

O QUE HÁ PARA VER NA IMAGEM QUE TEMOS DIANTE DE NÓS

ENTREVISTA COM RICARDO NASCIMENTO FABBRINI

por *Fernanda Albuquerque de Almeida*
(PGEHA-USP)

Recibido: 10/05/2018

Aprobado: 11/07/2018

Ricardo Nascimento Fabbrini é professor de estética do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP) e do Programa Interunidades em Estética e História da Arte (PGEHA-USP) da mesma universidade. É autor dos livros O Espaço de Lygia Clark (Atlas) e A arte depois das Vanguardas (Unicamp). ricardofabbrini@usp.br



Fernanda Albuquerque de Almeida é curadora e pesquisadora na área de arte contemporânea. Doutoranda em Estética e História da Arte pela Universidade de São Paulo (PGEHA-USP), com pesquisa sobre imagens de tempo nas poéticas tecnológicas.
frnndaaa@gmail.com

1. FAA: É possível diferenciar imagens científicas, imagens artísticas e imagens midiáticas (ou de entretenimento)?

RNF: É possível, sim, pensar a existência de modalidades de imagens. A imagem científica não é uma representação objetiva da realidade dada, como se poderia pensar inicialmente, mas um construto mediado pelas codificações dos aparelhos que visa ao conhecimento da relação entre os fenômenos da natureza. Não se pode tomar a imagem científica como um espelho veraz do mundo – o que não significa dizer que ela não opere, muitas vezes, como sua representação – porque há nela uma dimensão irreduzível de abstração ou formalização. É importante destacar, assim, que as imagens científicas possuem pressupostos instrumentais e conceituais, porque estão impregnadas não apenas pela técnica, mas por teorias, que condicionam sua interpretação. A imagem científica é funcional. As imagens artísticas são aquelas que possuem algo de inacessível, misterioso, ou *irrevelado*, que, no entanto, nelas se manifesta. São imagens de uma beleza difícil ou inquietante, que permitem “pensar o impensado” como dizia Michel Foucault. São imagens disruptivas, porque rompem com o horizonte do provável, interrompendo toda organização performativa, toda convenção dominável por um convencionalismo. Numa palavra, são imagens que detêm algum segredo, mistério ou recuo. São imagens enigmas, em suma. As imagens de entretenimento são os “clichês”, no termo de Gilles Deleuze; ou os “simulacros”, na expressão de Jean Baudrillard. São imagens planas (ainda que HD ou 3D); epidérmicas; películares; sem recuo; sem relevo; sem perspectiva, sem enigma, sem mistério; sem face oculta; sem outro lado. São imagens que não indiciam uma alteridade, mas, ao contrário, reenviam à realidade existente. Evidentemente, no entanto, as fronteiras entre essas três modalidades de imagens não são, na maioria das vezes, bem marcadas, mas porosas ou esbatidas. Um desenho de anatomia de Leonardo da Vinci, por exemplo, pode ser considerado como uma imagem, simultaneamente científica e artística, assim como dada imagem astronômica da NASA que circula atualmente pela rede digital pode ser tida, ao mesmo tempo, como científica e de entretenimento. Por isso perguntava Deleuze, ao final de *Cinema 1: Imagem-Movimento*:

“Do conjunto dos clichês deve sair uma imagem. Com que política e com que consequências?; afinal: o que é uma imagem que não seria um clichê? *Onde acaba o clichê (ou imagem de entretenimento) e começa a imagem (a imagem enigma)?*”

2. FAA: Qual o papel do contexto em que a imagem está inserida para a sua interpretação?

RNF: Pode-se pensar o contexto da imagem em dois planos. O primeiro plano é o da materialidade da mídia, enquanto suporte de uma imagem. Neste caso, uma pintura de Manet, por exemplo, visualizada na rede, tem como suporte a imaterialidade própria às imagens digitais, enquanto a mesma pintura observada no museu tem como suporte o óleo sobre tela estendida em um chassi; com todas as consequências que daí decorre para a percepção sensível dessa imagem. O segundo plano é o contexto da circulação das imagens e das relações que elas estabelecem entre si. A pintura de Manet que circula na rede digital em meio à ciranda sem fim de imagens clichês, de entretenimento ou publicitárias, acaba em grande medida sendo por elas neutralizada. Desse segundo aspecto decorre a seguinte questão: em que medida no contexto da cadeia estonteante das imagens da rede digital, na qual uma dada imagem meramente conduz até a próxima, é possível destacar uma imagem (enigma) que ainda suscite um olhar apreensivo, com um pouco de ansiedade senão temor? É interessante lembrar, a propósito, voltando a Deleuze, que o problema do espectador face à saturação de imagens no presente deve ser: “o que há para ver na imagem que temos diante de nós?”; e não mais a pergunta habitual, movida pelo hedonismo ansioso: “o que veremos na próxima imagem?”. Em resumo: nesse contexto de saturação de imagens que nos deixou cegos de tanto ver é necessária uma reeducação dos sentidos que devolva à percepção sua capacidade de apreender as nuances de *uma* imagem. É preciso recuperar, pode-se dizer sem vacilar, a potência do olhar cioso e moroso.

3. FAA: Que relações possíveis entre texto e imagem você destacaria?

RNF: São inúmeros os modos de relação entre texto e imagem. Destacarei, aqui, tão somente a relação entre pintura e escritura em uma linhagem de artistas do século passado composta por Mira Schendel, Amílcar de Castro, Cy Twombly, Jean-Michel Basquiat, Keith Haring, Hans Hartung, Georges Mathieu, Jean Dubuffet, ou Paul Klee. Suas escrituras não são códigos a serem decifrados, enquanto escritas ou representações figurativas, mas *signos in status nascendi*, línguas em estado anterior ao nascimento da proposição ou da figuração. São arquiescrituras, como o signo nascituro de Mira Schendel, a língua larvar em Cy Twombly, ou o balbucio de Basquiat. Algo como sêmens de signos ariscos. São signos não verbais, os quais não pertencem a nenhuma língua natural, mas forçam-na a voltar, como se ficasse louca, a um estado anterior a seu nascimento, ao *in nato* da frase proposicional e representativa: uma “glossolalia” – no termo utilizado por Jacques Derrida para nomear a profetisa, transida, de Antonin Artaud: Letras, portanto, *avant la lettre*, antes da letra das palavras, de uma língua intraduzível. Não se trata na obra desses artistas de puro arremedo da escrita alfabética, cursiva, mas de traços condutores ou indutores de energia plástica que reagem à distância aberta no ocidente entre imagem e texto. Da escrita, esses artistas detiveram, em suma, menos os caracteres (a figura: letras, fonemas ou ideogramas), e mais a marca do traço como espaço total de pulsão: como “figurabilidade”, na expressão de Jean-François Lyotard. Essas escrituras que rasuram tanto o sistema alfabético-silábico quanto o sistema ideográfico, como o oriental, nas categorias de Ferdinand de Saussure, estão presentes também na poética tecnológica de poetas multimídias, como o português Eugénio de Castro e o brasileiro Arnaldo Antunes. Nestes casos, temos escrituras digitais que remetem aos *caligrammes* de Guillaume Apollinaire, às *paroles in libertà* de Tomaso Marinetti, a *Un Coup de Dés* de Stéphane Mallarmé, às *tortografias* de Merce Cummings, aos ideogramas dos *Cantos* de Ezra Pound, ou ainda, à *verbivocovisualidade* da poesia concreta de Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari. Apresento-lhe, no entanto, apenas um modo de pensar a relação entre texto e imagem, tema que remonta, vale grafar, à poética clássica.

4. FAA: Quais as implicações para a percepção na substituição da imagem analógica pela imagem digital?

RNF: A imagem digital (ou imagem numérica, como preferem apenas os franceses) diferentemente da imagem analógica não representa ou indicia o real (o “Isso foi!” como dizia Roland Barthes, em *A câmara clara*), mas o simula no sentido que ela não manteria mais nenhuma relação com o referente (ou o dito real). Por isso, afirmava Baudrillard, nos anos 1980, que o fascínio pelas imagens digitais (ou simulacros) seria fruto de uma “paixão niilista pelos modos de desaparecimento do real”. Estaríamos todos melancólicos e fascinados. A imagem digital, ao emancipar-se do real, diz de modo semelhante Edmond Couchot, teria introduzido a lógica da figuração na era da simulação, o que significa dizer que essas imagens teriam substituído o “real bruto”, “originário”, por um real resultante *tão somente* de operações de abstração segundo princípios da lógica formal e da matemática. Não se trataria, assim, de figurar o que é visível, ou seja, de representar o real ou mesmo de questionar a possibilidade de sua representação (no sentido da modernidade artística e literária do século XX), mas de simular o que é “modelizável”, segundo formalizações especializadas e complexas. Não se pode esquecer, no entanto, que sempre haverá um nível de abstração ou de formalização, haja vista que nas imagens analógicas também temos o “aparelho” como “processo codificador da caixa preta”, na caracterização de Vilém Flusser. De todo modo, é inegável que a imagem tecnológica ou numérica se tornou dominante no mundo da tecnociência a ponto de constituir-se como novo regime estético. Para avaliar, no entanto, as implicações da substituição das imagens analógicas pelas imagens digitais, como você propôs na pergunta, seria preciso proceder, a uma análise fenomenológica da presença do digital. Será que “pode ocorrer algo” – perguntava Jean-François Lyotard, na apresentação da exposição *Les Immatériaux*, da qual ele foi curador, realizada no Centro Georges Pompidou, em Paris, em 1985 – como um “sentimento de gozo ou de pertencimento” decorrente da comunicabilidade imediata entre a obra e o observador por meio de uma imagem de computador (ou seja, de uma imagem digital na tela total)?; ou será que essa imagem anula a facticidade dos acontecimentos, impossibilitando sua “recepção carnal”? Porque, afinal, é inegável, como se sabe, o grande número de imagens ocas, imagens sem presença, que nada representam além do vazio, como as dos filmes comerciais norte-americanos, que tomam a virtuosidade técnica como *efeitismo* obrigatório. Percebendo essas imagens digitais, sem lastro no mundo dito real, restaria ao observador apenas constatar: “Não há apresentação, coisa alguma está *aqui-agora*. Só há inocorrências, e não acontece mais nada”. De todo modo, como o desenvolvimento das tecnologias eletrônicas de informação não implicaram o fim das artes, mas uma mudança no regime estético das imagens, a possibilidade de uma imagem enigma digital dependerá de sua capacidade de resistir às imagens clichês, ou seja, ao eletro-entretenimento da sociedade do espetáculo.

5. FAA: A arte pode concorrer com o excesso de estímulos sensoriais presentes nos meios de comunicação midiáticos?

RNF: É uma excelente questão, porque estamos vivendo um “drama da percepção”, na expressão do dramaturgo Heiner Goebbels; ou uma “guerra das imagens”, como quer Bruno Latour. Estamos presenciando, em outras palavras, a agonia da imagem enigma, ou mais precisamente uma *agonística*, entendida, aqui, como o momento decisivo no qual se trava um conflito sobre o sentido e o destino das imagens. Essa questão foi formulada sinteticamente por Jean-Luc Godard no vídeo *Je Vous Salue Sarajevo*, de 2011, nos seguintes termos: Como evitar a dissolução da arte na comunicação, hoje pacificamente aceita?; porque se esta distinção não for preservada, a arte acabará subsumida à cultura *mass-midiática* e digital. De modo lapidar, sentencia Godard: “Pois há uma regra e uma exceção. Cultura é a regra. E arte, a exceção. Todos falam a regra: cigarro, camisetas, computador, TV, turismo, guerra. Ninguém fala a exceção. A regra quer a morte da exceção”. A arte seria assim, a julgar por esse diagnóstico de Godard, uma forma de resistência ao excesso de estímulos sensoriais da cultura de massa e digital, na dita sociedade da comunicação. É preciso, em outros termos, recusar o baralhamento, senão a indistinção, entre arte e comunicação, hoje pacificamente aceita. Por conseguinte, não se deve tomar a diferenciação entre arte e comunicação a partir tão somente de uma diferença *quantitativa* no que se refere ao nível informacional das mensagens – como defendia a teoria da cibernética de Norbert Wiener ou a teoria da informação de Abraham Moles ou Max Bense, nos anos 1950 a 1970 – mas acentuar que

a diferença entre elas é essencialmente *qualitativa*, porque concernente à estrutura da forma artística (ou imagem enigma). Nesse sentido, a arte deve operar – permita-me prescrever – no interior da sociedade da comunicação como uma forma de “comunicação sem comunicação”, recuperando a expressão utilizada por Lyotard em *O inumano*. Essa noção aparentemente contraditória designa, em outras palavras, uma espécie de comunicabilidade originária, ou *páthos*, porque anterior à pragmática comunicacional; de tal modo que afirmar que a arte opera uma *épokhé* (ou suspensão) significa dizer que ela interrompe, ou torna inoperante, essa pragmática. É preciso apreender, portanto, a força não comunicativa de uma imagem.

6. FAA: Há espaço para linguagens artísticas tradicionais, como a pintura e a escultura, nos tempos atuais? Que papel elas ainda podem exercer?

RNF: Sem dúvida, existe espaço, porque não há mais quem sustente a hierarquia entre as linguagens artísticas. Finda a etapa vanguardista, desde os anos 1970, artistas e certa crítica de arte, inclusive brasileira, constataram que a arte não evolui ou retrocede, muda; que não há evolução estética, mas desdobramento de linguagens. As poéticas tecnológicas não derogaram, por exemplo, a pintura ou a escultura. A gravura e a instalação possuem “direitos estéticos iguais”, como afirma Boris Groys. Essa igualdade estética entre os diferentes meios (pintura, escultura, fotografia, objeto, vídeo, *happening*, etc.), foi o resultado das efetuações da arte moderna que no curso do último século alargaram o campo das possibilidades artísticas. Não é raro que um mesmo artista contemporâneo mobilize ora o secular *ready-made*, ora a pintura, ora o vídeo, em função de sua intenção momentânea. Apresento como exemplos o artista argentino Guillermo Kuitca e o sul-africano William Kentridge que vêm recorrendo aos diferentes meios, técnicas e procedimentos – do desenho à instalação – na construção de imaginários singulares. É verdade que em exposições como a Documenta de Kassel ou a Bienal de São Paulo têm predominado, nas últimas edições, as fotografias, o vídeo e as instalações; mas esse fato não decorre de uma crença compartilhada por artistas e críticos na *superação* das linguagens da tradição, mas da orientação curatorial assumida por essas megaexposições internacionais. Pode-se perguntar, no entanto, – afastada a ideia de progresso nas linguagens artísticas – se a arte contemporânea mais significativa não seria aquela na qual há um hibridismo ou contaminação recíproca entre as linguagens. A singularidade de cada obra resulta hoje, afirma nessa direção Jacques Rancière, do modo como as várias artes ou mídias intercambiam seus poderes. Os artistas têm explorado, de fato, as potencialidades que cada mídia possui de mesclar seus efeitos aos das outras mídias, renovando as possibilidades sensíveis que aparentemente teriam se esgotado. Sobre o papel que as linguagens tradicionais podem ainda desempenhar, eu diria, para concluir, que certa pintura – como à que investe nas veladuras – pode contribuir para a reaprendizagem da arte de ver, há pouco referida, na medida em que ela exige a desaceleração ou retardamento do olhar.

7. FAA: Quais experiências artísticas com imagens você destacaria no contexto brasileiro atual?

RNF: Seriam inúmeros os exemplos de experiências significativas com imagens nas diferentes linguagens artísticas, haja vista a riqueza da arte contemporânea brasileira. Se você me permitir, no entanto, destacarei apenas um caso, ao qual me dediquei recentemente, porque retoma aspectos de nossa conversa, até aqui. Refiro-me às fotografias de igarapés e igapós na floresta amazônica, de Antonio Saggese, que integram as séries *Hiléia* e *Ig*, produzidas entre 2014 e 2017. Destaco essas fotografias, porque articulam novos modos de pensar e produzir uma imagem, opondo-se à imagem hegemônica na sociedade do espetáculo ou da hipervisibilidade do presente. Enfatizo três aspectos de seu trabalho. Suas fotografias, em primeiro lugar, não devem ser tomadas como imagens científicas ou de entretenimento, porque não são registros da floresta amazônica que em regime encomiástico louvaria seu esplendor (enquanto imagem clichê ou edulcorada); ou fotojornalismo ecológico que denunciaria a dilapidação criminosa dos recursos naturais (como imagens científicas ou documentais). O segundo aspecto é que essas fotografias produzem uma tensão, que aciona a reflexão, entre imagem analógica e imagem digital. Saggese não busca uma imagem de resistência recorrendo a câmaras analógicas *low-tech*, mas, ao contrário, utiliza câmeras digitais de altíssima sensibilidade, modificadas para captar o infravermelho, com lentes de grande luminosidade e com sensores que reduzem a profundidade de campo;

posteriormente, essas imagens assim produzidas são por ele modificadas no computador, na expectativa de que dessa intervenção técnica resultem potencialidades artísticas impossíveis de serem obtidas nas películas fotoquímicas. Neste trabalho de pós-produção, de alteração dos códigos dos *pixels* visando a introduzir, por exemplo, variações tonais, Saggese coloca em suspeição o próprio caráter de representação (ou até mesmo indicial) da fotografia. Isto porque as imagens digitais conferem visibilidade ao que é imperceptível nos modos de representação tradicionais dos filmes fotossensíveis. Seu desafio, em síntese, é pensar por meio de suas fotografias as consequências da ausência da indicialidade na imagem digital; porque, se a inscrição analógica pressupunha contato físico (luz fixada em superfície fotossensível), a imagem digital, como dizíamos há pouco, é codificação de procedimentos matemáticos ou abstratos, que dispensa, portanto, o contato entre mundo e imagem, entre máquina e referência – o modo corrente do indicial. O terceiro aspecto é o caráter de hibridez dessas fotografias, porque Saggese não busca o específico fotográfico – a questão essencialista, de natureza ontológica, própria ao modernismo – de André Bazin a Roland Barthes – mas as suas relações com as artes plásticas, o cinema e as novas tecnologias da informática. Investindo nas possibilidades inéditas de metamorfoses abertas pelas novas técnicas e suportes, como os digitais, as fotografias e vídeos de Saggese são, assim, belas imagens pensativas, imagens que forçam *sensivelmente* o pensamento (porque nelas não há ponto que não nos mire, inquirindo-nos) interrompendo a máquina geradora de imagens da mídia digital e de massa que é sempre tautológica, porque resultado da permutabilidade de imagens clichês.