

Nenhum estudo de caso: a realidade em processo por meio da pesquisa em arte

Halisson Júnior da Silva

Licenciado em Artes Visuais pelo Centro Universitário de Maringá (CESUMAR). Mestre em Comunicação pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Pesquisador em Arte e quadrista.

Resumo: O presente artigo aborda e problematiza o processo artístico a partir da perspectiva da linguagem enquanto constituinte da própria realidade comum aos homens. Para tanto, entre outros autores, conta com Vilém Flusser como referência central, devido, principalmente, à sua abordagem poética acerca da imagem enquanto linguagem. Assim sendo, assume-se aqui uma postura poética também, seja por meio de seu conteúdo – tanto pela parcialidade inevitável, quanto por certa ambiguidade do texto –; seja por sua forma – intercalando deliberadamente cada parágrafo com uma citação longa, dizendo, assim, o que se quer dizer por meio da fala dos outros.

Palavras-chave: linguagem, imagem, realidade, processos artísticos.

No case study: the reality in process through the research in art

Abstract: This paper discusses the artistic process from the perspective of language as constitutive of reality common to human being. Therefore, among other authors, we use Vilém Flusser as central reference, mainly due to his poetic approach to the image as language. Thus, we also assume here a poetic posture, either through its content - both by its inevitable partiality, and by the ambiguity of the text -; either on its form - deliberately interspersing each paragraph with a long quote, saying what is to be said through the speech of others.

Keywords: language, image, reality, artistic processes.



Figura 1. *Slide*¹ que aparecia nos telões dos shows da banda *U2* no decorrer da execução da música *The Fly* durante a turnê *Zoo TV*, entre os anos de 1992 e 1993.

A palavra inglesa *believe* presente na figura que inicia esse texto significa, em tradução livre para o português, “acredite”. Destacado em vermelho no centro da imagem está a sílaba *lie* que pode ser traduzido como ‘mentira’. Tal imagem é emblemática no que concerne a discussão acerca da concepção de realidade que construímos a partir da linguagem e, no caso específico desse trabalho, a partir da linguagem visual. O poeta Octavio Paz relata que “a primeira atitude do homem diante da linguagem foi de confiança: o signo e o objeto representado eram a mesma coisa. [...] Porém, ao cabo dos séculos, os homens perceberam que entre as coisas e seus nomes abria-se um abismo” (Paz, 1982, p. 35). Como se sabe, os signos precisam que ‘acreditemos’ neles para que façam sentido; e, não raramente, quando depositamos neles nossa crença, acabamos esquecendo que em seu seio repousa uma ‘mentira’, ou – evitando o sentido pejorativo do termo – uma ficção, um conjunto de convenções criadas por homens. Acerca dessa instabilidade da linguagem, os pesquisadores Eugênio Bucci e Maria Rita Kehl nos dizem:

A linguagem é morada do homem, morada insegura. [...] Sabemos – na modernidade, mais do que nunca – o quanto é arbitrária a relação entre significante e significado; sabemos que as significações não foram atribuídas por deus às coisas criadas, mas que são obra do acaso operando nas relações humanas. Não há um referente último que assegure, de um lugar fora da linguagem, a estabilidade das significações. A linguagem, de fato, é um lugar angustiante (Bucci; Kehl, 2004, p. 16, 17).

Em outras palavras, como declara o filósofo Slavoj Žižek: “[...] a linguagem é um presente tão perigoso para a humanidade quanto o cavalo foi para os troianos: ela se

oferece para nosso uso gratuitamente, mas, depois que a aceitamos, ela nos coloniza” (Žižek, 2010, p. 20). Essa dinâmica da linguagem, porém, ocorre de maneira bem mais complexa do que pode parecer a princípio:

Os homens é que fazem a língua, por certo, mas não a fazem como querem. Ninguém é “autor” da língua. Os sujeitos sociais não cessam de testar os limites da língua, transgredir suas normas, subverter o sentido dos termos de modo a adequá-los a novas necessidades expressivas. Este processo é inconsciente. [...] Os homens fazem a língua? Seria mais adequado dizer: a língua se faz através da fala dos homens. *Os homens fazem a língua antes de saber o que dizem* (Bucci; Kehl, 2004, p. 20, grifo dos autores).

Ao considerar que ‘a linguagem se faz através da fala dos homens que a fazem antes de saber o que dizem’ é possível notar certo movimento circular na construção da linguagem. Circularidade esta facilmente identificável na concepção tradicional de imagem do ensaísta Vilém Flusser:

Imagens são superfícies que pretendem representar algo. Na maioria dos casos, algo que se encontra lá fora no espaço e no tempo. As imagens são, portanto, resultado do esforço de se abstrair duas das quatro dimensões de espaço-tempo, para que se conservem apenas as dimensões do plano. [...] O fator decisivo no deciframento de imagens é tratar-se de planos. [...] Quem quiser “aprofundar” o significado e restituir as dimensões abstraídas, deve permitir à sua vista vaguear pela superfície da imagem. [...] O vaguear do olhar é circular: tende a voltar para contemplar elementos já vistos. Assim, o “antes” se torna “depois”, e o “depois” se torna o “antes”. O tempo projetado pelo olhar sobre a imagem é o eterno retorno. O olhar diacroniza a sincronicidade *imagética* por ciclos. [...] O tempo que circula e estabelece relações significativas é muito específico: tempo de magia. Tempo diferente do linear, o qual estabelece relações causais entre eventos. No tempo linear, o nascer do sol é a causa do canto do galo; no circular, o canto do galo dá significado ao nascer do sol, e este dá significado ao canto do galo. Em outros termos: no tempo da magia, um elemento explica o outro, e este o primeiro (Flusser, 2009, p. 7 e 8, grifo do autor).

É possível identificar aqui uma relação estrutural entre a dinâmica da linguagem, a circularidade da imagem e uma concepção de tempo específico, o tempo da magia, que, juntos, compõe uma concepção de realidade, uma forma de pensar o mundo. Tomemos como exemplo as pinturas pré-históricas. Enquanto imagens, elas magicizam o mundo de modo a torná-lo apreensível ao homem. Nesse sentido, afirma o historiador da arte, Ernst Gombrich:

A explicação mais provável para essas pinturas rupestres ainda é a de que se trata das mais antigas relíquias da crença universal no poder produzido pelas imagens; dito em outras palavras, parece que esses caçadores primitivos imaginavam que, se fizessem uma imagem de sua presa – e até a espicassem

com suas lanças e machados de pedra –, os animais verdadeiros também sucumbiriam ao seu poder (Gombrich, 1999, p.42).

Certamente não estamos mais no “tempo da magia”. Assim, de modo a nos localizarmos em relação à contemporaneidade, voltemos à Flusser. Como declara o autor (Flusser, 2008; 2009), a linguagem em nossos dias também se manifesta de modo expressivo por meio de imagens; porém, tais imagens contemporâneas diferem fundamentalmente das imagens ditas tradicionais por serem frutos da técnica científica. São exemplos dessas imagens técnicas as imagens fotográficas, cinematográficas, televisivas, entre outras:

Trata-se de imagem produzida por aparelhos. Aparelhos são produtos da técnica que, por sua vez, é texto científico aplicado. Imagens técnicas são, portanto, produtos indiretos de textos – o que lhes confere posição histórica e ontológica diferente das imagens tradicionais. [...] Elas são dificilmente decifráveis pela razão curiosa de que aparentemente não necessitam ser decifradas. Aparentemente, o significado das imagens técnicas se imprime de forma automática sobre suas superfícies [...] (Flusser, 2009, p. 13).

Parece-nos que o tipo de crença nas imagens da maneira como descreve Gombrich seja impossível de se realizar nos dias de hoje. Porém, o próprio Gombrich (1999, p. 43) nos situa adequadamente ao constatar que “todos nós alimentamos crenças que consideramos tão axiomáticas quanto os primitivos consideram as deles – usualmente a um ponto tal que delas nem nos conscientizamos, a menos que deparemos com gente que as questione”. Desse modo, assim como Flusser, busquemos na fotografia, a imagem técnica primordial, nossas crenças inconscientes. Segundo o autor:

O mundo representado parece ser a causa das imagens técnicas e elas próprias parecem ser o último efeito de complexa cadeia causal que parte do mundo. O mundo a ser representado reflete raios que vão sendo fixados sobre superfícies sensíveis, graças a processos óticos, químicos e mecânicos, assim surgindo a imagem. Aparentemente, pois, imagem e mundo se encontram no mesmo nível do real: são unidos por cadeia ininterrupta de causa e efeito, de maneira que a imagem parece não ser símbolo e não precisar de deciframento (Flusser, 2009, p. 14).

Entretanto, algumas considerações sobre o “realismo” proporcionado pelas imagens fotográficas devem ser feitas posto que “a aparente objetividade das imagens técnicas é ilusória, pois na realidade são tão simbólicas quanto o são todas as imagens” (Flusser, 2009, p. 14). Seria equivocado dizer que a noção de realidade que os primeiros contemporâneos da fotografia tinham dela fosse maior do que o realismo que as pessoas

dos séculos passados percebiam nas imagens tradicionais. É preciso acrescentar que o realismo que vemos em determinadas imagens depende “tanto da materialidade da imagem e [...] do aparelho biológico da espécie humana quanto dos regimes de visualidade que permitem que o espectador veja tal materialidade *como imagem* e, acima de tudo, *como imagem realista*”, nos diz o pesquisador Daniel Portugal (2011, p.42, grifos do autor). Logo:

[...] a emergência da fotografia como imagem realista por excelência não poderia ser explicada *apenas* por categorias internas à própria imagem ou à tecnologia que a produz. Seria preciso que mudanças nos regimes de visualidade convergissem com as mudanças tecnológicas para o aparecimento [e estabelecimento] da fotografia (Portugal, 2011, p. 52, grifo do autor).

Logo, a credibilidade adquirida pela fotografia é consonante com as mudanças sociais da época de seu surgimento, onde, segundo o pesquisador Jonathan Crary “novos modos de circulação, comunicação, produção, consumo e racionalização exigiram e moldaram um novo tipo de observador-consumidor” (Crary, 1992, p. 14, tradução livre do original). Para o autor,

[...] o rompimento com modelos clássicos de visão no início do século XIX foi muito mais do que uma simples mudança na aparência das imagens e das obras de arte, ou dos sistemas convencionais de representação. Pelo contrário, ela foi inseparável de uma reorganização massiva do conhecimento e das práticas sociais que modificaram de vários modos as capacidades produtivas, cognitivas e desejantes do sujeito humano (Crary, 1992, p. 3, tradução livre do original).

Se, por um lado, Flusser evita apontamentos em relação ao contexto social e histórico do surgimento das imagens técnicas, por outro, Crary nos localiza adequadamente:

Fotografia e capital tornam-se formas homólogas de poder social no século XIX. Eles são igualmente sistemas totalizantes de ligação e unificação de todos os assuntos dentro de uma única rede global de valoração e desejo. [...] Ambos são formas mágicas que estabelecem um novo conjunto de relações abstratas entre os indivíduos e as coisas e impõem essas relações como sendo a realidade. É através das economias distintas, mas interpenetrantes, do capital e da fotografia que todo um mundo social é representado e constituído exclusivamente como signosⁱⁱ (Crary, 1992, p. 13, tradução livre do original).

Mais do que uma nova forma de representar a realidade, também é preciso perceber a emergência da fotografia como materialização imagética de uma nova forma de pensar a realidade. Em outras palavras, a imagem técnica seria uma manifestação

característica do capital enquanto elemento significante. Sem querer listar aqui as conhecidas mazelas sociais geradas pelo capitalismo, interessa-nos no momento reconhecê-lo enquanto gerador de linguagem que, como explicitado por Crary, é uma “forma mágica” que estabelece relações sociais e, em última instância, estrutura a própria realidade. Voltemos então às imagens tradicionais que surgiram numa época em que a “magia” era “explícita”, ao mesmo tempo em que resgatamos a imagem žižekiana da linguagem como “cavalo de Troia”:

Imagens são mediações entre homem e mundo. [...] Imagens têm o propósito de representar o mundo. Mas, ao fazê-lo, interpõem-se entre mundo e homem. Seu propósito é serem mapas do mundo, mas passam a ser biombos. O homem, ao invés de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver em função das imagens. [...] Tal inversão da função das imagens é idolatria (Flusser, 2009, p. 9).

Posteriormente, como mostra o pesquisador Norval Baitello Jr., “as representações planas das imagens transformam-se em representações lineares. O olhar não mais circula sobre a imagem, mas segue uma linha. [...] Com a escrita o mundo passa a ser descritível, o que abre os caminhos para o pensamento lógico, linear e conceitual” (Baitello Jr., 2010, p. 54):

No entanto [...] são [os textos] mediações tanto quanto o são as imagens. Seu propósito é mediar entre homem e imagem. Ocorre, porém, que os textos podem tapar as imagens que pretendem representar algo para o homem. Ele passa a ser incapaz de decifrar textos, não conseguindo reconstituir as imagens abstraídas. Passa a viver não mais para se servir dos textos, mas em função destes. Surge textolatria, tão alucinatória como a idolatria (Flusser, 2009, p. 11).

Como se vê, a alienação do homem diante da linguagem que ele mesmo cria parece ser inevitável: “sempre se supôs que os instrumentos são modelos de pensamento. O homem os inventa, tendo por modelo seu próprio corpo. Esquece-se depois do modelo, ‘aliena-se’, e vai tomar o instrumento como modelo do mundo, de si próprio e da sociedade” (Flusser, 2009, p. 73). Não obstante, o mesmo ocorre com as imagens técnicas: “O pretense significado das imagens técnicas não passa de imperativo a ser obedecido. Tal imperativo, tal ponta de dedo que aponta o caminho a ser seguido, é ‘o que as imagens técnicas significam’” (Flusser, 2008, p. 72). Sendo assim, decifrar tais imagens “implicaria, entre outras coisas, o deciframento das condições culturais dribladasⁱⁱⁱ” (Flusser, 2009, p. 29). Logo, a questão que se instaura é: como se emancipar

da “colonização” da linguagem se a realidade e, inclusive nós enquanto sujeitos, somos “construídos” a partir dela? Devemos evitar aqui a armadilha fácil de que a solução seria simplesmente negar as imagens técnicas ou qualquer outra manifestação da linguagem humana. Como argumenta Paz (1982, p. 36), “o homem é inseparável das palavras. Sem elas ele é inapreensível. O homem é um ser de palavras”. Ou seja, a condição do ser humano como tal é indissociável da linguagem. Todavia, há uma forma de comunicação humana em particular que lida de maneira peculiar com a linguagem: “sem deixar de ser linguagem – sentido e transmissão de sentido – o poema é algo que está mais além da linguagem. Mas isso que está mais além da linguagem só pode ser conseguido através da linguagem” (Paz, 1982, p. 27). Não nos limitemos, porém, ao poema. O próprio Paz (1982) reconhece que a experiência poética se realiza nas mais diversas formas de arte, se utilizando de diferentes manifestações da linguagem para chegar a um lugar além dela, causando o que ele chama de *revelação poética*:

A experiência poética é uma revelação de nossa condição original. [...] o ser não é algo dado, sobre o qual se apóia nosso existir, mas algo que é feito. [...] O homem é carência de ser mas é também conquista do ser. O homem é lançado para nomear e criar o ser. Essa é sua condição: poder ser. E nisso consiste o poder de sua condição. Em suma, nossa condição original não é somente carência nem tampouco fartura, mas possibilidade (Paz, 1982, p. 187/188).

Intitulada *A condição humana*, a pintura surrealista de René Magritte (figura 2) ilustra e constitui tal condição original do homem, demonstrando a necessidade que o ser humano tem de simbolizar, de recriar o mundo por meio da linguagem – no caso, a linguagem pictórica – para a apreensão mesma do mundo. Seria a imagem no cavalete uma reprodução fiel da paisagem vista da janela ou a própria visão da janela só seria possível a partir da depuração de seus elementos pela linguagem pictórica?

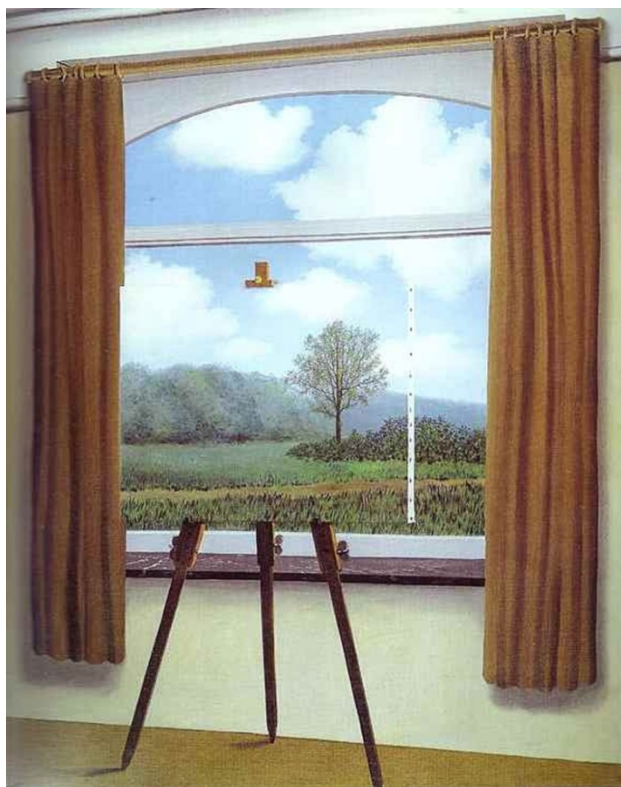


Figura 2. A Condição Humana, René Magritte, 1933.

O próprio mundo parece só ser possível de existir a partir do momento em que o (re)criamos acreditando que, na verdade, estaríamos apenas o representando por meio da linguagem. Como visto, segundo Paz, a percepção de tal condição seria possível de se revelar por meio da experiência poética que pode se realizar diante de uma obra de arte. Sobre tal possibilidade poética, nos explica o escritor e pesquisador Umberto Eco:

A mensagem que definimos como “poética” surge [...] caracterizada por uma ambiguidade fundamental: a mensagem poética usa propositalmente os termos de modo que a sua função referencial seja alterada; para tanto, põe os termos em relações sintáticas que infringem as regras consuetas do código; elimina as redundâncias de maneira que a posição e a função referencial de um termo possa ser interpretada de vários modos; elimina a possibilidade de uma decodificação unívoca, dá ao decodificador a sensação de que o código vigente está de tal modo violado que não sirva mais para decodificar a mensagem. Nesse sentido, o receptor vê-se na situação de um criptanalista forçado a decodificar uma mensagem cujo código desconhece, devendo, para isso, deduzir o código não de conhecimentos precedentes à mensagem. Desse modo, vê-se o receptor a tal ponto empenhado, pessoalmente, na mensagem, que sua atenção se desloca dos significados, a que a mensagem podia conduzi-lo, para a estrutura mesma dos significantes [...] (Eco, 2008, p. 95).

Desse modo, ao desviar a atenção dos significados para os significantes, um trabalho artístico seria passível de revelar ao sujeito sua condição e o fato “[...] de que tudo é transitório, e tudo o que concerne ao homem é de responsabilidade dos homens,

das relações de troca e poder entre humanos. Tudo, inclusive ele, o sujeito, que, como define Lacan, nada mais é que um significante à deriva” (Bucci; Kehl, 2004, p. 17). O supramencionado psicanalista Jacques Lacan, por sua vez, nos diz sobre a linguagem:

A função simbólica [da linguagem] apresenta-se como um duplo movimento no sujeito: o homem faz de sua ação um objeto, mas para a ela devolver em tempo hábil seu lugar fundador. Nesse equívoco que opera a todo instante, reside todo progresso de uma função em que se alternam a ação e o conhecimento (Lacan *apud* Žižek, 2010, p. 24).

O aspecto a ser considerado aqui é reconhecer que a linguagem se estabelece como uma “função em que se alternam a ação e o conhecimento”, ou, em outras palavras, por meio do intercâmbio constante entre prática e teoria, cuja separação, por si só, se mostra como um equívoco ao ter em vista que “não devemos esquecer de incluir no conteúdo de um ato de comunicação o próprio ato, já que o significado de cada ato [prática] de comunicação [teoria] é também afirmar reflexivamente que ele é um ato de comunicação [prática teórica]” (Žižek, 2010, p. 31). É nesse sentido que o filósofo Luigi Pareyson problematiza o caráter revelador como característica essencial da arte:

Aquilo que alguns dizem da arte, que ela é reveladora da verdadeira realidade das coisas, do mundo supra-sensível, da idéia, poder-se-ia dizer igualmente das outras atividades do homem, já que cada uma delas, no seu concreto exercício, abre frestas sobre a constituição da realidade, enquanto exhibe princípios, leis, estruturas sobre as quais a filosofia, com oportuna interpretação, erige as suas construções conceituais. Mas a arte não tem, de *per se*, uma função reveladora ou cognoscitiva, e menos ainda se reduz a conhecimento, sobretudo quando se atribui um caráter contemplativo ao conhecimento. O fato de se haver acentuado o caráter cognoscitivo e visível, contemplativo e teórico da arte contribuiu para colocar em segundo plano seu aspecto mais essencial e fundamental que é o executivo e realizador [...]. Por exemplo, ela revela, frequentemente, um sentido das coisas e faz com que um particular fale de modo novo e inesperado, ensina uma nova maneira de olhar e ver a realidade; e esses olhares são reveladores sobretudo porque são construtivos, como o olho do pintor, cujo ver já é um pintar e para quem contemplar se prolonga no fazer (Pareyson, 1997, p. 24/25).

Para Pareyson, o que Paz chama de “revelação poética” é possível justamente por ser continuação de um processo de criação artística. Sendo assim, convém investigar como ocorrem os próprios processos artísticos, cuja abordagem, no campo acadêmico, se dá por meio da pesquisa em arte, que aborda o trabalho artístico em seu caráter formativo. A pesquisadora Sandra Rey nos contextualiza:

A metodologia da pesquisa em artes visuais não pressupõe a aplicação de um método estabelecido a priori e requer uma postura diferenciada, porque o

pesquisador, neste caso, constrói o seu objeto de estudo ao mesmo tempo em que desenvolve a pesquisa. Esse fato faz a diferença da pesquisa em arte: o objeto de estudo não se constitui como um dado preliminar no corpo teórico; o artista-pesquisador precisa produzir seu objeto de estudo com a investigação em andamento e daí extrair as questões que investigará pelo viés da teoria. O objeto de estudo, desse modo, não se apresenta parado no tempo, como no caso do estudo de obras acabadas, mas está em processo (Rey, 2002, p. 132).

Diferentemente da pesquisa em ciência, onde se define antecipadamente um aspecto da realidade como objeto para ser estudado, no caso da pesquisa em arte “o objeto de estudo não existe como um dado preliminar no referencial teórico [...]. Ele precisa ser criado com o corpus da pesquisa e ser lançado como uma seta. São as interpelações da práxis que direcionarão a pesquisa teórica” (Rey, 1996, p. 90). Não obstante, como problematiza o artista-pesquisador Jean Lancri, “[...] como, no momento em que deve apresentar seu assunto de tese, vai [o artista-pesquisador] encontrar palavras para dizer aquilo que ele ignorava que gostaria de dizer antes de tê-lo dito?” (Lancri, 2002, p. 27). Como dito anteriormente, a linguagem se faz através da fala dos homens que a fazem antes de saber o que dizem. Sendo assim, se evidencia desse modo, na pesquisa em arte, a prática artística enquanto geradora de linguagem. Nesse sentido, afirma Rey:

A obra é geradora de linguagem através da elaboração de códigos formais, abstratos ou concretos, e do processamento de significados. A obra instaura um mundo [...] e, sem dúvida, amplia a percepção e o sentido ordinário que se tem das coisas, dos objetos e das situações (Rey, 2002, p. 131).

Assim, uma pesquisa que parte de uma obra de arte em seu aspecto formativo, durante a geração de linguagem através do processamento de significados, se estabelece, de certo modo, como uma “criação de realidade em laboratório”, no mesmo sentido de realidade presente em Paz (1982) quando este diz que a obra de arte, mais do que revelar alguma verdade de nossa realidade, possui sua própria verdade, cria sua própria realidade que, não obstante, dialoga com nossa visão de mundo. Todavia, como nos diz o filósofo René Passeron (2004, p. 13), “[...] toda criação seria não somente o *remake* de obras anteriores, mas um ultraje ao real, ultraje concebido pelos conservadores como um delito cultural e até moral”. Desse modo:

O que faz [o artista-pesquisador] senão espreitar, como uma prostituta, no cruzamento da Estética, da História da Arte e das outras Ciências Humanas? E o que é mais, trabalhando sempre na encruzilhada de uma prática textual e de uma prática artística, ele não pode, aos olhos de certos artistas como de certos teóricos, senão aparecer em posição trivial em relação à pureza de cada um

destes dois domínios que ele se ocupa em abordar alternativa ou conjuntamente para, ao que parece, adulterá-los (Lancri, 2002, p. 24).

Se de certa forma uma pesquisa teórica também é a prática de determinado discurso científico; de outra, uma prática artística também inclui certa teorização que se estabelece por meio de seu processo criativo. O que a investigação em arte faz é colocar tais aspectos implícitos em jogo, como elementos ativos na pesquisa. Como explica Rey,

[...] a pesquisa desenvolve-se em duas direções opostas e complementares: o pensamento estruturado da consciência e um afrouxamento das estruturas inconscientes. A superfície e a profundidade, consciência e inconsciência, estabelecem, durante a pesquisa, um processo dialético, efetuando trocas na elaboração de procedimentos, na pesquisa com materiais, na execução de técnicas, na reflexão e na produção textual (Rey, 2002, p. 127).

Como citado anteriormente por Kehl e Bucci, o processamento da linguagem se dá inconscientemente. Logo, ao transitar entre o consciente e o inconsciente, tal investigação em arte permite ao artista-pesquisador descobrir-se, por meio de seu próprio trabalho artístico a se instaurar, como um significante a deriva, tal qual sujeito definido por Lacan:

[...] a obra interpela os meus sentidos, ela é um elemento ativo na elaboração ou no deslocamento de significados já estabelecidos. Ela perturba o conhecimento de mundo que me era familiar antes dela: ela me processa. [...] A obra, em processo de instauração, me faz repensar os meus parâmetros, me faz repensar minhas posições. O artista, às voltas com o processo de instauração da obra, acaba por processar a si mesmo, colocando-se em processo de descoberta. (Rey, 1996, p. 87).

Porém, o artista que se processa em conjunto com a obra em formação denota que em tal instauração não se processam somente os significados das coisas, deslocando-os de lugar; mas se processam também os próprios significantes, deslocando a si próprio em relação à parâmetros pré-estabelecidos, em relação à própria realidade dada. Dessa maneira a imagem de uma pesquisa em arte como “criação de realidade em laboratório” se reafirma, não só pela (re)significação dos significados, mas também pela (re)significação do sujeito significante a partir de seu próprio processo criativo. Nos diz Pareyson (1997, p. 26) que a arte “[...] é um tal fazer que, enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer”. Ora, depois de tudo o que se discorreu no presente texto, o mesmo não poderia ser dito da linguagem em geral, e, em última instância, da própria realidade? O que se pretende aqui é evidente: demonstrar a inextrincável relação entre arte e realidade. Acerca de tal consideração, nos explica o filósofo Alain Badiou:

Se a arte é o encontro de um real pelos meios exibidos do factício, então a arte está por toda a parte já que toda a experiência humana é atravessada pela distância [...] entre o real e seu semblante. Por todo canto há exercício e experiência dessa distância. É a razão pela qual o século XX propõe gestos artísticos anteriormente impossíveis ou apresenta como arte o que anteriormente era mero dejetivo. Esses gestos, essas apresentações atestam a *onipresença da arte* na medida em que o gesto artístico equivale a uma efração do semblante, dando a ver em estado bruto a distância do real (Badiou, 2007, p.84, grifos do autor).

Longe de querer colocar a arte, por sua onipresença, em um patamar acima ou a parte de outras práticas humanas, busca-se, pelo contrário, reconhecer suas necessárias relações exatamente no sentido contrário ao afirmado pelo filósofo Zygmunt Bauman quando este diz que “as artes dos nossos dias [...] não se mostram inclinadas a nada que se refira à forma da realidade social. Mais precisamente, elas se elevaram dentro de uma realidade *sui generis*, e de uma realidade auto-suficiente nesta” (Bauman, 1997, p. 129). Tal noção é certamente uma mistificação, posto que uma arte que não se refira à realidade social só é possível a partir de uma realidade social que permite e propicia o surgimento e estabelecimento de uma arte assim. Nesse sentido, a “arte de nossos dias” analisada por Bauman necessariamente se refere à realidade social, porém, de forma negativa – negativa não em termos de valor, mas em termos de representação^{iv}. Em outra passagem do filósofo é possível perceber a origem de tal mistificação: “O poder estratificante pertence, hoje, não tanto às criações artísticas, quanto ao local em que são contempladas ou compradas. A esse respeito, porém, as obras de arte não diferem de outras utilidades mercáveis^v” (Bauman, 1997, p. 128). Voltamos então ao capital e, no âmbito desse texto, à sua linguagem característica, na qual ele se vê transubstanciado: a imagem técnica que teve sua origem na fotografia. Acerca desta, problematiza Flusser:

[...] o universo fotográfico é um jogo de permutação cambiante e colorido com superfícies claras e distintas, chamadas fotografias, estas são imagens de conceitos programados em aparelhos e tais conceitos são símbolos vazios. Sob análise, o universo fotográfico é universo vazio e absurdo. No entanto, como as fotografias são cenas simbólicas, elas programam a sociedade para um comportamento mágico em função do jogo. Conferem significado mágico à vida da sociedade. Tudo se passa *automaticamente*, e não serve a nenhum interesse humano. [...] *O dever de uma filosofia da fotografia seria o de desmascarar esse jogo* (Flusser, 2009, p. 70, grifos do autor).

Embora o dever de uma possível filosofia da fotografia seja o de revelar o “funcionamento” de nossa realidade, uma investigação em processos artísticos necessariamente o faz. Porém o faz de maneira não-explicita – mas também de modo não

necessariamente implícito. Lancri (2002, p. 28) nos diz que “[...] a pesquisa em artes plásticas, considerada em sua mais crítica função, não preconiza um outro uso de racionalidade, mas prioriza o uso de uma outra racionalidade”. Flusser (2009, p. 73), por sua vez, diz que “[...] estamos pensando do modo pelo qual ‘pensam’ computadores [...], estamos pensando de tal maneira porque a fotografia é o nosso modelo, foi ela que nos programou para pensar assim”. Nesse caso, não seria justamente “o uso de uma outra racionalidade” aquilo que precisamos? Todavia, se por um lado a pesquisa em arte é um campo privilegiado para o estudo em relação às possibilidades de instauração da própria realidade, por outro, qualquer imposição nesse sentido é problemático, visto que – como bem descobre o artista-pesquisador – não há um fim a se chegar, mas um fim a se criar.

ⁱ Nessa turnê, a banda *U2* criticava os meios de comunicação em massa – particularmente a televisão – ao mesmo tempo em que satirizavam a si mesmos enquanto *rockstars* celebrados pela mídia. Malabarismo possível por meio da ironia e do *espetáculo* presentes em seus shows da época.

ⁱⁱ A *sociedade do espetáculo* de Guy Debord é referência fundamental para os interessados em se aprofundar no debate das relações entre imagem e capital. Nela, o autor contextualiza: “O espetáculo é o *capital* em tal grau de acumulação que se torna imagem” (Debord, 1997, p. 25, grifo do autor).

ⁱⁱⁱ Em tempos de comunicação instantânea digital, pode parecer anacrônica a utilização de uma imagem técnica como a fotografia como exemplo da relação social entre pessoas. Para evitar tal equívoco, certas previsões de Flusser, como a que se segue, presente em seu livro *O universo das imagens técnicas*, vem a calhar: “Damos as costas ao mundo objetivo (dos volumes, das superfícies abstraídas dos corpos, das linhas abstraídas das superfícies e de tudo que diz respeito a linhas e processos). Concentramos os nossos interesses nos terminais em que calculamos os pontos, computando que sobraram depois da decomposição das linhas. Fazemo-lo a fim de construirmos superfícies secundárias, opostas ao mundo objetivo – são essas superfícies, essas imagens técnicas, que doravante nos interessam. [...] Todas as nossas condições objetivas, inclusive as biológicas, se passam às nossas costas: elas não nos interessam. Por certo, continuam a se passar: comemos, copulamos; há ciência, há técnica, há política, há economia. E tudo se passa mais depressa do que antes, já que se passa automaticamente. Mas tudo isso é quimérico; torna-se concreto apenas depois de levado das costas para o novo campo de interesse, ou seja, depois de ‘traduzido em imagem’. Doravante, apenas a imagem é o concreto” (Flusser, 2008, p. 189). Hoje, tal previsão parece não se referir tão somente ao futuro, mas é também diagnóstico do presente, visto a quantidade massiva de pessoas que cada vez mais estabelecem contato com o outro e com o mundo por meio ou em virtude de redes sociais virtuais acessíveis em um número cada vez maior de dispositivos. Ademais, como bem observado por Baitello Jr. no prefácio do livro citado, este “foi a sequência da ‘caixa preta’, talvez pretendendo corrigir a leitura simplista que ocorreu àquele, inevitavelmente provocada pela crença de que se tratava de livro sobre fotografia” (Flusser, 2008, p. 8).

^{iv} Mesmo sem identificar o que Badiou chama de onipresença da arte, Bauman reconhece que “a arte e a realidade não-artística funcionam nas mesmas condições, como criadoras de significado e portadoras de significado [...]” (Bauman, 1997, p. 135). Para o autor, a arte que ele chama de pós-moderna é uma força subversiva no sentido em que sugere que seu significado “[...] é a desconstrução do significado; mais exatamente revelando o segredo do significado [...]” (Bauman, 1997, p. 136).

^v Todavia, uma arte que não subverte o capital, possivelmente o maior significante desde o início dos tempos modernos, parece não ser subversiva o bastante. Tem-se em vista que subverter o capital no âmbito artístico não seja somente realizar intervenções em seus símbolos, mas também no próprio movimento

afirmativo que o capital realiza por meio da arte, visto que “o espetáculo [entendido como o capital transubstanciado em imagem] não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens” (Debord, 1997, p. 14). Se, como muitos dizem, a bolha especulativa criada por Damien Hirst em seu leilão *Beautiful inside my head forever*, de 2008, pode ser entendida como um ato artístico, por que uma desmistificação do capital no sentido oposto também não haveria de ser? Entretanto, embora se questione aqui a força subversiva da arte contemporânea no sentido apresentado por Bauman, deve-se evitar a armadilha fácil de emitir quaisquer juízos de valor que desqualifiquem sua natureza artística, posto que “[...] a arte, mesmo comprometida através dos séculos pelos serviços que prestou à crueldade, ao lucro, à arrogância dos potentes, continuaria sendo, em sua essência, um protesto do espírito contra tais serviços” (Passeron, 2004, p. 13). Nesse claro impasse que se estabelece não existe fórmula pronta ou caminho a ser seguido. No entanto, não é justamente com o problema da criação que se ocupam as pesquisas em processos artísticos?

Referências Bibliográficas

BADIOU, Alain. **O século**. Tradução: Carlos Felício de Silveira, Aparecida, SP: Ideias & Letras, 2007.

BAITELLO JR, Norval. **A serpente, a maçã e o holograma: esboços para uma teoria da mídia**. São Paulo: Paulus, 2010.

BAUMAN, Zygmunt. **O mal estar da pós-modernidade**. Tradução: Mauro Gama, Cláudia Martinelli Gama, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

BUCCI, Eugênio; KEHL, Maria Rita. **Videologias: ensaios sobre a televisão**. São Paulo: Boitempo, 2004.

CRARY, Jonathan. *Techniques of the observer*. Cambridge: MIT Press, 1992.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Tradução: Estela dos Santos Abreu, Contraponto: Rio de Janeiro, 1997.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. Tradução: Pérola de Carvalho, São Paulo: Perspectiva, 2008.

FLUSSER, Vilém. **O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade**. São Paulo: Annablume, 2008.

_____. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Sinergia Relume Dumará, 2009.

GOMBRICH, Ernst H. **A história da Arte**. 16ª edição. Tradução: Álvaro Cabral, Rio de Janeiro: LTC Editora, 1999.

LANCRI, Jean. **Colóquio sobre a metodologia da pesquisa em artes plásticas na universidade**. Tradução: Sônia Taborda, In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (org). O meio como ponto zero. Porto Alegre, RS: Editora da UFRGS, 2002.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. 3ª Ed. Tradução: Maria Helena Nery Garcez, São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PASSERON, René. **A poiética em questão**. Tradução: Sônia Taborda, Revista Porto Alegre. Porto Alegre, RS, n. 21, v. 1, jul/nov. 2004.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução: Olga Savary, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PORTUGAL, Daniel. **O realismo entre as tecnologias da imagem e os regimes de visualidade: fotografia, cinema e a “virada imagética” do século XIX**. Discursos fotográficos. Londrina – Pr: v. 7, n. 11, p. 33-54, jul./dez. 2011.

REY, Sandra. **Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais**. Revista do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, v.7, n.13, p.81-95, novembro de 1996.

_____. **Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais**. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (org). O meio como ponto zero. Porto Alegre, RS: Editora da UFRGS, 2002.

ŽIŽEK, Slavoj. **Como ler Lacan**. Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges, Rio de Janeiro: Zahar, 2010.