos e integrados pela necessidade de subvenção da imagem: estamos assim, nos tornando, a própria sociedade da imagem.

Focando no visual como principal interferente desta realidade, de forma a apresentar-se enquanto primórdio compulsivo, a pesquisa aponta o desencadear de um pensamento radical: o que ocorreria se as imagens fossem anuladas, decorrendo de homens levados à cegueira?

Baseando-se no consumo através de objetos como carros, roupas e acima de tudo, do próprio sobrenome, esta indução que passa a ser arrematada por cegueira, faz da sociedade que fora cercada por prioridades à visualidade, passar a se sentir bruscamente

deteriorada. Diante desta cegueira em toda a sua necessidade de sobrevivência, a população vive de encontros quaisquer, cujas condições no que fora de sua antiga organização cercada por visualidade, se tornar avessa, díspar e contrária.

Dessa forma, o projeto pretende fazer vir à tona, que quando partimos das imagens, percebemos que se definem ações enquanto paralogismos. Pontuando-se formatações de diferenças por processos de estruturações visuais, somos levados à exclusão de autenticidades: seja por raciocínios falsos, involuntários e de atitudes incongruentes tomadas na massificação. Ou seja, o alinhamento de indivíduos uns com os outros, por singularidades ou grupos, reflete disparidades como ênfase ao que vem sendo estruturalmente construído por: espetáculo, simulacro, virtualidade.

A imagem é, portanto, o que se constrói sobre nós: o conhecimento passa a se focar como âmbitos de poder, cujas esferas de ação são tidas por influência do pensamento visual. Ocorre também, a prioridade do ver sobre os outros sentidos, de forma que a alimentação, neste caso específico, se torna menos gosto e mais imagem. E ainda, as originalidades são subvertidas por representações dos seus caracteres que passam a ser duplicados e remodelados. Somos, portanto, tomados pela imagem como conhecimento, sentido, originalidade. Ou seja, neste processo de anulação de referentes o que nos identifica é a própria imagem, e não a nós mesmos.

O estranhamento da realidade

Visando produções poéticas como estranhamento da realidade, o quarto capítulo busca desenvolver indagações através de reflexões críticas, onde a mostra visual se relaciona por conjuntos de “instalações”. Trata-se, portanto, da interação via ligações híbridas com o ato fotográfico, pictórico e objetual.

A prática autoral se processa através de ensaios fotográficos na conjunção do pictórico, de forma que são potencializadas experiências representativas. Nesta busca por elaboração poética, os objetos passam a ser tomados através das fotos e das pinturas, sendo ainda, integrados por sua própria forma física às instalações da mostra visual. Dessa forma,

por representação em fotos e pinturas, e ainda da ligação dos objetos às instalações, são definidos ambientes sob os aspectos de uma determinada cotidianidade.

Portanto, tais construções de cotidianidade partem do repertório visual gerado por ensaios fotográficos, a se desdobrar com o pictórico e a se associar com o objeto. No entanto, as representações e relações de hibridismo não determinam conjunturas representativas de modo a pontuar níveis retratistas. Ou seja, não há prioridade por identificação das pessoas a partir das suas imagens. Desse modo, as representações referem-se, sobretudo, por negação quanto à identificação das figuras, que passam por personagens cercados de objetos numa redondeza cotidiana, em pleno estranhamento do mundo.

Nesses ensaios visuais, ocorre a personificação de figuras femininas, que assumem um estado de reversão por notoriedade de toda a sua impessoalidade, indicando, com efeito, o seu esvaziamento em um processo visual de submissão aos objetos. Dessa forma, os objetos representados é que passam a definir aqueles ambientes de cotidianidade: as modelos se assumem como meros *souvenirs*.

As instalações da mostra A Realidade Estranha, por sua vez, são geradas a partir desses procedimentos híbridos, onde são produzidas relações de fotos com pinturas, e de fotos e pinturas com os objetos; resultando em cinco trabalhos: Marie Caffè, Diane Liquéfacteur, Nathy Enceradeira, Aman Planche e Luci Föhn.

Capítulo 1

Imagem: Constructo de Realidade

A humanidade permanece irremediavelmente presa dentro da caverna de Platão, regalando-se ainda, como é seu velho hábito, com meras imagens da realidade.

Susan Sontag

O real, a realidade de seus objetos e a experiência no vivido, diante da fundamental necessidade de representação, afirmaram-se pela construção de imagens a serem reclamadas como reflexo do que haveria de ser ou já ter existido. Assim, condicionantes causais que determinam a mediação do real pela convenção da imagem vieram à tona. Conceitos em visualidade onde as suas especificidades designariam paradigmas estéticos, semióticos e históricos sob âmbitos que revelamos como imagéticos, levaram-nos a tratar da densidade epistêmica pensando na progressão do representar figurativo: do pictórico ao fotográfico, e das relações com imagem originadas a partir do fotográfico, cujos resultados se aplicam diretamente enquanto interferência no real.

Tentaremos mostrar que no campo da representação, aspectos alienantes da cultura prescindiram de disformes perceptivos fundados como codificação mimética, onde as imagens se substanciaram como suporte, viabilizando-se assim, enquanto manípulo artificial ou de direta interferência no que teríamos por real. Trata-se, portanto, de um “constructo de realidade”¹ que reflete a perda sistemática de vínculo com qualquer original,

¹ O termo constructo vem do latim “constructu” (particípio passado de construere), definido como aquilo que é elaborado ou sintetizado com base em dados simples, ou tomado por conceito enquanto construção puramente mental, criada a partir de elementos mais simples, para ser parte de uma teoria. No entanto, o termo constructo é recuperado neste projeto de pesquisa como essência do construir (por construção e o a ser construído), sem se remeter diretamente à existência do elaborar, fundar, edificar, porque não há construção de realidades do ponto de vista efetivo. Consideramos esse intervir de realidade como redimensionamento ao plano real por simulacro de imagem, ou seja,

a ponto de lastros essenciais se desligarem do real em seu estado absoluto e gerar a possibilidade de automação por simulacros que não são tidos por ilusão, mas vividos espontaneamente.

Tal processo só é possível e em ritmo acelerado devido à ascensão da imagem, que analisaremos em sua qualidade e dimensão representativa, convencionada como realista. Neste processo pelo qual o real passa a ser redefinido pela imagem, se determina novos parâmetros que desanexados de qualquer originalidade, passa a ser referência de referência por um sistema que necessita e acentua um processo progressivo de virtualidade. Dessa forma, a partir dessa construção numa simulação de referentes por exoneração de originais, o que se vive, então, a partir do representacional, é simulacro.

Essa contínua sucessão de abarque reproduzível, subsidiando a realidade como espetáculo através de condicionantes técnicos, pode partir do pictórico e ser tomada do fotográfico levando ao cinema, TV e internet. Trata-se, portanto, de novos modos para determinar ambientação, que: partindo da demarcação perspectiva segue na padronização do olhar num estado monocular, estende-se como dinamismo audiovisual numa coligação midiática, se desdobra em modelação holográfica e assim por diante, de forma a sermos progressivamente tomados por imagens como situacional valor contemporâneo.

Portanto, neste panorama da imagem, caracterizada como interferente às questões do real, distinguimos cinco estágios como delineação ao que propomos enquanto constructo de realidade:

1. A imagem se funda como representante do real: nasce com a pintura figurativa pontuada pela perspectiva linear a partir do Renascimento, de forma a referenciar-se por convenção, padronização e praticidade;

2. A imagem passa a representar algo que potencializa o real: ao tomarmos os exemplos de afrescos nas paredes e partes internas de catedrais e palácios, a representação é assumida como dimensionamento do olhar. Devido a não proximidade de tal pintura ao observador, configura-se a instância mimética de replicação do real por se integrar ao ambiente numa extensão espacial proporcionada no engano à visão. Esta ampliação por

o real se constrói por aparência, virtualidade e simulação, se processando, portanto, como “constructo de realidade”.

ilusionismo óptico afirmado no período Barroco² se define pela espacialidade como instância hiperbólica. O pictórico acontecendo em *trompe-l'oeil* nos faz pensar como se determina a interação na arquitetura com seus detalhes reais escultóricos, suas colunas, seus arcos e as demais estruturas;

3. A imagem re-apresenta o real: é pontuada a utilização da “câmera obscura” como dispositivo de projeção óptica para captação de uma imagem; ou seja: se projeta a imagem para a base de um determinado modo de representação, por exemplo, a pintura. Com o emprego de inovações químicas, essa imagem projetada passa a ser tomada enquanto referente “indicial”, permitindo a sua fixação de forma direta na emulsão fotossensível, de forma a originar a fotografia;

4. A imagem interfere no real: se redefine questões temporais a partir de captações instantâneas, delineadas a partir do transmitir “ao vivo” da TV. Passa a se formar a cultura do audiovisual, mas, no entanto, o sentido da visão é priorizado, a imagem passa a ser buscada como se busca ao próprio real, não somente por redefinição da presença, mas como formatação temporal;

5. Firma-se na imagem a própria realidade: a imagem se torna a coisa.

1.1 Pintura

Muito antes da Renascença, e do período *Quattrocento* da Florença italiana em que se pontua o nascimento da perspectiva linear (perspectiva: do verbo latino *perspicere*, ou seja, “ver com clareza”), percebemos a extrema importância dispensada à representação do real. O real, a realidade percebida e a experiência no vivido diante da necessidade de sua representação, afirmava-se pela construção de imagens a serem reclamadas como reflexo do que haveria de ser ou já ter existido.

No que diz respeito às imagens que são tomadas por referência dos objetos reais, temos no mito de Zeuxis - considerado por Plínio o velho em sua *História Natural* (PLINY, 1984. Book XXXV 61-66, p. 309-311) como um dos maiores pintores da Grécia antiga - a

² Tal “ilusão” pode ser vista na abóbada de San Ignazio em Roma, pintado por Andrea Pozzo no ano de 1642 (AUMONT, 2001, p. 101).

disputa obcecada na acuidade por representação. Neste mito, Zeuxis ao mostrar o seu quadro com um cacho de uvas pintado fora imediatamente surpreendido por pássaros que tentaram bicar a sua pintura. Contudo, sabemos que, por mais bem pintadas que fossem essas uvas, no sentido de imitação daquela realidade e numa competição para se obter da pintura a “verdade” de um objeto, sabemos que uvas representadas por pintura jamais seriam bicadas por pássaros.

Essa pintura tomada por “mimese” do real não se atribui enquanto presença de um objeto ao seu lastro, muito menos a ponto dessa representação interceder na realidade como objeto real. O fascínio despertado por ela é o fato de ser a pintura *pintura* em seu estado de imagem com excesso de aparência, ou seja, o mais visível numa simulação em duas dimensões do referente a um objeto real em três dimensões.

A impossibilidade de duplicação efetiva da realidade por aparência acontece na total ausência do que a caracterizaria como objeto em seu modo real: sem as devidas especificidades de volume, peso, cheiro e a terceira dimensão - que é tida (tão ilusoriamente) como representável. Mas, do que se trata essa “representação realista” pensada enquanto verdade ou mimese?

Às relações de figuração realista do sistema geométrico da perspectiva linear, por estarem associadas ao espaço cujo envolvimento formal era o do diretamente empírico, atribui-se o conceito de “verdade”. No entanto, para além da possibilidade de recriação do espaço formal, a pintura iniciada no *Quattrocento* italiano, cuja construção plástica satisfaz durante séculos as necessidades de representação, hoje acaba por restringir o que se pode tomar por verdade devido ao condicionamento a que se propõe. Trata-se de uma visão unitária, centralizada e uni ocular, o que reduz o olhar a uma regulação monodicamente inumana.

A mimese enquanto reflexo de uma ação ou ainda, a imitação desta ação, embora tenha partido da “tragédia” Aristotélica, não se limitava à literatura: o poeta era um artesão que atuava em várias áreas, inclusive na pintura. A “poética” enquanto arte (poiesis) era levada a efeito por este poeta (poietes) conforme sua capacidade criadora; no entanto, para ser considerado artista era necessário ir além da produção e “sentir”. Sentir vem do grego *aisthesis* de onde nos deriva o termo “estética” como reflexo de uma produção artística.

A arte, na poética da teoria aristotélica, afirma, então, que a mimese é fundamental à humanidade, pois, além do imitar ser congênito ao homem, o torna mais sensível diante da realidade (ARISTÓTELES, 1979). Portanto, o conceito de mimese (ou do grego *mímesis*) nasce do “sentir”, e se aplica à pintura pela “Poética” de Aristóteles no sentido de não tomá-la como réplica daquela realidade a ser duplicada: guarda e ultrapassa a referência de real em uma potencialidade na representação das idéias (*dynamis*) que eclode em um produto (*ergon*) na produção de saber ligado àquela realidade (LIMA, 1979).

No entanto, vemos em Platão - o mestre de Aristóteles - uma separação entre o mundo real e o mundo das idéias: o objeto real produzido por um artesão se inspira na “idéia”, tornando-se uma cópia, uma aproximação, uma sombra (*skia*) do ideal imutável (arquétipo). A pintura era considerada no segmento mimético de Platão a imitação da imitação: o pintor enquanto artista seria o imitador do artesão a fazer cópia da cópia, distanciando-se do mundo das idéias. Assim, se pensarmos nesta preposição da arte diante o mundo sensível enquanto cópia da cópia do original, podemos ler nas considerações da “*mímesis*” na “República” de Platão, como uma advertência ao mal que apresenta a imitação. A imagem enquanto captura estética numa estilização da mimese se configuraria como ilusão, arruinando os elementos racionais e distanciando-nos da verdade (PLATÃO, 1997, Livro X).

Do ponto de vista prático, tais necessidades de representação, particularmente em pintura, levaram Alberti a escrever o seu tratado “Da Pintura” (ALBERTI, 1992, p. 72-89). Alberti teoriza a perspectiva linear como recurso indicado aos pintores no intuito de facilitar o entendimento da coisa vista, e para que se possa pontualmente “representar bem as proporções e as conjunções das superfícies”.

Além do tratado geométrico em perspectiva linear atribuir-se enquanto convenção do olhar sobre necessidades empíricas, a concepção do espaço torna-se também uma determinação expansiva onde não somente o físico mas o vazio possa ser medido. Vemos por exemplo em Brunelleschi, “o arquiteto do Renascimento”, que os seus métodos de alçado, de cálculo e de proporcionalidade, eram completamente diferentes das gerações que o precederam. A imensa cúpula da catedral de Santa Maria del Fiore retrata esse projeto desigual:

(...) o espaço deixou de ser o cubo de ar que uma abóbada encerra entre suas paredes, possuindo uma qualidade homogênea e se encontrando em todo lugar: é ao mesmo tempo continente e conteúdo, envolve e é envolvido (...) é o lugar geométrico de todas as linhas imaginárias que a ligam a todos os pontos no centro do qual se encontra (FRANCASTEL, 1990, p. 9).

Possibilidades de proporção, a serem esboçadas linearmente, redefinem o pensamento sobre o espaço, adotando um sistema não somente na reestruturação do arquitetônico como na substituição à prática em bloco ou ao volume da pedra, mas na reconstrução da imagem no ato do representacional realístico, fundamental aos pintores. Tal tratado de representação realística, que aparece por volta da metade do século XV, reflete em seu tempo uma modelação do olhar tão forte que perdura até a nossa atualidade.

As necessidades de representação, fundadas nas condições de descoberta do espaço que levaram Alberti a escrever o seu tratado, propõem imaginar o que seria pintado como a base de uma pirâmide, cujos lados seriam os raios que se estenderiam até o observador e a ponta de tal pirâmide se encontraria dentro do seu olho. O pintor procura o vértice da pirâmide quando se posiciona numa determinada distância do objeto a ser pintado, tentando encontrar o melhor ângulo para representar numa superfície as coisas vistas.

Esta é a regra da representação em perspectiva apoiada no ponto de fuga e na idéia da superfície, a ser vista como um vidro translúcido a ser demarcado. Assim, o observador representaria as coisas vistas através da comparação por quadrângulos circunscritos nesta superfície transparente que seria a base de sua pirâmide imaginária.

Esse tipo de representação não se trata de uma novidade da Renascença, o que Alberti fez foi convencioná-la segundo as regras da perspectiva e organizá-la num tratado. No entanto, outras representações geométricas de ambientes aconteciam desde muito antes até o período renascentista, utilizando em termos gerais as mesmas características de perspectiva, porém, com pontos de fuga difusos e linhas de horizonte diversas (PANOFISKY, 1999, p. 135-154). Alberti propôs “facilitar” a situação dos pintores enquanto representantes do real, fazendo-os pensar como observadores monoculares e que vêem em superfície. Porém, no sentido cognitivo da visão, vale ressaltar que não temos

apenas um olho (não somos ciclopes) e não enxergamos em superfície; temos dois olhos e que são curvos: o que nos permite ver o real em toda a sua profundidade.

Desta forma, o tratado de Alberti não estabelece a possibilidade “verdadeira” em recapitulação de um real, mas, uma convenção de espaço que pode ser considerada restritiva pelo seu estatuto monocular, linear e recortado. Com efeito, diante do sentido formal e multidimensional do real humano, o que se refere à visão natural se pontua como poli angular e variavelmente colorida.

Em análise feita nas paredes e partes internas de cúpulas e tetos, executadas a partir do Renascimento, os observadores são levados a vislumbrar (e pensar) na expansão do ambiente para o infinito, tendo representações tomadas como subversão ao conceito restritivo do mono ocular. Dessa forma, as pinturas passam a ser assumidas enquanto ampliação do olhar, numa possibilidade de replicação do real.

Essas pinturas, que não se encontram próximas do observador, se elevam de determinada altura para a respectiva cobertura, integrando-se ao seu ambiente numa ampliação do conjunto arquitetônico. Tal integração proporcionada pelo engano à nossa visão é tão somente exercida na relação do olho com o espaço no que diz respeito à própria instância do olhar: dúvida do que era para o que não era pintura e não se aquilo era ou não pintura. Trata-se de perceber até onde iria a pintura em relação à arquitetura, com seus detalhes reais escultóricos, suas colunas, seus arcos e as demais estruturas.

Obviamente que o tratado de Alberti foi inovado e o estudo da perspectiva desenvolvido, gerando outras maneiras de pensá-la com diversos pontos de fuga e níveis de olhar para uma mesma imagem. Vemos, logo no Barroco, a possibilidade de flexão dessa perspectiva linear numa inversão da fuga com Juan Sánchez Cótan em sua pintura “Natureza morta com marmelo, couve, melão e pepino” do ano de 1600. Além da relação de representação se aproximar de uma escala em tamanho proporcional aos objetos reais, a projeção do espaço não se dá para o fundo: esses objetos se projetam para o primeiro plano, para frente do quadro.

Aquela dúvida que nos fora lançada pela extensão simulada na arquitetura de até onde iria pintura que “abria a parte interna do teto para o céu” toma outra indagação numa intermediação do real; o “tato imediato”: como se fosse possível pegar, como que

pudéssemos “tocar” o que foi pintado como algo que se projeta à nossa frente para fora da janela. Jean Baudrillard em “A Arte da Desaparição” afirma que a perda da cena do real, da organização (real) do espaço, se faz em proveito da visão e nos resta expressar na forma de tocar como uma hiper presença palpável das coisas: “Mas esse fantasma tátil não tem nada a ver com o nosso sentido de tato: trata-se de uma metáfora da surpresa que corresponde a abolição da cena e do espaço representativo” (BAUDRILLARD, 1997, p. 17).

Discutida atualmente sob o termo *trompe l'oeil* (do francês: “engana olhos”), cuja representação pela imagem é tida por alto grau de detalhes a partir do uso primordial da perspectiva e realçando a representação em pintura dos objetos na imagem com sombra, luz e manipulação de cores, só faz o espectador vislumbrar possibilidades de real e não enganá-lo. Tal “visão” a partir de *trompe l'oeil* faz por apontar limites ao surpreender naquilo que se trata por pintura, ou seja, uma representação em duas dimensões. Situação que seria óbvia se não seduzisse pelo espanto. Sabemos que aquilo representado não é, autenticamente, o objeto em questão e que o virtuosismo do pintor em imitar a terceira dimensão por tal minuciosa representação só faz por estabelecer um questionamento acerca do próprio objeto: até onde iria efetivamente o existente?

Todo devaneio acerca desta “manipulação” em três dimensões focado até então em pintura, no sentido de tentar representar num plano e bidimensionalmente um recorte da realidade, foi suplantado pela química e as lentes da fotografia.

1.2 Fotografia

A fotografia enquanto recorte do real passa a ser tida como: representante máximo da realidade em sua reprodução repleta de verossimilhança; a imitação mais perfeita em seu estado de espelho do real; prestadora de contas do mundo com fidelidade etc., coloca-nos a pensar criticamente ainda muito mais em como vemos a realidade. O que seria desse real quando visto sob uma visão (humana) pan-óptica diante dessa nova inscrição referencial?

Tal conjectura que pretendia eleger a fotografia como representante “fiel” do tridimensional (ou como complemento na fidelidade representacional da pintura) não se

sustentaria, mas afirmaria, sobretudo, a contínua e progressiva dependência na intermediação do real pela sua imagem.

A fotografia no início de sua formatação necessitou da qualificação para com a portabilidade na representação de um real, já que para um nativo isolado da urbanidade, por exemplo, era necessário indicar-lhe aquela foto como algo que estava no “lugar” do seu filho. Ou seja, como tratar o real diante de uma representação? Ou ainda, o que nos seria proposto naquela representação diante da realidade?

O fotográfico teve de ser interpretado como representação, tratou-se na admissão de uma padronização do ver por codificação de uma imagem, numa situação definida como imagético. Assim, a foto passou a ser tomada não em atribuição mimética ou de disputa referencial figurativa (fotografia como evolutivo do pictórico) muito menos em réplica ou duplicata de algo, mas de “influência ao ver”.

A foto enquanto índice³ (DUBOIS, 1998) por sua origem quimio-física a partir de uma luminosidade qualquer que a incidiria e estando desligada do dispositivo óptico, não estaria necessariamente em estado visual de semelhança ao objeto tomado: se os raios de luz não forem controlados serão quaisquer, aleatórios ou coincidentes.

O meio fotográfico que fora fundado por contigüidade física com o seu referente e na organização do seu sistema óptico a ser subentendido pela perspectiva monocular, tem na foto como imagem tomada o crucial divisor epistemológico de intervenção ao real: a foto (analógica) define-se enquanto ligação causal, pois o objeto fotografado tem que estar indispensavelmente presente.

³ Na triádica condição sígnica de Peirce (PEIRCE, 1977, p. 63-76) o índice se estabelece, por exemplo, como uma marca de pé a formar uma pegada ou do risco de uma faca a definir um corte. Em comparação aos meios de produção de imagem anteriores em que não havia aparato fotográfico, tínhamos nos processos artesanais de criação e “captação do real” (desenho, pintura, gravura) a representação por suportes que eram únicos e perecíveis. A gravura, por exemplo, possibilitava procedimentos de reprodutibilidade de uma imagem através de sua matriz, mas não com o representado a estabelecer conexão existencial direta como no caso do objeto fotografado, que teria de estar necessariamente presente ao ato fotográfico. Temos a fotografia, inicialmente, por projeção através de lentes e retenção química com seu aparato técnico disposto “analogicamente”, ou seja, levando em conta que a luz queime o filme em negativo, o “analógico” trata-se de terminologia e não de comparação epistemológica a este procedimento como “analogia” à coisa a ser tomada. O estado químico de fixação pela incidência de raios luminosos compõe não uma analogia, mas por conexão existencial mais que uma referência: um índice genuíno.

O uso de lentes como “organização” da luz, dando ênfase à intermediação visual para representação de um objeto, nos remete muito antes da foto e sua invenção: ao Barroco. Sabemos que muitos pintores usaram o recurso da “câmara obscura” (HOCKNEY, 2001) como auxílio na pintura de alguns dos seus quadros. Um jogo de lentes projetava a imagem de uma cena para um compartimento onde se podia marcar pontualmente os detalhes na tela, e se seguia adiante com a técnica pictórica para finalização daquela demarcação.

Nivelar a lente da câmara obscura, que facilitava a pintura, para com a lente da câmara fotográfica e sua captação imediata, em termos de exclusão de um resultado sobre o outro, no sentido da fotografia estabelecer uma representação mais “fiel” do real, não se comporta.

A pintura figurativa, citada em *trompe l'oeil*, que acontece por etapas, difere precisamente da fotografia que se toma de uma vez na relação direta entre luz óptica e captação química, mas ambas as técnicas de foto e pintura se deliberam enquanto convenção do olhar para uma determinação de real e não como recorte de realidade.

Não se trata, portanto, de evolução das práxis, em foto e pintura, mas de intermédios que são complementares e não díspares. Manipulações nas fotos puderam ser feitas, como de fato faziam os *pictorialistas* intervindo na foto como em pintura, ou seja, intervenções eram feitas nos negativos ou diretamente nos positivos, ou *fotopintores* que emulsionavam quimicamente as suas telas projetando a imagem através de lentes e prosseguindo com pintura sobre essa base registrada foto-graficamente.

Dada a condição da imagem foto-pictórica como duplicata proposta em fidelidade replicante, ou apresentada enquanto íntegro recorte do real ao que poderíamos nomear de “verdade” há que se pensar no próprio olhar, que não presenciara movimentos e tampouco o conteúdo dos outros sentidos, que são negados, especificamente, a este visual. Para o além do palpável caráter tridimensional a circundar toda a expansão poli angular das cores, temos ainda a experimentação tátil, audível, paladar e olfato.

Eis assim o fundamental, que permitiria possibilidades do sentir sendo portadas de realidade no a ser vivido e vivenciado. Se ambas as imagens, sejam elas pictóricas ou

fotográficas tentam representar, “apresentam o irrepresentável” do que se põe em real à percepção humana, na sua indissolúvel natureza e na plenitude do que existe de real.

O que temos de substancialmente diverso entre a imagem pictural e a fotográfica, essencialmente entre pintura e fotografia, como comparação aos níveis de superioridade de representação postados ao real, de uma sobre a outra, faz com que difiram precisamente em seu tempo. Enquanto o pintor figurativo enquadra sua cena, compõe, recua e volta, remodela e altera, pode se dizer que o fotógrafo capta instantaneamente a sua imagem.

A este respectivo instantâneo, se muda completamente os canais de perceptibilidade do humano para condicionantes que se circunscrevem como motes reais.

1.3 Imagem: aquilo que se sabe e não o que se vê

O tratamento dado à imagem, a partir da perspectiva monocular como modo de percepção da realidade dentro da manobra de representação é apontado por Gombrich (1995) em “Arte e Ilusão” como uma convenção baseada naquilo “que se sabe” e não naquilo “que se vê”. Não se trata, restritamente, de semelhanças formais, mas de escolhas na função de como se representa; ou seja, aquela necessidade em se admitir enquanto teor de representação seria do próprio homem que a vê.

Seriam intervenções pensando na constituição do real, onde as possibilidades em como se enxergar o real levam artistas a ações de intermediação afirmativas, ocorrendo, por exemplo, na definição de novos olhares sobre a realidade, pontuados anteriormente como impossíveis ao comum do humano.

Considerando a tomada de cena devido às quebras dos condicionais em ver pela sua inovação técnica, o fotográfico nos estabeleceu emblemas situacionais que a humanidade em sua condição dispositiva natural nunca poderia ter visto. Ou seja, fotografias aéreas popularizaram o macro de cenas tomadas do alto, ou microscópicas em que se conseguia ampliar e fixar o diminuto individualmente olhado. Tais ações promoveram o captar fotográfico como instância do mais real que o real: de um real que nunca pôde ser sentido senão pela relação a que se fez do fotográfico.

O pensar no real via foto, estabelecido em trabalhos de expressão artística, fora tratado como interferência do olhar segundo paradigmas fotográficos. Vemos, por exemplo, nos trabalhos de “arte ambiental”, que as práticas nomeadas de *Land Art* só ocorrerem, pelo registro do pontualmente fotográfico. Tais trabalhos se tornariam desconhecidos, quer seja pela impossibilidade de acesso público ao sítio da intervenção ou pelo ponto de vista que é extremamente restrito e ao qual se condiciona, devido à complexa vastidão do ambiente terrestre com seus componentes materiais díspares, sua inacessibilidade de contato ou à sua unicidade de apreciação.

Tomando a paisagem como objeto deste trabalho artístico, tanto em grandes dimensões pelo alinhamento de pedras numa vasta extensão ou no desenho do quadrado num gramado a ficar perfeito somente no foco da câmera, tais atividades serão passíveis de serem vistas num único e determinado ponto no espaço.

O trabalho *Walking a line in Peru* de Richard Long trata-se de uma linha de pedras disposta no gigantismo de um ambiente natural externo, com suas respectivas inadequações de superfície acidentada. Dessa forma, para se observar com exatidão o seu conjunto de pedras formando a retidão de uma linha, se tem apenas e tão somente, um único ponto de vista fixo e restrito.

O mesmo ocorre com a figura de um quadrado no gramado em *Perspective Correction* de Jan Dibbets que será não um quadrado, mas um desenho geométrico outro, se não for visto na exatidão do ponto que se indica como condicionante a olhá-lo.

São trabalhos pensados sob a determinação de um eixo como afirmação no que fundamenta a idéia de perspectiva monocular em que o acontecido somente o é pela própria característica de funcionamento do olho humano. Esses trabalhos nos permitem notar que a imagem não é o que se tem, mas o que se é posto a ver. Trata-se, portanto, de uma padronização admitida pela lente da fotografia que não reflete o efetivamente olhado, mas um olhar intermediado pela convenção do foto olhar.

Desta forma, a fotografia permite o desarticular de qualquer tomada como real, ou, sobretudo, faz da imagem mais que imagem, principia um real a se tornar mais que real: é a alavanca por codificação técnica de um viver sócio-cultural, numa predisposição histórico-estética e um dinamismo ao óptico pelo científico. Pondo a verdade de um real sob o

potencial de uma imagem, temos como sugere Susan Sontag (2004, p. 125) “A realidade como tal é redefinida pela fotografia: a imagem se adianta à realidade e tudo existe para terminar numa foto”.

1.4 Realidade: aquilo que não se sabe, a imagem que recobre

O real passa a ser a “convenção por representação” e não a elaboração da percepção por amplificação dos sentidos, pois se faz da realidade uma re-elaboração construtiva fundada imageticamente. Não se intenciona por realidade fazer de algo vivido ser tomado como replicável duplicidade ou recorte mimético de um determinante condicional: a realidade vem sendo tomada como prioridade do “a ser visto” e não mais do que “se sente”.

A fotografia como ato de captação indicial funda essa necessidade de se sistematizar o todo sensório através do ver. Sendo operada como processo fidedignamente multiplicável da imagem, a elaboração do imagético por fotografia convencionada o que se tem para ver. Mesmo em uma restrita intermediação, por exemplo, uma foto pessoal para autenticação de documentos passa a ser convencionalmente aceita na relação de identificação creditada como referência real.

E ainda, de uma maneira mais drástica, imagine que tomemos de alguém a foto de um ente querido, retrato este, tido como ao seu próprio ente querido: não se trata de um teor mimético ou de replicação, mas a necessidade do homem por memorização do contato. O que ocorreria então se solicitássemos a eliminação desta foto, pedindo para que amassasse, rasgasse, ou queimasse a esta referente recordação? É de se presumir que este pedido seria prontamente negado.

Obviamente que o processo de digitalização abrange toda a atual prática fotográfica e passa a desqualificar a singularidade do que fora o registro analógico, já que os dados digitais determinam uma simplificação por condicionantes de memória. Dessa forma, facilitando o pronto acesso a qualquer foto salva eletronicamente, se permite ainda, copiar diretamente fotos que não possuam negativos.

No entanto, pela condição de apego sentimental a uma foto, que determina porventura uma situação afetiva⁴, nos remete a uma foto que não pode ser copiada, pois se trata de uma reprodução em papel repleta de marcas temporais impossíveis de serem replicadas: essa foto está cheia de história em demasiada materialidade.

Assim, neste captar indicial do fotográfico, onde a luz que toca o objeto é refletida pela óptica queimando o negativo, e do negativo demarcado a permitir que se inverta do preto ao branco, do vermelho ao verde, e sob qualquer cor revelando-se “parecida” com o situacional objeto enquadrado. A fotografia se toma como afirmação de que aquele algo de fato existira, ou seja, a imagem tomada pela fotografia se funda como algo havido e faz desse registro em havido o diretamente ligado ao real como condicionante situacional.

Ora, mesmo que esse maquinal fotográfico faça do captar imagético um restrito índice, onde a marca daquela captação remeta a um nada enquanto esteticamente referencial, ainda assim, aquela marca não figurativa e irreconhecível foi tomada de uma situacional realidade; ou seja: fisicamente afetada por um objeto.

Mesmo que tal extirpada conjuntura de imagem não se pareça com referência visual de realidade alguma, e se configure, ainda, como encapsulação mínima de um situacional, a fotografia antes de qualquer representar, demonstra, sobretudo, uma incompatibilidade de retomada. Essa foto revelada e ampliada, definida num pedaço de papel, aponta o seu total em fixação. Tal imagem do fotográfico a se estabelecer como algo que existiu se torna a determinação de um momento, e será sempre aquele momento determinado. Imagem de um retrato, de uma explosão, de uma foto da foto manipulada, de fixação de uma cena encenada: a esta imagem, o negativo fora invertido dizendo “isto houve”.

O olhar se apossa do conjunto como modo subtrativo do sentir (diante dos demais sentidos por priorização ao sentido da visão) e estipulando por convenção o como *ver*. Seja pelo enquadramento compositivo da perspectiva albertiana (pintura da pintura), pela óptica

⁴ No livro “A Câmara Clara”, tendo como subtítulo “nota sobre fotografia”, Barthes (1984) faz um ensaio sobre a arte fotográfica. Permeado de uma narrativa como busca pessoal, menciona uma fotografia como se “referisse” à sua própria mãe, e não apenas a “representá-la”. Descreve relações a partir dessa foto com outras, e em momento algum nos mostra essa imagem: tal tomada visual dimensiona sentimentos que só dizem respeito a ele. Desse modo, ao se tratar de foto por necessidade memorável, numa referência do fisicamente afetado como determinada ligação ao real, se desassocia enquanto signo para falar da própria coisa.

da câmara obscura (pintura em projeção da imagem como na fotográfica), em estado icônico de ilusória verossimilhança ou ainda como recordação ao espaço, no fazer e no ser, temos na contígua representação a sua imediatez de tomada.

A fotografia incita a pensar naquele momento acontecido, a pensar no próprio ato de se estar fotografando; “é”, “será” e “foi” enquanto constatação mais que precisa ao “agora”: diante de se tirar uma foto nunca um agora fora tão passado. E, diante desta imagem tomada, jamais um passado será tão absurdamente presente.

Tal encapsular prostra o agora a um registro de “eterno é” que se impõe ao foi numa constante remissão ao passado: aquele agora, mesmo tido por um traço desconhecido ou em transforme irreferencial àquela tomada de real, remete para o sujeito ligado àquela imagem como um foi em total supressão temporal.

Sob os acontecimentos de quaisquer predisposições em séculos de humanidade, tudo o que há de acontecer ocorre precisamente agora. O tempo se constitui por uma contínua sucessão de *agoras* - diante do todo ocorrido a qualquer história é exatamente neste agora que ocorre a presença dos fatos. Para além do desenho, pintura ou qualquer representação como resultado de uma ação a refletir sua síntese, é no indicial do fotográfico que temos o ápice da afirmação de que aquilo “esteve ali”. A imagem do refletir fotográfico entorpece pela confirmação “daquilo” como ausente presença. Não de uma presença a ser posta sob o constatar real, mas de um registro enquanto retomada no pensar de um agora ou de quantos *agoras* que já se foram, e de que há talvez, poucos a virem.

A partir dessa cadeia de *agoras* dimensionada por fotos em sua progressão sistemática é que se funda a sociedade imediatista da imagem.

A necessidade por continuidade temporal fez da imagem uma sucessão de múltiplos *agoras*, a formar o agora mais aproximadamente possível do verdadeiro agora, da sua atualização no presente, da possibilidade do ver de imediato a tomada executada, do fazer surgir em movimento o que “foi”, “é” e o que “será” a se estabelecer como imagem. Trata-se da tomada fotográfica multiplicada a ponto de ser seqüenciada e originar o filme cinematográfico, a imagem televisiva e a cotidianidade repleta de internet.

A fotografia em sua gênese, mesmo pelo mais manipulado que pudesse ser o seu negativo, assume-se como extrato do real, pois afinal a película marcada é afetada pelo

físico real externo à câmera. A esta lógica do fotográfico, enquanto procedimento de ajustes e controle maquinal para detecção do foco, em toda relação de toque ao disparador, como conjunto finalizado por se tornar marca referencial de algo que naquele momento teve de estar ali, nomeamos de “situacional”.

Porém, ainda que se tome da imagem em foto, convenção de como ver, por enfatismo ao modo operacional fotográfico enquanto captação de um agora pelo intuito de se remeter a um lembrar depois, o fotográfico passa a não mais se referenciar diretamente como processo indicial. A queima da película por referência circunstancial da coisa, cena, gente, objeto realístico, vem sendo tratada eletronicamente como código binário: o elemento constitucional do fotográfico não o é mais como “foto”, ou seja, “luz natural” (ou real) do grego “photos”, o fotográfico vem se tornando dígitos.

1.5 Intervenção

A foto analógica mesmo não se sustentando como cópia fiel do real, mas em afirmação da tomada fotográfica enquanto marca de um referente, determinara o existir de um objeto como “situacional”, levando-a a ser convencionada como “mediação”.

O que antes era foto, um composto visual afetado enquanto referência de uma situação em realidade pela “queima” de uma película, constituída através da luz externa controlada por uma inversão de cores, passa a se configurar pela codificação binária. Pontos de campo sensório atuam eletronicamente como conjuntos cercados por uns e zeros a se portarem como pixels na matriz desta imagem (a palavra pixel deriva do inglês *picture element* e se estabelece enquanto única cor do menor ponto de um dispositivo digital, quer seja de exibição ou de uma unidade gráfica).

Ao aparato fotográfico analógico, em que as áreas dos cristais de prata formavam efetivamente espaços sensíveis para serem tomados, revelados e fixados, já no meio fotográfico digital, houve a substituição por *pixels*. Os pontos eletrônicos que são mais facilmente manipuláveis, não necessitando, sobretudo, da luz-óptica a invadir dispositivos de captura em todo o contexto de diafragma e obturação, tornam os *pixels*, eletronicamente manipuláveis, não requerendo qualquer referência real.

Dessa forma, a comparação temporal que afirmava a velhice das pessoas fotografadas, pela mais que sucessiva percepção dos *agoras* num constatar do passado, não fixa mais o recordar desse agora por um envelhecer sendo demarcado. Os pontos não são mais fixados por negativos e podem ser muito mais facilmente alterados, na medida em que a fotografia passe a ser o que se quer ver. Tornando-se, portanto, o pontual mediar de qualquer situação, se modelam as rugas do rosto, se escurecem os fios de cabelos brancos, e se anestesia o futuro para imediatizar o passado.

Neste aparato digital, tanto a luz que invade a imagem como qualquer ponto que a componha não se trata mais de necessária existência a algo tomado como referência, se trata de pura simulação.

Diante da digitalização o tempo como afirmação do “agora” na imediatece do “foi” não se sustenta mais, pois a originalidade do que fora o fotografar em sua indicialidade, fazendo a imagem remeter por contato a algo existente, culmina na extinção do referencial.

A imagética representação digital se introduz com sutileza neste contínuo encadeamento sógnico de desaparecimento do real. As imagens que tentavam refletir uma realidade profunda se tornam visual superficialidade: mascarando, deformando e ausentando o que seria do vivenciar originalidades.

A mediação fotográfica coloca-se a indicar aspectos referenciais, de forma que se tome como registro, algo que de fato tenha ocorrido. Um sujeito nota-se como situante do real por sua imagem refletida em um espelho e religa o passado ao se comparar com um registro fotográfico, não somente por sua figura “desatualizada”, mas pelas manchas e o desbotar daquela impressão foto-analógica. No entanto, a foto vem se anestesiando com os registros digitais completamente polidos, facilmente manipuláveis e “desreferenciais”, não possuindo mais do que foram relações autênticas com *agoras* absolutos.

Poderíamos pensar nesse novo real que se evidencia por uma afirmação sistemática do imagético, não somente como intervenção do real sob o visual, já que não se cabe mais discutir o universo de um real pensando-o em três ou duas dimensões. Não se questiona mais a possibilidade de toque ou a enganação aos olhos, admite-se por consciência superficial a confabular-se não só pela foto, enquanto imagem-recorte puramente bidimensional de uma realidade. No ápice do encadeamento fotográfico que seqüenciado

possibilitou o cinema, e do filme cinematográfico a televisão, flexiona-se ainda por outros meios eletrônicos a resultar em internet, holografia, e assim sucessivamente: processamento infinitamente cíclico na supressão de originais.

Tal imagem que era tida ou atribuída diretamente aos olhos de quem a via como parte da sua referencial existência, a ser pontuada numa realidade particular primeira, dinamiza um estado de conformidade existencial como artificialmente mediado: o real se intervém com imagens, sem originalidade alguma.

Como superfície de uma extensa anulação, o imagético se porta como dependência; não mais se trata de uma escolha, mas de uma evidência: ou se tem o real por submissão às imagens, ou não haverá possibilidade de se mediar uma existência. Esse desencadear de imagens a ponto de ser notada a existência, vem provocando profundas conseqüências: anulação do ser na sua efêmera percepção da vida pela proliferação absurda de imagens.

Imagens estas que invadem o nosso imaginário habitual e superficializam conjuntamente do ver os demais sentidos, implicando, portanto, na perda da consciência que estaria ligada ao autenticamente vivido. Esse congestionar de imagens está nos levando para uma nova dimensão de consciência, que se estabelece num continuum intermediar por imagens construídas.

Tal processo que podemos nomear de “pós-fotográfico”, por dispensar a essência da foto como necessidade analógica de captação, faz da imagem digitalizada através de sua matriz numérica, se tornar largamente disponível em sistemas computacionais para interação e navegação. Ocorre, portanto, o redimensionar do real por condicionamento compactuado em virtualidade e simulação.

1.6 Virtualização

Pierre Lévy (1996) anuncia que a virtualização se processa como algo que existe em potência, propondo como falsa, a oposição entre o virtual e o real. Partindo desta idéia de potencialidade virtual, podemos, por exemplo, citar a existência de uma árvore, virtualmente presente em sua semente, ou seja, diante da semente, a árvore existe como faculdade e possibilidade. Dessa forma, o virtual não está em oposição ao real, mas ao

atual. Conceitualmente, o virtual se pronunciando como potência não acontece em efeito no atual, o real é que se manifesta no atual.

A virtualidade, portanto, não significa “desrealização” ou “desaparecimento universal”, não está em oposição ao real, mas exaltando as suas possibilidades (realidade potencial) e sendo diretamente tomada pelo nascimento de um novo espaço (ciberespaço).

Diante do processo de hominização para essas questões de virtualidade, podemos nos remeter ao fogo quanto às dinâmicas de aquisição técnica. Se antes o fogo era unilateralmente presente ou ausente, sobrevivendo restritamente por coerção, quer seja a partir de um sobreaquecimento não controlado ou pela caída de um raio eletrostático, hoje se determina como um evento aberto, no uso de isqueiro ou fósforos. E através da linguagem verbal, por exemplo, a palavra usada como escrita, permite possibilidades de ordenação em licitação, legalidade e direitos por contratos e juridicidade, nos levando a pensar na complexidade institucional onde acordos são executados e ações adiadas. A realidade se torna através de hierarquizações compartilhadas pela sociedade, como coesão e entendimento coletivo. Se pensarmos na idéia de cálculo como fundamento da calculadora, notaremos que o cálculo não se restringira à função básica de uma máquina de calcular, passou a fundamentar na eletrônica a mutabilidade da informação, permitindo, assim, o surgimento da informática, através da contínua aceleração e avanço da velocidade em se calcular.

Os exemplos anteriores foram apontados na forma de condicionantes essenciais, para que pudéssemos qualificar a virtualização enquanto processo atuante de inovações para com o real. Lévy propõe que, embora toda essa digitalização e ciberespaço cumpram papéis capitais nesta mutação antropológica em curso, a virtualização extrapola a informatização.

Fundando o desenvolvimento das linguagens, a multiplicação das técnicas e a complexificação das instituições, tais vetores de virtualização no conhecimento, na imaginação, na memória, muito antes da informatização como atuação por ciberespaço em redes digitais, já se desligaram da efetividade como “presença”:

Quando uma pessoa, uma coletividade, um ato, uma informação se virtualizam, eles se tornam “não-presentes”, se desterritorializam. Uma espécie de desengate os separa do espaço físico ou geográfico ordinários e da temporalidade do relógio e do calendário. É verdade que não são totalmente independentes do espaço-tempo de referência, uma vez que devem sempre se inserir em suportes físicos e se atualizar aqui ou alhures, agora ou mais tarde. No entanto, a virtualização lhes fez tomar a tangente (LÉVY, 1996, p. 21).

Embora Lévy considere o real a se manifestar como substância, como coisa, que subsiste ou resiste, se manifestando como acontecimento onde o atual é a sua operação de ocorrência, o possível se assume como virtual anunciando antes um futuro do que oferecendo uma presença. O virtual e o atual coexistem, reconduzindo-se assim, constantemente de um a outro, pertencendo a um circuito em que a “virtualização” ligada à “invenção de problemas” se intercambia com a própria “atualização” para “resolução de problemas”, o que leva a uma indiscernibilidade entre virtual e atual.

Do ponto de vista prático, a virtualidade está associada às extensões tecnológicas como “avanço” do concreto, no sentido da realidade vir a manifestar rompimento de formas tradicionais do viver sob novos âmbitos do ser: o potencializado (virtual) se realiza (atualização) numa mediação e interação de novos espaços cibernéticos. Portanto, o real assimila o possível e o atual se afirma ao virtual. Esse processo constitui a ligação do potencial com a produção de recursos, sendo gerado por imagens que determinam sentidos e significados numa constante elaboração e reconstrução da realidade.

O virtual proposto por inovações tecnológicas nasce como substituição do corpo em atuações executadas por máquinas, programadas ou controladas diretamente para ampliação da interação humana na realização de objetivos. Essa tecnologia se estende através de computadores conectados a sistemas cujas redes informáticas são postas na criação de novos contextos culturais e ligações cognitivas.

Perfazem assim, de ações onde se ordena como processo o desprendimento do presencial e do temporal, e não a se condizer como a uma “irrealização”: seja pelo contato com outros na “presencial distância” (tele-presença); no intervir ao financeiro global (especulações via internet); no monitoramento do todo externo (câmeras interligadas); nas manifestações visuais (manipulações de imagens); etc.

Gilles Deleuze reafirma a não-oposição do virtual com o real; o virtual possui assim, plena realidade como “virtualização do real”:

Destacado do objeto real presente, o objeto virtual dele difere por natureza. Não lhe falta somente alguma coisa em relação ao objeto real de onde ele se subtrai; falta-lhe algo nele mesmo, na medida em que uma metade de si mesmo, da qual ele coloca a outra metade como diferente, está sempre ausente. Essa ausência é o contrário de um negativo: eterna metade de si, ele não está onde está a não ser com a condição de não estar onde deve estar. Ele não está onde é encontrado a não ser com a condição de ser procurado onde não está. Ele não é possuído por aqueles que o têm, mas ao mesmo tempo, é tido por aqueles que não o possuem. Ele é sempre um era (DELEUZE, 1988, p. 173).

A vida nesta nova realidade não mais frui por mediação natural, se conforma num processo contínuo de intervenção, aonde nossa estação sensitiva vem sendo tomada por novos aspectos, ou seja, do presenciar disforme e de ditames temporais incongruentes. O distante se materializa por visualidade numa busca por uma imediata interação. Portanto, a imagem se faz virtual pela ligação ao que tomamos como real.

Ainda que efetivamente não se tenha havido em real um desdobro pleno através da visualidade de forma a determinar no contexto geral da realidade uma unidade prática enquanto imagem, temos por exemplo, a tele-presença como recente proposta, onde todos se vêem e falam à distância, subvencionados pelo imagético. O circundante fundado nesta visualidade se dá por mediação de uma atividade situacional, pretendendo se construir como real aos modos tomados como verdadeiros.

De qualquer forma, se lermos o processo de virtualidade como evolução, concebendo-o por desprendimento do tempo e lugar, se referirá como *desterritorialização* do humano, pela necessidade de se estar em dois lugares ao mesmo tempo.

A ligação por telefonia via internet possibilita a resolução de diversos problemas com os seus usuários estando fisicamente em locais distantes: conversar em tempo real, mensagens trocadas em comunidades virtuais, shows transmitidos on-line, site de debates, e-mails, etc. Assim, a virtualização, enquanto desprendimento do aqui/agora nessa “desterritorialização”, do estar aqui e ali ao mesmo tempo, promove como inevitável, o

manípulo temporal de um real cuja presença, não mais necessariamente física, inaugura por extra fisicidade o contínuo êxodo por extinção da realidade.

Nessa nova dinâmica do social, os espaços de conjunção do homem à sua realidade vão sendo bruscamente transformados pelo ascendente intervir do audiovisual e, sobretudo, do imagético. Do que se trata tal real, ao analisarmos seu conjunto subjetivo de experiências (vivência) e suas particularidades do que houve como acontecimento (memória), se sentido e percebido numa vida cuja realidade vem se tornando simultânea de não-presença e envolvida por tempos díspares? Como o real é levado a condições instantâneas, redinamizando assim, o lugar e o tempo? Como propõe Paul Virilio:

(...) esse paradoxo lógico é o da imagem em tempo real que domina a coisa representada, este tempo que a partir de então se impõe ao espaço real. Esta virtualidade que domina a atualidade, subvertendo a própria noção de realidade, de uma presença paradoxal, telepresença à distância do objeto ou do ser que supre sua própria existência, aqui e agora (VIRILIO, 1994, p. 91).

O instantâneo informe, fundado como imediato, em tempo real pelo “ao vivo” do televisivo, provoca uma anestesia crítica pela contínua padronização audiovisual na apresentação de dados. E as imagens, sobretudo, é que vem alicerçando esses padrões de transmissão como atividade informativa: o que vale é o flagrante. O flagrante sonoro por um sistema em áudio, de um tiro, grito, conversa, explosão ou desabe, não se afirma como completude sem a imagem.

O televisivo que nascera como mídia unilateral sempre tivera o espectador como elemento passivo, no entanto, atualmente, o espectador se integra a este informar, fazendo do conteúdo a ser transmitido se constituir do registrado através de celulares, câmeras precárias ou débeis tomadas visuais. Essas imagens são tratadas como se fossem mais reais, consideradas captadas por quem as tivesse vivido, e ainda, transmitidas de qualquer lugar para o mundo todo.

A vida passa a se comportar no visualmente dimensionado e não no dolorosamente sentido. Há então uma anulação, onde os acontecimentos mundiais se tornam interstícios anestésiantes: tanto faz se a transmissão é de um furacão como catástrofe, ou de um

turbilhão de bombas caindo como represália, queremos ver o que acontece e não o que se tem a dizer.

Sob o caráter dessa resposta imediata, do ver *on-line*, passam-se a se vincular buscas por realidades, se estabelecendo assim, situações complexas, que não respondem mais como verdade ou mentira. Inseridas num processo de simulação em que não se desencadeia o reflexo por ações munidas de fatores originais, a originalidade de uma ação não pode mais ser pontuada; tanto faz serem verdades ou mentiras, desde que sejam noticiáveis:

A cotidianidade como enclausuramento seria insuportável sem o simulacro do mundo, sem o álibi de uma participação no mundo. Tem necessidade de alimentar-se das imagens e dos signos multiplicados da vertigem e da história. A sua tranquilidade precisa, para se exaltar, de perpétua violência consumida. Tal é a sua obscenidade, por acontecimentos e violência, contando que lhe seja servida em casa. A imagem da TV, como janela invertida, dá primeiramente para um quarto, em cujo interior a exterioridade cruel do mundo se torna íntima e calorosa, com calor perverso (BAUDRILLARD, 1995, p. 25).

1.7 Simulacro

Por mais ingênuo que nos pareça hoje, o mundo se surpreendeu com notícias forjadas ou fantasiosas diversas. Nos anos trinta, por exemplo, o radialista Orson Wells provocou pânico ao transmitir pelo rádio sob o caráter de um noticiário jornalístico a invasão do planeta terra por marcianos. Gerou tremenda confusão a ponto de ter sido obrigado a pedir desculpas pela brincadeira, porém, isso só lhe deu notoriedade, o que lhe permitiu, ainda, transformar-se num cineasta inovador.

Se através do rádio tal façanha de influência à realidade foi possível, imagine o que se pode “afirmar” como realidade através de notícias reportadas pela TV? Wells mentiu, inventou, fantasiou o até então absurdo (talvez num futuro qualquer, alienígenas se comuniquem de fato conosco), mas o que dizer de invenções direcionadas por interesses outros a nos serem apresentados como verdade?

Essas invenções tão cercadas do que se poderia aceitar por real - essa simulação que engana por fabular os acontecidos - resulta numa situação que é engolida pelo real, que é

praticamente impossível questionar até onde vai a realidade em relação ao inventado. E ainda que se provem posteriormente as mentiras ou invenções de uma parte dessas notícias, nada impedirá que tais falsidades estruturem-se enquanto “realidade”. Passam, portanto, a serem fraudes de uma realidade que se perdeu, ou seja, a sua própria simulação: tornam-se assim, impossível efetivamente de se provar enquanto não real no acontecido.

Os renomados jornais, revistas e outros meios de comunicação mantêm em seus quadros os chamados “fact checkers” (checadores de fatos) como enaltecimento pela busca da “verdade”, no entanto, percebemos nos exemplos a seguir, que se verdades vieram à tona, só vieram porque os próprios fabuladores admitiram tais invenções. Como no caso do jornalista Jason Blair do *New York Times*, que entre outubro de 2002 e abril de 2003 inventou comentários e forjou situações. Usando em seu nome materiais de outros jornais e serviços de notícias, manipulou detalhes de fotografias para falsificar circunstâncias, dizendo que havia estado em certos lugares e visto determinadas pessoas. Temos também as fantasias de Stephen Glass, o repórter da revista *The New Republic*, que entre os anos de 1995 e 1998, romantizou situações com personagens ficcionais constituindo 27 das suas 41 matérias publicadas. E a jornalista Janet Cook do *Washington Post*, que foi obrigada a devolver um prêmio Pulitzer no ano de 1981 por admitir ter inventado a personagem de sua reportagem: uma criança de oito anos viciada em heroína.

Mesmo que as carreiras desses jornalistas tenham sido comprometidas ou encerradas, não deixaram de fazer dinheiro e intervir na realidade com suas histórias que viraram livros e dos livros filmes.

Os filmes enquanto afirmação por “irreal” acontecendo no estágio do tido por “real” - no sentido de ainda haver estúdios montados em locações a gerar imagens que não são estritamente manipulação por computador - fabulam por uma ordem de acontecimentos que se não é realidade efetiva do acontecido, passa a se afirmar como simulacro de acontecimentos outros, ou seja: atos irrealis com mesmos efeitos de realidade.

Em “Simulacros e Simulação”, Jean Baudrillard (1991, p. 71-79) estabelece questionamentos interessantes acerca de filmes, os tratando como processos de simulação no estágio do real. No filme *Apocalypse Now* florestas e aldeias Filipinas foram efetivamente queimadas com napalm para reconstruir o delírio do que fora a guerra do

Vietnã: conseqüentemente se restabeleceu uma nova guerra, tomando a queima da película filmográfica como finalidade. Acabou por se encerrar como uma guerra real, já que na produção desse filme pessoas podem até não ter morrido, como de fato ocorreria numa guerra, mas o poder impôs-se por afirmar como direta intervenção, destruição e reconstrução. E não seria a afirmação de poder (intervir, destruir e reconstruir) a intenção lúgubre e primeira de qualquer guerra?

Ou ainda, no filme, Síndrome da China que trata do perigo no funcionamento das usinas nucleares com suas adulterações em laudos técnicos de segurança e a força da mídia televisiva. Além do grande acontecimento que foi a produção do filme, após poucos dias do seu lançamento houve uma tragédia decorrida no derretimento de um reator na usina de Harrisburg nos EUA, liberando radiação para a atmosfera e se configurando, até então, como o pior acidente nuclear do país. Seria a realidade uma coincidente sucessão do filme ou o filme a antecipação da catástrofe premeditada a acontecer? Ou ainda; a realidade uma extensão do filme enquanto denúncia, ou o cinematográfico tornando-se uma replicação do real?

Pelos métodos que condizem a uma “perfeição simulada”, Diane Arbus trabalhando como fotógrafa de moda sentiu-se submersa a uma convenção de realidade cercada por estatutos meramente usuais, numa padronização do olhar sob configurações que partiam do consumismo e de toda a mercadologia.

Tentando romper com essa “mentira cosmética” (SONTAG, 2004, p. 57), Diane Arbus passou a fotografar a sociedade em toda a sua disformidade: fez resplandecer por transtorno, fisionomias que seriam contrárias a estética do glamour. Não se isentou, portanto, em mostrar por retratos a diversidade de disparidades enrustidas, sobretudo, ao considerar que ninguém as veria se não as tivesse fotografado.

Fez por explodir assim, dessa sociedade hipócrita, uma vida mascarada pelas intratáveis desigualdades de nascimento, de classe social e de aparência física. Entre outros dos seus trabalhos, podemos ver em *Child in Central Park* (1962), *A young Brooklyn family going for a Sunday outing* (1966), *Gêmeas Idênticas* (1967), *Jovem Patriarca Americano com bandeira* (1967); como reflexos do confronto de Arbus às normas estabelecidas.

Arbus tenta como desvio do esperado no habitual, surpresas. Queria promover com o seu repertório fotográfico toda a desilusão que não conseguia deixar de notar. Fez assim, de sua sinceridade, uma negação ao real, que até então era simulado como rotina. Não queria, portanto, se desligar do não simulado, cheio de resquícios, percebidos por sua aspiração contra toda a indiferença.

Isso nos remete ao mito da caverna de Platão (1997, p. 225-256) onde pessoas confinadas numa caverna obscura - na qual a única entrada de luz era a que passava por sobre as suas cabeças - viam no movimento projetado pelas sombras dos transeuntes externos, a carregar toda a sorte de objetos como a verdade de suas existências.

Assim, quando um desses prisioneiros fosse liberto e obrigado a erguer os seus olhos para a luz e a toda realidade externa, poderia identificar que tais sombras não passavam de “fantasmas” de outros objetos factualmente reais. E se este voltasse à caverna postando-se no seu antigo lugar, de modo a tentar conscientizar os demais prisioneiros sobre o julgamento daquelas sombras, seria ridicularizado e diriam que, estando lá em cima, havia retornado com a vista estragada.

Retomemos a proposição iniciada neste capítulo, em que discorremos sobre a replicação do real enquanto ilusão, a que pontuamos, por exemplo, da abóbada de San Ignazio em Roma, pintada por Andrea Pozzo no ano de 1642 (AUMONT, 2001, p. 101). Essa replicação remete a integração do olhar a uma expansão visual ao infinito, mas que passa nos filmes (por exemplo, que citamos na página anterior) não mais replicar como estado de devaneio ou engano, trata-se da replicação mesma em real num processo de interferência *simulacral*.

Esse modelo de representação fundado na perspectiva monocular para produção de imagens, além de ter sofrido evoluções técnicas, passou a ser intensificado como intermediação ao real, a ponto deste imagético não se contrapor mais como ilusão pela representação e tomada de tempo e lugar. Se na capela nossos olhos nos levam aos céus, a tomada por representação cinematográfica passa a se caracterizar como mediação da realidade pela totalização do imagético, num progressivo encadeamento sógnico de sutil e contínua desapareição do real quanto às suas diretas vivências e originalidades sentidas.

O homem atual, diante da inferência de uma sociedade em massa fundada por mediação visual e interposta por cercanias imagéticas, passa a ser expelido por simulacros, de forma a ser disperso pela conformidade de prosseguir vivendo sob um continuísmo sem intensidade. Exime-se assim dos conflitos reais que lhe seriam próprios, não somente do seu sentir cada vez mais convencido em detrimento do “ver”, mas do próprio percurso a se estabelecer como objeto de simulação. Tal realidade abarcada por este continuísmo não faz do caminhar por si o encontro de sua unicidade, reflete sim, diante desse coletivo social em massa, evidências que serão transcrições sem original, numa era que se dirige, sem interrupções, para a simulação total.

1.8 Conclusão: o real em constructo imagético

Tentamos apontar que a sociedade na época atual está completamente dependente das instâncias do “ver”: aprofundara o consumo pelo espetáculo (BAUDRILLARD, 1995; DEBORD, 1997), de forma que o mercantilismo vem sendo acessado planetariamente pelas possibilidades de interações imagéticas.

Demonstramos, ainda, que esse modo de comunicação/expressão por imagem, nascido com a fotografia e se estendendo com as possibilidades sequenciais da imagem no cinema, tornara o real como visualidade instantânea a partir do transmitir televisivo, mas, sobretudo, de forma interativa, com as possibilidades de acesso imediatamente global na internet.

O imagético tal qual propomos neste projeto de pesquisa em fundamentação ao constructo para percepção da realidade numa condição contemporânea, vincula-se especificamente ao percurso do visual partindo da pintura, onde seguimos por análise da perspectiva como base do estudo. A este respectivo delineamento perceptivo, atribuído ao pictórico na reprodução da realidade por figuração representacional e conjunção perspectiva converge-se à fotografia. A câmara obscura do período Barroco era usada como enquadramento ao representacional das instâncias tomadas como realidade, através de um jogo de lentes que projetava na tela a imagem como demarque referencial do que seria

pintado. Pensando em fotografia a grosso modo, vemos que se trata desta câmara obscura adicionada de possibilidades químicas como retenção direta de um imagético enquadre.

Como amplificação das possibilidades de representação, passou-se prontamente a se utilizar da progressão técnica em fotografia, onde a sua visualidade como diretriz ao representacional “realista” estendera-se de maneira abrupta. Se a pintura mostrou por séculos o seu desenvolvimento plástico, a foto seqüenciada gerou em poucos anos o cinema, tendo pelo “ao vivo” da filmagem e transmissão televisiva o propiciar de captações, cujas inovações por mobilidade, acesso e, sobretudo, junção interativa entre imagem e informação, levaram à internet.

Esse constructo de realidade reflete a modificação sistemática do vínculo com qualquer original onde seus lastros essenciais se desanexaram completamente do real, gerando-se, portanto, possibilidades de “redesenho” do receptivo, numa automatização de novas realidades, que não mais são tidas por ilusão, mas vividas efetivamente. A intervenção nas relações humanas se mostra pela cultura imagética, se estabelece enquanto espetáculo virtual, e se assume como realidade isoladamente interativa.

Assim, da funcionalidade à subsistência, dos atributos instituídos pelo social às atuais intervenções culturais, e do necessário como paradigma de realidade ao existir simulado, somos imagens e não mais palavras, expressões, ruídos, tapas ou beijos. O que quiser se prontificar a ser, sem imagens nada será, se comportando ainda, como acesso negado.

Neste “perceber” através de condições ilusórias e de recalçamento “estereotipável” em ciclos visuais transitórios, o real vem se afirmando como imagético a ponto de se estabelecer a subtração do sensitivo. Quer seja numa padronização alienante de motes existenciais ou de negação da humanização em absorção prolixa de signos por signos⁵.

Neste período imagético de prioridade do ver, sob os atuais parâmetros digitais, não se propõe mais, sequer, a materialidade do visto, seja em tomadas de realidade como recortes miméticos, das replicáveis duplicidades e, tampouco, dos lastros indiciais. Exauri-

⁵ O convencional não se dá pela atuação dos signos enquanto originalidades referenciais. Signo por signo reflete o processo de “desreferencialização”, onde não se remete a condicionantes originários de partículas reais, mas da fundamentação de simulacros.

se por completo, ao que seria representado num materializar de cena, ou seja, no direto registro de um situacional.

Passa-se, portanto, a esclarecer de modo midiático o que se pode tomar como real, dessa forma, as condições gráficas, fotográficas, cinematográficas e videográficas do que eram portes tradicionais da representação, estão sendo intermediadas pelas atuais dinâmicas: “telepresencial”, holográfica, etc. Propagam-se, assim, não como materialidade, mas como logísticas nessa era da imagem.

Portanto, nessas condições “multimidiáticas”, o absoluto do que pudera originar qualquer verdade ou mentira se torna intervenção: o mundo vem sendo universalizado como imagem. Estamos dessa forma, sentindo, vivendo e nos tornando meros sobreviventes “intermediáveis”.

Capítulo 2

A Cultura dos Imediatos

Toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação de espetáculos. Tudo que era vivido diretamente tornou-se uma representação.

Guy Debord

Anne Cauquelin (1999) propõe uma distinção entre a esfera “estética” por seus valores substanciais nas atividades em arte tomados como essenciais, e do “artístico” pela definição de manifestações no campo da arte contemporânea. Essa distinção entre estética e arte contemporânea nasce com Marcel Duchamp, que se declara um anti-artista, afirmando que a arte trata-se de um deslocamento de domínio, onde não se pensa mais nas formas, cores ou visualidades como base para interpretação de valores: a arte se tornara um invólucro.

Os objetos “já feitos”, ou seja, uma roda de bicicleta ou um urinol - os *ready-made* de Duchamp - são levados ao museu, ao salão artístico, à galeria, e se tornam arte: a estes lugares em que se expõem é que se determina aos objetos a sua condição de obras de arte. O lastro da criação estética propriamente dita, que é o do produzir pensando no fazer com as próprias mãos, é substituído pela encenação de um encontro ao acaso.

Dessa forma, a esse encontro de Duchamp ao “qualquer”, fez com que assinasse o objeto como procedeu sobre o “urinol” (Fontaine) ou montando “a roda de bicicleta” sobre um banco de se sentar (La Roue de Bicyclette), portanto, a intervenção sobre aquele objeto fabricado, é mínima.

Diante de hélices expostas no Salão da Aviação em Paris, antes da guerra de 14, Duchamp diz a Brancusi: “Qual artista faria melhor? Tu serias capaz de fazer igual?”

(GULLAR, 1993, p. 72). No âmbito comparativo, se não há como competir com a produção industrial, Duchamp decide se apropriar dos objetos desenvolvidos na indústria, a ter de fazê-los com as próprias mãos. Dessa forma, o primeiro produtor das obras em *ready-made* é o industrial, seguido pelo artista, que faz assim, por utilizar o objeto fabricado enquanto fundamento da sua práxis.

Essa operação em arte não faz uso da esfera estética, com as suas condições de criação, produção, conservação, escolha de marchand e mostra do trabalho definindo a relação com o observador. Assume muito mais uma deslocação de papéis, onde o contemplador é que faz a obra, e ainda se porta como conservador, especulando o valor dessa arte através de exposições simples com objetos industriais que foram manufaturados.

Assim, Duchamp desloca qualquer indício de valor estético, sobretudo, quando pinta barba e bigode sobre uma impressão barata da pintura *Mona Lisa* de Leonardo da Vinci, colocando a inscrição *LHOOQ* (inscrição essa sempre interpretada como depreciativa) nesta sua *La Joconde*. Cauquelin (1999, p. 91) indica esta quebra da estética como proposição da arte pensada com as palavras: “Importância da linguagem, não como expressão de um pensamento, mas como fundo radical do próprio pensamento. A linguagem pensa-se, como a arte se pensa através dela”.

Andy Warhol, por sua vez, reforça a proposta de separação da estética para com o artístico, ou seja: da arte contemporânea desligada dos atos como especializações estéticas, passando, dessa forma, a ser regida por leis de mercado, fazendo da arte um produto como outro qualquer. Provoca uma redundante tautologia da arte sobre o consumo ao tratar objetos banais como garrafas de Coca-Cola chamando-os de arte para serem definidos como arte, e faz das fotografias de jornais e serigrafias, duplicações do estereotipado em massa como *kitsch*. Warhol contraria assim, a premissa da estética onde a obra é única e original, e abandona, por sua vez, os últimos refúgios da arte nos espaços de exposição: as suas obras são produtos de massificação espalhados em redes de comunicação.

Usa da publicidade para construir a própria imagem e a torná-la conhecida, trata a arte como negócio: não é o valor do objeto que conta e sim o valor que você quiser que ele tenha. Monta uma empresa, *Factory*, onde possibilita criar e reunir toda espécie de

experiência artística: *subcultura*, *contra cultura* e *arte pop*. Organiza ainda um grupo de rock, o “Velvet Underground”, e passa a produzir filmes.

Warhol através da serigrafia com os painéis de Marilyn Monroe, numa transição da foto para a pintura, não se opõe à repetição em série, ou seja, promove seriações com as mesmas imagens. Provoca uma confusão entre reprodução mecânica e artesanato, e sugere como elemento em “série” a replicação da própria série: várias imagens partindo de uma mesma base mas com cores diferentes. Deseja, sobretudo, se identificar como a uma máquina, fazendo das embalagens de sopa Campbell’s, das caixas de Brillo e das garrafas de Coca-Cola, a sua própria participação como produção da produção, e ao mesmo tempo, denúncia da banalização (ARCHER, 2001, p. 7-11; CAUQUELIN, 1999, p. 99; HEARTNEY, 2002, p. 41; LIPPARD, 1976, p. 75-149). Nesta cópia em afirmação da seriação, os sistemas de comunicação empurram todos a aceitar o objeto de consumo como arte, e, sobretudo, provocam a sociedade a se comportar como mera mercadoria.

Retomemos partindo novamente de Duchamp. As atitudes de Duchamp foram atribuídas como desconsideração ao plano estético, plano este que seria coberto pelo enfoque criativo de se fazer com as “próprias mãos”. Dessa forma, Duchamp utilizara o já produzido como inovação em arte para os seus *ready-made*. Diante desta industrialização, questionou, ainda, o se posicionar como artista, onde os objetos passaram a renegar as operações tradicionais de atividades em arte. E Warhol, por sua vez, fizera do objeto, espetáculo na sociedade de consumo, inflamando-o como *kitch*, num trato dado à arte como a um negócio qualquer, e pela tautologia como repetição da coisa, postando-a como “sem essência alguma”. Tal repetição não se trata, assim, de reprodução no sentido de representação de um referente, e tampouco simulação de uma imagem pura, Warhol queria que as coisas fossem exatamente as mesmas, uma e outra vez: buscava o anular de efeitos, repetindo a mesma imagem diversas vezes.

Portanto, as atividades em arte contemporânea - do *conceitual* nascido com Duchamp à *pop art* levada ao ápice pela “figura” de Warhol - atribuíram descaracterização ou não necessidade a determinados meios de expressão e manifestação em arte. Meios pelos quais, antes das atitudes contemporâneas como ready made ou seriação por kitsch,

eram tomados por suas qualidades substanciais onde se julgava o trabalho de produção como qualidade real, ou seja, eram especializados por suas condições estéticas.

Cauquelin (1999, p. 129) retoma como princípios axiomáticos as ações fundadas por Duchamp e potencializadas por Warhol, propondo como desuso a distinção entre atividade “estética” e atividade “artística” contemporânea, diante das considerações em arte como atuais. Essa atualidade em arte fora pontuada como “pós-modernismo”: dos críticos de mercado conferidos em Duchamp e centrados em Warhol, da pintura “neo-expressionista” dos anos oitenta com os pintores Clemente, Basquiat ou Fischl, dos austeros “antiestéticos” como Kosuth, ou do “feminismo e multiculturalismo” com Cindy Sherman, Mapplethorpe ou Alfredo Jaar (HEARTNEY, 2002). Pós-modernismo, por sua vez, é assim, contextualizado, nas ações de *minimal art*, *land art*, *action painting*, *body art*, *graffiti* (CAUQUELIN, 1999); por “retorno ao real” visando o artista como “etnógrafo” (FOSTER, 2001); e, ainda, a partir do “campo expandido” como ideologia da busca por “identidade e diferença” (ARCHER, 2001).

No entanto, não cabe a este projeto de pesquisa pontuar questões de expressão por transições, sobretudo na esfera artística dentro dos âmbitos postados como atuais por pós-modernismo. Se partirmos da “modernidade” enquanto modernismo ou movimento moderno em arte (ARGAN, 2001), assinaríamos, por sua vez, as atividades nomeadas de contemporânea conforme apoiadas em Cauquelin (1999) como assuntos já definidos, resolvidos ou pertencentes ao âmbito do passado. Preferimos, portanto, usar os termos, “atual” e “contemporâneo”, num mesmo grau de dimensão retórica, ou seja, numa mesma consideração temporal, de forma a indicar o citado (enquanto atual e contemporâneo) como recente.

Com efeito, proponho como afirmação em arte questões de expressão em técnica mista, a salientar não um programa (enquanto movimento expressivo), mas uma atitude; a de trabalhar partindo da minha própria autoria, onde a produção não nega, obviamente, as influências artísticas, e tampouco faz uso de “apropriação” como modo de expressão direta. Emprego, portanto, a minha fotografia, a minha pintura, a minha própria interferência quanto aos objetos, de forma a hibridizar os meios. E ainda, criando elementos segundo o

ato de “cotidianizar”, numa dinâmica de representação atribuída às figuras, que foram escolhidas como modelos por suas personalizações, numa ocorrência de poses com objetos.

Proposta de expressão por figuração, representação e desconstrução, fundamentada em dois gêneros de expressão específicos, o fotográfico e o pictórico, mas não a serem tratados como desmembração; a foto e a pintura são tomadas pela cumplicidade, sendo assim: inter-ligadas, inter-relacionadas e auto-constitutivas. Alguns detalhes remetem a desenho, gravura, escultura, no entanto, o enfoque se dá no foto-pictórico, não como limitação, mas como projeto de expressão.

De qualquer forma, é a busca por estética (pensando no fazer com as próprias mãos), não com o intuito de privilegiar distinções enquanto essência para separação dos meios: sabemos que foto é foto e pintura é pintura. No entanto, proponho a sua mistura, não como usurpação uma da outra, mas como evidência num processo de hibridação. Com efeito, não misturaria os modos de expressão ao acaso, mas a determinar relações por “instalações”.

Queremos fazer vir à tona que toda a relação do objeto a partir da revolução industrial foi profundamente influente aos modos expressivos de arte, mas, sobretudo, saturando a sociedade, que partira da necessidade desenfreada de consumo. Dessa forma, houve uma formação de redes globais, fundamentando novos meios de comunicação e levando a cultura a um padrão de comportamento super valorado por imediatismo.

Tal cultura do imediatismo se entorpece de *mass media* a partir da televisão, de redes informáticas, das ligações globais pela internet, da tele-presença etc., de forma a deflagrar processos de “secundarização” à unicidade do ser. A realidade vem sendo tomada por modos convencionais de compensação em virtualidade e simulacros.

O projeto A Realidade Estranha que nascera como investigação à sociedade de consumo quer fazer da pesquisa uma elaboração de textos reflexivos, que possam apontar nesse processo de pesquisa teórica, as suas relações com práticas estéticas. No desenvolvimento da pesquisa tencionamos como articulação desses textos promover construções expressivas, de forma a ligá-las às produções em poética pessoal. Assim, o trabalho de pesquisa se vê interligado por esses três conjuntos: 1) textual discursivo e crítico; 2) textual com fins estéticos; e 3) produção em poética visual.

A produção visual toma como base o ensaio fotográfico, que se processa através da conjunção em pintura, levando como questionamento toda a relação desta visualidade autoral a ser potencializada como representativa. Portanto, as manifestações se dão por fotografia e pintura em instalações fundadas na relação da sociedade atual com os seus objetos.

Pretendemos neste segundo capítulo abordar a idéia do “objeto” em seu estado fundamental como fenômeno de consumo, deixando de se restringir às suas funcionalidades, necessidades e materialidades, para responder enquanto dispositivo de influência social a partir dos desejos, possessão e prestígio.

A partir da industrialização e sua produção serializada, a base funcional do que fora auferido aos objetos se torna mera trivialidade, de forma que o cotidiano passou a ser alimentado por seu amontoamento e proliferação. Com efeito, o objeto se sobrepõe à sua serventia, se estendendo como marca, modelo e moda, se estruturando, assim, não mais como utensílio, mas como “aparência”, abarcando, dessa forma, toda a sujeição por identificação social, numa relação em que é tomado como elemento significativo.

Portanto, ocorre nesta relação do objeto em signo um processo de inserção do sujeito ao todo: o objeto como codificação permite que o todo chegue ao sujeito e que o sujeito se componha do todo, conferindo, dessa forma, virtualização ao real, a ponto do entorno ser ambientado segundo questões de imediatismo para o além da presença.

Objetos significativamente estonteantes, tecnicamente obedientes e progressivamente substitutivos, se realizam para além da materialização e deflagram no sistema o consumismo. Esta ligação do social como “signo-objeto” ocorre de forma a se permitir simulações. Assim, o objeto funda, valora e acontece, sobretudo, como imagem.

2.1 Do todo mundo em ninguém

A industrialização se implantou com o desenvolvimento de maquinarias para a produção em série, promovendo a ampliação nas divisões de trabalho, nos padrões de circulação capitalista e nas especializações tecnológicas, de modo a inovar os serviços,

aumentar a concentração populacional urbana e categorizar o trabalho como movimento político, vinculando o povo ao status de “massa”: social, cultural, econômica.

Essa condição industrial nasce com processos de materialidade para satisfação de necessidades, sentenciando-se como funcionalidade e posse, passando, ainda, por questões de prestígio individual ou em grupo, para se tornarem planos sígnicos. Dessa forma, desde a roupa que se veste ao alimento que se come, até o carro que se usa, tudo passa a ser circundado por mensagens que invadem o cotidiano como signos tomados por manipulação.

Portanto, o que pontuamos como objeto está para além do objeto em si. Ora, o objeto não é somente a coisa material, nem tampouco a materialização da coisa, mas se confere como profusão, abundância e vertigem na dinâmica do social. Dessa forma, estamos confinados a ponto de não conseguirmos mais viver sem eles, ou como sugere Jean Baudrillard, não somos mais circundados como sempre fomos por outros de nossos semelhantes, mas muito mais por objetos:

(...) desde a organização doméstica muito complexa e com suas dezenas de escravos técnicos até ao ‘mobiliário urbano’ e toda a maquinaria material das comunicações e das atividades profissionais, até ao espetáculo permanente da celebração do objeto na publicidade e as centenas de mensagens diárias emitidas pelos mass media; desde o formigueiro mais reduzido de quinquilharias vagamente obsessivas até aos psicodramas simbólicos alimentados pelos objetos noturnos que vêm invadir-nos nos próprios sonhos (BAUDRILLARD, 1995, p. 15).

O objeto passa a determinar, para além de toda a sua funcionalidade material e de sua posse como prestígio social, a uma codificação sígnica enquanto recurso de troca e personalização. Mas, como caracterizar esses signos, que são constantemente emitidos, recebidos e transformados a partir dessas convergências objetais num sistema de permuta, segundo processos de elaboração constitutiva e de transição interventiva no tomado como realidade?

Baudrillard (1973) definiu o consumo como a própria atividade de manipulação sistemática de signos, com efeito, a sociedade que vem se estruturando a partir do consumo, cerca-se, por sua vez, de toda a relação com os objetos, tomando-os como à sua própria

referência de vida e se comportando a partir deles. O capital diante da distinção mercadológica do valor de uso e de troca (MARX, 1978, p. 133-257) assume na produção serializada condições de emergente necessidade de consumo estendendo-se, como afirma Baudrillard (1972) por produção de consumo. O consumo, dessa forma, se configura como força produtiva requerida pelo sistema e não como força de abundância liberada à sociedade. Passa, portanto, a não se tratar mais de produção do necessário: a força social torna-se “produtividade” e o desnecessário “consumatoriedade”.

Imaginemos esse consumo a ser produzido por um processo de abstração das usuais necessidades; consideremos, por exemplo, a preparação do café como bebida. Para o preparo de um café, moem-se os seus grãos a fim de se obter o pó, e o deposita sobre um filtro na quantia que se preza como receita. Derrama-se, então, a medida adequada de água fervente neste café em pó depositado no filtro, e dessa forma, teremos café vertendo numa xícara, pronto para ser bebido.

De fato, se pensarmos na essência do café como objeto e usarmos uma cafeteira elétrica como exemplo, teremos moedor, filtro e água fervente na formalização de uma estrutura direcionada para o básico deste funcional, que é o fazer café a ser bebido. No entanto, o essencial do “fazer café” passa a ser personalizado segundo aspectos sociológicos, psicológicos e de integração, e assim a cafeteira, para além do seu essencial que nos é a preparação de café a ser bebido, se coloca como objeto comercializável. Diante do consumo, o objeto se torna signo: a máquina de preparar café é assim incrementada por formas, cores e funções. Essas funções refletem condições segundas a se escolher numa cafeteira; por exemplo: mais ou menos açúcar, modos de preparo como *espresso* ou *cappuccino*, quantidades a serem definidas em tamanhos de xícaras, etc.

Logo, neste processo de personalização, a produção não cuida somente da essência estrutural do objeto, mas da incitação consumista às pessoas - seja por grupos através de coletividades, na relação do sujeito com o mundo, ou enquanto massa ligada ao todo - de forma a serem integradas pelo objetual como sistema cultural. Assim, o objeto para além do valor de uso se torna signo e, conseqüentemente, deixa de ser consumido em sua material funcionalidade, mas na sua diferença.

Como aponta Baudrillard (1995, p. 88-89), a diferença real fazia das pessoas seres em contradição, no entanto, as diferenças “personalizantes” não opõem uns aos outros, hierarquizam a todos numa escala indefinida, onde são modelados conforme definição de grupos, através da valoração determinada pela codificação sígnica. Trata-se, portanto, de uma renúncia a toda diferença real aplicada como singularidade no que seria encontrado por uma relação concreta e conflituosa entre as pessoas, de uns para com os outros, e com o mundo.

Essa união ao todo, pela coletivização a definir grupos, reflete uma fragmentação do homem em separação e afastamento ao que se formaria como o seu próprio ser. Tal singular personalização se dá como fuga de si mesmo, em anestesia, anulação, negligência, para concordar e se entregar.

O trabalho *Individuação Objetal*⁶ (fig. 1) deriva de ensaios fotográficos para a mostra *A Realidade Estranha*. Tais ensaios apontam condições de vida reflexas à plena incitação do consumo como entidade, numa usurpação constante e progressiva de qualquer diferença real.

Dessa forma, a nossa existência se vê apontada como derrota subjetiva, já que o que nos faria distintos acaba por se tornar mero simulacro devido às emergências tecnocráticas de novas forças produtivas. Partimos assim, enquanto sociedade, para uma industriiosidade em busca de ascensão à felicidade, num estímulo objetual a romper com as necessidades. No entanto, nesta *objetificação* criou-se a maior necessidade delas, a abundância.

⁶ A mostra *A Realidade Estranha*, que trataremos especificamente no quarto capítulo, constitui produções visuais através de experiências híbridas, que partem dos mesmos ensaios fotográficos apontados na figura 1, mas fundadas em outras imagens. Não indico a minha nomeação na legenda, pois todos os trabalhos apresentados nesta dissertação e apontados nas figuras como produção visual são de minha autoria.



Figura 1 - Individuação Objetal, ensaio fotográfico para a mostra A Realidade Estranha, conjunto 30 x 95 cm, 2010.

A abundância como ação para a extinção de necessidades se converte em necessidade de um excessivo sentenciar por objetos, ou seja, o objetual transcendendo o usual, o aplicativo e o material, se constitui como meio de manipulação da própria diferença. A diferença atribuída ao que fora ser “indivíduo” em sua unicidade, singularidade e particularidade, não é mais existencialmente conquistada, passa por toda uma lógica objetual de produção e materialidade se expandindo como codificação sónica.

Submetemo-nos, portanto, a ser o que são os próprios objetos: seriação (sequência dos objetos como constância de renovação por modelos de roupas, carros, modelos culturais, etc.); hierarquização (objetos caros e baratos no status de ser rico ou pobre); vínculo sónico com objetos a partir da classe (média/alta/baixa, solteiros/casados, comercial/industrial, etc.), da caracterização por raça (etnia) e de gênero (modelação do masculino e feminino); entre outras diversidades definidas pela relação do social sob o objetual. Ou seja, não há mais diferença real, somente manipulação de diferenças.

O conjunto de ensaios, partindo das cinco fotos apresentadas no trabalho *Indivuação Objetual*, reflete a personalização de diferenças a partir dos objetos. Assim, a dinamização atribuída a essas figuras femininas (que foram escolhidas como modelos) está na relação de elementos visuais conjunta àqueles objetos.

No entanto, o reconhecimento desta visualidade que se faz crítica, não se dá a partir das figuras femininas como indivíduos, mas como personagens. Ocorre, assim, um processo de efetivação dos objetos sobre as suas modelos. Logo, as modelos são assim, não identificadas, os objetos é que são.

Com efeito, parece estar sendo ambientada uma nova afirmação de realidade, que, mesmo derivada do consumo, sugere o esvaziamento do cotidiano por uma reconfiguração que parte do objeto enquanto ato, num ininterrupto inchamento do dia-a-dia em ausência do buscar existencial. Ocorre desse modo, uma busca por personalização como atitude do tentar fazer parte de um grupo ou no artificial encontrar de si. De qualquer forma, diante desta cotidianidade, estamos sendo muito mais objetais do que pessoais.

O objeto se tornara o valorar exponencial dessa busca: o material e usual se flexionara como motivo e causa, o advindo utilitário como desejo de posse e prestígio,

mas sobretudo, de sua imensa forma serial, que ao se inflacionar pela atuação diária passa a se configurar como a linguagem do possuir, numa troca socializada de signos.

Assim, para além do objeto em condição de restrita materialidade, se desdobra um repertório como novo termo, “objetal”, de forma a ocorrer um anular ao que se mantinha do objeto como coisa. O objetal se dá numa supressão ao que fora do objeto em toda a sua fabricação em forma de produto, na sua usual funcionalidade. É o extirpar do objeto pelo excesso de trivialidade onde as suas primazias passam a se desfigurar dos âmbitos mercadológicos e utilitários. Esta troca de signos, do objeto ao objetal, derivada de uma prioridade por acumulação vem levando a sociedade a se submeter a uma nova construção de atuação diária. Diante desse progressivo codificar objetal estamos nos assumindo como o reverso do que fora o viver em que tomávamos dos objetos como utensílios. A realidade se dá, portanto, enquanto delimita, sendo considerada completa segundo instâncias onde ocorre uma negação de subsistência em toda a sua intensidade. Esse novo sistema referente ao objetal confere um descaminho onde nós e que nos entregamos como utensílio.

No trabalho *Indivuação Objetal* as figuras femininas, por sua vez, foram postas como pertencentes a esta cotidianidade objetal não por afirmação ao uso, função ou mercantilidade dos objetos, mas por contraposição ao seu próprio estado de realidade sob traços de prioridade à aparição dos objetos.

Pergunta: na relação com as figuras no âmbito humano, o que seria conferido como existência aos respectivos objetos? Seriam esses objetos que conhecíamos por caráter inanimado, novos eletrodomésticos portando-se vivos, ainda que desconectados da energia elétrica? Estariam preparados de forma a serem efetivamente instituídos num além da própria subjetividade humana?

Podemos prosseguir não questionando a “existência” do objeto, ou seja, dessa contraposição na relação com a figura feminina, sendo ela a referência, ou pertencente a ele. Mas se tomarmos o objeto enquanto à própria coisa, em sua produção construtiva, e não como “existência” sobre a figura feminina, pode haver, assim, a subvenção para com os seus caracteres, a identificá-lo como qualitativo, automático e, porque não, humanóide.

Ora, mesmo não sendo desmontados e postos, por exemplo, como *ready made*, eles estão diante das figuras femininas destituídos da principal condição objetal: não refletem a

origem em série, pois não são similares. Os objetos interferem na prioridade do conjunto, definem o situacional a ser estabelecido e incisivamente, distinguem as modelos como personagens. Temos, dessa forma, uma das modelos no chão, porque se trata de uma enceradeira, ou seja, a prioridade de representação partindo do chão reflete o objeto, e não a modelo.

Esse repertório procedendo do objetual como proposição sintética, estabelecida pela visualidade de determinada experiência, faz do cotidiano em sua banalidade uma performance das modelos como aparatos *kitsch*: elas usam a mesma roupa, olham do mesmo jeito (nem sequer promovendo a fascinação emocional de um sorriso) e fazem de qualquer erotismo mera funcionalidade.

Dessa forma, na direta relação da figura feminina num mesmo padrão de roupa, expressão facial e sujeição ao objeto, essas modelos femininas tendem a serem iguais, de modo que os objetos é que se cercam de uma elevação nos seus padrões: os objetos é que se diferem; como ambiente, iluminação, situação.

Com efeito, antes dessa discussão levantada pela produção em arte visual - onde o objeto sentencia a figura feminina como coisa - podemos tomar por base do diariamente visto em parcelas de atualidade, toda uma periodicidade formatada pela invasão da imagem como propaganda.

A propaganda por sua vez, numa disseminação de anúncio, reclamando ao consumo, implica em belas mulheres a serem conquistadas, tanto pelos homens que as querem, quanto pelas mulheres que as queriam como se fossem a si próprias. Essas belas mulheres são assim desejadas, trocando o perfume do seu carro, bebendo à respectiva cerveja, comprando àquelas determinadas roupas, ou levando ao consumo do que quer que seja, portando-se, dessa forma, como anúncio do a ser vendido.

Nascemos com toda a sexualidade hierarquizada, quando crianças, nós homens temos “pipi”, mas as mulheres não têm “vaginás” (ou qualquer outra palavra, que nunca fora inventada) elas, assim, deixam de ter “pipi”. Essa negação leva toda a feminilidade da criança a explodir posteriormente, no entanto, de forma subliminar. Elas, quando adultas, passam a ter o corpo todo mostrado, desde a boca, o quadril, os seios, e o que quer que seja, numa ligação aos objetos oferecidos por consumo.

A atuação em propaganda remete essa beleza feminina de forma a reprimir a libido, a energia vital e a sexualidade, como espectros sombrios numa subfatura do sexual. Ou seja, o que se afirmaria em todo o seu desejo como atuação sexuada, passa a ser castrada, incutida e desviada. De fato, a sexualidade se leva a ser negada de maneira direta mas enquanto influência permanente aos repertórios de comunicação.

A mulher diante da busca por liberdade sexual (ora, ela desde cedo tem algo que não é “pipi”, mas tem) passa a ser inserida pelo sistema num processo de renovação como ampliação das possibilidades e dilatação do consumo. Com efeito, mesmo de forma intrinsecamente paradoxal, permitindo interpretações contraditórias, a sexualidade feminina diante do plano visual que nos invade como dimensão cotidiana, não passa de mero objeto ao repertório de consumo.

A figura feminina é, portanto, alvo objetual: tanto dos homens que estando diante de toda uma visualidade comercial são bombardeados a desejá-las, assim como delas próprias, as mulheres, tomadas pelo aspirar visual que transforma a figura feminina em uma boneca. Essa busca por um feminino construído reflete um culto à forma física por padrões modais de beleza, numa obsessão linear pelas redefinições plásticas do corpo.

Dessa forma, o trabalho Individuação Objetual propõe questionar a realidade que fora definida a partir do consumo. O consumo no pós-industrial fez da cotidianidade o encontrar de objetos. Por sua vez, os objetos completando toda a nossa necessidade de vida tornam a busca pelo acontecer num anular por objetificação.

Partindo dessa realidade objetual, toda a materialidade, a usualidade, o prestígio individual ou em grupo se permuta como sobreposição de uma banalização sêmica: torna o que é se encontrar num transformante objetual.

Define-se, portanto, como novo movimento, e porque não, numa esplendorosa armadilha: os objetos estão saturando a realidade, de forma que o perder-se enquanto ser existente passou a fazer da coisificação via objeto a nossa própria pessoalidade.

Diante do trabalho Individuação Objetual proponho como reflexo uma realidade estranha, não se afirmando, portanto, como eloquência, seja da existência ao ser, ou tampouco como desuso ao objeto, mas como fascinação da imagem partindo desse condicionante pessoal/objetual.

O objetual é que constitui, perfaz e direciona a realidade atual, de forma a não ser possível pensar numa realidade desligada deles. Com efeito, temos em todo o processo de imagem, os objetos definidores como atuação, seja, ambiental, relacional ou interativa numa despersonalização ao que fora “pessoal”.

Dessa forma, a pessoa em busca de seu caminho particular, individual e identitário não se completa mais como subjetivismo pela busca essencial a si mesma, e tampouco se caracteriza como expoente diante do todo, pelo que seria unicidade. Ao humano diante do social sistematizado pelo consumo, lhe é conferida sujeição, ato esse de se conformar ao monopolizador homogeneizar súnico definido como objeto: a pessoa diante deste social “objetado” passa a ser (e estar) sujeito.

Essa personalização, portanto, se ativa como monopólio concentrado na produção de diferenças. As diferenças sob o monopólio de construção objetual se dá numa lógica usual, produtiva e súnica, não permitindo a singularidade do ser, mas a homogeneização das pessoas a partir dos objetos como circunstância, indício ou eventualidade: trata-se efetivamente da perda de diferenças reais.

Esse sujeito não se afirma mais de modo singular ao que seria da relação concreta e conflituosa com os outros, na constituição do todo no mundo. Ante esta massificação, o sujeito não é individual, mas “individuado”. Essa individualidade o torna inseparável das instituições coletivizadas pelo objeto, onde toda a personalização fora criada por codificação súnica a se estender da materialização funcional. Reflete assim, as suas posições sociais como anúncios mercadológicos de marketing e propaganda de produtos.⁷

O sujeito, portanto, sob condições sistemáticas de consumo passa a se ajustar ao todo através de grupos objetais-súnicos, se destituindo de sua indicação de singularidade aos fins de defrontação com outros, por ausência de discordâncias concretas e conflituosas. São grupos massificados; seja por roupas, por modelos de motocicletas ou automóveis, cortes de cabelo, jeitos de falar, etc; que compactuam desde o gosto musical, etnia até mesmo a condição financeira. Independentemente de grupos, trata-se de conformação ao

⁷ Assim, o consumo mostra o produto enquanto marca, assumindo como ponderação discursiva o sujeito que o “toma para si” em regime do “fazer a si”, estipulando o identificar-se como amoldamento do viver sob condicionantes dos arranjos publicitários.

objetal s gnico e, portanto, do “todo” no mundo, a ser satisfeito com o que se tem a consumir.

Desconhecendo desse modo o domínio de suas particularidades como indivíduo, faz da subjetividade não mais completude no guiar de sua existência, mas sim captura por causalidade unívoca. Os caracteres do humano, que evidenciariam a sua identidade por se vincular ao sistema de consumo de maneira personalizada e objetal, massificada e espetacular, perdem toda a unidade do mundo, formatando o sujeito sob o todo: ele não faz parte do todo como influência, ele se torna uma partícula de a  o repetitiva e substituível.

Desse todo massificante, suprime-se o que constituiria a singularidade como autenticação do ser; torna-se apenas parcela sem efeito ao coletivo. Dessa forma, com esse aplainamento da singularidade pela coletivizada massificação em que se conforma o sujeito, a sua subjetividade não o leva ao âmago de caminhos percorridos, mas sim a se conformar por reflexiva simulação. Sua singularidade se refunde como pr -pessoal, polif nica e sobretudo, *maquínica*⁸.

Ocorre, portanto, a “fabricação” do sujeito através da família, escola, numa serialização da subjetividade por sistemas “maquínicos” tais como a televisão, os mass m dia, etc., não somente em modelagem   cognição do subjetivo, mas do afetivo, perceptivo, volitivo e mn mico.

O consumo sistematicamente pregado ao que fora devidamente necessário como trabalho, alimentação, urbanidade, etc., passa ao efetivamente dispendioso, infiltrando-se em todos os setores da vida social, na qual a troca simbólica faz do mercantil valor de individualização.

⁸ Félix Guatarri (1992, p. 158) propõe a institucionalização da máquina como produção de um novo tipo de subjetividade: “Máquinas de sentido, de sensação, máquinas abstratas funcionando como companheiro anteriormente evocado, máquinas portadoras de universos incorporais que não são, todavia Universais, mas que podem trabalhar tanto no sentido de um esmagamento uniformizador quanto no de uma re-singularização liberadora da subjetividade individual e coletiva”. No entanto, não encaramos essa “maquiniza  o” como liberação da subjetividade. A subjetividade coletiva   tomada, como já nos referimos, por grupos subvencionados ao todo, onde o individual   “individuado” pelo perder de toda a sua unicidade, particularidade e singularidade, num conformismo com o consumo em toda a sua construção de personalização a partir do signo objetal.

O material produzido que seria caracterizado pela sua funcionalidade usual passa como condicionamento ao seu possuidor por uma lógica de equivalência financeira, fazendo do objetual-sígnico contemporânea interdependência social. Ou seja, pela hiper valorização do mercadológico se pontua o poder de aquisição, em vez de sua finalidade.

Nas inutilidades de consumo, o homem atual se estabelece pela destruição, poluição, extinção: o lixo é reflexo desta sociedade consumista que transforma necessidades em desperdício. Assim, o incontido deflagre do objeto ao ser produzido em série pelo processo de industrialização e requerido na significância pela massa, levou ao aumento do desnecessário como sistematização da espécie humana. O consumo se torna pleno na geração do desperdício por necessidade ao desnecessário.

Efetua-se, assim, uma desconstrução do essencial no que era tido como necessário a ser consumido, mostrando-se desse modo, como uma espécie de “consangüinidade monetária” em decorrência de valores e status. Trata-se de uma regularidade discursiva, onde, comprar o mais caro, define o que se é: “os objetos nunca se esgotam naquilo que servem, e é neste excesso de presença que ganham a sua significação de prestígio, que designam já não o mundo, mas o ser e a categoria social do seu possuidor” (BAUDRILLARD, 1972, p. 14).

O não reconhecimento do funcional em sua utilidade é o mais elementar paradoxo de nosso tempo; não se trata da real utilidade, mas o que poderá vir a ser tornado útil. E ainda, fazer do inútil a mais bela das utilidades. Ou seja, a sociedade atual, que partira como cultura de massa fundamentada na lógica do consumo, enquanto produção utilitária e de funcionalidade consumível, se desagrega dos fins lógicos materiais, fazendo com que a mercadoria produzida se defina como signo, e o signo passe a ser produzido como mercadoria. Quando o signo estrutura os fundos capitais transmuta-se assim a uma economia semiótica, onde o signo se equivale a valor.

O objetual definido como signo ao sujeito se estipula, assim, não nas suas diferenças inventadas como personalização, mas do simular diferenças codificando-as. Não da prática funcional ou de posse dos objetos, nem como “individuado” por colocação hierárquica ao valor do social: é incorporado como item móvel e continuamente inventado.

Numa substituição como produção de diferenças, podemos citar a permuta de roupa como disposição à moda, onde não se afirma o pessoal, mas se pretende inovar por modificação em continuidade reversiva, ou seja: veste hoje o que se vestiu há seções de moda atrás, e vestirá em seções à frente o que se veste hoje. Podemos para além desta citação de moda e vestimentas, citar o carro como outro exemplo. O carro nem sequer se configura como modelo para finalização de transporte, já que promove superlotação no trânsito, e ainda, se apresenta como o principal emissor de poluentes às cidades. Sua propaganda, vendendo-o como conforto e mobilidade, acentua de fato, toda a nivelação social do sujeito que o compra.

Desse modo, a partir desses exemplos de status, através do carro e do vestuário, se arregimenta o propósito não do transporte ou vestimenta, mas do se nivelar a posicionamentos sociais.

Ao objeto, iniciado a repercutir valor de uso, na estipulação por duração ou adequação das aplicações, passa a não mais se conferir como ajuste ao que será “usado”, o usual se torna mera “posseção”. Desde o sujeito mais rico com o seu estonteante gastar, até a ínfima tralha do mais pobre, se nota por sem préstimo deste inútil possuir, a inevitável posseção do que quer que seja como ato de afirmação.

Daí vem que o objeto nesta condição serial, inaugurado que fora pelo ato de se produzir para ser usado, foi posterior e conseqüentemente tomado segundo regras econômicas e de funcionalidade, como compensação de necessidades em estímulo à produção, mas se estendeu pela diferenciação social em coisificação da multiplicidade e substituição.

A “individuação” faz do humano sujeito reificado e sem qualquer peso de congruência no todo. Acomodado em grupos e por parcelas disfuncionais do todo, o sujeito não se assume de forma a integrar-se pelo ser de si mesmo, é, portanto, adaptado no abolir-se de um regime sem notoriedade alguma. O sujeito torna-se, portanto, o próprio objeto, a ponto de ser facilmente substituível.

2.2 Visual identificação

A relação do textual com o espaço de visualidade que nascera no trabalho anterior, ou seja, do texto “Do todo mundo em ninguém” (capítulo 2, 2.1) se estendendo na assimilação do ensaio fotográfico “Individuação Objetal” (fig. 1) não será tratada nos próximos trabalhos como mixagem, em uma nova conjunção entre textos e ensaios fotográficos. Essa proposta de intermediação texto/foto não ocorrerá mais neste capítulo de maneira incisiva e direta como na proposta de texto/foto anterior.

Dessa forma, mesmo que “desligados” um do outro desta proposta de mixagem onde os textos se afirmem via imagens e as imagens signifiquem por textos, nos trabalhos a seguir, textos e imagens não mais se completam de forma a serem ligados diretamente, mas a se “presenciarem”.

Essa relação de não conexão (de forma direta) se dará numa inclusão por: imagem para texto e vice-versa, propondo, assim, uma nova linha a gerar experimentações sob procedimentos híbridos para o desenvolvimento da mostra A Realidade Estranha.

Dessa forma, se a primeira relação entre texto e foto fora apontada como uma ligação conotativa entre ambos, nas próximas relações, texto e foto não se ligarão a ponto de conotar significados segundos, mas podem se pontuar como novos efeitos, que designaremos como amalgâmicos.

Neste amálgama, os signos passaram a ser tomados pelo textual enquanto função “semântica”, pondo dessa forma, a dissertação como argumento em estrutura gramatical a responder por implicações lógicas, e a imagem, por sua vez, decorrendo de ensaios fotográficos, a se conferir como função estética.

Conseqüentemente, texto e foto não se relacionarão diretamente, serão aplicados de modo unidirecional. Tornam-se, portanto, ampliação na visualidade por demanda de estados textuais e vigor na textualidade por reflexos de construções visuais, levando a simultaneidade de texto e foto como modo plurívoco, sem objetivos fixos ou diretamente dirigidos.

Com efeito, esses ensaios fotográficos não roteirizam o textual, nem tampouco o texto se refere às fotos como menção; são ambos, textual e fotografia, propondo fazer vir à

tona originalidades perdidas, quer seja do referencial no contexto realista ou da significação estética como busca poética⁹.

Como proposto anteriormente, na relação da pesquisa teórica com a prática em fotografia designando objetos: vestimentas, eletrodomésticos, ambientações etc., enquanto repertório visual, a pesquisa propõe indicar que somos condicionados por imagem de forma que a identificação passa a se tornar individuação.

Esse conceito de “individualização” se dá por unificações fabricadas a partir do objetual personalizante formatando indivíduo, grupo e a própria massa. A sociedade de consumo se vislumbra como espetáculo, de forma a apontarmos Guy Debord (1997, p. 17): “indispensável adorno dos objetos produzidos como demonstração geral de racionalidade do sistema, e como setor econômico avançado que molda diretamente uma multidão crescente de imagens-objetos, o espetáculo é a principal produção da sociedade atual”. Ou seja, a aparência passa a ser o vislumbre desta coisificação por imagem, do ausentar em subjetividade, onde o sujeito, diante de sua existência, não caminha mais por si, é simulado: trata-se, portanto, de uma superficialização do ser.

Para o “individuo” não há mais origem a se reconhecer, mas da fundação em “ver e ser visto” como auto-referência. Dessa forma, relações sociais passam a ser progressivamente mediadas por imagens. Mas do que se trata essa imagem como mediação do social, e, ainda, para notar-se diante do real como visualidade?

Tomamos neste projeto o termo “imagético” como sistema onde o referente passa a submeter-se enquanto concernente às imagens. Delineamos por interferência fundada no imagético, como estado progressivo de simulação desencadeado pelo processo de instantaneidade, que ocorre a partir da redinamização do temporal estabelecido pelo meio televisivo.

⁹ Trataremos no quarto capítulo das perdas referenciais e da busca poética pelos tocantes a semiótica, como campos sígnicos ampliados. As fotos aqui apresentadas nas figuras fazem parte de ensaios experimentais, gerando visualidade para trabalho híbrido na mostra A Realidade Estranha.

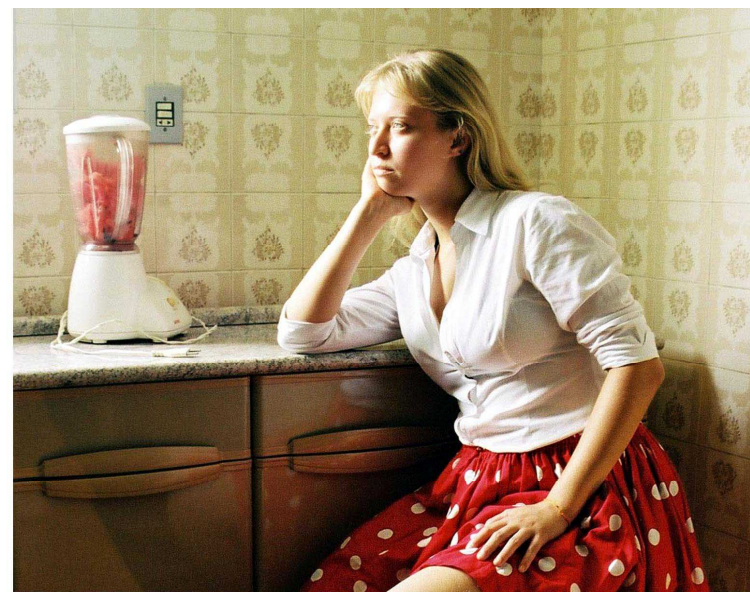


Figura 2 - Ensaio fotográfico, 30 x 90 cm, 2010.

Tomado em tempo real, o “ao vivo” do televisivo, ligado ao que acontece através da imagem, passou a ser outorgado como interdição pelo que se aceita como real; ou seja: o televisionado se assume como o que de fato esteja “havendo”.

O televisivo pontua uma dimensão díspar do que fora pensado anteriormente como forma pictórica, fotográfica ou cinematográfica para captação de um acontecimento, pois o seu noticiar neste cotidiano filmado pretende se incorporar como acontecido de fato, ao ser mostrado em tempo real.

Esse repertório do instantâneo, pregado pelo televisivo, passa a redimensionar a verdade, encerrando o que haveria de dubitável na imagem, já que passou sucessivamente a dispensar reconhecimentos por realidade daquilo que fora filmado. Exclui-se, assim, o reclamar por decodificação daquele imagético televisivo: a imagem do televisionado se fez por mostrar como acontecimento de uma realidade que de fato houve, seja ela mentira ou verdade, houve.

A modulação midiática é contemporaneamente pontuada pelo audiovisual (cinema, TV, internet, etc.); o que tomamos hoje como audiovisual era anteriormente tratado sob condições separadas, ou seja, do áudio, por exemplo, pela transmissão radialista e do visual por impressos.

O processo de simultaneidade das linguagens se desenvolve como interação entre os sistemas sígnicos na diversidade das espécies, como visual e auditiva, por sons, sinais, símbolos e palavras, onde tomamos, por exemplo, a interação do verbal com o audiovisual na musicalidade e descrições de um filme. Ou seja, a musicalidade como áudio e as imagens do filme como visualidade, e ainda, a exposição de palavras numa descrição do ocorrido no filme como linguagem verbal.

Essa interatividade ocorre, portanto, no que temos atualmente como internet: música, imagens, textos, vídeos em confluyente ligação de uma linguagem com a outra, potencializando, sobretudo, toda a possibilidade de interação.

Mas nesta cultura midiática, fundida em audiovisual, a imagem que nascera tomada como representação deixa de se portar como aspecto irreal ao ser avidamente apreendida enquanto congênere do seu referente.



Figura 3 - Ensaio fotográfico, 50 x 110 cm, 2010.

Por inovações tecnológicas que permitem elevação na qualidade do filmado e interagido, essas imagens se tornam assim, intervenção vertiginosa como regularidade do real. A nossa contemporaneidade vem sendo interligada por tudo o que possa ser visto e ouvido (processo multimídia), mas na sua uniformização, tendo o ser como individuado, se prioriza a imagem.

Dessa forma, verdades e mentiras são dimensionadas por imagens e não mais pela vida de quem as viveu, não há mais vivência, somente mediação. Distante de todo este havido, em estado pontuado como indubitavelmente ocorrido, a sociedade passa a se conceber e ser concebida como simulação. Definha-se assim, a humanidade em sua própria natureza: fazer, sentir e viver, por exclusão do referencial a ser tomado enquanto mundo real, se submetendo ao imagético como ao próprio suporte do que se pode tomar por real.

Conseqüentemente, o real passa a ser intermediado como simulacro de acontecimentos, construído por uma dinâmica de visualização, em que o visual passa por coisa, tendo no seu referencial não a origem do situacional, mas a afeição por havido num espetáculo amplificado por signos de signos.

O imagético que nos é dado pelo televisivo, na condição direta de “notabilidade” - como diante da imagem mas distante do que acontece - trata-se de simulação daqueles circunstanciais reais através de sua gravação e mostra visual, refletida em nós como imediatice. Ou seja, faz do nosso sensorio sentir como real o que diante da gente é completamente irreal. Essa imagem não opera na nossa natureza de visão angular tridimensional e não se vincula ao nosso perceber em profundidade de campo, pois se trata de uma convenção baseada num padrão de olhar perspectivo. E ainda, tampouco dinamiza o conjunto dos nossos sentidos: esse imagético já foi construído, determinado, padronizado; definindo-nos assim, contornos simulares de realidade¹⁰.

¹⁰ Esse ponto foi abordado no primeiro capítulo, determinando as relações da imagem como principal elemento de virtualização, interferência e simulação no mundo, como constructo de realidade.



Figura 4 - Ensaio fotográfico, 45 x 120 cm, 2010.

Por meio de constantes inovações tecnológicas, esses procedimentos de ficção estão facilmente dispostos para determinar acontecimentos de uma realidade, a ponto de passarem de meros aspectos vídeorealistas a situações ocorridas de fato. Não se propõe mais questões minuciosas de análise a imagens, se vive qualquer irreabilidade imagética como possibilidade de realidade real¹¹.

A imagem, que nascera por sua qualidade e dimensão representativa, convencionada como referência ao real em: pictórico/fotográfico=representação¹² se desdobra para gerar imagens midiáticas = fotografia/televisão/internet, se estendendo sistematicamente na direta e efetiva interferência ao mundo real¹³. Logo, a imagem passa a ser de fato o que se mostra e não a se confinar como referência: a imagem não se refere, é.

¹¹ O audiovisual, mas, sobretudo, o imagético, postado como captação do acontecido, em toda possibilidade de manipulação do visual, estabelece na realidade mostrada, interferência, se assumindo dessa forma, como simulacro. Ainda assim, com esse imagético captado, interferido e simulado, se misturam irreais com realidades, se tornando, portanto, tão mistas que se é impossível discernir real do irreal, dessa forma, se aceita o imagético como realidade: “A rede de signos artificiais vai-se imbricar inextricavelmente com os elementos reais. É doravante impossível isolar o processo (de simulação) do real e provar o real” (BAUDRILLARD, 1991, p.31).

¹² Plínio, O velho, estabeleceu tal relação com a sua “História Natural” citando Zeuxis e Parrhasius (PLINY, 1984, Book XXXV 61-66, p. 309-311) numa disputa pela representação. Zeuxis tem a sua pintura surpreendida por pássaros que tentam bicar as suas representações de uvas, logo em seguida, quando ele tenta tocar uma cortina ali presente, percebe que se trata de uma pintura feita por Parrhasius. Ou seja, o mito prega que o maior “enganador” de olhos também poderia ser enganado. Questões miméticas sempre foram atribuídas à pintura até o surgimento da fotografia, mas esse processo representacional não passa de convenção em como ver, seja fotografia, foto sequenciada a gerar o cinema, TV e assim, sucessivamente.

¹³ Por exemplo, se analisarmos os atentados às torres gêmeas de Nova Iorque em “11 de setembro” de 2001, notaremos que somente puderam ter ocorrido, na condição de amplitude que se deram, por terem sido amplamente registrados. O acontecer fora gravado, sobretudo, pela incidência dos que estavam lá sem compromisso algum, ou seja, de estar lá simplesmente por estar. Assim, por mais impossível que pudera ter sido aquele noticiar ao planeta, daquela realidade tão espetacular, tão ficcional, tão cinematográfica, todos os canais de TV o transmitiam, e era ainda confirmado prontamente pelos que lá circundavam. Dessa forma, dúvidas deste acontecer que foram supridas por gente falando on-line, ou imagens ao vivo sendo mostradas, levaram os atributos de realidade a serem remodelados. Depois deste atentado, a ficcionalidade como notícia não passou mais a ser questionada como irreal: no pior dos casos, por análise da realidade como acontecer de fato, ficcionalidades são meramente toleradas.

Esta ênfase da imagem no ocorrido como circundar cotidiano acontece pela cobertura visual indiscriminada a todos os lugares. Inúmeras câmeras são freneticamente espalhadas como monitoramentos e registros quaisquer: no controle de trânsito, em vias públicas, na segurança de lugares comerciais; de modo a serem instaladas em dispositivos afins como celulares, computadores, relógios, etc.

Mesmo configurando o gerar de informações invasivas, hostis e demarcatórias em que tudo é filmado, passamos a ter conforme interesses determinados, assuntos que acabam sendo dirigidos. Dessa forma, sob estas imagens produzidas se torna impossível conferir veracidade ou mentira. Assume-se, portanto, o determinar de uma realidade conforme interesses estabelecidos. Mesmo ao atribuído como tomada óbvia de um acontecimento, ainda assim, poderá haver um outro lado de atribuição como distinção antitética. Logo, a esta dimensionalidade óptica se configura a apropriação do real por uma redenção no ver, que se processa como modo condicionante.

O visual até então sem essa massificação imagética nunca fora interferente, mas definido como mais uma linguagem. Sempre compartilhara de elementos para mediação e conhecimento, como por exemplo: mapa a determinar uma espacialidade geográfica, diagrama esquematizando um circuito elétrico, pintura em manifesto de um artista, etc. No entanto, a imagem nesta dinamização sígnica do contemporâneo se mostra totalitária, no sentido da indispensabilidade do conjunto de imagens sobre qualquer outra linguagem.

Através de um sistema midiático espetacular imerso em significações que não consideram mais o gosto, o tato ou o cheiro como essência compositiva da alma humana, e diante do áudio a fazer o visual crescer sistematicamente, notamos que tal processo conflui para uma deformação do social.

O âmagô do irrealismo vem se estabelecendo como um novo viver, priorizado por ligações sensórias modeladas e fundadas no imagético, a dispensar toda particularidade do sensível real. O avançar tecnológico faz da diversidade em registros visuais uma fundação de meios intercambiáveis, inserindo novas provações sensórias à construção das atuais realidades. Que atuais realidades subsidiadas pelo imagético são essas?

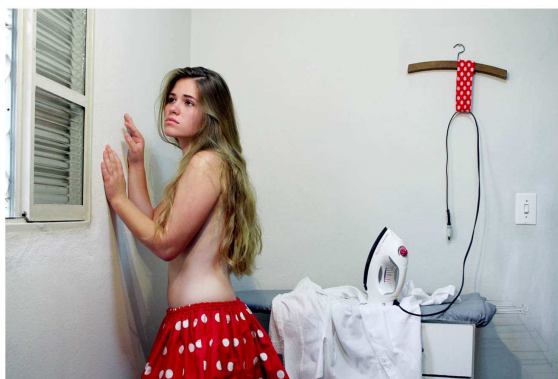


Figura 5 - Ensaio fotográfico, 150 x 70 cm, 2010.

Exemplo: o alimentar é cercado de artificialidade como cor, formas e texturas, fazendo por dispensar o gosto do sabor pelo gosto do ver, ou seja, se redefine através do espetáculo visual a notoriedade da sensibilidade paladar¹⁴. Carnes, frutas, legumes, são infectados por agrotóxicos e hormônios para que esses comestíveis fiquem aparentemente mais bonitos e viçosos, ou seja, ver é prioridade sobre quaisquer fertilizantes ou pesticidas que tornem tal alimentação imprópria.

Assim, do crédito à coisa por plano real, se enuncia o sentir aplicado à visão como prioridade diante dos outros sentidos (audição, paladar, tato e olfato), e se ordena via imagem, sobretudo, necessidades na tomada da realidade como portabilidade instantânea.

Na conversa com os outros por *telepresença*, por exemplo, se estabelece subtração territorial e rapidez de contato: grandes telas mostram, através de imagens em tamanho proporcional ao real, a “televisiva presença” dos que estão se contactando nesta mediação à distância.

No entanto, a rapidez buscada como instantaneidade faz o sentir no todo ambiental ser extorquido; sem os olhos nos olhos ou frente a frente, não se toca ou cheira como conjunto do ver e ouvir, apenas se percebe, a partir de uma artificial construção em simulacro.

Esta reconfiguração do perceptivo pactua-se de uma corrosão temporal, onde o visual revela uma realidade monitoradora, seqüenciada e intercedida sob os termos da *imediaticidade*: se vê e se fala prontamente segundo parâmetros definidos, para o ganhar em distância e restrição do tempo.

Desse modo, o real passa a se consubstanciar por um sistema, cuja configuração se foca na estruturação imagética, onde fragmentos de realidade se remetem aos modos de captação ligados à inseparável indução sígnica.

¹⁴ Assunto tratado no terceiro capítulo, quando focamos no vídeo documentário “Super Size Me - A Dieta do Palhaço” de Morgan Spurlock.

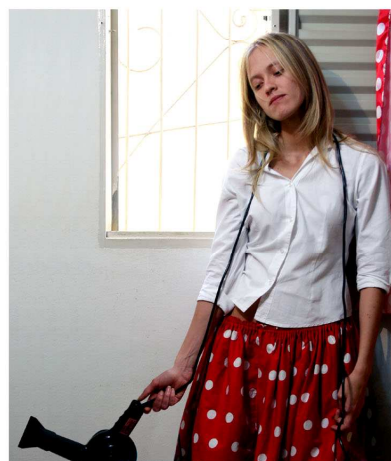


Figura 6 - Ensaio fotográfico, 150 x 140 cm, 2010.

2.3 O presente é passado e o futuro não existe

Antes desta contemporaneidade visual, em que a realidade vem sendo progressivamente afirmada pelo sistema imagético, o real era comunicado e expressado através das linguagens que se davam por presença, ação e atuação do homem sobre o mundo. Em toda a sua complexidade verbal pela língua, escrita e falada - sendo que na linguagem verbal há centenas de línguas (e milhares de idiomas) se diferenciando uma a uma - ainda temos muitas outras linguagens como: matemáticas, plásticas, musicais, etc.

Foram definidas com as linguagens, enquanto realidade e mundo, a temporalidade do existencial e a ambientação do homem para atuação a um todo, através de expressividade, informação, comunicabilidade, metalinguagem e poeticidade.

Assim existimos, de forma a vivermos no continuar de um viver, onde o presente é passado e o futuro não existe. Pelas linguagens, portanto, armazenamos o passado como história e passamos a pensar no futuro como projeto.

No entanto, nenhuma outra linguagem disponibiliza de modo mais universal o refletir de uma realidade que o conjunto em audiovisual, posto, sobretudo, enquanto dinâmica dos aspectos diretos ao que fora acontecido, notado ou situado.

Tínhamos anteriormente o áudio “separado” do visual, e, portanto, se notava o mundo ou se fazia notar com o que havia sido fotografado, pintado, telefonado, relatado, textualizado, radiodifundido, etc, ou seja, víamos ou ouvíamos. Dessa forma, antes da imagem e áudio estarem em conjunção, e serem transmitidos como tomada “ao vivo”, o refletir de uma realidade era gerado em áudio ou visual.

Ante os suportes bidimensionais, por exemplo, na tela do cinema onde a projeção das figuras são maiores que nós, ou no televisor, que resplandece diminuída a imagem humana, se passa a ter por inovações tecnológicas através da holografia o redimensionamento da imagem num processo de ambientação tridimensional. Isto é, tornar o imagético cada vez mais próximo da materialização de aspectos reais.

Podemos citar o desenvolvimento de ondas ultra-sônicas que se coligam à imagem por meio de delimitações espaciais específicas, gerando uma pressão sensória ao toque

físico em um holograma projetado¹⁵: o representar do que fora imagético vem a se tornar ambientação, já que a imagem passa a ser sentida num simular do tátil.

A imagem se ativa como simulação na direta tomada do real, e o real intercedido pelo imagético em todo o seu circundar físico de haveres, passa a não se tratar, nem mais, de delimitações ao vital. Se os esquimós priorizam por cores a distinção entre neves, e os que circulam no deserto conhecem o calor da areia, as imagens serão projetadas de forma a “intermediar” o sensorio de qualquer ambiental. Esteja onde estiver e como quer que esteja, a imagem é o que não se está ali: é o que se coloca como.

A fotografia, o filme, a imagem se espalham compulsivamente por todo e qualquer canto habitado do globo terrestre a ponto de ser codificado culturalmente e reconhecido como coisa. O imagético se porta como um só, reflete assim, qualquer areia ou neve, o que nos leva a se entender e imaginar o que seja areia ou neve sem nunca ter tocado naquela neve ou areia. Trata-se de uma visualidade anulante a qualquer hiperbolismo de realidade, destinando-se, portanto, enquanto base de intermediação, aos atos de sobrevivência em real.

Dinamiza-se, assim, o contato da imagem à compensação intermédia do não mais precisar sentir; diante da imagem não se requer outras descrições: areia é areia, neve é neve, para qualquer ser humano do planeta.

Quem nunca esteve num lugar desértico ou gélido verá a imagem como estação do ver por contrapartida ao que se perceberia com os demais sentidos, ou seja, não será necessário calor ou frio para se sentir: será tomada qualquer coisa como presença pelo ver da imagem. A coisa se torna imagem como sucessão do estado diretamente real: se notará ao nunca sentido como sentindo pelo ver submetido à imagem.

Seja de um sujeito no deserto que conhece a sua areia ou do esquimó que discerne mais de trinta precipitações de neve, alguém que nunca esteve na areia ou na neve as terá como simultaneidade no plano visual, tornando o credível, realidade. Areia, neve ou

¹⁵ A tecnologia como “holograma tátil” foi apresentado na 36ª Conferência Internacional de Computação Gráfica e Tecnologias Interativas (SIGGRAPH, sigla em inglês), ocorrida em Nova Orleans em agosto de 2009. Apesar de ter sido efetivada apenas em objetos simples - como a simulação de um bule de chá todo arredondado - já pensam, por exemplo, em atividades práticas nos hospitais, para se evitar contaminação.

qualquer sentir situacional descarta o havido enquanto estado, o real vem sendo liquidado como imagem, não mais necessitando do estar como sentir no haver.

Assim, a experiência visual se sobrepõe a outros signos enquanto linguagem, sistematizando o ver como percepção do acontecido no mais imediato captar, organizar e relacionar de seu conhecimento: o imagético passa a se tornar para a percepção do mundo o meio nato de atualização.

Ou seja, os simulacros de realidades nesta dinamização de imagens se tornam “reflexo” para o que se vive e não separação funcional: diante do musical, plástico, matemático, etc., e do próprio verbal enquanto formação de como somos a sentir, pensar e sonhar, o visual passa a contaminar a nossa perceptibilidade por excesso de presença.

Este mundo multifacetado por linguagens que se hibridizam, nos fundamentando enquanto existentes, faz do mote imediatista do ver o mais pleno vislumbre da sociedade de massa. Os paradigmas residuais de designação ao estado real que norteia os homens são afundados pelo imagético como simulacros, não potencializando assim, referentes para amplificação sensória da realidade. Os referentes vêm sendo progressivamente removidos por um processo de subtração através da imagem, desse modo, se usa da visualidade como anestesiante ao que seria do sentir efetivamente.

Tal universalidade confere afirmações famélicas por adição ininterrupta de signos sistematicamente totalizados a partir do imagético¹⁶; ou seja, música, dança, gosto, cheiro, etc., são agregados via transposições visuais, de forma subtrativa e não a compor, enriquecer ou se ampliar como visual.

O imagético, portanto, se impondo como realidade ao mundo, absorve do visual toda condição de funcionalidade, praticidade e instantaneidade, segregando dessa forma, relações outras na completude da construção sógnica: o perceptível se prioriza como visual, e o credível em real se comporta na imagem.

De outro modo, as linguagens que fundamentam o ser humano enquanto civilização, sofrem do redimensionamento ao perceptual real que vem se tornando sistematicamente

¹⁶ É constituído, especificamente, a partir do visual, já que a visualidade se torna repleta de signos onde se processa como conjunto em imagem, condicionantes causais, padronizantes e convencionados.

permeado pelo imagético. Obviamente que não se trata da extinção do verbal, enquanto língua, escrita ou fala, ou de qualquer outra linguagem (seja ela musical, plástica ou matemática, entre outras) já que no fundamento da nossa atual existência, as linguagens são necessárias para o nosso existir.

Para além de outros tantos meios de expressão, comunicabilidade ou poeticidade, as linguagens se perfazem como fundamento da nossa sobrevivência.

Temos a nossa percepção acerca do mundo interferida, direcionada e inflacionada sob os condicionantes da reprodutibilidade imagética. Vivemos, portanto circundados no cotidiano transluzido em simulacro, cuja sistematização do real por imagem se interdepende.

Logo, o imagético não se ativa como mais uma linguagem constitutiva da sociedade, fundando signos como aspiração a fenômenos culturais, mas como necessidade em desabituar o temporal, sobretudo como submissão ao imediato.

2.4 A cultura dos imediatos

Se considerarmos os caracteres fundamentais da linguagem, notaremos que a “fala” como elaboração oral requer instâncias compreendidas às da comunicação do próprio ser humano, enquanto que a “escrita” tendo por técnica os seus recursos em grafia se constitui da abstração da própria fala e de outros elementos para fixação das palavras.

A fala, portanto, aconteceria fundamentalmente na interação face a face aonde os interlocutores teriam de estar no mesmo tempo e lugar, para que pudessem perceber um a reação do outro, dando a possibilidade de ação recíproca no redirecionar simultâneo do que se tem a dizer. Já a escrita, por sua vez, antes das inovações tecnológicas, não se comportava de pronta interação; ou seja, ao se enviar uma carta (incluindo o momento de planejamento do texto) a comunicação ocorria à distância e não havia prontidão na resposta.

Contudo, a comunicação de massa, que nasceu através de meios unilaterais como o rádio (áudio) e impressos (visual) tendo por advento a TV (audiovisual), se flexionou com a telefonia, modificando sistematicamente os parâmetros das operações de fala e escrita.

Pode-se então “falar e ver” à distância numa interlocução munida de câmeras filmadoras e microfones interligados, e do “escrever” (como troca textual) onde se lê e se responde em conexão *on-line* pela internet. A supressão de tempo e espaço se torna uma busca por elementos do imediato enquanto simulação de presença, ou seja, pelas possibilidades de mediação nos processos de *tele-presença*.

O avançar tecnológico possibilita quase que inteira comunicação entre os seus interlocutores como se estivessem presentes; a imagem compensa o todo desta interlocução: não se sente o cheiro, ou se tateia, mas se projeta a imagem, e a pessoa é tomada por inteira na conversa.

Desencadeia-se, assim, um processo de ambientação ao complemento do que foram telas: o que se mostrava pelas telas de cinema, TV e do recente computador passa a ser projetado e invade o ambiente.

A interatividade e controle não mais dependem de conexão por mouse ou botões de controles remotos, tal modulação passa a acompanhar o movimento do corpo, das mãos e dos olhos. Caminhamos assim para a plenitude da total não-realidade, quando o que nos havia por “realidade real” era, até então, o do se estar efetivamente corpóreo na física presença.

Vivendo pelo estatuto do mínimo tempo como interatividade social, o advento da mídia, fundado no imagético, determina outros rumos do como notar a realidade, o que acaba rompendo com as relações do que haveria na presença de uns com os outros, em se estar ao vivo, comparecidos e juntos: trata-se de ausência proliferada pelo simulacro da presença.

Se nos anos setenta, se temia a mídia de massa como fabricação de não-comunicação por “palavra sem resposta”, hoje ocorre o intransitivo intermediar da palavra dispensada por “excesso de resposta”. O sintetizar exigido ao comunicado faz do imediatismo desta interação, excesso de esvaziamento por alienação: escrever por escrever, responder por responder, a imediatez tornando as palavras uma coisificação.

O interagir textual provido à massa pela internet como um modo de “transcrição”, faz da concisão social como “participar” e “conviver” um laconismo absoluto. Trata-se da proliferação por encurtamento de grafia, anulação do notar facial ao outro, do tornar rápido

o processo nas redes de comunicação, requerendo desse modo, imediatismo, como necessidade para enaltecimento da simplificação. A grafia é sintetizada para promover a facilidade em se teclar menos dígitos, “você” se transforma em “vc”, “tudo bem?” em “td b”, e assim por diante, a se decrescer sucessivamente. Não se trata de simplificação, mas do *desescrever*: ou seja, a rapidez no teclar mais rápido, obriga a se condensar mais ainda, todo o repertório do que se teria a dizer.

As interações *on-line* refletem um desagregar temporâneo e ambiental, pois o tomado como instâncias efetivas de realidade, não passa de resquícios que mantêm o homem a viver de dilacerações. Este cercar-se de artificialidade imposto a conformá-lo por real trata-se de um processo de fragmentação como desconexão à completude humana: não se convive com outros sujeitos, se simula um convívio vazio, do não sentir o outro em toda completude ao que se daria como contato.

Com efeito, o real simulado vem acontecendo pelo “desrealizar” humano, renegando ao fator midiático o conviver permeado do que fora frente a frente/olhos nos olhos de uns para com os outros: o conectar se serve do puramente imagético, tornando a física e humana presença, exceção.

Ocorre uma convergência esterilizante ao que antes fora a presença humana natural, ou seja, sua plena fisicidade espaço-temporal é conduzida para o desligamento do contato humano numa mutação ambiental em supra-presença e imediatismo.

Essa interligação midiática simulando a ligação física leva à exoneração do seu próprio eu. O vislumbrado simulacro promove a ligação de todos, fazendo do efetivo viver conluio ao sistematicamente sozinho, ou seja, é a perda de unidade com o mundo: todos “simuladamente” ligados ao que nos torna humanamente desligados.

O ato de ligar-se por rede (internet) como ação do estar presente globalmente retira o agregar efetivo do social por falsa unidade, que é o de se estar loteado pela presente mediatização dos nenhuns outros.

Assim, em “tempo-real” o computacional da informática, as mídias interativas, os acessos globais fazem do real nem sequer remeter-se ao haver de uma realidade, mas ao ímpeto de existência que se tornou instantaneidade: ser percebido e notado é estar no

“temporalizado” desta nova existência. Somos assim, nesta cultura do imediato, como uma sociedade do prático, do rápido e do substituível.

A manifestação do que acontece por imediatismo nascera com o “ao vivo” do televisivo e em bestial progressão pela conectividade da internet, levando à instantaneidade enquanto deflagre temporal e não mais do se existir como realidade: o tempo é o que se passa a fazer como presente instante, somente assim é real.

Portanto, o imagético neste processo de simulação se comporta como desenfreado acréscimo de imediatice, de forma a condicionar a sociedade por ativa cultura dos “imediatos”. O simulacro que constitui o real não é o de fornecer a realidade da realidade, mas a realidade por construção sógnica através do vínculo mais imediato que é o da própria imagem.

Examinemos, então, este processo sobrepujante do imagético como redimensionamento do real, levando em conta a análise dos cinco sentidos.

A sonorização já se intercalara ao imagético (sistema audiovisual) de forma que à filmografia atual (seja ela televisiva, cinematográfica, internet, etc.) nos é permitido associar sons e percebê-la enquanto imagem/som. Para além do som, o trabalho em filme busca ainda se comportar como ambientação por tridimensionalidade, configurando a possibilidade de toques na imagem através do sentir ultra-sônico, que vem ocorrendo na inovação por holografia. Assim sendo, já é possível se ouvir e fisicamente se tocar uma imagem. E, quando esta tecnologia do tridimensional imagético der a este visionar, cheiro e gosto?

A imagem, que agora permeia, interfere e ambienta todo o real, vem se desintitulando do visual, por perder a sua função original de se relacionar enquanto mimese, representação ou signo; se comportando, portanto, como à própria realidade do poder objetuar em materialidade do entorno que se vê. Assim, para além do que sempre fora superficialidade, a imagem não mais se vincula à nossa notabilidade por comparação ao irreal, redimensiona sim, todo o real.

2.5 Conclusão: o imagético como ambientação

A pesquisa e o estudo da sociedade como sociedade de consumo nos leva a pensar no objeto sob o material, o tecnológico e à manipulação sistemática do signo, como à nossa própria relação de afirmação, nos pondo como referentes da própria coisa enquanto hierárquico, particular, identitário. O objeto desdobra os nossos condicionantes do ver, como dependência progressiva de nos percebermos através da “visualidade” e de nos reconhecermos através da “imagem”, num processo de atualização cuja imediatidade se funda como “imagética”.

Esta homogeneização humana consagrada no objetual que parte da sua condição essencialmente material para o plano sógnico, indica que o segundo capítulo se funda na proposta de Baudrillard no questionamento da distinção que passa a ser produzida sob o âmbito da diferenciação: distinção ou conformidade?

(...) Existe a lógica estrutural da diferenciação, que produz os indivíduos como “personalizados”, isto é, como diferentes uns dos outros, mas em conformidade com modelos gerais e de acordo com um código aos quais se conformam, no próprio ato de se singularizarem. (...) O que funda como sistema é o fato de eliminar o conteúdo e o ser próprios de cada qual (forçosamente diferente) para lhes substituir a forma diferencial, industrializável e comercializável como signo distintivo. (...) As diferenças assim codificadas, longe de dividir os indivíduos, tornam-se antes material de troca (BAUDRILLARD, 1995, p. 93-94).

Esse código de signos continuamente emitido, recebido e inventado para o contínuo da troca na comunicação e permuta, é definido, portanto, como linguagem. Propomos que a sociedade tornou-se dependente das instâncias estruturais da imagem enquanto principal linguagem.

A sociedade de consumo, partindo desse regime espetacular fundado no objeto como limite capital, vem sendo sistematicamente permeada pelo imagético, onde se assume por prioridade o condicionamento visual, e se estabelece noções de credível no real a se comportar como imagem.

Com efeito, o visual vem contaminando a nossa perceptibilidade por excesso de aparência, e a imagem, tomando como realidade modos de pronta conexão. Dessa forma, se

reflete como realidade a simulação da presença, onde o tempo se torna instantaneidade com a supressão virtualizada do espaço. O imagético faz do processo imediatista, supressão espacial, pondo a imagem com toda a sua dinâmica visual, a se tornar “ambientação”.

Capítulo 3

A Sociedade da Imagem

Não se trata mais de explicar cientificamente,
mas fazer pensar poeticamente.

Félix Guattari

3.1 A imagem precede o homem

O homem não é o que faz a si mesmo, nem tampouco há de exaltar o que faz a si como negação ao que fizeram dele, pertence ao todo de forma espetacular, a ponto deste fazer diluir-se em qualquer bem ou mal no constructo de imagem a que se toma o real: existir é ver e pôr-se a ser visto.

Portanto, tal realidade, ao se enunciar por aquilo que é visível, não se funda pelo homem, o constitui. Ainda que sob condições insubstanciais, a imagem se torna o rompimento para com o real, fazendo de suas concretudes o fragmentar de referentes num lapso para com determinantes originais.

O real, portanto, se configura pela imagem que o toma: sob essa imagem, o real torna-se simulacro de existência, provindo de uma ausência que faria do existir necessidade de humanismo¹⁷.

A este real em simulacro, a busca por subjetividade se alheia, o caminho particular e pessoal de descoberta ao individual não faz do “a ser em si” um encontro “subjetivo”, mas de sujeição ao subvencionado como imagem: a imagem se torna mais real que qualquer existir.

¹⁷ Para discutir a essência do homem, a pesquisa baseia-se no existencialismo, pontuando o que se tomaria por realidade não mais se fundar no a ser subvencionado enquanto existência: “tal qual o existencialista o concebe, o homem de início não é nada: só posteriormente será aquilo que ele fizer de si mesmo”, ou seja, a existência precede a essência (SARTRE, 1984, p. 6). No entanto, o nosso viver contemporâneo em simulacro de real não permite o existir como propõe Sartre, estamos em

A este esvaziamento do ser nem há peso para com o negar-se de sua humanização, torna-se inconsciente das profundidades enquanto indivíduo sob o constructo da imagem, onde o real se condiciona ao que se vê. Se perde assim, neste real sustentado pelo ver e ser visto, a sua singularidade numa busca por unicidade.

Diante dessa progressão imagética que representa o todo, o sujeito anula a sua existência ao se tomar como olho. O olho do olho que vê a todos, mas não é responsável por mais ninguém. No tudo dessa visão plena se torna vazia a sua interferência, já que não governa mais nada: nem do a si pelo outro, nem do ao outro para si, muito menos do fazer a si como consequência a todos.

Enterra-se nesse complexo tido por “todo” do contemporâneo da massa a subjetividade como primor do que seria indivisão, ou seja, provoca-se a supressão da busca ontológica por nomeação de indivíduo e da vivência que o cercaria de predicados concernentes somente a ele e a mais ninguém.

O indivíduo construído se conforma ao localizar-se na massa, negando porventura suas etnias, suas diferenças e suas raízes, convertendo-se assim, por um processo de globalização que tende a tornar ocidental o planeta: é o requerimento de todos a falar a mesma língua e a viver o mesmo de qualquer mesmice.

Esse espetáculo se resplandece como mercantil, numa tomada cultural fundamentada no consumo onde faz da sua totalidade um conjunto da massa, negando assim, que o indivíduo busque por sua autêntica individualidade: não há mais indivíduos, somente um monte de mais uns.

Sob o regimento desse espetáculo, o plano do a ser vivido passa a ser tomado como axiomático da imagem, num condicionamento do espectro da visão, tratando-se, portanto, de submissão ao que se põem a ver e não ao que houve de concreto para ser visto. Dessa forma, não há engajamento total, o que há de total é a visão simulada: fim do indivíduo, esfacelamento do ser, híbrida aculturação numa superfície em regente espetáculo.

Este auto-discurso de oradores sem história se completa como potência num toda-nada de dêixis suprimida ao que sequer se identificaria como perda de referenciais, a perda

meio ao constructo por imagem onde o estar vivo é estar condenado a se mostrar e enxergar o a ser visto: a imagem precede o homem.

de origens torna-se o máximo em simulacro do que resta ao mínimo do social: quando a massa, do local ao global, do rico ao miserável, promove a visão do além de si como tudo, se perde o caminho em ter-se.

E assim a massa não se alimenta, é alimentada. Enquanto massa, a sociedade parte deste farto espetáculo em absoluto convívio do consumir, sob a mostra de objetos cercados por superfluidades desejadas. É o realizar-se com toda a sorte de necessidades e atividades a serem cumpridas. O que seria designado por existência na ímpar busca subjetiva no que há de mais humano pelo convívio e interação com os seus, vive rodeado pela hipertrofiada afirmação no desenvolvimento sem préstimo do acumulativo e inóspito consumo.

Tal processo alienante que coopta o ser a *subviver* em massa é a negação de sua humanidade e o não buscar de si como sentir existindo. Confere-se assim, como simulacro espetacular num amplexo de consumo como afirmação de existência do que nunca fora humanismo. A massa, com efeito, se organiza no já organizado simulacro de organização, os sujeitos tem a si enquanto fragmentação do indivíduo por grupos de subvenção ao uniformemente indiviso social: não de conquista à sua subjetividade, mas pelo multiplicar das superfícies enquanto encerramento de sua existência.

O ser em plena era da imagem com o seu individual esfacelado por conformação a este real circundante faz do que seria sua subjetividade, esquecimento, e se estabelece assim, por sujeição à mera cumplicidade de um prosseguir vivendo, restringindo-se dessa forma, numa sujeição à conjunção da massa, para ser aceito e integrar grupos.

Da representação como “vir a ser” realístico se mostra a dinâmica da imagem, processada e operacionalizada ao homem para tornar em estado de simulacro-fatura as suas condições de subsistência e a sua latente desapropriação humana. Nesta relação espetacular, se vive uma espécie de exoneração à sua condição de pessoa, de si para si e do tomado ao que estaria por vínculos de semelhança ao outro.

Ao naufrágio das condições de similaridade ao humanamente existencial faz do ato em tentar encontrar a si e ao outro, não mais conquista: a estas similaridades de encontro para consigo e outrem, e ainda do aceitar a si e ao outro, se perde por condicionantes tratados enquanto referentes simulados e sem origem.

O acontecimento posto em imagens nessa sociedade dispensa qualquer outro real; será fator dubitável a afirmação de realidade sem registro visualizável: não há mais real, somente mediação.

A elaboração por mediação de fatos acontece num processo de padronização e convenção, estereotipando como referência em ação o que houve, e o que houve se porta como verdadeiro, dando crédito enquanto constructo por imagem¹⁸.

O real é o intervir de algo para ser visto, tornando este visto visível ao todo, e levando acontecimentos do efetivo a não se sustentar sem a virtualização por imagem. No entanto, a imagem atual que cobre (informativamente) o cotidiano, não somente cobre como o faz. O imagético superlota por formatações toda a cotidianidade, suprimindo limiares de pensamento que não sejam imagens. Dessa forma o cotidiano banal, extrapola do imagético como diversidade em visível a construir o real, por uma necessidade em ver e ser visto sob todos os meandros e possibilidades. Não se trata de prisão ao estado da realidade dado pelos condicionantes do visualizável, mas de intermediação por simulacros que nos impedem decodificares críticos, levando o status de visual a se afirmar como liberdade.

Assim, a liberdade como sentimento que cada liberto colocaria em ápice nas decisões e no caminho a prosseguir se consolida ao que é posto para se viver sob o “a ser” do visualizado. Desse modo, a liberdade no viver assumida, conforme apropriada determinação em agir, se move pela imagem da ação, mesmo que esta mostra visual seja de efetivo nada diante do ser. Numa ausência de busca para com a essência da vida, essa construção em atualização do imagético reifica o existir, tornando o caminho da existência mera sobrevivência. Neste simulacro em real via constructo por imagem impulsionado por

¹⁸ O termo nomeado de constructo é a relação da imagem em toda a sua dimensão representacional efetivada na contemporaneidade como intervenção (assunto tratado no primeiro capítulo). Trata-se do sustento do acontecido a ser assumido como concreto em real sob influência direta dos códigos midiáticos: quer seja pelo proliferar da mídia fotográfica, estando diante de cenas televisivas ou na superlotação imagética dinamizada pela internet - dessa forma, se efetivam simulações postadas como “real”, sob a progressiva facilidade de manipulação midiática. Neste real não há interesse ao que não seja o signo, pois o acontecimento, o concreto das coisas, está no signo do signo para constituição do real, não mais do situacional “por” imagem e sim “como” imagem. Ao real, um signo sem imagem carece dela: o imediatismo nas possibilidades de registro, retenção e mostra do acontecido, torna a imagem o insubstituível da informação.

dinamizações midiáticas, somente os discursos sob construção visual serão fundamentados como verdade.

Para além de qualquer outro meio e intermediando a todos, a invasão do visível confabula o espetáculo da identificação por projeção e compensação. Tal imagético propõe que o “eu” esteja destruído e precisando de recomposição, é o fazer pensar na influência do “outro” sobre o “eu” e na reconstrução desse mesmo “eu” diante do “outro” como necessária. E ainda, sob essa influência de como portar a si que o “eu”, dentro desta visão fractal, imagina que os “outros” têm dele, ou seja, um misturar de visões simuladas: de si a si, do outro a si, de si diante do outro ou pelo outro. Dessa forma, às quaisquer perspectivas, temos o fazer do “eu” por constructo, num multifacetado simulacro de *eus* nada *eus*¹⁹.

Esse nada se põe diante do viver para com o “eu” existencial no sentido do “existir” humanamente. Trata-se de uma submersão do “eu” em simulacros de ausência crítico-perceptiva, que fazem do apenas sobreviver uma conformação diante do não buscar de sua essência. Portanto, este “nada eu” faz do que seria “existir”, mera sobrevivência.

Tal real não é o que se vive, mas o que se mostra a viver. Postando-se como mero *continuum* da presença e não como temporalidade do presente em intensa afirmação à vida, este anestesiado sobreviver, construído imageticamente, faz do presente sobrevida.

Presente este como atualidade para o que se preza enquanto mera continuidade de subserviência ao sobrevir, numa direta contigüidade futura em estado decrépito sem citação de morte. Não se pensa na morte como o aproveitar de um momento e tratá-lo como se fosse o último, mas da morte como um ato de que sempre virá depois.

A este depois vazio, o presente se mostra como o “qualquer do eu” para que apenas sobreviva: encerra-se como uma negação essencial da intensidade para com a vida.

Ao sujeito abduzido enquanto subjetivação anulada, fracionando-se diante do condicionamento múltiplo provocado ao seu eu, faz de si projeções por imagem, numa constante perda de identidade ao que teria por coerência de sua unicidade. O sujeito torna assim, suas questões de vida como meras compensações, onde o contraditório não é

¹⁹ Para Hall (1998, p.12): “o sujeito previamente vivido como tendo uma identidade estável e unificada, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades”.

antagônico, mas promotor de um mergulho do seu ser em inconstante movimento para uma multidão de “nadas”. Dessa forma, confere como racionalidades mercantis a afirmação de que o sujeito vale pelo que “tem” e não pelo que realmente “é”, e ainda, que ele vale por aquilo que “aparenta ter”.

As imagens nos submergem a ponto do que existe como real se dar por visuais informações, identificações e qualificações. Dessa forma, tornam-se tentativas vãs, o querer negar da completa dependência à imagem: a validação deste nada imagético toma de forma totalizante o (nosso) eu. A superficialidade por ilusão fragmentara a identidade, impossibilitando de intenso viver a personalidade que caminha simulada. A ânsia em querer ser o que não é neste imagético construído se sobressai como tentativa virtual de imagens impostas à própria massa.

O intuito de encontro para com um eu (o seu?) não híbrido, não intermediado por signos subtrativos e proeminentes de quaisquer (de suas) individualidades ao real, virá a ser pastiche: o buscar de raízes culturais como esperança em progênie faz desse (seu) eu cópia da cópia em simulacro sem origem. Não há mais raízes, não há mais cultura, não há mais humanidade, e tampouco se cabe em negar o real espetacular que o circunde, há que se admiti-lo.

Em seu estado mercantil, consumista, e em plena era da imagem, a perda da autonomia do sujeito na ascensão do imagético em multifacetados *eus* parte do condicionante primeiro em tê-lo como força produtiva elementar e fazer ver a sua vida fundamentada no consumo. É nesta segregação do ser que o homem perde a sua autonomia, se aliena enquanto sujeito, e é nesta ausência da sua subjetividade que se confere, por contrapartida, toda a autonomia do sistema.

O sistema configura-se, sobretudo, como um ciclo de dependência aos objetos num processo de necessidade utilitária e de operação espetacular pela acumulação como sinônimo de abundância. Renegando o homem a uma posição contínua de submissão implícita e o levando, nem sequer mais a produzir para sobreviver, mas a sobreviver para produzir: o homem é percebido a partir do consumo, e em sua subsistência contado como produtor, não somente de objetos, mas de signos que demonstrem que o sujeito os tenha.

Através de signos gerados e aperfeiçoados, processando-se de forma a estimular esta operação espetacular de conquista não de si mesmo, com seu enriquecimento interno, seus conflitos e suas expectativas, o indivíduo vive da acumulação de bens e objetos como demonstração de enriquecimento externo.

Tal constructo, como conduta de vida sob imagem em signo, passa a conformar todo e qualquer eu: os signos não se fazem por derivar daqueles eus e tampouco os significam, pela imagem a que pretendem ser visualizados, os constroem. Assim, a imagem enquanto conjunção de signos faz do seu constructo a fundamental relação do homem em seu estar para alguém de qualquer afirmação num tornar-se de si. Tampouco se encontrará diante das próprias necessidades, porque se estabelece um sistema de necessidades e não a inevitabilidade da necessidade em si.

O indivíduo nesse seu eu fragmentado com o circundante social contraditoriamente multifacetado aspira pela vida como conquista da imagem e não por sua subjetividade. Imerso sob processos de anexação por signos ou através deles, nunca sequer defronta-se com a própria imagem: vivendo a imagem que se mostra disponível a viver, o imagético lhe é atribuído por signos ordenantes.

Tais interesses mercantis tornam ainda o bem-estar social como movedor de necessidades fazendo do distributivo à massa numa direta atuação do povo em resolução por democracia. Trata-se de uma relação ao bem-estar como compensação de necessidades sob a metabolização do regime democrático em que se funda e consolida o poder. No entanto, são ilegítimas as ações de totalização por igualdade porque tais compensações não afirmam o melhor, nem tampouco suprem diferenças, deformam pelo pior.

O sujeito não se atribui por estado subjetivo, se ordena pela sucessão adjunta de signos, sem distinção ao que seria do buscar autêntico por sua individualidade, reverte-se como proposto no segundo capítulo: o ser se compactua “individuado”. Ou seja, a sua essência em caminhar na busca de um repertório vívido, apenas personifica diferenciações simuladas e nunca será a escolha do a ser conquistado de si para si em seu próprio eu de individualização.

Tal simulacro do sujeito enquanto “ser individuado” vem por apropriação tornando-o diferente dos outros, não por si em conquista de sua singularidade, mas por coabitação

sob massificação. O diferente está em conjunto de outros que lhe são semelhantes, apenas por compartilhar um determinado grupo de mesma imagem construída (mesmo signo de signos) e não de efetivas singularidades na vida. A massificação, portanto, tem por conformidade o alinhamento do indivíduo na relação com seus outros formatados.

O todo da massa remete à submissão do não encontro ao eu na completude de sua individualidade: os diferentes não são individuais, fazem parte da mesmice em diferenciação de grupos sógnicos.

3.2 Diferença simulada

Tal retórica de igualdade pretende simular divisões de poder em direito ao bem estar e para além do comum por culto à personalidade, condicionando a soberania popular na distribuição eqüitativa de poder por supressão de necessidades.

Neste simulacro de todo igualitário, o que há de mais importante se perde, ou seja, efetivamente a diferença: trata-se de uniformidade como supressão e não de exaltação do melhor; vejamos o extremo desta participação igualitária, o gênero sexual.

O feminismo esteve além do discurso hierárquico entre homens e mulheres estabelecendo conquistas sociais importantes (HALL, 1998, p. 43-46), no entanto, as afirmações de igualdade pregadas como bem-estar tornaram-se extremas e incoerentes diante das diferenças humanamente essenciais entre homens e mulheres.

Essa necessidade de igualdade diante das condições sociais de gênero preza que mulheres e homens devam ser tratados como iguais, configurando assim, a luta por trabalho e vida.

No entanto, os números de salário apontam que as mulheres ganham menos que os homens em todo o mundo, mesmo na comparação entre países com extremas disparidades de IDH (índice de desenvolvimento humano). Quanto maior o porte da empresa em faturamento maior a desconformidade salarial, e ainda, quanto às funções, se nota que a proporcionalidade de mulheres assumindo altos cargos é inferior.

Com efeito, a luta das mulheres por salários e cargos não remete a teores efetivos de igualdade e sim a decréscimos por uniformidade, pois os comparativos do receber e se

posicionar fazem do tomado enquanto máximo para a mulher, estar sob um padrão do que se estima para os homens: o signo de luta desta igualdade põe as mulheres diante de cargos e salários dos homens e não como referência de si próprias.

A construção desta imagem por igualdade remete às condições da mulher numa mesma significância utilitária de produção e uso do homem, o que leva o sistema à sua maximização mercantil. As mulheres procuram melhorar suas formações profissionais e acabam por serem mais eficientes, e os homens passam a se aprimorar por coação: não é conquista por contrapartida é o sufoco da uniformidade.

Os salários das mulheres vêm subindo e importantes cargos são assumidos, no entanto, se nega a percepção de que não é o homem quem ganha mais, mas o sistema que floresce diante de ambos, coagindo por gênero o estabelecimento progressivo de super abundância. Ao sistema, é vantajoso que as mulheres continuem a receber menor salário e que tenham menos poder por decisões no trabalho, assim continuarão a luta para serem iguais: enquanto for útil ao sistema, continuarão a ganhar e decidir menos.

Se a luta é por serem iguais, esta igualdade se torna uniformidade tendencial que as leva à supressão: serem iguais tomando o homem como referência propõe do viver como um paralogismo. Desta forma, diante do sistema que fundamenta a sociedade de consumo, as mulheres encontrar-se-ão muito mais especializadas, com rendimento mais eficiente e ainda assim ganhando menos. Nesta abdução pela relação de iguais o melhor nunca se fundamenta: não se trata de igualdade plena, mas tão-somente demonstração de satisfação.

O melhor estaria no viver a diferença efetiva e não na extinção simulada que prega como diferenças entre homens e mulheres comparativos de salário e colocações por importância de cargos. O diferente real foi completamente extorquido, restou diferenças construídas de ganhos financeiros e posições sociais, trata-se de perda de referentes nesta atual representação por referência, ausência do que mostraria como caminhos autênticos, aspirações originais.

Esta luta subserviente que promove ganhos irrestritos ao sistema de consumo se dá como um nada ao que há de igual. Trata-se, portanto, de um espetáculo munido por promessas de igualdade que faz do viver mero simulacro, já que torna o que haveria em melhor na mulher, ou seja, toda a sua diferença diante do homem, mera escopofilia.

Não se trata de regressão social pelo exaltar das diferenças a fim de estabelecer posicionamento hierárquico, muito menos da busca pelo diferente enquanto meta, mas do viver em suas legítimas distinções: conviver dividindo diferenças para a compreensão do outro é o conhecer de si. Possibilitar-se-ia como busca, nesta efetiva igualdade do ser humano, o que haveria de melhor, e que é negado.

A uniformidade cerceadora como simulação de igualdade mostra o sistema se movendo não somente pelo fundado em imanente consumo, que é o da aplicação da necessidade mercantilista ao social, mas do equilibrar suas falhas camuflando o ausente da democracia que vive repleta de desigualdade efetiva. O lazer real impossível a todos é substituído pelo televisor, o direito à cultura se compensa com a cultura do automóvel, a luta por bem-estar se compensa em inócuas necessidades, e assim por diante: trata-se de efeitos compensatórios que substituem a realização plena pela felicidade espetacular.

A sociedade contemporânea que nasceu da produção objetual em série se estabelece no pontuar do necessário como sistematização, trata-se de mercantilizar o realizar humano: necessidade ao consumo é posto como bem-estar e (do auto-consumo) como culto da personalidade.

A vida humana numa busca por identidade não está mais no caminho em que se faz pelo andar com “as próprias pernas”, exaltando o que estaria na afirmação subjetiva do ser: não se “caminha”, já que o andar está na visualização do caminho e não no “viver” deste caminhar enquanto plenitude.

Assim, o caminhar também se vê como necessidade e não como autenticidade: a esta imagem de subjetividade sem caminho caminhado, o visualizado torna a identidade mera *imediatidade*.

A imagem se põe como imediata ao que se tem por viver: se mostra como qualquer identidade do que se quer ter; se fundamenta enquanto interferente do real de signo a signo numa ininterrupta mutabilidade midiática; se transforma em status de realidade por referentes sem originalidade. Sob estas condições visuais, os simulacros sem história efetiva, plenificam o viver à plena representação sem qualquer lastro.

3.3 Necessidade de encontros quaisquer

Enquanto se vive sob esse constructo fundado por imagem, qualquer propriedade o é pelo condicional interferir da visualidade, que torna realidades simuladas como concretude substancial. Esse alicerce do comportamento humano, ao necessitar desta visual-estruturação para que o seu todo seja notado como situação cotidiana numa plenitude do suceder diário, passa a ser vivido como verdade, e nos torna a sociedade da imagem.

Vivemos sob a perene inevitabilidade do cercar-se por cartazes, outbus, panfletos, quadrinhos, revistas, vídeos, cinema, internet, televisão, projeções holográficas, etc. A esse jorro de informações que na acepção de sua própria multiplicidade se fragmenta²⁰, nos invadem progressivamente com sua circundante visualidade.

Sob a facilidade de sucessivo acesso a qualquer informação, tal circundante passa a configurar o consecutivo saber menos acerca de muito mais: “Estamos num universo em que existe cada vez mais informação e cada vez menos sentido” (BAUDRILLARD, 1991, p. 103).

Como se funda enquanto haver da cotidianidade contemporânea essas sucessivas aparições imediatas em que nos auto-servimos por realidade? Seria pelo mostrado como filmado, fotografado, interagido. A imagem se configura como o que “houve”, e o que houve como “verdade” ao acontecido, nesta realidade plenamente intermediada.

Com efeito, não cabe mais morrer pela verdade, como propunha Nietzsche, já que a verdade estaria no ter opiniões e poder mudá-las (NIETZSCHE, 1978, p. 150). No entanto, as opiniões que poderiam ser assumidas ou negadas, e ainda alteradas, são na sociedade da

²⁰ Na sociedade da imagem, o áudio necessita do visual: mídias do sonoro como telefone e celulares premeditam a expansão pela intermediação de câmeras, tornando-se não somente comunicação por fala, mas interação com imagem. E ainda, mesmo com a invasão imagética às mídias da leitura, onde impressos são cada vez mais tomados por imagens, jornais e revistas se mostram desfalecentes (e rumo ao declive tendente ao extermínio), pois seus assinantes e leitores migram para informativos de redes web. Portanto, além da internet abranger recursos de interatividade e adaptabilidade midiática, se comporta como condicionante visual a um “haver de vida” inevitável. A massiva necessidade ao imediatismo faz aumentar progressivamente o interesse pela internet, pondo-se como o mais imediato vínculo de interatividade às realidades. Mais do que fora qualquer mostra de TV vendida como verdade, não teríamos na realidade via internet o mais real que a outras realidades? O seu imediatismo enquanto parâmetro fundamental faz desta realidade via net a própria condição de ser tomado o real.

imagem, deliberadas sem referenciais, e originadas sem conectivos, modelando assim, todo o nosso real por simulacros: o morrer pela verdade seria o viver de uma mentira.

Somos, portanto, a mudança da mudança como sobrevir de condições instantâneas em negação ao caminho da vivência: passamos a nos tornar sob a imagem das imagens, a sua imediatez em reflexo.

O imagético se estabeleceu como a lei da sobrevivência: câmeras no trânsito, nas lojas, pela mobilidade dos telefones celulares, em microcomputadores portáteis, se espalhando para tomar conta de todos os lugares, como sugeriu George Orwell com seu “1984” (2009). Ou seja, realidades sem o visual intermediar não são mais realidades, pois a imagem está no todo do como se tenha havido: essa explosão de expansibilidade da imagem faz do imagético a propriedade primeira de qualquer havido.

Verdades e mentiras são dimensionadas por imagens e não mais pela vida de quem as viveu: a vida se torna coisa vista e não vivida. Tanto a verdade quanto a mentira estão nutridas por signos de signos sem referências: não há mais referência, há sim intermediação através de representações de referências. Enquanto postagem de verdade ou mentira a uma realidade, não se trata mais de provar condicionamentos imagéticos por real ou irreal; através de condicionantes visuais se estabelece o poder dizer tudo no mínimo conhecimento de seu máximo nada.

As imagens se tornam materialidade do seu entorno, e não cabe mais cobrar que se sustentem como referências a serem reconhecidas por autenticidade, mas a traduzirem-se como referências suplantadoras e remodeláveis. As imagens são desse modo, inovadas, virtualizadas ou ainda, integralmente redefinidas como realidade em constructo por simulação.

A esse processo de fragmentação em que a representação passa a se diagramar como recriação de referentes, o próprio científico não toma mais por constante, o plano epistemológico para esclarecimento de seus vínculos. Visando explicitar experimentos, disponibilizar relações e avaliar resultados e aplicações, se torna progressivamente impossível configurar a sistematização de conhecimento como partida essencial de relações nucleares.

Se pensarmos na busca de conhecimento pelo científico, notaremos que as implicações em verdade ou mentira enquanto primariedade por constatação de pesquisa, tem se perdido diante do recorrente excesso de simulações numa multiplicação indefinida de linguagens. O conhecimento afirmado nestes regimes condicionantes vem sendo fragmentado ostensivamente, a ponto desta postulação científica criar seus próprios referenciais, de forma a reinjetar novos padrões para interação com a realidade. É neste expansivo subdividir de instâncias que a busca fomentada pela pesquisa em qualquer de sua direção, afirmação ou identificação se torna rompimento disfuncional ao que fora outrora centralizado.

Essa descentralização inviabiliza a contrariedade entre verdades e mentiras devido à extrema facilidade do atual acesso às minudências quaisquer. Sucessivas multiplicidades de arquivos se sobrecarregam em mostras no que nem se pode provar: “o que eu digo é verdadeiro porque o provo; mas o que prova que a minha prova é verdadeira?” (LYOTARD, 1998, p. 54).

Devido à explosão nas possibilidades de memorização (fotográfica, fílmica, byte arquivista, etc.) e no fragmentar do delinear científico (facilidade de armazenagem experimental), torna-se impossível o encontro de dados como chave de especificidades que visam explicar seus condicionamentos, sejam eles técnicos, históricos ou sociais, sejam lógicos, matemáticos ou de outras linguagens. Impostas por geradores intrínsecos circundados de megalomaníacas capacidades de memória, esta retórica do conhecimento científico credita como seus derivados uma tremenda necessidade de pesquisa ao excessivo acesso comprobatório. Ao buscar dados encontram-se outros, num total desencontro ao que se põem a procurar: o caminho de busca se torna qualquer porque já se congregou necessidades de encontros quaisquer.

Assim, a ciência enquanto designação dada ao sempre especular movimento de encontro para com a verdade, não se mantém dentro desta pragmática cuja legitimação ao adquirido, produzido ou historicamente acumulado conservaria na unicidade de seus paradigmas a universalidade como procedimento para transmissão de conhecimento.

Subvencionada ao surgimento de tantas novas linguagens, desde a informática até o código genético, e em cada uma delas tão fragmentadas que a cada fractal se impõe nova

descoberta, e a cada novidade em descoberta um total em renovação: é impossível conceber uma metalinguagem universal, quer seja para domínio de todos ou entendimento entre os seus (LYOTARD, 1998).

A lógica clássica, por exemplo, fundamenta que a proposição não pode ser verdadeira “e” falsa para obedecer ao princípio da “não contradição”; ou seja, a bola é redonda “ou” a bola não é redonda. E, ainda, uma proposição só pode ser verdadeira se não for falsa e só pode ser falsa se não for verdadeira, porque o “terceiro termo” é excluído. Assim, se for tomado um real para além da “verdade” ou “mentira” será necessária a proposição de um “terceiro termo” que implica em pensamento expansivo do que fora essa centralização em lógica.

Basarab Nicolescu propõe o campo da *transdisciplinaridade* enquanto reconhecimento de diferentes níveis de realidade, baseado na lógica do “terceiro incluído” como multivalente e não contraditória. Se permanecermos num único nível de realidade, toda manifestação aparece como uma luta entre dois elementos contraditórios, por exemplo, verdade e a mentira:

A lógica do terceiro incluído é não-contraditória, no sentido de que o axioma da não-contradição é perfeitamente respeitado, com a condição de que as noções de “verdadeiro” e “falso” sejam alargadas, de tal modo que as regras de implicação lógica digam respeito não mais a dois termos, mas a três termos, coexistindo no mesmo momento do tempo (NICOLESCU, 1999, p. 38).

Tomando como experimento, o científico atual cita um outro nível de realidade, onde dois elementos contraditórios, “onda” e “corpúsculo”, estão de fato unidos como “quantum”, assim, remetem o conceito de verdade para “validade”, relacionando o encontro da ciência “exata” com o da mutabilidade social. Antes, o exato científico poderia ser tomado como “expansão da visão”; fosse, por exemplo, através de lentes dos microscópios ou telescópios (macroscópicos) onde se ampliava o que não poderia ser visto aos olhos crus.

Ocorre atualmente a formação de condicionantes por acepção visual numa configuração latente de imagem que simula o que não se pode ser visto, dessa forma, neste plano do visível, se toma por verdade somente o que é posto enquanto visível. Diante do

que fora o processar por extremos, temos a codificação binária em expansão do real numa dinâmica em estado construtivo da imagem: o visível se relaciona ao não visível a ponto de não mais se distinguir ostensivamente.

Dessa forma, somos a sociedade da imagem ao ponto de precisarmos mais do que nunca em “ver pra crer”, e este ver se comporta como distensão do sentir (visão) numa intermediação do simulacro por outros simulacros. Antes do mundo quântico, a exploração se dava do visível para o visível, sendo que atualmente se toma como visível o invisível, ou seja, para o que está além do visível. Com efeito, constroem-se imagens para além da visão, temos, por exemplo, as partículas quânticas que são invisíveis, mas que marcam a sua presença pelo número de golpes registrados por medidores eletrônicos.

A estas imagens geradas por pulsos que cobrem o invisível como “além” do visível, se validam como “fractais”, levando esse constructo visual de descoberta e registro de novas partículas, numa admissão no além das imagens como *hipervisão*.

Tomamos por *hipervisão* a propriedade em “terceiro termo” como expansão do real na relação entre “visível e invisível” e não mais entre “visível ou invisível”. No entanto, essa “fractalização” que acomete o todo contemporâneo diante de qualquer inteiro, ou seja, imagem da imagem sem qualquer referência ou possibilidade efetiva de origem²¹, faz das declinações tomadas pelo científico como conhecidas a não se sustentarem. É o excesso de conhecimento diante de perdas às quais jamais se sustentarão a conhecer.

Não chegamos ao extremo do conhecer em vazio, mas do conhecer a tanto que cada vez mais não se sabe o que se conhece. Assim, a cientificidade atual condiciona a pesquisa pontuando por validade “o que serve aquilo”, seja enquanto novidade, descoberta ou

²¹ Nem mesmo a mais pura lógica em ciência, a matemática, que conhecíamos sob o fundamento da precisão, movida por caracteres do espaço euclidiano simétrico e “imutável”, com sua física e geometria na estabilidade do cálculo, continua sendo tomada por universal. Atualmente, outras questões vêm sendo propostas de forma que, equações estão sendo definidas na relação entre causa e efeito e não mais na linearidade tridimensional, dependendo de aleatoriedades temporais ao nível da instabilidade quântica. O caos em sua teoria não se vincula à falta de ordem, mas à complexidade fragmentária de afirmação ao acaso. Imprevisibilidades variam conforme o decorrer do tempo em sistemas dinamicamente complexos: se aceita que o bater das asas de uma borboleta em um determinado continente pode gerar uma tormenta em outra parte do globo terrestre (“efeito borboleta” de Edward Lorenz). Eis toda a imprevisibilidade presente nestes sistemas e que pode variar de forma aleatória no decorrer do tempo.

expansão do que for (LYOTARD, 1998, p. 93). Se partirmos do conhecer como lógica fundamentada no consumo, temos por contemporânea consequência a mercantilice do saber no intuito de ser vendável. Não se trata de instituir pesquisa, promover recursos técnicos e investimento para formar ciência em busca de conhecimento, o escopo se foca no aumento de poder diretamente ligado ao consumo.

Conseqüentemente, as necessidades de fundação ao conhecimento, tomadas por interesses mercantis, definem o poder como especulação de saber: esta ciência passa a não se fundar mais no conhecimento como primordialidade, mas nas possibilidades de afirmação ao conhecer como influência de poder.

3.4 Ver: prioridade subsistente

É a visibilidade que coloca o verdadeiro, mesmo que se vá além e mostre enquanto visível um simulacro que tem por simulação de visibilidade o invisível. Logo, não se opõe visível ao invisível, simula uma verdade enquanto visível por alargamento da possibilidade de visibilidade na invisibilidade.

A este alargamento do visível estamos no não visível, admite-se que acontece ao simular em visibilidade o impossível de se ver; trata-se de um real onde o “tudo” não se refere como absoluto e o “nada” se processa como algo. A este alargamento, tantas nada a serem encontráveis passam a refletir um tudo qualquer como admissão de uma mostra em expansão. Entre tudo e nada, não se põe mais em oposição binária o tudo do nada, mas do tudo em permeabilidade e do nada como sucessão.

Aos que se limitavam por visual sobrevivência, estando submersos aos condicionantes do binário factual (tudo e nada) não se cabe mais tal restrição: há que se tomar configurações outras, admitindo que em real não haja somente “o tudo ou o nada”, e sim “tudos e nada”. A conformação do real que se dava por esta extrema oposição binária se fragmenta em outras possibilidades, tornando a admissão da atribuição de nada como possibilidades no tudo. O extremo do binário não se comporta mais como limite: o nada se desdobra e o tudo não é mais completude, unicidade ou totalidade.

O imagético do constructo neste real faz da ausência de seus referentes, a admissão na variabilidade para o além do binário condicional, tendo como resultâncias, tudo e nada: tudo que tende ao nada e nada que tende ao tudo e não mais o encerrar do tudo diante da vazies de seu avesso nada.

Nesta atualização de realidade, num processo em terceiro termo de pós-condição binária, o real vem sendo tomado progressivamente pela codificação visual, assumindo como recurso do acontecido à sistematização do imagético. A vida então passa a fluir na simulação de referências: não há mais origem para o haver do concretizado já que o real concretizado se faz intermediado pela imagem enquanto signo de signo, com o signo significando a si, desconectado, suplantado e remodelado por não haver referências.

Evidenciaremos que os fenômenos nos quais poderiam caracterizar as relações de proximidade sensitiva são interligados por condições de restrição no que seria posto contemporaneamente como referencial. A sensibilidade do nosso corpo entra em profunda dinamização devido à necessidade produtiva de imediatismo imposta pela sociedade da imagem em que o “ver” se estabelece como domínio do conjunto perceptivo. A luz que nos chega e toca nossos olhos possibilitando a visão acontece na velocidade recebida fisicamente como a maior que conhecemos - a velocidade da luz - fazendo da visão o sentir mais instantâneo. Assim, condicionantes do perceber se submetem à realização do viver sob prioridade do ver, levando nosso sensorio a se comportar para a visibilidade enquanto progressiva primazia, tomando como formatação da realidade relações de instantaneidade.

A esta realidade subvencionada pela imagem das imagens, ausente em referentes e tampouco, indisponível a todos os sentidos, não cabe buscar origens. O tomado enquanto referência referencia a si próprio, modelado por originais que são apenas derivação, ou seja, desvio de curso por substrato ao que se estipula como novo.

Conseqüentemente, a visão se definindo por observação, experimentação ou conclusão factual não anula os demais sentidos (ouvir, tatear, cheirar e sentir gosto), afinal, são imprescindíveis às condições psicomotoras de desenvolvimento (alimentar, crescer, andar, falar, pensar, se comunicar, etc.). No entanto, pela recorrente e atual situação de

priorização dos estágios perceptivos como necessidade de planos imediatos, o ver se torna fundamento do subsistir.²²

Logo, aos conjuntos fenomênicos exteriores ao corpo, continuamente priorizados pelo sensitivo ver, denotam-se caracteres outros, por: hibridização sensitiva, modificação do sentir e supressão perceptiva. Tomando como exemplo algumas empresas de sanduíches, que fazem da imagem, atrativo primeiro do seu cardápio, pretende-se remover todo excesso de gordura, sal e tempero, num realce não natural e pouco saudável à visualização do que há para se comer: antes a imagem do que o próprio gosto do alimento.

Desde a sígnica montagem da lanchonete, em que à distância sua marca é prontamente identificada pelo logo, até as embalagens individuadas dos produtos onde há explosão de formas e cores, o que se visa estabelecer é a plena incitação à fome.

Morgan Spurlock com o vídeo documentário “Super Size Me - A Dieta do Palhaço”²³ analisa a cultura do fast-food nos Estados Unidos submetendo-se à experiência de se alimentar durante um mês por três vezes ao dia, somente em lanchonetes da rede McDonald's. Antes do início deste experimento, Spurlock vivia de uma dieta variada e saudável: em apenas trinta dias, obteve um ganho de mais de 11 kg, passando por mudanças de humor, disfunção sexual, e dano ao fígado.

No entanto, mesmo submetidas ao experimento de espoliação denunciativa como fora o “Super Size Me” é indispensável notar nas embalagens do McDonald's as suas cores e fotografias estonteantes que continuam sendo cativamente belas, levando ao rumo de um progressivo consumo.

²² Não estamos a discutir condições sensórias como subtração de pessoas com problemas clínicos cujo viver seja tomado por superação à falta de algum sentido; o neurologista Oliver Sacks em seu livro “Um Antropólogo em Marte” (SACKS, 2006) trata de casos excepcionais onde alterações e modificações no sensorio configuraram profundas adaptações, tornando o viver mais do que batalha por sobrevivência: é o pensar no que podemos ser como humanidade. Dessa forma, tendo na sociedade da imagem a visão como prioridade, notamos que possuir os demais sentidos faz do que seria existência integral do sensível, não uma plenitude do sentir, mas a designar formas de descarte sob relevos de anulação, onde os sentimentos humanos não são integrados enquanto conjunto.

²³ Super Size Me - A Dieta do Palhaço [filme], título original: Super Size Me. Direção, roteiro e produção: Morgan Spurlock. Intérpretes: Morgan Spurlock, Daryl Isaacs. Estúdio: The Con. Distribuidora: Samuel Goldwyn Films/Imagem Filmes; 2004. 1 filme (98min), sonoro, colorido, 35 mm.

Ao se tomar a percepção do gosto para além do próprio gosto, ou seja, do visual sobre o gosto, o analisamos como sensorialmente modificado, o gosto é enaltecido sob uma visão vislumbrante, cujas imagens o exaltam como mais atraente: o sabor se torna “visualmente” mais gostoso. Trata-se de uma subversão do sentir, a visão é tomada pela imagem que complementa o gosto.

Portanto, diante desta ação a sentidos substitutivos, a esta super-imagem corruptora da visão em complemento do gosto, consideramos que seria diferente o sabor do mesmo sanduíche se lanchado fora de todo esse processo sógnico.

Os referentes deste real são referentes de referentes, ou seja, não referenciados em sua originalidade. A própria materialidade enquanto exercer de uma concretude não se vincula a profundidade alguma, trata-se de uma homose por negação, contrafazendo as afirmações num processo em espiral. A este lanche repletamente sógnico na sua formatação, por cor e desenhos não se come carne, legume ou pão: a carne é mais vigor e menos carne, o legume é mais cor e menos legume, o pão é mais enfeite e menos pão, e o seu gosto é menos gosto e mais imagem.

O sentir (neste caso específico: o paladar) fundado nesta produção representativa (ver) se abstém de suas primordiais atribuições perceptivas (natureza essencial ao que estaria nos gostos e no ver). Portanto, ainda que esteja pontuado por uma ausência referencial (menos carne, legume e pão) faz de tal homológica sinopse ao gosto (tornar o paladar mais gostoso pelo ver), simulacro cognitivo ao que teríamos como fenômenos latos (estímulo saliente ao que haveria de naturalmente a realçar), promovendo expansão no que reconhecemos enquanto sentir.

Com efeito, essa expansão trata-se de uma superficialização do sentir, um redimensionamento do sensitivo por materialidade simulada, sendo dessa forma, encadeada propriedades das mais que imediatas por processos metabólicos através da imagem. Configura-se assim, uma relação daquele alimento por algo qualquer, cujas substituições no fast-food (citado anteriormente através do documentário) não prezam pela nutrição, mas pelo consumo.

A realidade circundante é movida por imagens, não apenas por estímulo de sua qualidade visual comunicativa, mas na mais pura extensão do sentir material em simulacro,

fazendo da ausente referência, o sensorialmente modificado. Não se encadeia dessa forma, expansões sensoriais para amplificação da consciência em entendimento metacrítico, mas enquanto inferências diminutivas do vivido, tomando do ser o seu portar consumido como mera coisa objetiva.

3.5 Estar vivo é enxergar o a ser visto

O representar imagético enquanto réplica, marca a gruta de Lascaux²⁴ como uma outorgada falta de origens. Indícios de deterioração nas suas paredes que foram pintadas há milhares de anos, tiveram acréscimo de dilaceração pela sucessiva respiração no circular de enorme quantidade de turistas. Tal gruta foi levada ao fechamento, de modo a ser inaugurado a Lascaux II, numa pedreira situada a 200 m.

Lascaux II trata-se de uma réplica em representação daquela caverna, tida como instância de espaço e intervenção pictórica do tomado como progênie. No entanto, a esta condição assumida enquanto cópia se estabelece a perda de propriedades no campo do original. Essa cópia parte de caracteres modificados, ou seja: caracteres perdidos pela ação do tempo sob o ar degradado.

Tal instância de real a ser tomada por condicionantes visuais na sistematização de um regime em constructo por imagem, faz da referência modelar ser aceita como invenção de referentes numa necessidade de autenticação.

Dessa forma, sem o devido referente material que fora deteriorado pelo tempo e sob a invasiva sobrecarga da respiração humana, não se pontua o nomeado “II” como duplicata da Lascaux por seus caracteres autênticos. A cópia se baseia não no seu efetivo referente, já que se perdeu na afirmação da cópia o copiar de algo que não se trata do que fora, mas se copia algo perdido.

Qualquer referência desses referentes impostos como autenticamente materiais, torna original a plena ausência de originalidade: Lascaux II não é referência de outro referente, é origem criada à parte, referência de sua própria referência, origem de sua origem, simulacro.

²⁴ A gruta fica no Périgord, na comuna de Montignac (Dordogne), França.

Lascaux II, a simulação de Lascaux, é muito visitada; seja muito visitada por ser tomada enquanto cópia ou ainda quando encarada como apropriada legitimidade da primeira caverna: trata-se de uma das atrações turísticas mais populares na França (HEARTNEY, 2002, p. 7). Estando em Lascaux II, está como se iludindo a visitar a gruta de partida numa condição de ascendente originalidade. No entanto, essa transposição de gruta (da Lascaux para a Lascaux II) se faz por ausência dos seus respectivos referentes. Jamais será pontuada como renascida, derivada, simulada: nem sequer é tomada pelos que a vêem como não originalidade, e a maioria nem sabe que se trata de uma cópia.

Ao extremo da visualidade que nos é posta pelo imagético, de forma a ser tomado por real, se dispensa quaisquer originalidades numa absoluta perda de referências em um extorquido haver material. Mesmo que admitamos o real por este intervencionismo incongruente de imagens, estamos a viver toda a ocupação do imagético como se nos remetêssemos à verdade do havido. E, ainda que se porte como completamente díspar entender as complexidades deste real cercado por imagens, se apaga as dúvidas por sucessivas sobrecargas de imagens em tomadas básicas de realidade, numa conversão do que fora inadmissível para o que vem a se portar tolerável.

A negação da carnificina na Guerra do Golfo em 1991, mostra enquanto precisão minuciosa, o lançamento de bombas por aviões postados como real naquela transmissão mundial de imagens, contudo, nem sequer poderiam ser tomadas como “representantes” de real. Sob quaisquer esfacelamentos de corpos atingidos e não mostrados, a referência enquanto “precisão minuciosa” daqueles ataques, remete primordialmente a um jogo básico de videogame. As imagens foram feitas pelos visores de tiros da aeronáutica, sem conversão de foco ou assimilação progressiva de cor, totalmente incompatível das imagens tidas por semelhantes às postas como real; no entanto, aceitas como real.

As imagens remetendo às diversas situações tidas como verdade, do que é processado pelas atuais tomadas de realidade, por exemplo, o “ao vivo” televisivo, faz deste haver imagético se configurar prontamente enquanto discernível. Mesmo que o respectivo acontecer transmitido, se dispuser de maneira não comum, a ponto de se processar por super aparição, ou não entendível como absurdo, será visto inicialmente como irreal, mas aceito posteriormente como nova prova de realidade.

Podemos citar o atentado ocorrido em 11 de setembro de 2001, quando aviões repletos de passageiros foram jogados sobre torres na cidade de Nova York, levando os prédios a se autodemolirem e exterminando a vida de milhares: a situação fora filmada e subitamente transmitida pela televisão. Nem mesmo em filmes no auge de sua ficção, houve até então, arremates de aviões sendo atirados a prédios com toda aquela cobertura de filmagem, ou seja, foi difícil aceitar aquilo enquanto notícia do acontecer, de um real acontecendo em realidade, estava muito mais para uma indefectível ficção.

No entanto, o confirmar logo em seguida por todos os meios possíveis, desde as pequenas câmeras de vídeo particulares até as mega redes de TV, se fez valer daquele abrupto super aparecer como verdade. Dessa forma, quando o real se põe além da ficção, a se configurar mais que real, torna-se incontestável a possibilidade de qualquer realizar.

A ausência de referências nos permite admitir qualquer vertente de simulação à contemporaneidade como real. Em realidade não há referência: em momento algum da história, avião fora atirado daquela maneira contra um prédio; e na ficção também não há referência: em nenhum filme cinematográfico, fora atirado daquela maneira, aviões contra um prédio.

Assim, o realizar no que fora havido se ausentando de qualquer referente faz daquela realidade como parte de um referencial, cuja não referência veio a tornar-se o referenciar de si mesma.

A ficção do cinematográfico, sempre pensando no irreal como imagem postada ao mais aproximadamente possível da material atualidade, fosse para situações condicionadas ao temporal futuro ou de exagero ao próprio período presente, não pôde aceitar essa ação de atentado como originalidade. O “11 de setembro” se encadeara numa pós-realidade enquanto meta-originalidade: “O imaginário era o álibi do real, num mundo dominado pelo princípio de realidade. Hoje em dia, é o real que se torna álibi do modelo, num universo regido pelo princípio de simulação” (BAUDRILLARD, 1991, p. 153).

Não teria havido o “11 de setembro”, sem o contato de todos para com a história da ficção, sem a disponibilidade midiática facilitada a qualquer um, e tampouco, sem a transmissão televisiva global.

Este sistema, que toma por real constructos imagéticos, alcançara um esgotamento por busca referencial tão grande, que o imediatismo superficial nos tornara movedores e movidos da imagem-visão, a ponto de um sub existir se ancorar no ver e pôr-se a ser visto. Somos, portanto, a imagem da coisa, nem sequer há distinção entre o homem e a coisa, somos coisas quaisquer na sucessão dos seus restos.

O indivíduo não existe, simula e é simulado. Nessa realidade está sujeito a ser notado como mera imagem. São tantos nada, admitidos por conjuntos superficiais postos em enredo total, que se vê nos atos do sentir e encontrar o perceber real estando mergulhado como antrope nada, de livre acesso ao tudo, diante do que se tornará visualmente, a própria decadência existencial.

Conferindo enquanto necessária toda conformidade, o indivíduo aceita a decadência de ser inventado. Seja do saber menos, pela imagem forjada como muito mais; seja da expansão do real em que o social não se reconhece individuado²⁵; seja da espetacular felicidade no vazio onde não se nota o simulacro total, e; seja de qualquer imediatismo como plano superficial em tempo humano postado de real.

Que seja então: antes um nada um pouco eu, do que somente o meu eu nada nada.

3.6 Conclusão: cegueira

Neste imediatismo midiático que torna o real sub-real, o disposto em visualidade a ser conferido diante do imagético faz do identificar-se, como já propomos, ver e poder ser visto. Mas, e se neste imagético sem origem, fruto sógnico dos próprios signos, imerso no espetacular condicionante visual a que temos e vivemos por real, numa ausência referencial que faria da referência amplidão dos sentidos, fosse proposta uma nova situação: e se começássemos a cegar?

José Saramago nos leva a pensar na ausência de humanização acerca dessa constante e progressiva prioridade do “ver” na realidade contemporânea. Em seu romance

²⁵ O “individual” se consagraria no advindo em liberdade a ser conquistado pelo caminhar. No entanto, à sociedade da imagem, subentendida por simulação às instâncias significativas do ser enquanto pessoa, o sujeito é “individuado” (esse termo foi definido no segundo capítulo) tornando-se um mero integrante da massa: convencionado, estereotipado, modelado.

“Ensaio sobre a Cegueira” (SARAMAGO, 1995)²⁶ uma infecção desconhecida se espalha rapidamente afetando toda uma população. Mesmo os olhos estando intactos segundo análises oftálmicas, a infecção foi nomeada de “cegueira branca” pelo fato das pessoas contagiadas terem olhos embaçados como a uma camada densa e intransponível, similar ao leite.

Para continuarem vivos sob o mal dessa cegueira, são movidos não mais por suas condições sociais, pontuadas pelo modelo de seus carros, pelas roupas que usam ou por seus (sobre) nomes. Buscam o respeito e a dignidade que se esvai numa situação de luta instintiva pela sobrevivência, onde essa cega branquidão os leva a tentar se entender uns com os outros. Bastavam poucas palavras, que eram trocadas entre completos desconhecidos, para que se convertessem em companheiros naquela desgraça, perdendo-se ainda, graves faltas.

Os primeiros infectados postos em quarentena num desativado manicômio foram obrigados a nem sequer se aproximarem dos militares (ainda não cegos) que cuidavam do perímetro de isolamento: toda a civilidade desaba quando as condições básicas de alimentação, higiene e organização são postas à prova.

Em meio a este átrio de isolamento, repleto de ridículas aflições passadas no inevitável alívio escatológico das suas necessidades, o não ver e ser visto propiciava que aquelas súbitas urgências fossem feitas em qualquer lugar, tornando aquele espaço de convívio um antro fétido.

Assim, alguns cegos armados de pedaços de paus e barras de ferros montam uma quadrilha para obtenção de poder e passam a dominar a distribuição de comida, o que leva os outros ao desespero:

²⁶ Saramago isenta de sua escrita (português de Portugal) algumas regras ortográficas; sem nenhum ponto de exclamação ou interrogação, e ainda, com o sucessivo posicionamento de letras maiúsculas iniciando frases após vírgulas, faz assim, dos acontecimentos e conversas de seus personagens, uma simplificação de leitura cuja rapidez e versatilidade poética são admiráveis.

Impelida pela esperança absurda de uma autoridade que viesse restaurar no manicómio a paz perdida, fortalecer a justiça e devolver a tranquilidade, uma cega chegou-se como pôde à porta principal e gritou para os ares, Ajudem-nos, que estes estão a querer roubar-nos a comida. Os soldados fizeram de conta que não tinham ouvido. As ordens que o sargento recebera de um capitão que por ali havia passado eram claríssimas, Se eles se matarem uns aos outros, melhor, menos ficam (SARAMAGO, 1995, p. 139).

Somente imerso em desumanização, é que se pensa no que resta de sua humanidade, que se passe a confiar em outros nos quais “nunca viram”, e aos quais jamais veriam.

Estando pouco antes dessa cegueira no ápice da visualidade sob o espetáculo da imagem enquanto contemporaneidade social, o existir se anestesiava como mera sobrevivência diante do consumo. Era a visibilidade tornando o perceber sensível como réles condição, de forma que o ver-se havia se instaurado numa vazies de vida, sistematicamente rodeada de uma intimidade mercantilista.

Essa cegueira faz com que as mais instintivas e sórdidas questões de humanidade sejam retomadas, a ponto de se entender o quanto pode ser negado a si numa realidade visual; como propõe Saramago: cegos que vêem, cegos que vendo não vêem.

Diante da imagem que fundamenta a situação e se torna realidade, o real, por sua vez, se vive à própria imagem, e não mais à imagem como sua representação. Não há o que representar em um real que se vê representado enquanto simulacro de realidade, onde toda referência se perde por ter sido simulada, fazendo dessa ausência de originais a originalidade vivida.

A este condicionamento visual, pela expansão em imagem métrica a nos cercar (o imagético tomado desde celulares a câmeras de segurança espalhadas por todos os cantos) se repassa a visão para além de um sentir humano, o ver se encerra como prioridade. Tal prioridade, por sua vez, nos entorpece com o que se tem para enxergar; simulacros. Ou seja: se está vivo por enxergar o a ser visto.

A este saturar de imagens que materializam o havido como qualquer coisa e lugar, visualiza-se dessa maneira o tudo, ocorre assim, um processo de anestesia e passamos a negar o que há para ser visto: ver o que nos daria a cegueira.

Sobrevive-se assim, deste anular que se configura o ver, por se entupir do definido e convencionado a ver e não se nota o mais absurdamente notável; finalizando com Saramago: provavelmente, só num mundo de cegos as coisas serão o que verdadeiramente são.

Capítulo 4

A Realidade Estranha

A sociedade primitiva tinha suas máscaras, a sociedade burguesa seus espelhos, nós temos nossas imagens. Acreditamos forçar o mundo pela técnica, mas pela técnica é o mundo que se impõe a nós. É o Objeto que nos vê. É o Mundo que nos pensa.

Jean Baudrillard

A minha produção poética como indicada no segundo capítulo, será examinada nesta parte da dissertação ao mesmo título da própria mostra, ou seja, A Realidade Estranha. Trata-se da relação entre artes visuais e sociedade, de forma com que a pesquisa seja apresentada numa interação do trabalho textual com a prática em expressão visual. Conseqüentemente, essa prática que resultara na mostra visual divide-se em cinco trabalhos, são eles: Marie Caffè, Diane Liquéfacteur, Nathy Enceradeira, Aman Planche e Luci Föhn. São apresentadas questões híbridas no ensaístico de fotografia com o compositivo em pintura, determinando, assim, relações de montagem com os objetos em instalações dos conjuntos²⁷.

O processo de hibridização visual levantado neste projeto de pesquisa pode ser dividido nas seguintes áreas: 1) a fotografia usada como montagem de cena e apropriação; 2) a pintura se remetendo à fotografia, mas de forma a estruturar uma nova construção; 3) ocorrem sobreposições de fotos sobre pinturas e de pinturas sobre fotos; 4) relações com os objetos usados na representação; e 5) nomeação dada aos conjuntos.

São definidas, assim, experiências de intercessões temáticas, intercâmbio de mensagens através de motes significantes e intermediação de grupos imagéticos pelos situacionais construídos.

²⁷ Como já indicado no segundo capítulo, os trabalhos visuais apresentados nas figuras deste relatório refletem imagens cuja produção é de autoria pessoal.

Considerando a vinculação da imagem aos moldes do foto-pictórico, partindo da investigação do pictórico e do fotográfico como referente ao real, notamos que há muito tempo a pintura, aos moldes do figurativo, fez por modelar os representacionais tidos por realidade. Definiu a perspectiva de como se ver pondo o geométrico das coisas em relação aos seres, auferindo, ainda, a sustentação natural de distância, proximidade, peso, medida e as demais noções de tridimensionalidade no universo subsidiado pelos parâmetros de cores.

E se reconhece, portanto, a tomada do fotográfico numa inovação enquanto referente por sua condição indicial, relacionando diretamente o respectivo situacional ao existir disposto acerca de um objeto.

Assim, da condição analógica (pintura) ao fotográfico (analógico-digital), o índice obteve por inovação, passar a ser tomado eletronicamente, mudando saís de prata para dígitos de codificação binária: a fotografia por processo de digitalização fez da imagem qualquer imagem, e não mais referência relacional ao havido de um objeto. A conexão física partindo da queima de uma película se transforma em memória a ser microprocessada: a foto não mais implica em direta ligação ao real, trata-se da imagem se conferindo à realidade em um arquivo pela manipulação de dados eletrônicos.

Entre outras condições: o instantâneo do fotográfico, o movimento do cinema, a transmissão televisiva, a vídeo intervenção cotidiana, a atualização midiática da internet fazem a imagem mais do que nunca se expandir, interferir e deformar-se. Essas condições criadas sob flutuantes a se dar imagetivamente, conformam as partituras de real, de forma a não mais se referenciar como realidades originais, mas se impondo como construtoras de simulacros.

Baudrillard (1997) insiste que a representação parta da equivalência do signo ao real, mesmo que esta equivalência seja utópica. No entanto, a simulação nega o princípio de equivalência, é, portanto, a negação radical do signo como valor, de forma que o signo passe a ser tido como reversão e aniquilamento de toda referência.

A sociedade fundada no consumo e acumulada de espetáculo se configura enquanto mito ao tornar heróico o mais que funcional, o mais que necessário, o mais que presente pela produção sistêmica e referencial do sógnico pelos objetos. Dessa forma, as necessidades vitais se transmutam do útil para o bem-estar, a ponto de mercantilizar o

próprio realizar humano, dispensando, assim, caminhos existenciais e identitários para engendrar em simulacros os constructos de realidades.

A realidade em constructo é a nova dimensão do mundo, mediada e moldada por imagens a se assumirem como simulacro, dando os parâmetros do situacional de um momento e lugar, numa dissimulação do ser, por artificialidade da alma.

Vivemos, portanto, o momento do imagético; da imagem em substituição à coisa, e não da coisa à própria coisa: Pompéia entrou em aniquilamento quando começou a ser desenterrada, Lascaux flui ao desaparecimento por ter sido “olhada” demais.

Como minúcia e sobrevida, coisas estão no lugar de outras coisas: é a petrificação do lugar e de suas pessoas, em cinzas e lama, a moldar os seus corpos e toda a cidade de Pompéia. Os corpos, as paredes, as pinturas e toda aquela cidade havia sido eternizada. Atualmente, ao ser escavada e despetrificada, começa a figurar o extravio de toda a sua eternização, de tudo que havia sido fixado pela erupção do vulcão Vesúvio. Está tudo à mostra, pronto para ser tomado.

E ainda, por serem muito visitadas, as imagens na caverna da cidade de Lascaux entram em plena degradação. Com efeito, para se ter outra caverna, monta-se uma duplicata. Dessa forma, é construída uma nova caverna, a cópia da primeira, a Lascaux II. O referente se perdera ao se situar em referências que se referenciam a partir de outras referências, replicação-virtual, simulada como originalidade, mas de uma originalidade perdida.

Se antes, pelo sensório total (tato, audição, paladar e olfato) acionado não em prioridade ao visual, percebíamos que a realidade era estranha, hoje pela imagem ostentando o visual do ver e ser visto, subsistimos numa era de realidade a nos estranhar:

- não há mais real, somente mediação;
- estar vivo é estar condenado a se mostrar enxergando o a ser visto;
- a imagem se torna mais real que qualquer existir;
- a imagem faz da subjetividade o identificar-se sob os planos da mera “imediatidade”;
- a imagem precede o homem, virtualizando a sua essência e simulando o seu sobrevir.

O vivido se torna em acontecer um sobrevir engolido pelo visual: a realidade, antes estranhada por nós, está agora a nos absorver como meros visualizados, numa sobrevida imagética em que nos tornamos os próprios estranháveis.

4.1 Pintura por foto apropriação

Estabeleço, inicialmente, um trajeto de produção onde a minha criação pictórica se concebe por apropriação de imagens²⁸, basicamente de fotografias lidas por “comum” diante do que se é tomado como realidade, onde aciono um processo de fragmentação, cujas figuras são extraídas daquela “cotidianidade” para se desdobrar em outros contextos.

No trabalho Eles ainda acreditam que possam ser felizes (figura 7), as imagens, criadas a partir de uma fotografia apropriada, ou seja, de uma fotografia de casamento posta como usual dentro de uma cerimônia específica, permitem uma duplicação de condições ímpares dentro de uma situação referenciada como “par”.

Essa pintura tenciona promover uma discussão acerca de uma realidade divergente da promovida pelo sistema como comum, ou seja, uma crítica visual para questionamento do discurso cativante que conclama todos ao consumo, numa sociedade estabelecida como mercantil e utilitária, cuja necessidade é o contínuo em felicidade.

²⁸ Neste caso, o trabalho difere dos conceitos de “arte apropriação” (FOSTER, 2001, 148-156) onde se utiliza recursos de reprodução fotográfica para questionar a unicidade pictórica, a verdade documental da fotografia e o valor referencial da representação. Nesta instalação, a pintura tem como fomento, o referencial da fotografia, levando assim, a se pensar numa ligação entre ambas, foto e pintura; no entanto, mesmo com o pictórico se fundando na foto, foge do conteúdo representativo enquanto restrição plástica e se ativa como processo simbólico.



Figura 7 - Eles ainda acreditam que possam ser felizes, óleo sobre tela e acrílica sobre painel de madeira, 150 x 140 cm, 2002-2003.

No entanto, não se trata de felicidade espontânea na plenitude da realização interior como fruição pessoal completa. A felicidade dentro deste sistema é a felicidade demonstrada através da acumulação ou do direito a igualdade na abundância, a ser regida pelo consumismo espetacular: felicidade que é criada prioritariamente quando “demonstrada” e não realmente “sentida”. Essa racionalidade mercantil, onde o indivíduo vale pelo que tem e não pelo que realmente é, ou ainda, do indivíduo que vale muito mais pelo que aparenta ter, é fator indispensável na auto-sobrevivência do sistema.

Através de signos gerados ou aperfeiçoados, processa-se de forma a estimular esta operação espetacular de conquista não da aquisição cultural e enriquecimento interno, mas de acumulação de bens e objetos como demonstração de enriquecimento externo.

A cerimônia de casamento, como síntese de uma situação, quer se processar como signo de um acontecimento real, ou seja, a continuidade da vida em comum do casal num ato encarnado de eterna felicidade. Porém, o auge do *tchim-tchim* nos copos de espumantes como efetivação do casamento é um simulacro sem relação com realidade alguma. Reflete, pela importância que se dá ao próprio ato, a prostração dos indivíduos diante da consciência de que aquilo tudo é, forçosamente, a tentativa em prolongamento de uma felicidade que não existe, e em última instância, a negação de uma infelicidade existente.

A imagem, aqui confabulada em pintura e montada em um conjunto como instalação, usa a fotografia de uma cerimônia de casamento como referência do que houve, mas o que houve passa a ser subvertido, sendo apossado como exercício de desconstrução. Dessa forma, essa instalação em pintura propõe a explicitar um ausentar-se em realização pela própria instância de realidade tomada como ocorrida: o noivo e a noiva estiveram lá, se casaram de fato e brindaram com copos espumantes, e neste exato momento foram fotografados, mas os atos não passam de uma simulação.

A fotografia deste casamento é tratada como registro de algo que ocorreu, porém, o ocorrido não reflete uma realidade vivida: é tudo encenação. “Ela” aspira por felicidade, e a demonstra sorrindo, porém, definitivamente, não se reconhece ali um sorriso, é, no máximo, pela espontaneidade dos seus olhos, uma tentativa sincera de sorriso. “Ele”, a posar com terno e gravata aristocrata, almejando toda distinção em um traje de gala. Não se

vê, assim, nada além da pose e dos objetos diante dos olhos que nos tentam fazer sorrir e das vestimentas que nos tentam impor deferência.

Quando olhamos para o borbulhar do espumante a meia taça, refletindo o brindar pelo ato do “tchim-tchim”, somos levados a perceber o reluzente anel dourado já enfiado no dedo certo da mão esquerda dela. É um *standard* segundo o momento de um todo sempre igual a tudo antes deles na sociedade da propriedade privada e do consumo: Ela é minha!

A mesma relação social, a mesma cerimônia, os mesmos gestos e trajés, o mesmo sorriso tentando se fazer sincero; é a continuidade estável e segura de um sistema em suas mãos dizendo: mantenha o sistema, esqueça seus conflitos, case e tenha filhos! O recorte compositivo do quadro é o recorte de um ambiente previamente demarcado em que os dois foram inseridos.

Os quadros foram pintados a partir de uma foto deste casamento, que em realidade aconteceu. Eu estava lá, e vi de fato os dois se casarem. Houve em dado momento da nossa existência alguém dentro de um terno, este alguém segurava uma taça com o seu espumante. Houve uma garota fantasiada de princesa, com cortinas de cetim ao fundo. O espumante de ambos os copos borbulharam no momento do brinde quando se reconhecia o anel no dedo certo da esposa. Eu estava lá e vi o acontecimento que foi registrado; há uma foto como tal para provar, mas tudo não passa de simulação. Simulação da simulação.

Tal simulacro, a cerimônia do casamento (tendo neste caso específico, a foto como registro visual na amostragem derivada de tudo que implica; pose, vestuário, objetos) é parte indispensável do imaginário de todos (como signo criado, imposto e aperfeiçoado) e estimulado pelo sistema. Implica, dessa forma, em consumo direto de bens e serviços: gastos com o vestido da noiva, o terno do noivo, o dispêndio da festa, a viagem de núpcias, o registro civil, etc. Mas, o interesse é também subsequente à cerimônia, trata-se da continuidade do casamento como plena afirmação do sistema.

A vida a dois implica em preocupações que, como solteiros pouco teriam, ou seja: adquirir ou alugar um imóvel maior, acentuando a separação da antiga vida individual de solteiros; mobiliar o imóvel adquirido ou alugado; manter o emprego para não faltar com as finanças do lar (reforçando a negação do sujeito em favorecimento do casal); “trocar” presentes de casamento (ou em qualquer outra data; o nostálgico dia dos namorados, já que,

estando casados, celebram um “namoro eterno”, presentes de aniversário, etc.); gerar filhos (continuidade genealógica); gastos com educação e saúde da família constituída (entre tantos outros gastos pertinentes com a criação dos filhos); etc.

Enfim, a continuidade do sistema firma-se, em parte, por conceitos concretos de uma realidade que reflete a continuidade do casamento, mas o sistema quer o casamento, não como valor explícito de crédito ao capital, quer o casamento como um signo de felicidade ao que se toma por real.

4.2 Hibridismo foto pictórico

No trabalho de pintura-instalação Eles ainda acreditam que possam ser felizes, não disponibilizei a foto-base usada como referência a esta pintura, insistindo dessa forma, para que pensassem numa cena habitual de casamento, a partir do que se conhece como tradição, evocação e permissão, e não ao que “eu” selecionaria como realidade pela fotografia a conhecer.

Portanto, a pintura mesmo que ligada a uma imagem do que fora real, ou seja, uma cerimônia de casamento que de fato tenha ocorrido, se faz por remeter às possibilidades sógnicas do imaginário, que seriam cerceadas pela ligação comparativa à fotografia. Nesta proposta de instalação pictórica, colocar a foto ao lado da criação em pintura levaria a um processo de destruição de toda a relação sógnica proposta. Logo, olhando para a pintura se vê:

- simbolicamente: um cabide que segura o vestido de noiva a definir um ponto de interrogação suspenso por uma forca, e um anel de casamento flutuando entorno de um anzol amarrado por sua linha também interrogativa;

- iconicamente: ao analisar o painel de madeira pintado em acrílica, em que ambos os quadros a óleo estão fixados, vemos o desenho de uma casa, daquela “casinha” em que aprendemos a desenhar logo quando criança. Tal *design* que submeti à configuração deste painel fora derivado de desenhos que pedi para que ambos os casados fizessem. Ou seja, solicitei que representassem a sua própria personalização de casa. Mesmo estando em ambientes separados, sem contato um com o outro, desenharam a “casinha” num mesmo

padrão, ficando exatamente iguais; portanto, tal desenho estipula na execração de particularidades, a convenção de uma casinha.

Como contrariedade à pintura e por afirmação ao fotográfico, poderia se sugerir que toda esta relação sígnica, proposta no trabalho Eles ainda acreditam que possam ser felizes, fosse composta no intervir da própria foto, que a foto fosse digitalizada e, trabalhada num programa de manipulação computacional. Que se duplicasse os personagens numa diagramação a partir das características do fotográfico, extraíndo, assim, uma das figuras do terno e a outra do vestido, e ainda, que se fizesse flutuar o anel e se posicionasse um cabide numa forca. Que se desenhasse aquela casa, o próprio estereótipo de “casinha”, e que essa casinha fosse ampliada para introduzir os personagens, um (a) na sua janela e o (a) outro (a) na sua porta. E que se ampliasse finalmente, essa manipulação foto-digital no tamanho adequado.

Mesmo com as possibilidades de desenho, modelagem e dimensionamento para constituição da foto, há ainda o que a fotografia não me dá enquanto pintor. Não se trata por exclusão de um modo sobre o outro, mas da necessidade poética no pleno prazer com o trabalho pictórico. Desde o resplandecer de meus movimentos sobre a trama da tela a ser tocada, a caminhar para a diversidade de tintas loucamente manuseáveis e espalhadas por dezenas de cores. Passando ainda para a expressão por golpes através de filamentos descontínuos formatado em pincéis, até a luz mutável a convergir em toda a deslocação de texturas, claros e escuros; ou seja: o sondar de minha alma pelo gestual pintar.

E há o que a pintura jamais me dá quando fotografo. Quando estou diante da câmera e todo o seu controle, do analógico ao digital, ocorre uma irresistível força a me chamar para a tomada. Uma demarcada sonorização pelo mecanismo obturador às chapas sensíveis, no trato direto com a luz, e na sua ampliação resultante como superfície imagética lisa. Desde a fidedignidade em granulação ao sensoramento digital, até a ampliação do captado se mostrando como apresentação de um afeto imediato, na imortalização de uma única e desigual fração de tempo.

A foto e a pintura vêm se tornando híbridas para com a produção de imagens e, no entanto, se negam como influência uma da outra. A relação entre pintura e fotografia,

comentada no primeiro capítulo, se estabelece como fundação de parâmetros para produção imagética.

Levando em conta o hibridismo, a pintura pode ser apontada como base definidora do fotográfico na padronização dimensional do ver; seja através da perspectiva albertiana situando relações de geometria e cores, ou ainda como essência de pré-formulação no ato de focagem para o trabalho de representação com a elaborada “câmara obscura”. Os pintores no período Barroco com essa câmara usavam de suas lentes para projeção de cenas, na operação de demarcação ao que seria pintado. Já a fotografia, por sua vez, formatara toda a propriedade dinâmica da imagem, na elaboração do cinema, vídeo, televisão, internet, enfim; estimulou a retomada do figurativo em pintura, alicerçando na projeção de fotos, a produção da pintura hiper-realista.

O hiper-realismo faz da incidência fotográfica demarcação na tela que será pintada, o que leva a exageros de representação figurativa, já que se apresenta como minuciosa exatidão a toda riqueza de detalhes, numa direta e quase impessoal ligação daquela pintura para com o plano captado em foto.

Enquanto técnica se projeta fotografia como imagem a ser transformada, ou seja, do fotográfico tornando-se direta relação ao pictórico: usa-se assim, o fixar fotográfico enquanto indicação no movimento pincelar do pictórico. No entanto, à pintura por hiper-realização se considera como expressão finalizada, e não a dar ênfase ao fotográfico como processo de construção.

Quando olhamos para as pinturas em óleo sobre tela *Café Express* ou *Bus Reflexions* de Richard Estes, com cenas de rua repletas de propaganda, de reflexos em vitrines e nos carros, não mais nos perguntamos como no *trompe l'oeil* Barroco: “até aonde vai a pintura em relação ao real circundante?” e sim: “isso é pintura ou fotografia?”.

Portanto, o engano aos nossos olhos não ocorre mais na pintura como base, mas sim, pela fotografia como reflexo. Aquela condição espantosa gerada pela dúvida do fantástico no representacional, onde a arquitetura no Renascimento, expandida pelo seu pictorial entorno, passa a ser substituída pelo encanto no ilusório da nova convenção: o imagético enquanto influência no real via standard fotográfico.

No entanto, diante do hiper-realismo, vemos que a fotografia não diz tudo quanto ao representar do tomado por real, como aponta Hal Foster (2001): o visual hiper-realizado é mais que engano aos olhos, é subterfúgio contra o real, pois trata de produzir a “realidade da aparência”, que mais celebra do que questiona.

Realidade essa tão minuciosa, de modo a ser traduzida como signo codificado, tornando-se superfície fluída a “desrealizar” o real sob os efeitos “simulacrais”; a ponto, ainda, de se comportar como estrutura visual forçada à implosão, se arregimentando por colapso sobre o observador.

A manipulação do aparato fotográfico pelo atual processo digital está diretamente relacionada ao movimento técnico fundado na terminologia da pintura figurativa: desde a manipulação da perspectiva até a conjunção estabelecida pelos meios e processos de trabalho disponíveis no computador.

Assim, é disponibilizado nesta tela computacional, ícones e modos de trabalho cujo ferramental simula o usado pelos pintores, possibilitando ainda, da infinita possibilidade de recortes, mistura fragmentada e do domínio óptico na relação de cores.

A partir da formação de planos por evolução tecnológica, seja na “pictorialização” do fotográfico por elementos de pintura usados para manipulação computacional da foto ou na “hiper-realização” da pintura como retomada fotográfica para projeção e desenvolvimento no a ser pintado, passaram a atuar como novas mediações. Dessa forma, o dimensional obtido, tanto por pintura quanto por fotografia, não se afirma como interatividade, o relacional foto/pictórico se preestabelece enquanto conjunto processual distinto, numa ação de desligamento um do outro. Esse desligamento, portanto, nega com efeito do foto/pictórico o essencialmente factual que é o seu hibridismo.

O que poderíamos pontuar como inovação poética, derivada tanto da foto como da pintura, a portarem-se enquanto meios expressivos atuais e ligados, não se admite vinculações isomórficas: se é negado a ambos, questões híbridas de indispensabilidade.

No entanto, insisto para que a dinâmica nos planos fotográfico e pictórico, para com a contemporânea produção de imagens, intuitivamente artísticas, tenha se estabelecido

numa contínua necessidade um do outro, num constante redimensionamento evolutivo a se caracterizar como elementos biunívocos²⁹.

Temos condicionado ao panorama de arte foto-pictórica atual, que desde galerias até salões, passando pelas bienais artísticas, o sistema de arte considera superada a pintura, ainda mais se for levada como circuito de produção contemporânea. Principalmente pela pintura de formação figurativa, pontuando-a por não mais fazer sentido de ser expressa. Entretanto, essa negação à necessidade expressiva do pictórico diante da auferida inovação contínua do imagético pela obsessão tecnológica, nos leva a pensar em extremos como manifestação: no ainda não cumprido anseio por pintar, no ainda não encerrado impulso do sentir nomeado como pintura.

O trabalho de Lucien Freud, por exemplo, nada ligado ao fotográfico de maneira hiper-realista, mas do aspirar contemporâneo por expressão pictórica, retrata uma mulher nua, obesa, com os detalhes da sua pele e suas formas exageradas a descansar-se num sofá - *Benefits Supervisor Sleeping*, de 1995. Como discussão à imposição do emblema comercial, fora vendido recentemente por mais de trinta milhões de dólares na Galeria Christie's de Nova Iorque, considerada a obra mais cara negociada a um artista vivo.

Este quadro tomou quatro anos para ser produzido, e o fez com a mulher posando ao vivo; o que seria considerado uma contradição na época atual da imediatice absoluta por resoluções, seja qual for a área de produção, em que o computador, internet e toda mídia aceleram qualquer consequência. Vemos em seus atuais trabalhos o mais intenso envolvimento das pinceladas em que a interação entre múltiplas cores reflete detalhes explosivos da pele humana, provocando naquele retrato vibrações incomuns - a pintura de Freud é absurdamente marcante, atual e desigual para a arte enquanto retrato e história³⁰.

²⁹ Tentamos afirmar como hibridismo da foto e do pictórico, que o fotográfico se submeteu ao delineamento da pintura, onde a tomada óptica em fotografia tenha se originado na câmara obscura desenvolvida para pintores. E que a figuração pintada hoje, a que exemplificamos a partir do hiper-realismo, parte do fotográfico em configuração do tomado como real. Se a fotografia tinha a sua química e atualmente se utiliza da eletrônica para tomada, memorização e reprodução de uma imagem, a hiper-realização explora o ilusionismo da fotografia, mas exclui a sua reprodutibilidade para se consagrar como valor pictórico através da imagem única.

³⁰ Os circuitos de arte, salões comerciais e mostras contemporâneas em geral têm insistido por negar a pintura como atuação contemporânea, dizendo que a arte em ação atual, especificamente quanto

No início dos anos oitenta, as considerações eram ainda mais severas quanto à morte da pintura; principalmente pela imprensa norte-americana crítica em arte (LIPPARD, 1976) que foi surpreendida pelos neo-expressionistas: desde Jean Michel Basquiat (figuração aberta e não restrita ao foto-realismo) a Eric Fichtl, potencializado no figurar da sua pintura “Garoto Mau”, de 1981.

Temos foto e pintura exclamando finalizações, e não do processo a se chegar naquilo, ou seja, mesmo dentro das relações a se entremear, intercederem, intervirem nunca explicitam a influência de um meio sobre o outro. Nesta associação, podemos analisar o trabalho de Richard Estes, um pintor que figura da sua ação, fazendo do seu pictorial a foto, e Cindy Sherman, uma fotógrafa, que se retrata fazendo da fotografia, encenação de si através de “não-mesmos”, ou seja, representa outros personagens.

Não fará sentido, tomarmos do pictórico hiper-realizado de Richard Estes a sua foto matricial. Dessa fotografia projetada, indicando para a sua pintura espaços urbanos repletos de vitrines, ruas marcadas por água e fachadas reluzentes de bares e lojas abarrotados de reflexos, uma explosão da cidade em excessiva minuciosidade. Detalhes acrescidos de demasiada evidência, de forma a fazer do seu pictórico em grandes formatos, mais foto-realístico que a própria fotografia. O conceito de foto-realidade, na realidade representada pela foto, é absorvido como representar do representado onde a pintura subverte o fotográfico.

E, se levarmos em conta o trabalho fotográfico, não há Cindy Sherman nos seus próprios auto-retratos. Ela faz da diversidade em aparências que assume pelo reprisar, produzir e transformar, serialização a toda noção de autor, levando a obra e originalidade a se extirparem por pastiches, clichês ou estereotípias. Usa a fotografia como desconstrução das noções de autoria sobre a própria idéia do “eu”. Afinal é ela, Cindy Sherman, mas se arruma, maquia e se encena para outras condições. Assim, outros dos seus “eus” se mostram, portanto, como contraposição. Ou seja, ditames do “nada eu” ou ainda, do “nada eu em todos”, na coletivização da identidade na qual, qualquer um pode como possibilidade de não potencialidade ao todo, ser.

ao bidimensional, se trata de expressões em vídeo, fotografia e outras modelações para além do pictórico em tela, com tinta acrílica e óleo.

Posando a si mesma em uma das suas séries a que nomeou de *History Portrait*, reúne em seu auto-retrato fotográfico, a recriação de uma cena desenvolvida no final do século XVI pelo pintor barroco Caravaggio, da pintura a que se refere como mitológico Baco.

Quando Cindy Sherman se retrata auto-fotografando, tendo essa pintura como paradigma, nos leva a pensar no que quisera ser, dizer, exprimir propriamente Caravaggio, nesta sua auto-representação pictórica na mítica figura de Baco. Caravaggio retrata Baco tomando a si próprio como modelo, desmistificando assim, a divindade de Baco ao representar-se cercado de frutas podres e com a pele munida de aspectos doentios.

Ao se apropriar deste questionamento estético, como pastiche de outrem, Cindy Sherman faz da foto de si mesma o não se tomar como auto-retrato, pois se trata de um instante imagético onde o recurso da sua auto-presença se configura como reapresentar do que fora representação.

Trata-se da subversão da foto ou pintura como fim, dessa forma, o que proponho por hibridismo foto-pictórico corresponde em fazer vir à tona do fotográfico e do pictórico o que foi negado, ou seja, sempre estiveram inter-relacionados, mas nunca colocados efetivamente lado a lado.

Pôr efetivamente lado a lado, não é mostrar parâmetros de construção das imagens, não é ver de onde veio aquele fotográfico incidido pela pintura ou do pictórico subsidiado pela foto, é mostrar o não mostrado, ou seja; a pintura e seus detalhes se inter-relacionam especificamente dessa foto que é colocada ao seu lado, e vice-versa.

Pretendo, portanto, fazer o hibridismo foto-pictórico vir à tona, num estabelecimento de corrupções incomuns à obviedade das realidades banais, circunscritas pelas fotos, e ainda, do figurativo pintado sob o nada de um real simulado e condicionado

Há que se pleitear, portanto, experimentações de caráter estético como negação à cotidianidade nesta ausência de esperanças para com o que resta da humanidade: é tornar o viver vivência pessoal profunda, a ser carregada de questionamentos díspares, suscitando em outrem o desejo de intensidade.

É o negar do viver como mero prolongamento, e fazer da renovação existencial o munir-se da criação híbrida por foto associações, conjunta a pictóricas substancialidades.

4.3 Poeticidade híbrida

Nos capítulos anteriores, para entender a visualidade que nos cerca, partimos de uma definição de constructo onde as convenções de como vemos a realidade são tomadas como às próprias definições de imagem, ou seja, a imagem é ao que nos “refere” o real. Apontamos, portanto, como se determina a imagem: demarcação perspectiva, padrão monocular, recorte fotográfico, dinamismo audiovisual, coligação midiática, modelação holográfica e assim por diante, de forma a sermos progressivamente tomados por imagens. Essa linha de pesquisa nos levou a buscar uma “poeticidade híbrida” como estranhamento a essa concepção imagética atualmente cercada por virtualidade e simulacros.

Ocorrem, portanto, diferenças abismais desde as revelações pictóricas no que se havia por técnicas representativas até as atuais simulações tomadas por módulos visuais. Além de todo um cognitivismo ocorrer fundado na mediação por imagem, se aceita da própria simulação imagética, um redimensionamento físico do notar-se real (tele-presença, holografia, entre outros). Ou seja, por toda uma notoriedade da coisa, esquece-se do “eu” neste re-dinamizar em conjunção ao outro e de todos, estabelecendo-se assim, novos regimes onde o importante é subsistir.

Pensamos, portanto, em fazer vir à tona indícios dessa pulverização do real por relações onde se desligam os referentes, de forma que as circunstâncias do sobrevir estejam sendo regradadas não mais “pelo”, mas “como” estado imagético; funda-se assim, a sujeição enquanto sobrevivência, de um ser-objetal, à imagem e em toda a sua desreferenciação:

Como estética da desreferenciação, os meios criam estranhamento e suspendem a relação causal entre imagem e objeto. Muito mais do que referência, os meios criam modelos e simulacros de objetos possíveis alterando, portanto, as relações causais. As imagens, tais como propostas pelos meios de comunicação, querem ser verossímeis, quando não é possível verificar o referente, criando por isso mesmo, um imaginário ficcional que se contrapõe ao narrativo-causal, isto é, a história. O cotidiano, no caso de comparação, encontra-se “empobrecido” em relação à imagem “enriquecida” pelos “efeitos especiais” que se propõem como efeitos encantatórios em instantes de qualidade. As figuras e imagens, que elas geram, não referenciam o real mas o desrealizam, assumindo uma forma de teatralidade como veículos de representação imaginativa. Esta teatralidade pode ser definida aqui como efeitos que se querem imprimir nos espectadores e que não têm correspondência como o real. É o

universo pós-fotográfico. Aqui, os meios desenvolvem toda uma bateria de “jogos de linguagem”, através da retórica de suas imagens que criam efeitos codificados e cifrados conforme o mecanismo do sonho: metáfora e metonímia. Suas representações produzem nossa subjetividade e imaginário, amalgamando os egos num superego impessoal (PLAZA, 2003, p. 207-208).

Propomos com a mostra A Realidade Estranha, que a estética (pintura figurativa, fotografia e instalação com os próprios objetos representados) parta de considerações para representação da figura humana, tendo o seu contorno a estabelecer-se como cotidiano numa conjunção de redor material.

No entanto, a figura humana se mostra como “sujeita” ao inanimar-se dos objetos, que, por sua vez, passam a ser visualizados nem mais como mercadorias e tampouco como coisa, mas como “possuidores” do situacional. Com efeito, o objeto é significado como detentor da diferença, como causa da ação e como designação do ambiente.

Portanto, a plasticidade visual dessa mostra, não determina como aspiração retratista a direta representação de uma pessoa. A sua identificação é negada como aspiração primeira, seja como paridade da sua própria subjetividade humana, ou do porte mensurável ligado aos referidos objetos. E ainda, sendo por foto ou pintura as relações com os objetos, a condição simbólica desta produção visual que partiria de dimensões metafóricas da pessoa/coisa se remetendo como ensaio retratístico, passa a ter a sua instância de retrato, subvertido.

A imagem é, portanto, intermediada por considerações textuais, e o textual refletindo assimilações do imagético. Não se trata da justaposição de um sobre o outro, onde teoria textual e prática visual gerariam um novo termo, mas de processos entre ambos³¹.

³¹ Essa relação de texto com a produção visual começou a ser trabalhada no segundo capítulo, partindo da proposição textual “Do todo mundo em ninguém” (capítulo 2, 2.1) com a seleção de imagens para o conjunto “Individuação Objetal” (figura 1). Retomamos aqui no quarto capítulo novas correlações do textual com o visual para se pensar no real influído pela imagem, onde as relações foram levantadas no texto “Pintura por foto apropriação” (capítulo 4, 4.1) com o trabalho visual “Eles ainda acreditam que possam ser felizes” (figura 7). No entanto, neste trabalho não houve mais foto se relacionando com texto (conforme apontamos no capítulo 2, texto 2.1 em relação à figura 1) ou da expressão em fotografia (da figura 2 até a 6) a se referir como imagem

Dessa forma, nesta autoria pessoal de construção da imagem como prática visual - em foto, pintura, objetos, e ainda, pelas nomeações dos trabalhos como expressão sintética³² reunidos para a mostra A Realidade Estranha - configuram repertórios a serem “instalados”, onde se toma como função poética, o pensar no real enquanto percepto imagético. Com efeito, a produção visual, fundada essencialmente em foto se desdobra em pintura, e se liga ao objeto na montagem das instalações como ato poético.

Desenvolvendo a pesquisa para fazer vir à tona, processos de representação como reflexos do tomado por constructo de realidade na sociedade contemporânea, se busca por poeticidade quanto ao campo da produção em artes visuais, a criação expressiva de um regime híbrido. O trabalho textual/visual revela uma energia em arte, cuja proposição de “estranhar o mundo” se volta para *poiesis* num sentido maior:

No território da comunicação há um predomínio derivado da noção língua/linguagem, que diz respeito não somente aos espaços epistemológicos do signo verbal, já que se expande aos outros sistemas da comunicação. Nessa direção, como argumento para a articulação de meios diversos, utiliza-se sem muitos cuidados o termo “linguagem”, noção referida por analogia e que encontra várias imbricações perigosas. “Poética” é uma outra palavra muitas vezes utilizada como sinônimo de “linguagem”. Não é este o sentido aqui utilizado. Por “poética” entende-se, na sua essência, uma relação com o sentido corrosivo à padronização, “um desvio da norma” (FARINA, 2000, p. 123).

Essa relação do textual com o visual passa a se estender, de forma que tenhamos experimentações híbridas, não somente do visual com fotos, mas com pinturas, montagem de imagens e vínculos com objetos. Portanto, o textual/visual se expande, numa assimilação entre textos da dissertação com produções visuais em fotografia, pintura, relação objetual e instalações do visual com os objetos, que serão tratadas a seguir (capítulo 4, 4.4).

entre citações (conforme texto “Visual identificação”, no capítulo 2, 2.2), mas passamos a percorrer novas relações com pintura em processos de instalação.

³² Os nomes dados às instalações refletem a personalização das figuras humanas em derivação dos objetos, seus sobrenomes atuam como uma “comercialização do pessoal”, ou seja, uma ligação do nome ao objeto. E ainda, se nesta relação de nomeação com as coisas, ambos, nome da figura e objeto estão no mesmo grau de referência, a figura é um mero objeto, e o objeto uma figura.

Dessa forma, as questões de expansão expressiva nos remetem à assimilação entre texto e visualidade:

A relação da linguagem com o visual é uma relação infinita. Não que a palavra seja imperfeita e esteja, em face do visível, num déficit que em vão se esforçaria por recuperar. São irreduzíveis uma ao outro: por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz, e por mais que se faça ver o que se está dizendo por imagens, metáforas, comparações, o lugar onde estas resplandecem não é aquele que os olhos descortinam (FOUCAULT, 1992, p. 25).

A aspiração por representação se fundamenta num repertório semiótico³³ onde a figura da mulher conforme designação sónica³⁴ reflete códigos culturais de modelação do

³³ No questionamento “Semiologia ou Semiótica?” Umberto Eco (1971, p. 385-387) levanta o termo Semiótica como um estudo dos sistemas de signos que não depende necessariamente da Lingüística. Se partirmos da distinção entre Ferdinand de Saussure (2006) e Charles Sanders Peirce (1977) veremos que na estruturação do signo pelo teor lingüístico, Saussure frisa que não há união da palavra à coisa, mas de um conceito (significado) a uma imagem acústica e ainda, a uma grafia escrita (significante). Ou seja, a relação entre significado e significante se estabelece por um consenso social, não havendo, portanto, união da palavra à coisa em determinação do referente. Por conseguinte, para discutirmos sobre a imagem, utilizamos a sónica relação triádica de Peirce na qual se funda a semiótica, pontuando assim, o referente a conceitualizar a coisa, o objeto, como direta ligação ao estado real. Retornando às questões dos signos lingüísticos, Eco se remete a Roland Barthes onde Semiologia é assim entendida como translingüística, já que examina os sistemas de signos como sendo reportáveis às leis da linguagem (BARTHES, 1972, p. 12): “parece cada vez mais difícil, conceber um sistema de imagens ou objetos, cujos significados possam existir fora da linguagem: perceber o que significa uma substância é, fatalmente, recorrer ao recorte da língua: sentido só existe quando denominado, e o mundo dos significados não é outro senão o da linguagem”. Mas Izidoro Blikstein (1985) propõe que os significados do mundo, vão sendo desenhados na própria percepção/cognição da realidade antes mesmo da codificação lingüística com que o recortamos. Trata-se, portanto, do referente como coisa extralingüística, reconhecendo a necessidade de uma dimensão anterior à própria experiência verbal para detecção na gênese do significado. O referente é, dessa forma, um produto da dimensão perceptivo-cognitiva, tendo vinculação não de forma direta, mas na medida em que representa a realidade de forma extralingüística. Podemos, com efeito, elaborar pensamentos visuais independentes de estruturas lingüísticas, no entanto, a nossa visão de mundo é construída, a ponto de nossa cognição estar sob um processo de estereotipação: o que consideramos real por tomada tida como natural se trata de um universo com referentes fabricados.

³⁴ Tratando da especificidade sónica para a sua função estética, partimos da identificação de referentes moldados, nos apoiando na condição triádica de Peirce; já trabalhamos com esse processo, por exemplo, no primeiro capítulo, para as questões da foto enquanto índice, e aqui no quarto capítulo, diante do visual Eles ainda acreditam que possam ser felizes, nas relações de ícones e símbolos, para uma poética de notação do real a partir de seu estranhamento.

mundo sob parâmetros de organização social. Trata-se, portanto, de um estudo da codificação visual, programado como mensagem estética para um trabalho de crítica, interação pragmática e questionamento da comunicação, de forma cultural e econômica do social portado como massa (ECO, 1971, p. 403-413).

Não se trata, portanto, de um arquétipo feminino ou de um específico modelar quanto ao comportamento da mulher em torno de determinadas ambientações, mas sim da minha voluptuosidade a este visual, meu apetite por mulher. Não tenciono frisar o meu olhar masculino ao explicitar a natureza erótica de corpos idealizados por poses sedutoras. As mulheres que posaram nestes ensaios não são “modelos” na condição profissional do termo, despertaram o meu interesse sem nenhuma norma ou padrão, e tampouco por convenção ou estereotipia.

Se pensarmos na questão de gênero nas relações dos objetos-símbolos como fatores de consumo tradicionais, ocorre a idolatria tanto de homens como de mulheres às figuras femininas, que estão ligadas à venda de produtos, por sua vez “modelares” (como foi levantado no segundo capítulo). As mulheres “comuns” (taxadas como destoantes dos padrões de beleza ou estilo) se colocam numa auto-substituição àquelas modelos comerciais. De maneira equivalente, os homens buscam conquistar as mulheres que são parecidas com aquelas modelos “padrão de beleza”.

Portanto, ambos, mulher e homem, colocam-se dessa forma, em busca de uma dimensão modelar, cercando-se assim, de um adquirir ligado à determinada comercialização objetal. A figura feminina por sua vez, nessa visualidade associada ao objeto como padrão de gênero, vende muito mais, já que vende para mulheres e homens.

Com efeito, ao mesmo tempo em que fotografo uma delas sem blusa (figura número 5 no segundo capítulo), não me remeto à nudez enquanto reafirmação do que sempre fora frisado como arte, principalmente do referente feminino num ressaltar do seu corpo: não tenciono que a relação da figura feminina com o objeto seja dessa ordem nudista, e tampouco, que esse nível de nudez seja sedutor. Numa crítica do nudismo como retórica feminista, remeto ao grupo Guerilla Girls através do trabalho “As mulheres precisam ficar nuas para entrar no Met. Museum?” onde consta uma inscrição como num cartaz de

propaganda: “Menos de 5% dos artistas na Modern Art Sections são mulheres, mas 85% dos nus são femininos” (HEARTNEY, 2002, p.63).

No entanto, a figura que me posa sem blusa não diz respeito à mulher em sua feminilidade, como afirmação ou hierarquia, mas ao objeto enquanto partícula referencial. O objeto por sua vez, referente, se trata de um ferro de passar roupas. A proposta é que, todas as figuras posem com a mesma vestimenta, ou seja, blusa branca e saia vermelha com bolinhas brancas. E neste caso, a personagem que diz respeito ao ferro de passar roupas teria que retirar uma das peças de roupa (a blusa ou a saia). Decidi, pensando na composição e plano estético, que tirasse a blusa.

Ela não usa o ferro para passar roupa, o ferro despreza a peça de roupa, e seu cabo entra na faixa dependurada na parede com cabide. O cabo não se liga à energia, mas o ferro se aquece numa ordenação do ambiental como domínio do situacional. Dessa forma, não se trata de uma afirmação aos âmbitos já determinados pelo próprio feminismo, como desigualdade, mas das ligações do humano com o objeto.

Não busco com as apresentações visuais, narrativas de natureza psicótica, numa atuação dos objetos como fetiche: seja por mediação erótica de cabos eletrodomésticos fora da tomada a “tocar” as modelos (ver figura número 3 no segundo capítulo), ou da frustração no invalidar de uma ação, quando se enrola o cabo no pescoço mas não se efetiva qualquer ato suicida (ver figura número 6 no segundo capítulo), e nem tampouco da construção de personagens femininas para satisfazer desejos *voyeurs* no espectador.

Este relacional da figura feminina sob a coisa faz o objeto propriamente “atuar”, e assim, vêm à tona, a completa dependência da sociedade por todo um circunstanciar objetual.

Portanto, a visualidade dessa mostra, fundada em tomadas fotográficas a se estruturar como conjunto na pintura (por desenhos, formas, texturas e cores) passa então, a constituir imagens, que por sua vez, se dá no influir das sequências de foto/pintura com os próprios objetos referentes, por novas propostas de interações.

São, dessa forma, signos, a refletir influências intrínsecas, subordinações hierárquicas sob considerações ideológicas não de apelo à sociedade, mas de crítica, por interpelação através de toda uma plasticidade híbrida. Com efeito, os trabalhos são tomados

pela produção num sentido pragmático cujos elementos formais da construção plástica são definidos por estas estruturações híbridas como a uma “mistura de territórios” (FARINA, 2002, p. 110-118).

A poética, portanto, se dá por instalação, usando do fotográfico, do pictórico, do objetual, do textual como interação híbrida. Esse hibridismo trata da relação do pictórico sob ampliações congênicas ao fotográfico, que são ainda, relativas aos objetos.

Dessa forma, as representações levadas em conjunto têm os seus tamanhos aproximadamente “naturais” (quase na dimensão 1x1 de fotos e pinturas) a serem refletidos enquanto exposição: a foto não é tomada ao acaso, mas sim numa resposta de que aspectos cotidianos possam ser construídos; as diferenças entre as tomadas fotográficas de fundo analógico e digital são evidenciadas; as afirmações da pintura enquanto meio denotam relações com as bases de meio fotográfico; os objetos são apresentados sob interferência tanto do ambiental imagético como da própria instalação. E ainda, o pesquisado a refletir na dissertação, questões do social a se estender para uma realidade imagética, e do próprio discurso estético a se repertoriar como textualidade.

Com efeito, a pesquisa permite como atuação poética, modos de expressão dissertativo e visual, refletindo assim, trabalho de estudo para articulação, explanação e criação sígnica. Como vínculo causal dos condutores sígnicos, parte da leitura epistêmica na identificação e diferença quanto às ideologias para proposições críticas da sociedade contemporânea.

Os ensaios fotográficos no segundo capítulo (das figuras 1 à 6) e da imagem aqui no início do quarto capítulo (figura 7) apresentados, comentados e hibridizados em texto, resultam na criação estética como proposta de ligação ao estudo da sociedade contemporânea, numa busca pessoal por poética enquanto atividade em arte. Ou seja, de uma atividade não somente técnica enquanto resultado do fazer, mas do saber sensível em busca das formas, numa crítica e metalingüística atividade de criação.

A poética, enquanto operação dissertativo-visual, trata-se, por sua vez, de experimentos que resultaram nas instalações Marie Caffè, Diane Liquéfacteur, Nathy Enceradeira, Aman Planche e Luci Föhn.

Essas cinco instalações compõem na íntegra a mostra A Realidade Estranha, sendo tratadas logo a seguir.

4.4 Marie Caffè

A relação proposta entre foto e pintura de uma mesma ocasião, não é produzida a partir de um absurdo ficcional sem qualquer sentido à realidade, mas construída como além do que se tem por comum.

Quando se isola uma imagem da outra, ou seja, mostrando em separado a foto da pintura, se desanexa as relações de hibridismo, provocando assim, um retorno efêmero de vinculação ao real. A foto “toma” uma realidade, e em separado, a pintura “reflete” uma realidade; se colocadas juntas, “incomodam” uma a instância da outra.

A imagem fotográfica construída a partir de uma montagem que aproveite todo o seu caráter documental pode ser posta como imagem credível, e ainda, ser condensada num instantâneo narrativo. Como propõe Alberto Martín Espósito para com as fotografias de Jeff Hall onde a situação de uma relação construída torna-se uma “ficção verossímil” (ESPÓSITO, 2004, p. I).

A imagem pictórica, por sua vez, faz vir à tona um ilusionismo fotográfico, mas a sua remessa ao real se exclui da reprodutibilidade, já que a pintura se consagra por um estado único quanto ao seu valor de produção.

A primeira imagem do trabalho Marie Caffè (fig. 8), trata-se de uma fotografia construída a partir de uma montagem, que aproveita todo o caráter fotográfico enquanto recorte do mundo, a ponto de estabelecer um vínculo referencial como provido de uma cotidianidade banal.

Dessa forma, mesmo que o pictórico revele uma qualidade de hiper-semelhança sem cópia, pode na sua relação de visualidade, aparentar um reflexo implosivo do mundo, de forma que se comporte como uma ilusão de verossimilhança, a ponto de transcender nesta sua condição única, o próprio real. Como indica Hal Foster (2001, p. 143): “é mais que um engano do olho, é um subterfúgio contra o real”.

No entanto, esse vínculo atribuído como ligação à realidade, de forma a tomá-la por circunstância corriqueira, intenta provocar confusão pela correlação comparativa da foto com a pintura. A pintura em conjunto com a fotografia nos leva a uma flexibilidade visual a ponto de fazer de tolas evidências, questionamentos; de credulidade imagética no fotográfico versus o pictórico, suspeitas e; de desdobro pregado a esta comparação visual, estranhamento.

O trabalho em pintura visto na segunda imagem do conjunto Marie Caffè (fig. 8), quanto à sua importância estética, não se submeteu a parâmetros focados em restrição por hiper-realização, o que levaria a um processo de impessoalidade na produção artística visual. A ligação da pintura com a sua referência fotográfica estipula um comparativo cercado não de polimento, mas de marcas por pinceladas e explosão de cores.

O processo comparativo proposto, ao se por, lado a lado, fotografia e pintura, tenciona fragmentar o real por este construir foto pictórico, de forma que, ao colocá-los comparativamente, se leva as imagens a uma convulsão equânime, de um delir autodestrutivo. Com efeito, neste relacionar ininterrupto, a foto se torna muito polida e a pintura muito esparsa.

Para além desta situação comparativa, a encenação do cotidiano se revela estranha, pela relação da figura feminina com objetos e ambiente. A figura na qual foram tomadas essas fotos pertence a uma pessoa que conheci na universidade, o seu nome não é Marie Caffè, e tampouco, posa profissionalmente para ensaios fotográficos. Propus a ela, portanto, que encenasse uma personagem, e não se apresentasse como a si mesma na condução deste ensaio.

A personagem Marie Caffè reflete, sobretudo, pela explosão de feminilidade e estonteante beleza, uma intrigante condição de relacionamento com o objeto: a cafeteira, mesmo com o cabo elétrico fora da tomada a acariciar seu braço, provoca a vaporização da água para aquecer o café.



Figura 8 - Marie Caffè, fotografia e pintura acrílica sobre tela, 100 x 250 cm, 2010.

Essa relação com o ambiente repleto de objetos e, neste caso, com a eletrodoméstica cafeteira, remonta em intervenções nas quais, relações com objetos acabam se configurando como mais intensas do que com outras pessoas, numa preposição de cotidiano a perdurar-se repleto de solidão.

Na intitulação a este trabalho, temos inicialmente “Marie”, como derivação de um nome próprio, no entanto, não pertence à pessoa que posou para este ensaio, ela não se chama “Marie”. A intenção era promover uma nomeação encurtada, uma formalização simplificada e não diretamente pessoal. O nome “Marie”, por sua vez, é seguido de “Caffè”, que pode se remeter como um sobrenome, ou indicar-lhe uma categorização material. O nome é seguido de uma coisa? Ou a coisa define o seu nome?

Dessa forma, essa sua pessoal não-pose entorno da encenação à personagem Marie tornara a sua figura como uma submissão diante do objeto: a cafeteira se apresenta acariciando-a com o seu cabo e a nomeia como à sua figura, *Caffè*. Portanto, a figura encenada por ela não é dela, o objeto (cafeteira) a toma como à sua figura. Ou seja, o ela encenado é uma figura pertencente ao objeto.

Nesta nomeação específica não há muita divergência, já que “café” e “caffè” são tratados com pouca diferença tanto em grafia quanto em fonética, remetendo-se assim, à mesma coisa. No entanto, o termo café enquanto signo de progênie, especificamente, se estende para a palavra em italiano *caffè*, que para além do cheiro, gosto e outras sensações, o café nesta nomeação (*caffè*) se relaciona como valor italiano às suas origens, pontuando-se, assim, desde o *espresso* ao *cappuccino*.

Essa necessidade referencial de ligação do objeto com a figura, numa caracterização dos nomes, faz da produção em arte visual *A Realidade Estranha*, assumir a relação de composição por conjunto com as outras quatro figuras.

Dessa forma, apresentando-as como personagens, temos: Nathy Enceradeira, onde o nome é sintetizado partindo da língua inglesa; Diane Liquéfacteur, com o liquidificador nomeado em francês; Luci Föhn para o secador de cabelos em alemão; e Aman Planche no qual, “planche” verbaliza o “passador de roupas” em espanhol.

Retornando à visualidade da produção poética, temos o segundo conjunto do trabalho Marie Caffè (fig. 9) propondo direta relação de permeação a um matricial

imagético, se hibridizando como foto-pintura. Temos, portanto, uma imagem fotográfica (lado esquerdo) e uma hibridização em pintura e fotografia (lado direito).

Mesmo não se portando de maneira hiper-realista, fica claro que o pictórico tem por matriz o fotográfico, no entanto, são estabelecidas perturbações ao situacional do tomado por foto, de forma que o conjunto híbrido se mostre como negação da figura diante dos objetos. Os objetos com fragmentação da imagem ficam sobre a figura, de forma a coisificar o humano.

A primeira imagem deste conjunto em instalação (imagem do lado esquerdo, figura 9) se trata de uma fotografia com marcas de interferência, e a seguir, temos uma hibridização onde a base é constituída por um painel esboçado a tinta, e sobreposto por três outras telas (imagem do lado direito, figura 9).

Esse painel com tecido esticado e esboçado à pintura se mostra como duplicação da foto, e se define como suporte para o trabalho de repertório híbrido; dessa forma, além da foto se estabelecer enquanto matriz para esta base instalada em pintura serve também para uma série de frações imagéticas tomadas como recortes.

Destes recortes, temos na primeira tela sobre o painel uma pintura em tinta acrílica. Na segunda tela, à direita do painel, temos impressão de fotografia sobre tecido seguida por pintura acrílica e óleo, ou seja, pintura sobre foto. E na terceira tela, situada abaixo e quase no centro do painel uma fotografia.

Vemos no lado esquerdo desta instalação a imagem matricial deste trabalho a ser composta por uma foto intervinda: ou seja, foram extraídas áreas desta foto, a ponto de aparecer o branco do papel. Tal extração não submete a imagem a uma reiteração por desenho, se redefinindo assim, como esboço ou elaboração de traços sobre a fotografia; se trata, portanto de uma dilaceração: a essa foto que se atribuía uma notação ao tridimensional, fora destruída.

Dessa forma, no lado esquerdo (fig. 9) foram arrancados pedaços da foto que refletiam em sua ampliação a imagem fixada no papel, promovendo nesse interferir uma relação com o painel híbrido (lado direito), de forma que por esta intervenção, se aludisse a uma dimensão pictórica.

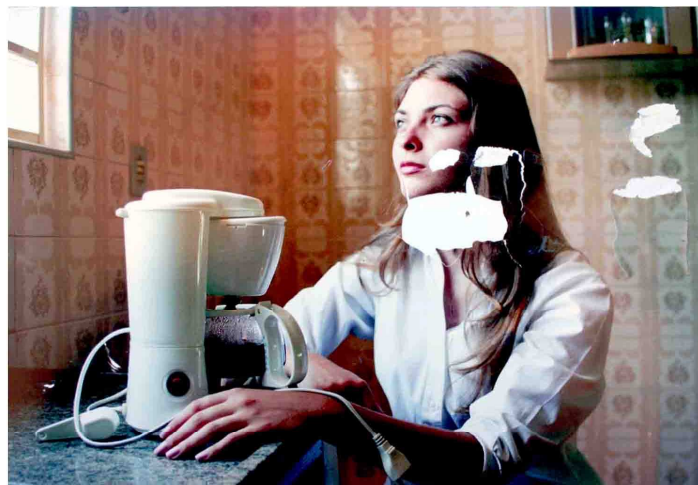


Figura 9 - Marie Caffé, 100 x 300 cm, 2010.

(lado esquerdo) fotografia com interferência 80 x 130 cm;
 (lado direito) hibridização: painel base com tecido pintado em acrílica 90 x 130 cm;
 acrílica sobre tela 20 x 50 cm; acrílica e óleo sobre impressão fotográfica em tela 80 x 38 cm e fotografia 45 x 33 cm.

No lado direito, temos exposta a construção em painel da pintura tomando por referência o que fora apresentado na fotografia. Nesta pintura toda demarcada também houve o arrancar de pedaços. No entanto, as extrações ocorridas neste painel não fazem surgir o branco como ocorrera na foto, ocorre o oposto.

Neste painel, dimensionado para pintura, quando se retira frações de *primer*, se retira o próprio branco, aparecendo assim, as tramas da tela, ou seja, todo o seu constituir em tecido.

Dessa forma, nesta ação em arrancar tanto da foto quanto da tela seus pedaços de superfície representante do mundo tridimensional, nesses buracos e descascamentos que fazem os fundos virem à tona, se exhibe toda a natureza verídica do tridimensional escondido.

Estamos, portanto, convencidos pela imagem em pintura, na sua tinta sobre o tecido tramado e, sobretudo, em fotografia, na sua impressão sobre o papel, de forma que quando olhamos para as respectivas consignações de visualidade, somos desligados de toda a materialidade de sua constituição física por: ilusão, virtualidade e simulacro.

Focando-se no conjunto por instalação (painel no lado direito da fig. 9), vemos outras telas a recobrir o painel-base. Trata-se da fragmentação da imagem como recortes híbridos em foto, pintura e foto-pintura a se interagir como visuais camadas de elevação superficial da imagem, ou seja, elevação de recortes. Neste hibridismo, a superfície da superfície é chamada à tona, chamada ainda a elevar-se.

Assim, temos no canto superior esquerdo desta hibridização uma tela pintada em tinta acrílica, tratando-se, portanto, de um recorte da imagem como pintura, ou seja, pintura sobre pintura.

Ao lado direito, o recorte é constituído por uma fotografia impressa sobre tecido a se delimitar como uma tela, sendo trabalhada ainda com tinta a óleo e acrílica, de forma, a se revelar como a foto-pintura na concepção do termo.

E, para concluir, a cafeteira é fotograficamente recortada e ampliada, elevando-se da base por um suporte em tela, temos assim, um recorte em foto sobre o painel esboçado pictoricamente. Esse recorte focado na cafeteira tem um pedaço da mão da figura feminina

como primeiro plano, trata-se de uma direta ligação à fotografia matricial, ou seja, referência sobre referência: fotografia em recorte da foto matricial sobre o esboço pictórico.

Tal referência se põe sobre outra referência: o recorte em foto da cafeteira e mão da figura feminina eleva-se como suspensão sobre a base da instalação em painel pintado. Foto da foto de uma cena irreal tomada relativamente por real. Faz-se ainda por referenciar-se como outra referência: o painel pintado se referencia da foto posta como matricial, localizada na parte de cima da página; e assim, de referenciais se ligando sucessivamente.

O mesmo se dá para a foto tomada como matriz, não havendo dessa forma, nenhuma condição original para ligação referencial: não há constituição de realidades, somente simulações. Outras duas telas estendem recortes em pintura da pintura: sub posições extrativas e sobre exposições incrementais.

Os conjuntos Marie Caffè propõem a delicada implosão deste constructo em real, que fora subvencionado enquanto imagem simulada, a se tornar mais real não que qualquer realidade, mas daquela própria existência visualizada.

O conjunto visual A Realidade Estranha partindo do trabalho Marie Caffè possui outros dois ensaios fotográficos que se relacionam às montagens com pintura e objetos; são eles: Diane Liquéfacteur e Nathy Enceradeira.

Quando o consumir se torna poderio através da hierarquia econômica e o objeto supérfluo se torna construtor de necessidades, a coisa em consumo objetual se intervém como imagem a ponto da realidade se tornar simulação imagética. Extirpam-se, dessa forma, as referências, através de referenciais simulados, ou seja, referência de referência pontuando-se como desligar de origens.

Propomos que à imagem como questionamento do *status* em realidade, seja potencializada enquanto base, relações em foto, pintura e os próprios objetos.

Dessa forma, sugerimos que as perdas (do desligar original por referenciais simulados) sejam identificadas ao colocarmos lado a lado, pintura, fotografia e objetos, desencadeando assim, confrontos baseados em relações comparativas.



Figura 10 - Diane Liquéfacteur, acrílica sobre tela e foto emoldurada, 200 x 300 cm, 2010.

Nesta irreversível dependência visual, a imagem enquanto intermediação do real se estabelece por desvalorização do sujeito, pela degradação do ser em fragmentação ao seu eu, numa extinção ao que se tornaria busca para com a sua subjetividade.

Apontamos, portanto, que a realidade do tido como contemporâneo nomeado de constructo tem como necessidade primeira, imagens. O imagético reflete o que se teria por existir como visualidades no extremo do que se pode captar: em filmes do cinema, no reportar televisivo diário, na multiface interativa da rede web, etc. Ou seja, de indiscriminadas monitorações por câmeras resultando em vídeos quaisquer.

Essa fragmentação que parte do imagético, refletindo uma deslocação intersubjetiva sob os módulos da sociedade por repleto depender do consumo, indica os objetos como necessidade à sobrevivência, pelo trabalho industrial em toda a sua linha de produção em série. Dessa forma, o objeto se torna aqui o principal espetáculo de uma submissão mercantilista, postado no subtrair do sujeito pela coisificação do social.

Com efeito, quando colocadas lado a lado, pintura e pintura, pintura e fotografia, pintura e objetos, se processa o incômodo de serem tomadas como matriciais representantes, de forma a desencadearem, portanto, processos destrutivos da imagem.

Ocorre, com efeito: a relação de intermediação proposta em Marie Caffè (fig. 9) da foto ao lado da pintura e de fotos e pinturas umas sobre as outras; em Diane Liquéfacteur (fig. 10) da foto emoldurada referindo-se a uma mancha extraída da pintura; e ainda, em Nathy Enceradeira (fig. 11) do objeto não usado (enceradeira) tão irreal de referentes quanto às próprias pinturas.

Ou seja, trata-se de imagens distintas, sendo postas lado a lado em uma mesma produção poética, de modo a se intensificarem como objetos seguidos de matriciais representantes.

Discordando do visto como cotidiano, a ponto de se restabelecer um novo padrão de consciência no tomado por perda de originais, funda-se assim, neste comparativo, o vir à tona de toda uma não-referência (de real) como imagem.

Portanto, nesta base de elaboração visual - fotos de figuras femininas com objetos; pinturas baseadas nestas fotos e; objetos ligados a estas pinturas e fotografias - são encenadas remessas determinantes como se partissem de um real a ser caracterizado:

mesmo sob o intuito de despertar uma leve consciência de que tudo vem se tornando imagem.

O imagético do que temos por realidade não é dimensionado de modo confuso como propomos, ou seja, de um deslocamento visual para se pensar no estereótipo enquanto perdas de originais e referências. O real vem se promovendo por alienação, onde as suas formas visuais nos anestesiaram enquanto atualidade.

As instalações da mostra A Realidade Estranha: Marie Caffè (fig. 9); Diane Liquéfacteur (fig. 10); e Nathy Enceradeira (fig. 11) se estruturam como busca por representações cotidianas num regime de estranhamento. Partem de uma disfunção na padronização do imagético tomado como massa, a gerar no social, requerimento de anti-hibridização, ou seja, provocando incômodo por esta “desrealização do real”.

Essa mostra visual (figuras 9, 10 e 11) de conjuntos foto pictórico e seus objetos, consistem na surpresa do comum, promovendo assim, estranhamento desse cotidiano e destruição do cooptar por imagens construídas.

O fotográfico se estende ao pictórico, o pictórico redimensiona o ambiente fotográfico, e ambos, foto e pintura, se submetem ao mais real de suas representações, do próprio objeto sendo tomado num cotidiano representado por estranhamento.

4.5 Metasequências

Os objetos, mais que úteis a dominar o ambiente inutilmente, fazem por vir à tona toda uma vulgaridade nesta relação do objeto como uma espécie de materialização do *ser*. Seja pelo excesso de trivialidade a ser lida, não somente como reconhecimento da encenação armada naquele contexto estético, mas de uma ruptura com as propriedades que a pesquisa identificou por realidade construída. O imagético neste estado poético de *metasequência* é infiltrado como uma anulação das construções, por desespero, esvaziamento e dissipação do que se tem convencionado por real.



Figura 11 - Nathy Enceradeira, acrílica sobre tela, enceradeira e tomada, 300 x 450 x 200 cm, 2010.

Nesta realidade em que o trabalho de dissertação fez por ler como constructo não há origens para se buscar, já que as suas referências se referenciam por progênes inventadas e aplicadas, partindo dessa forma, de uma submissão ao imagético designado por simulacros em organização do “a ser construído” para ser tomado e acontecido.

As relações poéticas denominadas de “Metasequências” partem de reflexões críticas acerca desse real apontado no trabalho de pesquisa como idéias de constructo, não percebidas como simulações, mas vividas integralmente pelo social contemporâneo. Partindo de conjunções abertas descritas como sequências, o contexto do trabalho poético (figuras 12, 13 e 14) propõe inserir desarranjos no tomado por realidade, cujo âmbito de vista se nota por comum.

Na visualidade proposta aqui como poeticidade híbrida não há linearidade e tampouco desfecho, trata-se de um foco de narração indeterminado, mas carregado de significação. Com efeito, as figuras não estando somente em uma imagem, têm os seus retratos desunidos, separados, dispersados, por uma sequência aberta que torna ambíguo o imposto como comum numa banalidade a ser taxada de cotidiana. A idéia é de que a figura se dissipe como algo não pessoal, tornando-se assim, retrato de alguém cuja nomeação passa a ser coisificada.

Dessa forma, desconstituindo do ser o nome, e coisificando o seu sobrenome, a narração se conglomerada nesta abjeção de inumanidade: é esfacelada a singularidade do que seria insígnia por distinção. Desse modo, sub-batizando de “café”, “enceradeira”, “liquidificador”, “secador de cabelos” e “passador de roupas” é que se torna o nome um parâmetro “qualquer” na coletivização enquanto parte do todo. Aponta-se, portanto, nessa realidade, a de uma cafeteira (ou de outros eletros) que destruída pode ser facilmente substituída. É o buscar da desrealização de uma realidade, em que o exagero aponta que caminhamos para um comum de real, onde podemos ser facilmente substituíveis.

Portanto, enquanto que o cotidiano banal vem sendo atualmente invadido por processos imagéticos outros (vídeo, internet, tele-presença, etc.) o projeto visual apresentado aqui como crítica, sugere percorrer de montagens fotográficas toda a mostra, a ponto de rever discussões no plano mimético como processos de divisas verossimilhantes.

A imagem “metasequenciada” se renega enquanto matriz, assim não há requinte,

moda, comércio: o ambiente é completamente disfuncionado (fig. 12). A faixa fixada na parede com um cabide se torna porta cabo e não prendedor de cabelos, a tomada de fornecimento de energia elétrica é desprezada e não se tem o que fazer com o eletrodoméstico: o ferro de passar roupas se torna elemento conjuntural.

Diante dessas noções de ambiência social por convívio diário, trata-se de corromper os parâmetros dimensionados numa captação imagética, que vêm sendo ligada à instantaneidade de forma a provocarmos tomadas visuais, seqüenciadas numa narrativa não linear.

Dessa forma, mergulhada na ilusão de um novo real construído (fig. 12), se apóia no desconforto de um ferro de passar roupas: ela sente-se só e abraça a si própria olhando para o vazio, e ainda, descansa de maneira nada antrópica dormindo encostada na parede.

Há, portanto, que flexionar a imagem num padrão de irrupção, de modo que as realidades comuns que detectamos na dissertação como construídas, mesmo que cercadas por virtualidade e sustentadas por simulacros, sejam notadas em toda a sua estabilidade não de exaltação, mas de desligamento do indivíduo.

Da infindável portabilidade deste sistema em definir padrões para qualquer personalidade, o inteiramente inútil, desnecessário e supérfluo se move a todo consumo de modo hierarquizante por: anular, dispensar e reduzir o que seria de existencial na busca por identidade.

Com efeito, buscam-se então, marcas, logotipos, modas, e tudo o mais fundado na industrial mercantilice de fundação “objetal”, numa completa dispersão da singularidade, individualidade e identidade humana. É um valer social segundo lemas mercantis por cultura espetacular onde o restante do que fora pessoal submete-se ao imediatismo de maneira priorizada. É uma logomaquia no filmar de todos os ângulos, possibilidades, lugares e ocorrências, a se expandir num sentir ultra-sônico como envolvência holográfica. É um retificar no que possa restar por existente, fazendo da realidade real se converter em imagem fluída e continuada. É uma seqüência sem linearidade ou função, mas via imagem construída, filmada e fabricada, para geração de simulacros. Enfim: a ponto de fazer da visualidade o físico como envolvência em nosso corpo, se pontua que a imagem é passível de materialidade.

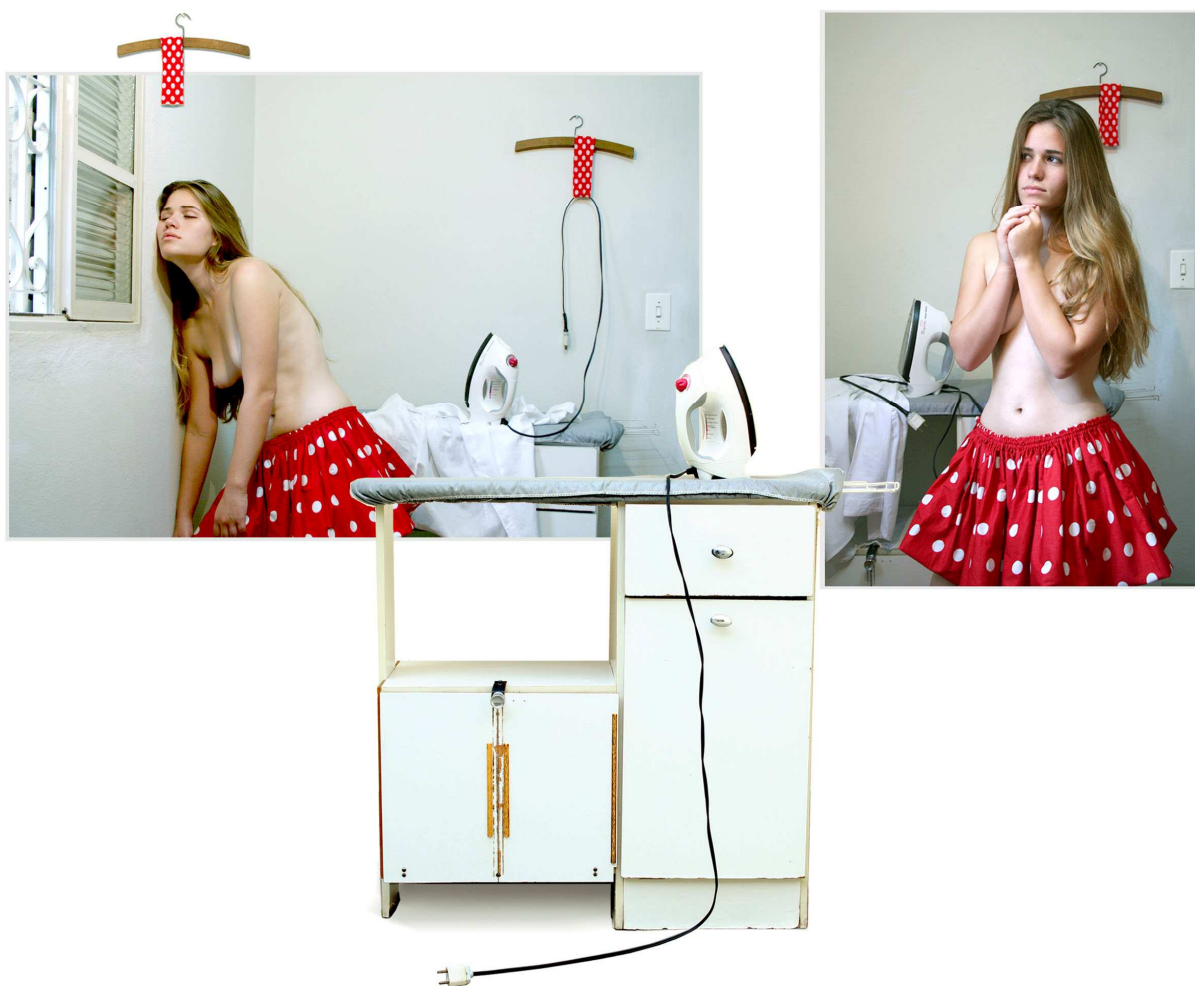


Figura 12 - Aman Planche, fotografia, armário com ferro de passar e cabide com fita, 200 x 350 x 100 cm, 2010.

O desenvolvimento deste imagético diante da instância cotidiana se aplica como síntese ao que seria tomado por narrativo: narrativos movimentados em ficcionalidades são criados como “irreais” e narrativos informativos são postados como “real”. Partimos do imagético como um condicional registrar, relatar e dizer: na narrativa do televisivo não se informa a massa, a massifica como interferir por real; na narrativa do cinematográfico não se condensa a cena, se amplia a foto; e na narrativa da foto não se conta o a ser narrado, se narra o impossível de ser visto.

Mesmo que ligássemos o projeto visual a uma propaganda, cuja marca tivesse o logotipo apresentando-se demarcado por esse vermelho cheio de bolinhas brancas do vestido (figuras 12, 13 e 14), essas montagens não teriam mensagens contadas por realidade. São imagens construídas, formatadas e referenciadas por objetos interligados.

Desde a cafeteira até o secador de cabelos, as personagens dessa realidade estranha não se matizam entre os seus objetos, são cercadas por seu vermelho repleto de bolinhas brancas, de forma a serem todas iguais. As vestimentas serializam as figuras para um processo de não-diferenças.

Por elaborada convenção em constructo de imagem, se simula por realidade cotidiana o a ser tomado como havido, não em toda complexidade do que se pode ter como o que houve, mas pelo haver sempre submetido como condutor do imageticamente intermediário.

Na mostra A Realidade Estranha as fotos dos conjuntos se integram como instalação, mas não se apresentam como unidade. Em cada conjunto há sempre mais de uma foto que se diferencia e não se liga como seqüência. Portanto, ao tomarmos por narração, especificamente o fotográfico nesta “metaseqüência” dos ensaios, se compacta a visão do que se quer dizer, subvencionando assim, o entorno cotidiano de modos aceitos como acreditáveis. Sintetiza-se o real como recurso documental em montagens tão controladas, que aquele imagético postado como o que se tem pra ver, condensa o instantâneo e acaba por gerar estranhamento.

A “metaseqüência” se instala numa ambiência cujo social se perfaz em ritmo de desgaste, o constitucional daquele espaço não reflete normatizações estruturais, vem à tona pelo imagético num processo de liquidação à padronização do construído como real.



Figura 13 - Lucy Föhn, fotografia, 100 x 120 cm, 2010.



Figura 14 - Luci Föhn, fotografia e secador de cabelos, 120 x 100 cm, 2010.

A presença do objeto em relação à figura humana reflete todo o seu caber por meio de derivação, onde o seu estado inútil não adorna o ambiente, sufoca a figura. Está lá a figura diante do objeto: a não usar o chuveiro, a não passar a roupa, a não secar o cabelo. A proposta é de que: a figura nem “se usa” na inutilidade dos eletrodomésticos, “se esvazia” numa conjuntura ambiente onde os eletrodomésticos ordenam não serem usados.

No entanto, sempre que olhamos para esses objetos elétricos não pensamos neste “metasequenciar” como aparato “anti-real”, mas em toda a sua “serventia” com as figuras. Pensamos em café ao ver a cafeteira, em suco batido ao liquidificador, em chão polido à enceradeira, em cabelo secando via secador e em roupa sendo passada diante do passador. Contudo, os objetos apontados pelas figuras (figuras 12, 13 e 14) nem sequer são mais úteis e funcionais, perderam toda a sua aplicação. Dessa forma, as possibilidades de captação fotográfica por termos condizentes ao real, promovem disparidades com tormentos de motivadas estranhezas (figuras 12, 13 e 14).

Mesmo antes das “metasequências”, diante da cafeteira, liquidificador e enceradeira (figuras 8, 9, 10 e 11), e aqui com o secador de cabelos e o ferro de passar roupas (figuras 12, 13 e 14), são propostas relações de inutilidade para com o funcionamento dos objetos: eles passaram a ficar sem eletro-funcionalidade.

As cenas, repletas de objetos eletrodomésticos cotidianos, revelam uma interação banal de desprezo pela vida em profunda solidão, faz daquele cotidiano registrado tornar-se revisto como nada habitual.

Esses ensaios em “metasequências” buscam a desestrutura social, o demolir antrópico, o abatimento afetivo: a casa não refugia, bagunça; a roupa não identifica, entorpece; os objetos não manufaturam, coisificam. O ambiente, portanto, faz da modelo cercar-se de coisas e estar ligada ao esvaziamento aplicativo do objeto, a ponto de visualizarmos um conviver solitário, direcionando-a para um nada a que se tornou o conviver consigo mesma (fig. 12 e 13).

Com efeito, diante dessa perda esfaceladora, “ela” é desusada pelo “Objeto”: ao ajeitar os seus cabelos secos, o seu pescoço fica livre para poder enrolar o cabo do secador (fig. 14), tornando como sufocante eliminar, o sem sentir que resta no vazio de sua vida.

4.6 Conclusão: estranhamento

(...)
Onde terei jogado fora
Meu gosto e capacidade de escolher,
Minhas idiossincrasias tão pessoais,
Tão minhas que no rosto se espelhavam
E cada gesto, cada olhar,
Cada vinco de roupa
Sou gravado de forma universal,
Saio da estamparia, não de casa,
Da vitrine me tiram, recolocam,
Objeto pulsante mas objeto
Que se oferece como signo de outros
Objetos estáticos, tarifados.
Por me ostentar assim, tão orgulhoso
De ser não eu, mas artigo industrial,
Peço que meu nome retifiquem.
Já não me convém o título de homem.
Meu nome novo é Coisa.
Eu sou a Coisa, coisamente.

Carlos Drummond de Andrade

Os ambientes traçados como realidades estranhas foram montados a indicar meros recintos cercados de objetos. Uma enceradeira sobre o chão da casa, a janela da cozinha a iluminar a cafeteira, o liquidificador a ser visto em contraste com as paredes. O ferro de passar roupas debruçado sobre o armário, o chuveiro de um banho não tomado e um secador de cabelos estendendo o desenho de uma forca por seu cabo.

Diante desses eletrodomésticos “objetuados” como desiguais, a roupa das personagens que posaram, sequer define estilo ou moda, é a mesma, e nem chega a ser típica. Trata-se de uma encenação, onde se tenta como disfarce, ações cotidianas. Mas, no entanto, se trata de um encenar temporal, sógnico e determinável, de modo que as instâncias banais do cotidiano, por vivência e por contemporaneidade de atos, passem a ser redefinidas no tom do imagético.

Diante desse fotográfico onde o cotidiano traçado é nada convencional, ao pensar no narrativo, mesmo que não linear, uma foto do lado da outra, faz da própria instantaneidade do configurado em foto, se afastar. Trata-se, assim, não de uma série de fotos iguais uma do lado da outra³⁵ mas de fotos diferenciadas, o que leva o fotográfico a ser pensado como sequência e de propormos um desgaste no ambientado pelo objeto onde questionamos a sua usual funcionalidade. Como preparar café, bater um suco, encerar a casa, passar roupas ou enxugar os cabelos com eletrodomésticos agudamente desligados da conexão elétrica?

As imagens, portanto, sendo até mesmo destituídas do que se portaria pelo constructo de realidade, direcionado como meros registros documentais, levam o conjunto de trabalho foto pictórico A Realidade Estranha a discutir a padronização, a convenção e a serialização do social.

Esta produção visual se dimensiona como uma busca do tido por “comum”, mas distorcendo os atributos de como podemos ver o real. Dessa forma, provocam-se tentativas de desconstituição por estranhamento de estereótipos, aspirando assim, por sutis destruições: é o dilacerar das imagens pensando com imagens construídas na distorção de outras imagens.

O principal extirpar que busca como estranhamento o trabalho de visualidade deste projeto é o da seguinte contestação: diante do objetual cercar por imagens “simulacrais” os humanos vêm se tornando cada vez menos diferentes e progressivamente mais ligados a uma totalidade “coisificada”.

Logo, a vida de cada um deixa de ser única, porque quando se vivia do “territorializável” era obrigado a sentir, a desejar, a amar, a considerar como real o tempo e o espaço disposto como diretamente vívido em toda a sua presença e a sua fisicidade. Se existia assim, enquanto *ser*, numa era de intensidade, de forma que a morte fosse o valer da vida, e, por sua vez, que o morrer se desse quando chegasse o momento, desde que se tivesse vivido intensamente.

Todavia, o que nos toma hoje é essa “desterritorialização”, cercada por efeitos de simulacros. Não existimos, portanto, a partir de um passado, estamos nos compensando de

³⁵ Como propõe Andy Warhol nos seus trabalhos “Desastre com ambulância” (FOSTER, 2001, p. 139) ou “Desastre prateado” (ARCHER, 2001, p. 35), entre outros.

um vazio intercambiável para o qualquer de um todo. A depuração temporal vem sendo construída sob o timbre da anestesia, nos perfazendo de elementos inanimados que agem como seriação sob o virtual. Consideramos o viver por continuidade e subsistência, se prefigurando por uma tomada de tempo sem qualquer intensidade, e porque não, com simulações de intensidade.

Esse cotidiano cercado-se de padronização, convenção e serialização trata-se, portanto, de uma servidão voluntária. Estamos nos unindo àquilo que nos separa exponencialmente, ou seja: antes o objetual do que o pessoal; antes a qualquer tomada imagética do que ao próprio espelho; antes às simulações do que às reais realidades.

Considerações Finais

A eterna ampulheta da existência sempre será virada outra vez: esta vida, assim como tu a vives agora e como a viveste, terás de vivê-la ainda uma vez e ainda inúmeras vezes; e não haverá nela nada de novo, cada dor e cada prazer e cada pensamento e suspiro e tudo o que há de indizivelmente pequeno e de grande em tua vida há de retornar, e tudo na mesma ordem e seqüência. Se esse pensamento adquirisse poder sobre ti, assim como tu és, ele te transformaria e talvez te triturasse; a pergunta, diante de tudo e de cada coisa: “Quero isto ainda uma vez e ainda inúmeras vezes?”

Nietzsche

A pesquisa que nos levou à imagem enquanto constructo de realidade³⁶ reflete uma sociedade onde a presença física dos seus seres, que comporia lugares de atmosferas singularidades, ligando-os às situações essenciais de momentos efêmeros, não tem mais o seu existir como insubstituível. Os seres tornaram-se desligados por procedimentos de serialização, onde o sentir vem sendo virtualizado. Dessa forma, a nossa visão de mundo é construída sob um processo de estereotipagem, onde noções impostas diariamente como naturais se tratam, por sua vez, de um universo cercado por referentes fabricados.

³⁶ Com relação à produção autoral da mostra visual A Realidade Estranha, considero o conceito de “eterno retorno” de Nietzsche (1978, p. 208-209) como fundamental no estímulo à minha produção poética. Essa mostra visual reflete um ritmo inspirador de busca pelo retorno do eterno numa elucidação do viver intensamente. Partindo de uma essência proletária, reneguei como continuísmo, um salário “estável” de uma profissão “digna” que se fundava em atividades especializadas no setor industrial. Na busca da visualidade em arte, deixei de me integrar como especialista no ramo dos solucionares técnicos e resolver problemas maquinais. Dessa forma, não pus mais o maquinário para rodar, máquinas estas que produziram peças para os carros e energia elétrica para as casas: tornei-me um “construtor de imagens”. No entanto, mesmo cercado por essas novas especialidades, tentando dominar materiais outros e apresentando assim, cor, forma, foco em todo visual manifestar por expressão plástica via arte instalação, me referencio ao plano real como uma corrosão imagética do cotidiano. Com efeito, a relação proposta aqui como dissertativo-visual, apresenta por poética um discurso de estranhamento da realidade, onde descaminhos por virtuais singularidades, repletos de simuladas personificações, venham a ser notados.

Nesta atual realidade³⁷, onde o objeto é formatado por imagem e tomado como coisa, os signos são concebidos de forma a proceder a novos referentes, que neste âmbito imagético tratado como constructo, subverte assim, às próprias noções de representação.

Transitam como signos para além da ligação indicial, semelhança icônica ou relação simbólica, não mais como espectros, sombras ou fantasmas, e tampouco como diferenciadores ou funcionais, mas de tudo isso numa coisa só: de toda uma incorpórea sucessão de imagens.

Os objetos nessa realidade construída por imagens contemporâneas, para serem tributados como coisa, têm as suas semelhanças simuladas de forma a homogeneizar as suas disparidades, levando os referentes com isso, a serem codificados enquanto verossímeis. O referente é assim, continuamente re-dinamizado, tornando a sua codificação, simulacro.

Ora, um objeto de uma coisa, como forma, matéria ou de qualquer fisicalidade que se espere que um objeto, referindo-se a alguma coisa, tenha, se estende ao que a imagem processa dele atualmente: reflete-se programado no computacional, e conduzido por linguagens de máquina. Se antes tínhamos da analogia o fotográfico onde o referente se integrava ao negativo e gerava uma visualidade, hoje o objeto digitalizado não se refere ao seu existir, designa sim, de toda uma imagem interativa, pontuada e justaposta como mediação. Dessa forma, o molde desse situacional construído é muito mais intermediado do que ativamente vivido³⁸.

Esse objeto-mediado sempre referenciado como ao próprio objeto-coisa deixa de ser matéria para se tornar imagem, fazendo com que sigamos a essa presença não-física, tendo o visual por simulacro de fisicidade como o seu próprio referente. Dessa forma, diante

³⁷ A realidade confabula-se pelo desconstituir de originalidades: não é mais o que se sente, mas o que se simula a sentir; não é mais o que se vê, mas o que se virtualiza a ver; não é mais o que se designa a viver, mas o que se promulga como sobrevivência.

³⁸ O agir do coletivo não se reflete como pensamento do individual a ser compartilhado, é o anular do singular distribuído a todos numa contínua massificação. A coletividade vem se mostrando como supressão do indivíduo ao que se portaria como ápice de sua singularidade. A imagem é o reflexo disso, do todo mundo em ninguém: não se requer do sujeito o ápice do seu ser, a busca por sua intensidade, mas a sua subtração, anulação e anestesia como estatuto de sobrevida.

desses “objetuados” caracteres a fundar ambientes midiáticos, esse sistema por constructo de realidade, não requer das próprias pessoas que elas venham a “ser” os presentes, reivindica progressivamente que elas “estejam” de simulado corpo presente. Ou seja, a identidade do homem se personaliza sob estereótipos de redimensionamento presencial.

Essa presença não física mas de contato por imagética mediação se afirma como contemporâneo estado de imediatismo: funda-se, portanto, na necessidade de estar em mais de um lugar ao menor estado de tempo. A imagem se estende como multimidialização, tomando o espaço e o tempo numa construção interventiva de real. Nesse progresso de totalidade imagética a sociedade passa a se delinear como comércio, mercadoria, consumo, espetáculo, virtualidade e simulacro: tratando-se, portanto, de uma “fractalização”, onde o existir se passa cada vez mais mediado e menos existido.

A mostra visual *A Realidade Estranha* parte de ensaios fotográficos, propondo desvios corrosivos a esse simulacro imposto como realidade. Assim, as figuras que posaram encenando personagens perfazem uma espécie de sujeição à supra-aparição da coisa. Diante dessas figuras femininas, os elementos tomados como prioridade foram os objetos, ou seja, dentro desta contemporaneidade “o objeto é que nos vê” (Jean Baudrillard).

A industrialidade, à medida do homem, uniu o belo ao útil, nos tornando um todo maquinado e nos esfacelando como coisa. A cafeteira, o liquidificador, a enceradeira, o ferro de passar roupas, o secador de cabelos, nasceram assim, a partir de uma série de relações agradáveis, convidando o homem para usá-los, tocá-los, acariciá-los:

(...) diante dessa solução otimista, levanta-se uma consciência prevenida: a realidade industrial disfarça a opressão que exerce sobre nós e nos convida a esquecer, camuflando nossas rendições à máquina que age sobre nós, fazendo-nos parecer agradável uma relação que na verdade nos diminui (ECO, 2003, p. 235-236).

Com efeito, depois de fabricados como coisas “coisamente”, estamos sendo neo-realizados para nos tornarmos o todo de uma sociedade completamente midiaticizada. Somos dessa maneira, arrebatados por referencialidades saturadas num excesso de imagens

repetíveis: pela flutuante comunicação contaminada, pela contraditória rede de informações, e pela saturada funcionalidade de toda uma conexão intermediativa.

Com essa mostra visual, partindo dos estudos refletidos pela dissertação, se pretende fazer vir à tona que estamos diante de um circuito imagético, cercando-nos de imagens construídas como totalidade do que se tem por real. Portanto, numa leve essência que ainda nos resiste ao que podemos ter enquanto “ser”, nos é indicado que não somos mais participante do “causal”, mas apenas do “visual”.

O trabalho *A Realidade Estranha* é por sua vez: hibridização entre foto, pintura e objetos; fotografia na relação com pintura, e pintura sobredemarcada por fotos; nomeação das instalações remetendo-se às figuras, por exemplo, “Marie” que passa a vir de “Caffè”. E a dissertação de forma a refletir a pesquisa, relacionando: texto no estudo da sociedade, texto à produção de imagens e texto por trabalho do sógnico em estética.

A pesquisa criou detalhes como investigação crítica, mesmo que essas particularidades se comportem como obviedades do cotidiano, para que esta realidade detectada seja levada ao estranhamento.

Enfim, se a nossa presença vem de uma continuidade cada vez mais dependente do imagético em toda a sua influência traduzida como realidade, nos cabe portanto, enquanto insistência por sensibilidade, que se busque na arte desdobramentos outros para essa nova conjuntura de vida.

Como sugere Gilles Deleuze (1988, p. 30) “O que quiseses, queira-o de tal modo que também queiras o seu eterno retorno”, dessa forma, se queres que o seu acontecer se torne uma (ou de uma) eterna repetição, que se faça, portanto, desse estar “desterritorializado”, desse sentir “desreferenciado”, a uma intensa busca por transposições poéticas, como brilho eterno de uma realidade a ser “desconstruída”.

A realidade anterior, sem imagem a nos circundar o tempo todo, era estranhada. Na realidade atual, em que a imagem precede a existência do homem, nós é que vamos sendo estranhados.

Referências Bibliográficas

- ALBERTI, Leon Battista. **Da pintura**. Campinas: UNICAMP, 1992.
- ARCHER, Michel. **Arte contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas, SP: Papirus, 2001.
- BAUDRILLARD, Jean. **Para uma crítica da economia do signo**. Lisboa: Edições 70, 1972.
- _____. **O sistema dos objetos**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1973.
- _____. **Simulacros e simulação**. Lisboa: Ed. Relógio D'Água, 1991.
- _____. **A sociedade de consumo**. Lisboa: Edições 70, 1995.
- _____. **A arte da desapareição**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.
- CAUQUELIN, Anne. **A arte contemporânea**. Porto: Rés, 1999.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 1998.
- ECO, Umberto. **A estrutura ausente**. São Paulo: Ed. Universidade de S. Paulo: Perspectiva, 1971.
- _____. **Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- ESPÓSITO, Alberto Martín. **O tempo suspenso - fotografia e relato**. Revista eletrônica Studium, Edição número 16, Outono de 2004, Disponível em: www.studium.iar.unicamp.br/16. Acesso em: 13/março/2008.
- FARINA, Mauricius Martins. **Em torno do objeto. Uma experiência de intertextualidade**. in Revista Significação. São Paulo: AnnaBlüme, v. 1, n. 14, p. 119-146, 2000.
- _____. **Despoemas. Fotografia cínica**. São Paulo: USP, 2002.
- FOSTER, Hal. **El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo**. Madri: Ediciones Akal, 2001.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FRANCASTEL, Pierre. **Pintura e sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

GOMBRICH, Ernst Hans. **Arte e ilusão**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

GULLAR, Ferreira. **Argumentação contra a morte da arte**. Rio de Janeiro: Revan, 1993.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 1998.

HEARTNEY, Eleanor. **Pós-modernismo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

HOCKNEY, David. **O conhecimento secreto**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

LÉVY, Pierre. **O que é virtual?** São Paulo: Ed. 34, 1996.

LIMA, Luiz Costa. **Mímesis e modernidade**. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

LIPPARD, Lucy. **A arte pop**. São Paulo: Editora Verbo, 1976.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

MARX, Karl. **Para a crítica da economia política**, in Manuscritos Econômicos - Filosóficos/ Karl Marx, São Paulo: Os Pensadores/ Abril Cultural, 1978.

NICOLESCU, Basarab. **O Manifesto da transdisciplinaridade**. São Paulo: TRIOM, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Obras incompletas/ Friedrich Nietzsche**. São Paulo: Os Pensadores/ Abril Cultural, 1978.

ORWELL, George. **1984**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PANOFSKY, Erwin. **A perspectiva como forma simbólica**. Lisboa: Edições 70, 1999.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1977.

PLATÃO. **A República**. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1997.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PLINY. **Natural history**. London, Harvard University Press, 1984. Book XXXV 61-66, p. 309-311.

SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a Cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

VIRILIO, Paul. **A máquina de visão**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

Bibliografia Geral

BARTHES, Roland. **Elementos de semiologia**. São Paulo: Cultrix, 1972.

_____. **A câmara clara: nota sobre fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. **O óbvio e o obtuso**. São Paulo: Edições 70, 1984.

BAUDRILLARD, Jean. **À sombra das maiorias silenciosas: o fim do social e o segmento das massas**. São Paulo: Brasiliense, 1978.

_____. **A transparência do mal: ensaio sobre os fenômenos extremos**. Campinas, SP: Papirus, 1990.

BLIKSTEIN, Isidoro. **Kasper Hauser, ou A fabricação da realidade**. São Paulo: Cultrix, 1985.

CALABRESE, Omar. **A linguagem da arte**. Lisboa: Presença, 1986.

_____. **Cómo se lee una obra de arte**. Madrid: Cátedra, 1999.

EPSTEIN, Isaac. **O signo**. São Paulo: Ática, 1990.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. **A arte depois das vanguardas**. Campinas: UNICAMP, 2002.

FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

GUATTARI, Félix. **Caosmose: um novo paradigma estético**. São Paulo: Ed. 34, 1992.

HARVEY, David. **A condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

HONNEF, Klauss. **Arte contemporânea**. Colônia: Taschen, 1992.

LÉVY, Pierre. **As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens: uma história de amor e ódio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NASCIMENTO, Geraldo Carlos. **A intertextualidade em atos de comunicação**. São Paulo: Annablume, 2006.

PLAZA GONZALEZ, Julio (autor). **A imagem digital: crise dos sistemas de representação**. 156f. Tese (livre-docência) - Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, São Paulo, 1991.

SACKS, Oliver. **Um antropólogo em Marte: sete histórias paradoxais**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SANTAELLA, Lucia. **Imagem**. São Paulo: Iluminuras, 2005.

SARTRE, Jean Paul. **O existencialismo é um humanismo**, São Paulo: Abril Cultural, 1984.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de lingüística geral**. São Paulo: Cultrix, 2006.

VIRILIO, Paul. **O espaço crítico: e as perspectivas do tempo real**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

_____. **A bomba informática**. São Paulo: Estação Liberdade, 1999.