



O sopro das  
imagens  
também  
vem de dentro

---

**Ícaro Moreno Ramos**

Brasil. Artista visual e professor de fotografia, é mestrando no Programa de Pós-graduação em Artes da UFMG. Bolsista CAPES/PROEX. Pós-graduado em História da Cultura e da Arte pela UFMG (2007), possui graduação em Jornalismo pelo Centro Universitário de Belo Horizonte (2006). Foi o representante do setor de Artes Visuais, no mandato 2013/2014, na Comissão Municipal de Incentivo à Cultura (CMIC) em Belo Horizonte/MG.  
icaromoreno@gmail.com

---

## **Resumo**

O presente texto aborda a exposição “Don't follow the wind”, montada dentro da zona de exclusão do desastre nuclear de Fukushima, a partir de um diálogo com os conceitos warburguanos de “brisa imaginária” e de “sobrevivência”. O tema dos ventos é o promotor da co-incidência entre o trabalho em Fukushima e a teoria warburguiana, aqui conduzida pelo historiador de arte francês Georges Didi-Huberman. A hipótese trazida é a de que as obras da exposição carregam consigo um duplo emanar: por um lado, estão saturadas da radiação que as têm trespassado por anos; por outro, transportam a herança imagética das obras de arte numa cultura pós-nuclear - em que o perigo de um fim último sempre nos ronda.

## **Palavras-chave**

Sobrevivência, Radioatividade, História da arte, Emanações da imagem, Fukushima.

## **Abstract**

The present text approaches the exhibition “Don't follow the wind”, set up within the exclusion zone of the Fukushima nuclear disaster, from a dialogue with the warburguan concepts of “imaginary breeze” and “survival”. The theme of the winds is the promoter of the co-incidence between the work in Fukushima and the warburguan theory, here conducted by the French art historian Georges Didi-Huberman. The hypothesis brought is that the works in the exhibition carry with them a double emanation: on one hand, they are saturated with the radiation that has pierced them for years; on the other hand, they carry the imaged heritage of works of art in a post-nuclear culture - where the danger of an ultimate end always surrounds us.

## **Keywords**

Survival, Radioactivity, Art History, Image emanations, Fukushima.

Desde março de 2015 até uma data imprevista, há uma exposição bastante incomum em curso no Japão. Incomum porque sua instalação, seu lugar de apresentação, está situado dentro da zona de exclusão criada após o desastre nuclear ocorrido em Fukushima. Um grupo de artistas, liderado pelo coletivo Chim↑Pom<sup>1</sup>, decidiu ocupar as casas abandonadas pelos moradores da área proibida próxima aos reatores nucleares da TEPCO danificados pelo sismo e tsunami de Tohoku para criar uma exposição que permite problematizar logo de partida o próprio vocábulo exposição, já que os trabalhos estão lá, podemos dizer, de algum modo, para não serem vistos - ou seja -, estão lá como que para dialetizar a ideia mesma de exposição. Pois, se de um lado, a palavra exposição - com seu prefixo ex, que indica afastamento, separação - aponta para um tipo de posição em separado, de posição afastada (o que implica em lembrar da própria condição do ver, que exige uma distância), de outro, dizer que tais obras estão expostas nos lembra que elas podem estar também sujeitas ao contágio.



Figura 1: Naohiro Ukawa, flag design for Don't Follow the Wind, 2015. Disponível em <<<http://field-journal.com/issue-7/dont-follow-the-wind-chim↑pom-and-the-creation-of-a-collective-imaginary>>>. Acesso em 13 de maio de 2018

“Don’t follow the wind” - “Não siga o vento”, numa tradução direta - é o título do projeto (Figuras 1 e 2). O nome foi inspirado por uma anedota contada por um dos ex-moradores da área, um pescador amador que, por saber ler as frequentes mudanças do vento, rumou em direção oposta àquela indicada pelo governo japonês para que os cidadãos se salvassem da alta carga de radiação liberada após as explosões e avarias nas usinas nucleares. E, com isso, salvou sua família desse vento perigoso.<sup>2</sup>

Mas como pensar essa experiência, digamos, eólica à luz de uma história da arte? De qual modo fazer convergir os fluxos, de qual maneira ajustar os alísios desse discurso? Certamente, numa dentre muitas vezes, insuflando - em coro com Aby Warburg - o conceito de brisa imaginária, nome que o historiador alemão veio a dar àquele vento que, soprando desde a Antiguidade, vem sobreviver nas imagens da Renascença, nos drapeados e nos cabelos das ninfas - os acessórios em movimento (bewegtes Beiwerk) - de um Botticelli e de um Ghirlandaio, por exemplo.



Figura 2: Don’t follow the wind - a walk in Fukushima. Frame de vídeo 4k. Disponível em: <<<https://youtu.be/Z4pfNqFWvBM>>>. Acesso em 27 de fevereiro de 2018.

Em um de seus livros sobre essa figura importante do universo warburgiano, o “Ninfa Fluida” (2015), o teórico francês Georges Didi-Huberman nos lembra bem que, para Aby Warburg, “há uma lei energética de rotação do sentido das imagens como há uma lei de rotação do vento” (DIDI-HUBERMAN, 2015: 127), lei essa que explicaria os movimentos temporais e geográficos através dos quais as imagens encontram sua consistência.

Não seria o próprio tema da sobrevivência, do *nachleben*<sup>3</sup>, esse em que as imagens fluem e refluem incessantemente através do tempo pra encontrar em nós uma ancoragem? Não seria essa, inclusive, uma de suas características fundamentais, essa sua capacidade oscilatória, (anadiômena, para usar o termo que Didi-Huberman utiliza e que remete à Afrodite Anadiômena, ou seja, a deusa nascida da espuma causada pelo bater das ondas)? Cremos que sim. É certamente essa qualidade a promotora do seu movimento sempre contínuo entre o aqui e o alhures, entre o agora e o outrora, indo e vindo “até se enrolar[em] no covil do polvo (l’antre de pieuvre<sup>4</sup>) de nossos psiquismos inconscientes, fora de nossa vista já que no centro de nós mesmos.” (DIDI-HUBERMAN, 2015: 143)

Interessa, portanto, interrogar esse objeto de pesquisa a partir do modo como ele problematiza essa consistência particular das imagens, essa consistência digamos oscilatória das imagens que o tema dos ventos migratórios warburgianos propõe. De todo modo, o interesse era o de apontar para as imagens de “Don’t follow the wind” como uma névoa e uma herança que se desloca no mundo de modo ambivalente, ou seja, como um perigo e como um presente. Como uma dupla herança da sobrevivência.

Dizer isso é apontar a hipótese de que, impregnadas desde dentro pela radiação que as tem trespassado durante esses anos de exposição, tais obras-imagens seriam sobreviventes a partir de um vento que elas próprias ordenavam que não fosse seguido. “Não siga o vento” é o imperativo que dá nome ao trabalho. Mas como interpretar essas imagens sem seguir esse vento proibido? Como saber, num possível futuro de legibilidade (e visibilidade), o momento exato em que poderíamos

experienciar sem perigo, ter diante de nós sem o medo do contágio, as imagens criadas nessa ocasião trágica?

A resposta talvez seja a de que a verdadeira experiência visual, a experiência interior do e no sujeito, sempre é composta de muitos riscos. Há um perigo em todo ver, há uma dificuldade inerente em compor a boa distância (para continuar em termos didi-hubermanianos, a dupla distância<sup>5</sup>). Se a vista é composta por algo definitivamente inatingível, numa distância sempre imposta como baliza de segurança, o objeto visto se esfria, perde vida e perde o devir; se a vista é formada por uma aproximação excessiva, o seu calor demasiado, sua emanção visual e tátil nos atrapalha, seu caráter emotivo se espalha como um contágio. E se seguirmos a terminologia de Maurice Blanchot em “O espaço literário” (1987), lá no limite, esse segundo olhar conclui ainda uma inversão: se torna o olhar impessoal do fascínio:

Quem quer que está fascinado, o que vê não o vê propriamente dito mas afeta-o numa proximidade imediata (...) A fascinação está vinculada, de maneira fundamental, à presença neutra, impessoal, do Alguém indeterminado e imenso, sem rosto. É a relação que o olhar mantém, relação intrinsecamente neutra e impessoal, com a profundidade sem olhar e sem contorno, a ausência que se vê porque ofuscante. (BLANCHOT, 1987: 24)

Mas, aí, já se terá passado mesmo da imagem, o olhar é reconvertido em pura “impossibilidade de não ver”, no fundo vendo nada além de um “clarão neutro extraviado” (Ibid., 1987: 23). E se a imagem é “estruturada como um limiar”, como nos aponta o Didi-Huberman de “O que vemos, o que nos olha” (2010: 243), no olhar do fascínio chegamos a passar pela porta. Definitivamente passamos do limite.

Temos, acima descritos, portanto, o olhar frio do cientista, que capta das coisas apenas seu substrato racional, e, por outro lado, aquele olhar perfurado, atravessado, que Roland Barthes muito bem descreve quando nos fala da noção de *punctum*<sup>6</sup>, aquela pequena parte da imagem que vem, num sobressalto, nos ferir.

O que vem à tona, em todo caso, é um conjunto de obras que compõe esse perigo do ver a partir de uma emanção dupla, se propagando como fragmentos de átomos instáveis e como pedaços de entidades visuais anacrônicas nunca apaziguadas. Maurice Merleau-Ponty nos dá uma chave de leitura poético-filosófica para isso

quando escreve, em “O olho e o espírito” (2004), que “ver é assistir por dentro à fissão do Ser”, e que “toda carne, e mesmo a do mundo, irradia-se fora de si mesma” (MERLEAU-PONTY, 2004: 42). Cai como uma luva, nos parece, a coincidência, aqui, do uso dos verbos “fender” e “irradiar” nos campos da fenomenologia da percepção e da física nuclear. Não seria essa uma possível leitura que “Don’t follow the wind” nos sugere? Ver a irradiação das imagens quando a elas se acopla uma carga catastrófica e radioativa?

Uma das obras presentes na mostra, chamada “Ray of hope” (“Raio de esperança”), de Ai Weiwei, é exemplar, nesse caso (Figura 3). O artista chinês cria com a luz (o elemento da visão por excelência) um preenchimento que poderíamos dizer que realmente irradia para fora de si mesmo, como escreve o fenomenólogo francês. Ele instala algumas lâmpadas alimentadas por painéis de energia solar e as programa para que elas acendam nos momentos do dia em que os antigos residentes deveriam estar lá acordados - no início da noite e de manhã bem cedo.

“Ray of hope”, como um manifesto esperançoso, faz brilhar uma única casa em meio aos muitos quilômetros quadrados de devastação radioativa espalhada por todos os lados. Isso também pode querer dizer que o brilho que vem de seu interior, essa irradiação que instala uma presença-ausente no seu perímetro, nos surge como uma aparição, nos aparece sem aparência (ao menos humana), mas como uma estatura humana, como um tamanho, uma régua, uma trena no espaço, demarcando o resultado de um vazio. Irradiação de um vazio de dimensão humana: emanção incalculável e perigosa.

Como a própria curadoria da exposição escreve, “a capacidade humana de detectar a radiação é falha” e “a imaginação é uma tentativa de entender o que não pode ser percebido.”<sup>7</sup> Eis aí uma combinação fértil: Imaginar, lidar com as imagens a partir de um não-saber, conjugando com elas os deslizamentos do conhecimento. É o que “Don’t follow the wind” nos permite pensar: nos limites de um conhecimento circunscrito em sua estabilidade, nos limites de um saber sem deslizamentos.

Jean-Luc Nancy, no seu livro “After Fukushima: the equivalence of catastrophes” (2015), nos lembra muito bem desses limites do conhecimento que estamos

chamando de saber sem deslizamentos. Frente ao caos produzido por uma catástrofe da magnitude de Fukushima, sempre retorna uma pergunta que o filósofo francês formula assim: “é uma questão de descobrirmos se há mesmo um futuro. É possível que não haja um (ou que possa haver um que seja por sua vez catastrófico). É uma questão de orientação [sens], direção, caminho - e ao mesmo tempo de significado [sens] como significação ou valor.” (NANCY, 2015: 16)

Uma questão de sentido, podemos dizer. De sentido do vento.

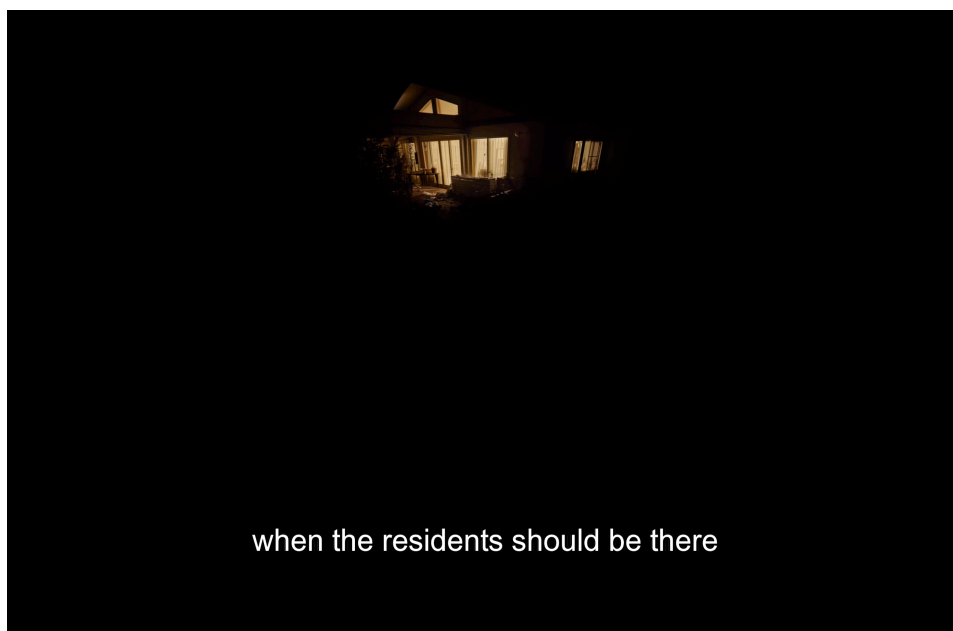


Figura 3: Don't follow the wind - a walk in Fukushima. Frame de vídeo 4k. Disponível em: <<<https://youtu.be/Z4pfNqFWvBM>>>. Acesso em 27 de fevereiro de 2018.



## Referências

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa Fluida. Essai sur le drapé-désir*. Paris: Gallimard, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

NANCY, Jean-Luc. *After Fukushima: the equivalence of catastrophes*. New York: Fordham University Press, 2015.

## Referências em meios eletrônicos

DON'T FOLLOW THE WIND. <[www.dontfollowthewind.info](http://www.dontfollowthewind.info)>. Acesso em 6 de julho de 2017.

DON'T FOLLOW THE WIND - a walk in Fukushima. Disponível em: <<https://youtu.be/Z4pfNqFWvBM>>. Acesso em 27 de fevereiro de 2018.

TEZUKA, Miwako. *Don't Follow the Wind: Chim↑Pom and the Creation of a Collective Imaginary*. Disponível em <<http://field-journal.com/issue-7/dont-follow-the-wind-chimupom-and-the-creation-of-a-collective-imaginary>> Acesso em 13 de maio de 2018.

## Notas

<sup>1</sup> Os artistas participantes são: Ai Weiwei, Miyanaga Aiko, Chim↑Pom, Grand Guignol Mirai, Nikolaus Hirsch and Jorge Otero-Pailos, Takeuchi Kōta, Eva and Franco Mattes, Koizumi Meirō, Takekawa Nobuaki, Ahmet Ögüt, Trevor Paglen, Taryn Simon. Informação disponível em TEZUKA, Miwako. Don't Follow the Wind: Chim↑Pom and the Creation of a Collective Imaginary. <<http://field-journal.com/issue-7/dont-follow-the-wind-chim↑pom-and-the-creation-of-a-collective-imaginary>> Acesso em 13 de maio de 2018.

<sup>2</sup> cf. a respeito TEZUKA, Miwako. Don't Follow the Wind: Chim↑Pom and the Creation of a Collective Imaginary. Disponível em <<http://field-journal.com/issue-7/dont-follow-the-wind-chim↑pom-and-the-creation-of-a-collective-imaginary>> Acesso em 13 de maio de 2018.

<sup>3</sup> Sobre uma análise mais aprofundada do termo: DIDI-HUBERMAN, Georges. A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

<sup>4</sup> A expressão **l'antre de pieuvre** é usada por Didi-Huberman como uma referência ao ser monstruoso que surge no romance de 1866 "Os trabalhadores do mar", de Victor Hugo. **Pieuvre** é uma palavra advinda do dialeto normando que Hugo vai introduzir na língua francesa em substituição à palavra mais comum **poulpe**. A troca foi tão definitiva e importante para o enredo que Machado de Assis, ao traduzir o romance para o português, decidiu manter o vocábulo no original. Nessa passagem do "Ninfa fluida", Didi-Huberman parece querer ressaltar com uma expressão idiomática quão fundo as imagens fluem para nosso interior. cf. DIDI-HUBERMAN. Ninfa Fluida. Essai sur le drapé-désir. Paris: Gallimard, 2015, p. 143, tradução nossa; HUGO, Victor. Os trabalhadores do mar. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

<sup>5</sup> cf. a respeito: DIDI-HUBERMAN, Georges. O que vemos, o que nos olha. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 147-168.

<sup>6</sup> "... [ele] parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar. Em latim existe uma palavra para designar essa ferida, essa picada, essa marca feita por um instrumento pontudo (...) essas marcas, essas feridas são precisamente pontos. A esse segundo elemento que vem contrariar o **studium** chamarei então **punctum**; pois **punctum** é também picada, pequeno buraco, pequena mancha...". BARTHES, Roland. A câmara clara: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 46.

<sup>7</sup> Don't follow the wind - a walk in Fukushima. Disponível em: <<https://youtu.be/Z4pfNqFWvBM>>. Acesso em 27 de fevereiro de 2018. Tradução nossa.