

A IMAGEM CRÍTICA O DOCUMENTO NAS ARTES E O ESPAÇO PÚBLICO DO OLHAR

The critical image

The document in the arts and the public space of the gaze

La imagen crítica

El documento en las artes y lo espacio público de la mirada

LUIZ CLÁUDIO DA COSTA | Pós-doutorado na Université de Paris 1 - Sorbonne. Professor associado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ) | l.claudiodacosta@gmail.com

RESUMO

Neste ensaio discuto dois assuntos centrais da minha pesquisa acadêmica: o uso de documentos e o lugar da imagem nas práticas artísticas contemporâneas. Essas questões constituíram a base do projeto integrado “Vidas precárias: arte, memória, história”. Embora recusada por minimalistas e conceituais, a imagem era o operador fundamental no paradigma documentário nas artes dos anos 1960 e 1970. Consideramos aqui a imagem crítica como aquela que busca um contato com o real. Embora falhe em capturar a totalidade de seu referente, a imagem crítica trabalha essa perda e mostra essa falha.

Palavras-chave: arte e documento; arte e a precariedade; arte documental; imagem crítica.

ABSTRACT

In this essay I discuss two central themes of my scholarly research: the use of documents and the place of the image in contemporary artistic practices. These issues form the basis of the integrated project “Precarious lives: art, memory, and history”. Although rejected by minimalists and conceptualists, the image was the fundamental operator in the documentary paradigm in the arts of the 60s and 70s. We consider here the critical image as the one that seeks a contact with the real. Although it fails to capture the entirety of its referent, the critical image works that loss and shows that failure.

Keywords: art and document; art and precarity; documentary art; critical image.

RESUMEN

En este ensayo discuto dos asuntos centrales de mi investigación académica: el uso de documentos y el lugar de la imagen en las prácticas artísticas contemporâneas. Estas cuestiones constituyeron la base del proyecto integrado “Vidas precárias: arte, memoria, historia”. Aunque rechazada por minimalistas y conceptuales, la imagen era el operador fundamental en el paradigma documental en las artes de los años 60 y 70. Consideramos aquí la imagen crítica como aquella que busca un contacto con lo real. Aunque falle en capturar la totalidad de su referente, la imagen crítica trabaja esa pérdida y muestra este fallo.

Palabras clave: arte y documento; arte y la precariedad; arte documental; imagen crítica.

Gostaria de apresentar neste ensaio questões e ideias que constituíram a base do projeto integrado “Vidas precárias: arte, memória, história”, desenvolvido em parceria com o Arquivo Nacional. Originalmente a iniciativa desdobra-se em dois tempos. Na primeira fase, realizamos um colóquio com vinte especialistas – artistas, curadores, sociólogos e filósofos – entre os dias 12 e 14 de novembro de 2018, junto com a exposição de fotografos da periferia do Rio de Janeiro, Vida Brincante, com curadoria de Francisco Valdean, mestre em antropologia pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ). A segunda etapa tem duração de 12 meses a partir de janeiro de 2019, encerrando as atividades com uma exposição que reunirá oito artistas (todos participantes do colóquio) – Christus Nóbrega, Cristiana Miranda, Leila Danziger, Lívia Flores, Patrícia Franca-Huchet, Rosana Paulino, Floriano Romano e Tato Teixeira. Para a elaboração dos trabalhos a serem expostos em 2020, o coordenador do projeto propôs que fossem realizadas pesquisas individuais nos fundos documentais do Arquivo Nacional, seguidas de quatro encontros que efetivassem diálogos, discussões e trocas a respeito do processo artístico de cada um.

Antes mesmo de dar início às reflexões que me interessam desenvolver neste ensaio, é preciso reconhecer a importância da participação das universidades e das instituições públicas de pesquisa na estruturação de uma cultura crítica no Brasil. O colóquio, financiado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), tinha como objetivo o debate crítico sobre a precariedade da vida e o papel da arte na construção da esfera pública. Para a segunda fase do projeto, os artistas foram escolhidos em virtude do vínculo com a universidade – professores-pesquisadores, bolsistas de pesquisa de agências de fomento, doutorandos, bolsistas vinculados à UERJ. A aliança do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGARTES - UERJ) com o Arquivo Nacional e o apoio financeiro do CNPq foram imprescindíveis para a realização do projeto Vidas precárias. Somente com apoio público a pesquisa tem condições de manter a continuidade necessária ao conhecimento avançado com patamares semelhantes aos de países desenvolvidos.

Dito isso, pretendo desenvolver dois assuntos centrais da minha pesquisa acadêmica: o uso de documentos e o papel da imagem crítica nas práticas artísticas contemporâneas. Com efeito, os dois temas estão intimamente ligados e revelam as mudanças epistêmicas ocorridas nos últimos anos na cultura artística. O modelo textual de interpretação que serviu durante quase toda a metade do século XX para a crítica da arte, da mídia e da cultura em geral vem sendo substituído pelo paradigma da imagem (Mitchell, 1994). Mais particularmente, o uso de documentos de arquivo e a incorporação de fotografias com função documentária em trabalhos artísticos ocorrem, simultaneamente, com a “virada pictórica” e o “retorno do real” anunciados na década de 1990, respectivamente, por W. J. T. Mitchell (1994) e Hal Foster (2014). Vejamos como ocorreram essas mudanças na prática artística e como podemos pensar a imagem segundo um paradigma crítico.

ARTE, IMAGEM E DOCUMENTO

A documentação em imagens técnicas (filme, fotografia, vídeo) surge nas artes por volta dos anos 1960 e 1970 para suprir a necessidade de conservar a memória de trabalhos efêmeros. Logo os artistas percebem a potência da materialização visual como ato expressivo voltado para o real, o tempo e a história. A imagem parecia fadada a retornar à cena das artes após um tempo de renúncia. Com efeito, a recusa da representação nas artes não havia esgotado com as correntes abstratas modernistas. Se por um lado, a *pop art* nos Estados Unidos e o tropicalismo no Brasil retomaram a figuração apropriando-se de fotografias da imprensa com a intenção de questionar a cultura e a reproduzibilidade, o minimalismo norte-americano criticou a imagem avaliada por seu ilusionismo e antropomorfismo. Embora trazendo questões fundamentais para a contemporaneidade como a presença e os materiais industriais, os artistas minimalistas recusaram a imagem entendida como semelhança, alusão naturalista ao referente, operação de adequação compatível com as coisas vistas e, ainda, como metáfora do humano – as “referências mais oblíquas” –, segundo as palavras de Donald Judd:

O conjunto de imagens (*imagery*) envolve algumas notáveis semelhanças com outras coisas visíveis e muitas outras referências mais oblíquas, tudo generalizado para se tornar compatível. As partes e o espaço são alusivos, descritivos e de certa forma naturalistas (Judd, 2006, p. 100).

Os artistas conceituais que surgiram na esteira do minimalismo também recusaram a imagem para a construção de seus trabalhos, mas o problema já era de ordem diferenciada. Os conceitualistas privilegiavam a palavra na elaboração de trabalhos que discutissem a ideia de arte, as convenções e instituições do campo, enquanto a visualidade e o objeto, recusados como trabalho, acabavam servindo como modo de apresentação da “proposição” artística, termo proveniente da filosofia analítica. Joseph Kosuth enunciaria o projeto da arte conceitual em 1969, questionando sua função e natureza por meio das “formas que a arte assume como sendo a linguagem da arte” com o propósito de mostrar que uma obra de arte é um tipo de proposição (Kosuth, 2006, p. 219). Havia à época uma necessidade de romper com o idealismo de certa ideia de arte. A linguagem como base da obra e da teoria do artista aumentava a consciência de uma arte crítica e permitia o questionamento da arte como ideia. Por outro lado, podia submeter a arte à primazia de um discurso científico. Daniel Buren pronunciou-se a respeito enaltecendo o discurso teórico: “Se ela (a arte) puder se repensar ou se pensar e se criar teoricamente/cientificamente, a ruptura será consumada. [...] Essa ruptura é/será o resultado lógico de um trabalho teórico” (Buren, 2006, p. 261). Mais à frente, na mesma página, contudo, Buren mostra que os dois campos são inseparáveis: “A teoria é/será indissociável da prática”.

Importa mostrar o privilégio da lógica e da linguagem que prevalecia entre os artistas conceituais, cuja perspectiva crítica provinha da filosofia analítica de Ludwig Wittgenstein.

A base central incorporada era a ideia de que as proposições matemáticas são tautologias e, portanto, despidas de significado descritivo factual. Segundo Fernanda Medina, Kosuth leu o *Tractatus* como uma crítica geral da linguagem, na qual se vê que “a lógica e a ciência desempenham papel de destaque numa representação do mundo, análoga aos modelos matemáticos” (Medina, 2012, p. 30). Por suas argumentações e trabalhos, Kosuth apresenta a tautologia como proposição artística, assim como os limites da arte para representar qualquer realidade possível. A arte constitui-se, portanto, como problema lógico, vazio de sentido e de imagem. Com *Box, cube, empty, clear, glass – a description* (1965) – cinco cubos transparentes sobre os quais essas palavras eram inscritas –, Kosuth desdobrava a tautologia da evidência prevista por Frank Stella na fórmula “o que você vê o que você vê” (*What you see is what you see*) (Kosuth, 2006, p. 131). Mas, se para o minimalismo o problema era relativo à percepção do objeto de arte indiferenciado entre outros objetos do cotidiano, para Kosuth o redesdobramento do objeto em uma inscrição tautológica de linguagem constituía a obra de arte em sua impossibilidade para a descrição, visual ou verbal.

Para os conceituais ingleses, não se tratava de uma estética da impossibilidade, mas do privilégio da linguagem que deveria substituir a visualidade nas artes. No texto do editorial do primeiro número da revista *Art&Language, the journal of conceptual art*, ficavam claros dois problemas centrais considerados pela arte conceitual: primeiro, questionar a condição “de que as artes visuais permanecem visuais”; segundo, afirmar o lugar da linguagem para a arte: “O conteúdo da ideia do artista é expresso por meio das qualidades semânticas da linguagem escrita” (Stella; Judd, 2006, p. 237). Fundamentalmente, a iconofobia norteava a crítica dos artistas conceituais, enquanto a teoria, o discurso e a linguagem tornavam-se o operador para o questionamento da ideia de arte. Supunha-se que o visual, enquanto operação mimética e contemplativa, não tinha as condições discursivas da linguagem. Ambiguamente, contudo, a imagem reaparecia na cena artística conceitual com funções específicas. Joseph Kosuth, desde 1965, usava a fotocópia na apresentação de trabalhos como *Uma e três cadeiras*. E isso não foi diferente para as ações efêmeras de corpo presente aparecendo à época, na medida em que confiavam à imagem a função de documentar o acontecimento para a memória do trabalho. No conceitualismo latino-americano, a ambiguidade com relação à imagem não foi desprezível. Recusando a objetualidade da arte, Artur Barrio registrava em fotografia ou filme todas suas ações efêmeras, com exceção de algumas, como *4 dias 4 noites*, documentada por relato escrito a mão, integrado em um livro de artista. *Rodapés de carne*, ação realizada em sua própria casa em Paris (o artista recusou fazer a mesma ação em uma galeria), documentada por fotografias, também se tornou livro de artista. Paradoxalmente recusada como objeto, a imagem é aceita para a circulação do trabalho.

John Roberts, historiador da arte conceitual inglesa, destacou as contradições evidentes no fato de os artistas de seu país atacarem a primazia do visual e usarem a fotografia com a função indireta de registro. Segundo o autor de *The impossible document* (1997), essa ambiguidade levou a arte conceitual a “reconectar-se com o mundo das aparências sociais sem endossar uma defesa do pictórico pré-modernista” (Roberts, 1997, p. 9). Com efeito, os artistas descobriram virtudes ético-estéticas inesperadas com a imagem documentária. Embora

a imagem-registro devesse representar a obra efêmera, ela só alcançava fazê-lo de modo lacunar. Se por um lado, não era mais possível ter a experiência em presença da ação artística passada, por outro, a imagem produzia novas experiências entre a presença e a ausência do acontecimento. A ação que o documento buscava registrar não podia ser retomada integralmente pela imagem como experiência presente, mas aparecia por falhas, faltas, desaparecimentos. Enfim, proporcionava a experiência de uma ausência presente. O documento visual servia à memória sob a condição de elaborar o passado como esquecimento. O fracasso da imagem dizia respeito a sua inadequação para a função de restituição do passado, mas sua eficácia encontrava-se em outro lugar – no encontro da arte com aquilo que aparece na vida social. O documento visual para os artistas conceituais colocava na cena artística um problema central para a geração seguinte: a relação entre o documento e a imagem nas artes.

O assim chamado documento visual – fosse na condição de imagem apropriada da imprensa ou imagem-registro de obras efêmeras – não podia restituir o referente, mas tinha a potência de reconectar a arte com a vida e a história por meio das falhas expostas, das lembranças da perda, das ausências presentes. A experiência da perda e da ausência provocada pela imagem-registro mostrava a potência do documento para gerar sentidos semióticos, sensoriais e emocionais relacionados ao tempo e à história. Os documentos menos expressivos dos danos e desaparecimentos, mais óbvios em sua suposta inocência de restituição, acabavam por sugerir aos artistas um gesto que potencializasse os sentidos e elaborasse as perdas. Não é outra a razão para que artistas como Artur Barrio, embora recusando o estatuto de obra para a imagem, apresentasse muitos de seus registros fotográficos na forma da montagem, estruturando e elaborando aqueles restos em uma grade múltipla e heterogênea (Costa, 2017, p. 108).

O arquivo tornava-se matéria sensível para o trabalho de artistas a partir dos anos 1990, fato que apareceu na exposição curada por Okwui Enwezor (2008), *Archive Fever: uses of document in contemporary art*.¹ A crítica do documento realizada por Michel Foucault e Jacques Derrida auxiliaria o campo da arte a conceber teoricamente a documentação de trabalhos artísticos, mas também a considerar o lugar das práticas documentárias nas artes. Para pensar esses problemas, faz-se necessário retomar alguns momentos da história da fotografia e do cinema que praticaram o gênero documentário, de modo a refletir sobre as singularidades do uso do documento nas artes após os anos de 1990.

Desde os anos 1920 e 1930, August Sander e Walker Evans praticam a fotografia documentária. O fotógrafo alemão reconhecia, contudo, que “a boa fotografia é mais que um documento”. Walker Evans, por sua vez, abordando o que chamava de “estilo documentário”, defendia ideias semelhantes: “Um documento tem utilidade, enquanto que a arte é realmente inútil. Assim, a arte não é jamais um documento, mas ela pode adotar dele o estilo” (apud Lugon, 2011, p. 30-31). Surge, assim, o gênero documentário na fotografia que teria ambi-

1 A exposição pioneira voltada para o problema do documento aconteceu no P.S.1 Contemporary Center de Nova Iorque, em 1999, sob o título “Deep Storage: collecting, storing, and archiving in art”. Ver: Schaffner and Winzen, 1999.

ções diversas: a arquivística, para a qual Eugène Atget havia aberto as portas e a comercial, central para as agências de fotografia.

No cinema, o gênero documentário tem uma longa história desde os anos 1930, quando o termo foi definido por John Grierson como “tratamento criativo da realidade” (apud Nichols, 2016). A escritura documental moderna iniciada com Dziga Vertov nos anos 1920 pretendia filmar “a vida de improviso”, mas estruturava as imagens-fato por meio da montagem (Da-Rin, 2004, p. 109-131). Um filme era uma construção, não um documento. Bill Nichols, teórico norte-americano do cinema documentário, ratifica: os documentários “não são documentos, por mais que sejam representações expressivas que talvez se baseiem em documentos”. E ressalta: “Esperamos coisas diferentes das representações e das reproduções, dos documentários e dos documentos” (2016, p. 36). A oposição fundamental do documentário é a ficção, esclarece Bill Nichols em seu livro *Introdução ao documentário*, ampliando diversas noções simplificadas e por ele problematizadas:

O documentário fala de situações e acontecimentos que envolvem pessoas reais (atores sociais) que se apresentam para nós como elas mesmas em histórias que transmitem uma proposta, ou ponto de vista, plausível sobre as vidas, as situações e os acontecimentos representados. O ponto de vista particular do cineasta molda essa história numa maneira de ver o mundo histórico diretamente, e não numa alegoria fictícia (2016, p. 37).

A expressão “arte documentária”, usada por Olivier Lugon em 2001 para o campo da fotografia, foi recentemente empregada por Aline Caillet e Frédéric Pouillaude (2017) com o intuito de refletir o gênero. Na introdução, os organizadores da coletânea discutem as artes documentárias contemporâneas sem se restringirem a um meio específico, pois consideram essa prática um paradigma “da arte em geral”. Em suas palavras:

Elemento heterogêneo e perturbador, o documento (e, conseqüentemente, a prática documentária compreendida como investigação e recolha do real) tem frequentemente sido utilizado na representação pictórica, mas também teatral ou literária, como instrumento que coloca em questão a autonomia da arte e o fechamento que frequentemente espreita a representação (Caillet; Pouillaude, 2017, p. 15).

Pode-se considerar pelo menos duas práticas distintas no gênero documentário nas artes de que fala Caillet e Pouillaude. Há os filmes e vídeos que documentam ações artísticas efêmeras no campo. Em 1972, Artur Barrio documentava com *Abertura I* – filme constituído por uma única tomada sem cortes ou montagem – a ação do artista abrindo uma garrafa de Coca-Cola, alegorizando uma comemoração irônica, dado o contexto da ditadura no Brasil. Em 2002, o filme *Atrocidades maravilhosas* documentava as ações com cartazes de vinte artistas fazendo uso de uma estética distinta daquela da tomada única. Embora *Atrocidades maravilhosas* possa se relacionar com a poética de Barrio por meio da precariedade, a montagem e as diversas vozes narrativas mostram a transformação do filme/vídeo que

documenta ações artísticas. Em outra perspectiva da arte documentária, o filme utiliza documentos de arquivo de fatos históricos da vida social, como fez Harum Farocki e Andrei Ujica em *Videogramas de uma revolução*. Os artistas usaram documentos de arquivo da mídia, combinando as imagens de transmissão televisiva com material filmado por cinegrafistas amadores para narrar a violenta rebelião popular que derrotou a ditadura de Nicolau Ceausescu. *Videogramas de uma revolução* segue uma tradição do cinema documentário que produz um discurso a partir de imagens de arquivo.

A crítica à ideia do documento visual como reprodução do referente no cinema aciona a representação construída. *Atrocidades maravilhosas* segue essa prática documentária crítica, embora registrando ações artísticas. Mas que outras possibilidades expressivas com o documento surgiram nas artes? Para a realização *Nomes próprios*, Leila Danziger (1996-1998) pesquisou em fundos de documentos na biblioteca da comunidade judaica de Berlim Charlottenburg, mas nenhum documento foi incorporado nas 76 gravuras de matrizes em metal que compõem a lista dos nomes de judeus desaparecidos em campos de concentração da Segunda Guerra Mundial. Por outro lado, em *Navios de emigrantes* (2018), a artista incorporou cadastros de passageiros judeus de quatro embarcações, todos fugidos da Alemanha para o Brasil na época do nazismo. Os registros foram extraídos do Arquivo Nacional, as listas foram cortadas manualmente e, em seguida, fotografadas, compondo a montagem de tiras de papel que ressaltavam novas relações com os nomes listados.

O termo “arte documentária” proposto por Caillet e Pouillade confunde-se em demasia com o gênero histórico praticado pela fotografia e pelo cinema e não alcança destacar as nuances do uso do documento nas artes plásticas. Não se trata de defender o discurso da especificidade dos campos, mas de afirmar as práticas diferenciadas com documentos, observando as singularidades. O problema crítico da fotografia e do cinema relaciona-se à ideia de reprodução do referente, pois o contato com o real parece por demais garantido dada a característica indicial desses meios. Nas artes plásticas, o documento é o outro, um estranho que põe a arte em contato com o real e aciona a crítica à ideia de autonomia da arte. A incorporação do documento aciona a recusa crítica da autonomia do campo, ao passo que a fotografia e o cinema documentário afirmaram-se, sobretudo, como alteridade da arte. O gesto artístico atua em todos esses meios para rachar o documento e mostrar a inadequação das linguagens em relação à restituição do referente. Mas nas artes plásticas, o gesto constitui um espaço singular para o contato com o real em um espaço estranho a essa experiência por sua tendência histórica à autonomia desde o modernismo. A apropriação do documento e o gesto do artista violam o campo das artes para fazer aparecer do real os sintomas secretos, os fantasmas furtivos, as emoções abafadas.

Integrar o documento (ou aspectos do arquivo pesquisado) à obra é absorver para a arte aquilo que ela não é. O historiador Olivier Lugon apresentou as contradições intermináveis entre arte e fotografia durante os anos 1920: “O que o documento agregou para aceder ao estatuto de arte?” (Lugon, 2011, p. 43). Naquele início de século na Alemanha, à época da nova objetividade, falava-se de uma arte do documento para sublinhar o duplo valor de cada um. Logo, a fotografia como documento se oporia à fotografia como arte. Sem demora,

a fotografia documentária seria o contrário da artística. A fotografia de documentação que surge com o conceitualismo dos anos 1960 e 1970 acabou por sugerir outro problema. Na fotografia conceitual, a prática foi a de documentar ações artísticas efêmeras e negar a imagem como objeto de arte. Ela, contudo, serviria para fazer circular a memória do trabalho. O paradoxo se inscrevia: a fotografia que se negava como arte tinha a função de apresentar a arte. O conceitualismo levantava de modo oblíquo dois problemas simultaneamente: o papel do documento na arte e o estatuto da imagem.

O historiador Michel Poivert pondera que as relações ambíguas entre a fotografia e a arte conceitual promoveram o que chama de “requalificação ética da estética”. “No momento em que, após Marcel Duchamp, tudo pode ser arte, a fotografia preencheria a missão de ser precisamente aquilo que a arte não pode ser, ‘um outro da arte’” (Poivert, 2010, p. 12). O documento aparece no conceitualismo como o outro da arte, aquilo que, não sendo arte, permite-a conectar-se com a vida. Ele tem o papel de alteridade para as artes, sendo justamente o operador crítico que impede a autossuficiência do campo. Desde Duchamp, a arte só se realiza como tal relacionando-se com sua exterioridade, a vida, que se desloca para dentro de sua esfera como aquilo que ela não é por meio do documento. Essa é uma consequência importante que se pode tirar do conceitualismo para a continuidade de uma arte crítica: o documento e a imagem-registro como a alteridade que torna possível a arte politicamente engajada com a construção da vida e da sociedade.

A IMAGEM E A PRECARIÉDADE DO OUTRO

O operador fundamental nesse paradigma documentário nas artes é a imagem. O paradoxo é que a arte conceitual cujo modelo crítico era o texto mostrou esse caminho de uma mudança epistêmica. A imagem substituiria a linguagem como paradigma hermenêutico (Mitchell, 1994).

Usamos a alcunha de imagem para muitos atos, coisas e experiências distintas. Isso talvez porque ela apresenta duas variantes que se alternam: a face da idealização representacional e do controle e a vertente do excesso, da potência criadora, da responsabilidade ética e crítica. As duas faces da imagem já foram teorizadas por diversos autores. Para Maurice Blanchot (1987), a imagem oscila entre a luminosidade – que deixa transparecer uma forma ideal, um aspecto, uma figura – e a obscuridade, que afasta o visível na direção de uma impossibilidade. Judith Butler (2011) aposta em duas outras modalidades para delimitar o problema ético da imagem. O visível pode ser domado pelo quadro, o enquadramento que circunscreve a realidade e normatiza o olhar. Este é o expediente do sujeito da vontade, mas sobretudo do poder e dos meios de comunicação de massa que buscam controlar nossos modos de ver, sentir e pensar. Tratando do rosto enquadrado pela mídia nos contextos de guerra, Judith Butler considera a imagem como aquela que serve para “capturar e subjugar, se não eviscerar” o outro (Butler, 2011, p. 26). Nesse caso, o enquadramento do visível operado pela imagem funda o ato e desumaniza o outro submetido ao olho panóptico que o captura. Essa versão da imagem funciona acreditando poder superar a diferença entre o “eu” que

representa e o outro representado, propósito alcançado apenas por meio da reintrodução da diferença que a representação alegava fazer desaparecer. Essa é uma imagem figurativa e significativa, sobretudo, o triunfo daquele que realiza a representação.

São retratos da mídia que são geralmente manobras a serviço da guerra, como se o rosto de Bin Laden fosse o próprio rosto do terror, como se Arafat fosse o rosto do engano e como se o rosto de Saddam Hussein fosse o rosto da tirania contemporânea (Butler, 2011, 24).

A imagem de perspectiva crítica constitui outra experiência, na medida em que responde à demanda de responsabilidade feita pelo outro percebido em sua precariedade. O eu não existe sem o tu; convivem numa vida em comum (Todorov, 2014). O circuito da vida em comum é o espaço de inauguração e transformação dos sujeitos realizado pela imagem. Esse circuito aparece na imagem de perspectiva crítica, na qual os sujeitos aparecem em sua precariedade e em contínua formação. A precariedade na arte foi trabalhada por artistas dos anos 1970, dentre os quais, no Brasil, encontram-se Paulo Bruscky, Artur Barrio, Anna Bella Geiger e muitos outros. A precariedade dos suportes qualificava a arte crítica daquele momento, realizada com meios como a fotocópia, o cartão postal, a fotografia, o papel-carta, o papel-jornal etc. Essa produção cuja vulnerabilidade aparecia explícita na superfície visível do trabalho colocava-nos diante da impermanência crucial do objeto de arte, mas também da precariedade da vida com a qual a arte se comprometia naquele momento. A relação de uma arte comprometida com a vida foi teorizada por Peter Burger (1996) em meados dos anos 1970 com relação às vanguardas. Para Burger, ao recusar a “arte pela arte” as vanguardas históricas buscaram uma superação da arte na direção de uma nova *praxis* vital.

Desde Baudelaire, a arte que se tornava exclusivamente arte tenderia a desaparecer. Assim, desde a modernidade, ela só seria verdadeiramente arte ao figurar aquilo que não é – a vida, o outro. A arte crítica compromete-se com a vida, podendo abordar a precariedade, a violência, o sofrimento. Arlette Farge, historiadora francesa dos arquivos prisionais do século XVIII, propõe que o sofrimento seja um “lugar para a história”. Ela fala da necessidade de encontrar as palavras de sofrimento nos arquivos, interrogatórios e boletins de ocorrência que colocaram pessoas anônimas diante da polícia durante o século XVIII. Farge argumenta que as “palavras contam das vidas que se quebraram ou que, de uma maneira ou de outra, simplesmente conheceram a dor e o sofrimento” (1997, p. 19). Por volta dos anos 1990, a arte havia tomado a violência e o sofrimento como lugares para a manifestação artística por meio do documento.

A filósofa norte-americana Judith Butler vincula a imagem crítica ao sofrimento da vida. O rosto do outro em sua precariedade torna-se problema ético considerado a partir do pensamento de Emmanuel Lévinas – o rosto como figura de algo que não é literalmente um rosto: “O rosto deve ser encontrado nas costas e no pescoço, mas ele não é exatamente um rosto” (Butler, 2011, p. 18). O rosto não é necessariamente algo humano, mas surge como figura do sofrimento humano. A precariedade da vida é percebida a partir do outro que nos

olha e nos demanda responsabilidade. Lévinas declara: “A consciência é questionada pelo rosto”, ou ainda: “O rosto desconcerta a intencionalidade que o visa” (Lévinas, 2012, p. 52). É a vulnerabilidade da vida que nos olha quando olhamos o outro como rosto.

A vida precária do outro constitui figura por meio da experiência do “rosto” não necessariamente humano. Por meio da concepção de rosto, Judith Butler contrapõe o enquadramento ou imagem do poder à imagem crítica, essa na qual o outro não aparece subjugado em uma representação que anula a diferença que seu olhar impõe à situação do encontro. Butler alega uma falha no processo da captura do referente em razão da diferença não subsumida do outro ao “eu” que representa.

A imagem crítica, se podemos falar desse modo, trabalha essa diferença da mesma forma que a imagem levinasiana o faz; deve não apenas falhar em capturar seu referente, mas *mostrar* essa falha (Butler, 2011, 28, grifo da autora).

Não há imagens certas ou adequadas para a arte comprometida com a precariedade. As imagens críticas não exprimem de modo mais verdadeiro a realidade, pois a própria realidade falta em sua totalidade. Não se trata, contudo, de defender o irrepresentável, o inimaginável, a representação em sua impossibilidade. A arte comprometida com a figura da precariedade resiste à violência do inimaginável; resiste à estética do irrepresentável que integra a representação (Rancière, 2012). George Didi-Huberman expressou-se “contra todo e qualquer inimaginável” em seu livro *Imagens apesar de tudo* (Didi-Huberman, 2012, p. 33-47). Para ele, a violência contra a vida não é inimaginável, embora essa seja experiência necessária para o gesto que resiste ao silêncio da violência sofrida, possibilitando “erguerem-se imagens do terrível” (2012, p. 87).

Mas também – uma vez que a imagem é feita para ser vista por outrem – para arrancar ao pensamento humano em geral, o pensamento do “fora”, um imaginável para aquilo de que ninguém, até então [...] entrevia a possibilidade (2012, p. 19).

As imagens do terrível tocam nos traumas vividos na história. Artistas como Rosana Paulino, Leila Danziger, Lívia Flores, entre outros, interessam-se pelos traumas da vida social – perdas, abandonos, apagamentos, enfim, a violência e o sofrimento vividos no encontro com o poder. Suas poéticas são plástica e visualmente muito distintas, mas os trabalhos dessas artistas não representam a violência vivida, mas os traumas que subsistem. Rosana Paulino aborda questões sociais, étnicas e de gênero em *Bastidores* (1997), repetindo o ato do silenciamento sofrido pelos negros na história do país. Leila Danziger interpela o real por meio dos problemas históricos da migração em *Navio de emigrantes* (2018). Lívia Flores aborda a invisibilidade do artista da periferia urbana, incorporando os trabalhos de Clóvis (artista habitante da Fazenda Modelo) para a montagem de *Puzzleópolis* na 26ª Bienal de São Paulo, em 2004.

A violência tende ao recalque, mas somente trabalhando esse apagamento, fazendo-o retornar como imagens-sintomas no espaço público pode-se criar as possibilidades para

o debate sobre a violência histórica vivida por certos grupos sociais. Revendo em 1914 o emprego das técnicas psicanalíticas diante da resistência a se recordar o que está reprimido, Freud afirmou que o trauma esquecido não pode ser representado, mas se expressa nas ações do paciente: “Ele o reproduz não como lembrança, mas como ação; repete-o, sem, naturalmente, saber que o está repetindo” (Freud, 1996). As imagens que se erguem do terrível não são representações; são figuras da precariedade da vida, figuras precárias que aparecem no espaço do olhar, em função do olhar do outro.

Com o intuito de pensar a imagem crítica, George Didi-Huberman reporta-se a dois movimentos como já propuseram outros autores. O primeiro é o da experiência visual das distâncias entre o ver e o ser olhado. Nesse fluxo, geram-se os sentidos sensoriais ótico e tátil do objeto visto, a “forma originária da sensorialidade”. O segundo movimento é o das imagens dialéticas que se efetuam nas distâncias das formas e dos sentidos semióticos gerados, com seus equívocos e espaçamentos próprios. Para o historiador, falar de imagens dialéticas é no mínimo lançar uma ponte entre a dupla distância dos sentidos sensoriais e dos sentidos semióticos. A dupla distância é originária enquanto elemento memorativo. “Desde o início tinha lugar o depois”, afirma. (Didi-Huberman, 1998, p. 169). A origem para a imagem dialética não é a fonte e nem a ideia, pois ela não pertence à metafísica, mas à história. Ela confronta o que resta com tudo o que foi perdido. Nas palavras de Didi-Huberman: “a origem surge diante de nós como um sintoma” (1998, p. 171).

Para o historiador francês, a imagem vincula-se, sobretudo, ao sintoma gerado pela perda e pela ausência. A imagem é a modalidade do visível que apresenta e trabalha a perda: “trabalho do sintoma no qual o que vemos é suportado por (e remetido a) uma obra de perda. Um trabalho que atinge o visível em geral e nosso próprio corpo vidente em particular” (Didi-Huberman, 1998, p. 34). A imagem é dialética por ser “capaz de se lembrar sem imitar, capaz de repor o jogo e de criticar o que ela fora capaz de repor em jogo” (1998, p. 114). Como reitera Emmanuel Alloa, ver com a imagem é “uma espécie de visão em que ver é ver mais do que o olho encontra” (2016, p. 16). A imagem não se constitui como imitação de um referente, mas em função do espaço do olhar onde o outro nos olha, um ato corporificado no qual os sentidos são precários por conta das falhas, das ausências, das perdas, embora sejam repletos de emoções, sentimentos e sensações.

A imagem não é apenas uma materialização bidimensional, mas a materialização de uma experiência corporal do encontro com o outro, com a precariedade do outro que é parte do espaço do olhar. A imagem crítica reconhece o outro como essa estranha alteridade que faz ruir o processo da identificação com o qual o “eu” busca superar a diferença. Entre os anos 1950 e 1960, Merleau-Ponty e Lacan destacaram as diferenças entre o olho e o olhar. Ver é o ato que constitui o objeto a partir do olho do sujeito que conhece, do “eu” que vê. O ato de conhecer pela perspectiva do olho faz do outro coisa de quem o eu é proprietário, faz do outro escravo de quem o eu é senhor, objeto de quem o eu é sujeito. Por outro lado, o olhar é sempre olhar do outro que desfaz esse eu prévio constituído como vontade de modo narcisista e autônomo. O olhar do outro perturba o sujeito considerado em sua autonomia, agindo segundo sua própria vontade. Por meio do olhar do outro (e não do olho que vê e

conhece) surge a falha, o encontro faltoso, a figura do real, a imagem vinda do vazio da perda desse mesmo “eu”. Sob o olhar do outro, a evidência do ver malogra, mas a experiência desse malogro constitui outra figurabilidade, um espaço de perdas constituído por formas precárias, por falhas e incertezas.

Merleau-Ponty costumava dizer que um corpo possui uma “espacialidade de situação”, pois se movimenta em um mundo heterogêneo e complexo, absorvendo os acontecimentos no presente do corpo que se esforça em reabrir o tempo a partir das implicações do presente (1994, p. 273-277). A arte que se pretende crítica gera imagens situadas nesse espaço que é antes um espaçamento, um afastamento do presente do eu que quer subjugar o outro eliminando a distância, a diferença, a estranheza. O espaço do olhar é um espaço de imagens engendradas na situação colocada pelo outro. É nesse espaço profundo da distância dos olhares que nasce a exigência da arte: ouvir o sofrimento não vocalizado do outro. A arte produz objetos e imagens que geram o espaço da coatividade dos olhares marcados pela diferença, pela distância.

O PROJETO "VIDAS PRECÁRIAS" NO ARQUIVO NACIONAL

A intenção deste artigo não era analisar trabalhos concretos, mas especular teoricamente sobre as possibilidades da imagem crítica visando o objetivo principal do projeto Vidas precárias – pensar a função ética e política da arte no espaço público. Tentei mostrar que a questão do arquivo surgiu nas artes plásticas a partir das práticas de documentação de ações e intervenções presenciais. Como consequência, a imagem pode retornar ao campo após um longo momento de recusa, tornando-se operador importante para a experiência de traumas coletivos. Além da documentação de trabalhos efêmeros, que se assemelha a filmes e fotografias do gênero documentário, o uso de documentos nas artes apresenta possibilidades expressivas singulares. Escrito ou visual, o documento funciona como a alteridade da arte, o elemento que impede o campo de se fechar em sua condição formalista e autônoma. Seja criando trabalhos a partir de pesquisas em arquivos, seja incorporando registros de repositórios públicos ou de inventários particulares, as artes plásticas trabalham o documento como imagem das perdas e dos esquecimentos vividos no presente. Recusando a representação do outro enquadrado, a imagem crítica pode gerar um espaço comum para o olhar, um espaço de compartilhamento de sintomas e traumas que resista à violência da negação das vozes de sofrimento. Diante da obra crítica podemos nos dar conta do grande segredo do visível: nunca estamos presentes em nós mesmos ao direcionarmos o olho para aquilo que nos olha a distância. O outro participa da atividade de constituição dos sentidos da obra de arte, uma experiência do comum como coatividade no espaço público.

O comum não pode mais ser entendido apenas no sentido do pertencimento como se compreendia as comunidades tradicionais. Comum é o princípio político da coatividade, segundo Pierre Dardot e Christian Laval, que propõem uma nova concepção do termo: “O comum deve ser pensado como coatividade e não como copertencimento, copropriedade ou copossessão” (2017, p. 52). Na arte crítica, o comum diz respeito à coatividade do olhar, uma

experiência da imagem como espaçamento por meio do qual o eu e o outro – o artista e o espectador, o espectador e a obra – são estranhos que não podem ser capturados porque o olho panóptico falha. Assim, a arte é política não porque participa da atividade da política, nem tampouco porque realiza representações mais claras e sensíveis. Ela se solidariza com a vida democrática, mas não dá a ver a violência de modo mais verdadeiro. A coatividade diz respeito aos gestos que criam o espaçamento e as falhas na obra, permitindo ao outro adentrar no espaço das imagens sintomas.

A arte crítica participa da produção de sujeitos emancipados, acionando suas próprias capacidades particulares de ver e pensar a partir do gesto que resiste à negação da violência. A arte é política não quando indica as direções para o olhar do outro, nem quando sugere os caminhos para os gestos e ações do outro. A obra é política quando se constrói como estranheza radical no espaço compartilhado do olhar, essa estranheza de que falava Lévinas ao tratar da nudez do rosto do outro. A obra de arte atinge, assim, sua dimensão ética, envolvendo-se e participando da construção da vida-em-comum e do espaço público das imagens.

Referências

ALLOA, Emmanuel. Iconic turn: a plea for three turns of the screw. *Culture, theory and critique*, vol 57, issue 2, 2016. Disponível em: <<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14735784.2015.1068127>>. Acesso em: 24 abr. 2019.

Art&Language. Arte-linguagem. In: FERREIRA, Glória. COTRIM, Cecília (org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p. 235-248.

BLANCHOT, Maurice. Duas versões do imaginário. In: _____. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BUREN, Daniel. Advertência. In: FERREIRA, Glória. COTRIM, Cecília (org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p. 249-261.

BURGER, Peter. *Theory of the avant-garde*. Minneapolis: University of Minnesota, 1996.

BUTLER, Judith. Vida precária. *Contemporânea*. Revista de Sociologia da UFSCar, vol. 1, n. 1, jan./jun., 2011. Disponível em: <<http://www.contemporanea.ufscar.br/index.php/contemporanea/article/view/18>>. Acesso em: 24 abr. 2019.

CAILLET, Aline. POUILLAUDE, Frédéric. *Un art documentaire: enjeux esthétiques, politiques et éthiques*. Rennes: Presses Universitaire de Rennes, 2017.

COSTA, L.C. Da grade múltipla da montagem: perspectivas para a imagem crítica na contemporânea. *Modos*. Revista de História da Arte, Campinas, v. 1, n. 2, p. 98-112, mai. 2017. DOI <https://doi.org/10.24978/mod.v1i2.761>. Disponível em: <<http://www.publilionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/76>>. Acesso em: 24 abr. 2019.

DA-RIN, Silvio. *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue, 2004.

DARDOT, Pierre. LAVAL, Christian. *Comum: ensaio sobre a revolução no século XXI*. São Paulo: Boitempo, 2017.

- DIDI-HUBERMAN, George. *Imagens apesar de tudo*. Lisboa, KKYM, 2012.
- _____. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- ENWEZOR, Okkwui. *Archive fever: uses of the document in contemporary art: catálogo*. Nova Iorque: International Center of Photography/Steidl, 2008.
- FARGE, Arlette. *Des lieux pour l'histoire*. Paris: Éditions du Seuil, 1997.
- JUDD, Donald. Objetos específicos. In: FERREIRA, Glória. COTRIM, Cecília (org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p. 96-106.
- KOSUTH, Joseph. A arte depois da filosofia. In: FERREIRA, Glória. COTRIM, Cecília (org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p. 210-234.
- FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- FREUD, Sigmund. Recordar, repetir e elaborar. (Novas recomendações sobre a técnica psicanalítica II). In: _____. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud, edição standard brasileira*. Volume XII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- LÉVINAS, Emmanuel. *Humanismo do outro homem*. Petrópolis: Vozes, 2012.
- LUGON, Olivier. *Le style documentaire: D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*. Paris: Macula, 2011.
- MEDINA, Fernanda. Da estética à lógica: considerações sobre a arte conceitual, a partir da obra de Joseph Kosuth. *Revista científica/FAP*, n. 9, p. 19-27, jan./jun. 2012.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- MITCHELL, W. J. T. *Picture theory: essays on verbal and visual representations*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2016.
- POIVERT, Michel. *La photographie contemporaine*. Paris: Flammarion, 2010.
- ROBERTS, John. *The impossible document: photography and conceptual art in Britain (1966-1976)*. London: Camerawork, 1997.
- SCHAFFNER, Ingrid. WINZEN, Matthias (org.). *Deep Storage: collecting, storing, and archiving in art*. Nova Iorque, Munique: Prestel, 1999.
- TODOROV, Tzvetan. *A vida em comum: ensaio de antropologia geral*. São Paulo: Unesp, 2014.
- RANCIÈRE, Jacques. Se o irrepresentável existe. In: _____. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- STELLA, Frank. JUDD, Donald. Questões para Stella e Judd. In: FERREIRA, Glória. COTRIM, Cecília (org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p. 122-138.

Recebido em 31/12/2018

Aprovado em 19/2/2019