

Ressurgência das imagens

Luciano Vinhosa

Brasil. Artista e teórico da arte. Professor na Universidade Federal Fluminense. Arquiteto e urbanista graduado pela UFF; mestre em artes visuais pela EBA-UFRJ; doutor em estudos e práticas artísticas pela Universidade do Québec em Montréal, Canadá. Bolsista de produtividade, o autor agradece o financiamento de sua pesquisa ao CNPq, órgão do governo brasileiro de fomento à pesquisa.

lucianovinhosa@id.uff.br

Ressurgência das imagens

Resumo

No presente artigo, apresento as linhas gerais de uma pesquisa inicial cujo interesse está orientado para as teorias, levando em consideração as modulações de uso que as diferentes culturas dão à imagem em face de sua ressurgência na arte metropolitana, campo tradicional das representações eurocêntricas, hoje em disputa com as culturas periféricas, em especial, o caso brasileiro. Diante da transculturalização que esse processo promove e para fins conceituais e metodológicos, iremos considerar três modalidades de agências cruzadas que nos servirão de recorte aos estudos que pretendemos realizar em relação às imagens da arte: 1) agência transcendente; 2) agência afecional; 3) agência metamórfica.

Palavras-chave

Imagem; agências; transculturalização

Resurgencia de las imágenes

Resumen

En este artículo trazo las líneas generales de una investigación inicial cuyo interés se orienta hacia las teorías, teniendo en cuenta las modulaciones de uso que las diferentes culturas dan a la imagen ante su resurgimiento en el arte metropolitano, campo tradicional de las representaciones eurocéntricas, hoy en disputa con culturas periféricas, especialmente el caso brasileño. En vista de la transculturalización que promueve este proceso, y con fines conceptuales y metodológicos, consideraremos tres tipos de agencias cruzadas que servirán de marco para los estudios que pretendemos realizar en relación a las imágenes de arte: 1) agencia trascendente; 2) agencia afectiva; 3) agencia metamórfica.

Palabras llave

Imagen; agencias; transculturalización

Ressurgence of images

Abstract

In this article, I outline the general lines of an initial research whose interest is oriented towards theories, taking into account the modulations of use that different cultures give to the image in the face of its resurgence in metropolitan art, a traditional field of Eurocentric representations, today in dispute with peripheral cultures, especially the Brazilian case. In view of the transculturalization that this process promotes, and for conceptual and methodological purposes, we will consider three types of crossed agencies that will serve as a framework for the studies we intend to carry out in relation to art images: 1) transcendent agency; 2) affective agency; 3) metamorphic agency.

Keywords

Image; agencies; transculturalization

A presente proposta desdobra-se da pesquisa sobre o estatuto das imagens de performance que venho desenvolvendo com auxílio do CNPq desde 2016. No primeiro triênio, com o projeto Fotoperformance: os passos titubeantes de uma linguagem em emancipação (VINHOSA, 2014, 2016b), investigamos as imagens fotográficas produzidas originalmente como registro e aquelas que foram pensadas como suporte da própria performance. Nesse sentido, consideramos, para efeito de análise, o modo como essas imagens foram pensadas e posteriormente apresentadas ao público – de fato, levamos em conta a forma como foram postas em circulação depois de consumada a performance. Para estruturar nosso estudo, partindo de exemplos concretos e bem conhecidos da história da arte da performance desde os anos 1960, e com base nos modos como tais imagens foram pensadas e apresentadas, propusemos o seguinte recorte metodológico: 1) montagem; 2) colagem; 3) mise-en-scène para a câmera. No primeiro caso, consideramos, a exemplo da montagem no cinema, imagens sequenciadas, normalmente tratadas como registros e algumas vezes conjugadas a textos que descrevem ou são constitutivos de alguma ação (VINHOSA, 2016a). No segundo, colagem, consideramos o achatamento de espaços-tempo heterogêneos no plano nivelado de uma mesma imagem, demarcando já uma construção da performance como/na imagem (VINHOSA, 2017). Finalmente, em mise-en-scène, consideramos a performance encenada diretamente para a objetiva, envolvendo certo grau de teatralidade e domínio técnico, em imagens pensadas como produto final, que hoje entendemos como fotoperformances propriamente ditas (VINHOSA, 2018). Em 2019 a pesquisa teve continuidade com a análise das imagens em movimento, sob o tema Videoperformance: corpo em trânsito. Nesse caso, a imagem videográfica ou cinegrafada, diferente da fotografia, tem a singularidade de suportar em si não somente a ação, mas o tempo performativo (VINHOSA, 2020). Do mesmo modo, para efeito metodológico, privilegiamos alguns recortes analíticos e conceituais que foram fundamentados em casos paradigmáticos no uso do vídeo e/ou, nos seminiais, das performances registradas ou produzidas em películas. Levamos em conta: 1) as nuances entre registros de performance e performance como registros; 2) o espectador performante (VINHOSA, 2021b); 3) as videoperformances ficcionais em intersecção com o cinema e o teatro (VINHOSA, 2021c); 4) as performances

construídas a partir de ambientes e recursos digitais. Neste momento, essa pesquisa ainda se encontra em andamento. De forma geral, a convicção que sustentou, e ainda sustenta as investigações, é a hipótese de que as imagens de performance, mesmo aquelas que se pretendem registros neutros, são já o instrumento de uma experiência diferencial. Distintas da performance, mas a ela vinculadas, são no entanto instâncias performativas outras que prolongam a vida da performance, no que corroboram a construção de uma narrativa no espaço social, em especial aquele produzido no interior do mundo da arte (VINHOSA, 2021a).

Nesse caminho, em contato com rica bibliografia sobre o assunto, nosso interesse se desloca agora para as teorias, levando em consideração as modulações de uso que as diferentes culturas dão à imagem em face de sua ressurgência na arte metropolitana, campo tradicional das representações eurocêntricas, hoje em disputa com as culturas periféricas, em especial o caso brasileiro. Diante do processo de transculturalização e dando prosseguimento ao nosso modo de recorte metodológico, iremos considerar três modalidades de agências cruzadas que servirão de pilares conceituais aos estudos que pretendemos realizar em relação às imagens da arte: 1) agência transcendente; 2) agência afecional; 3) agência metamórfica. Essas abordagens serão justificadas a seguir, a partir de exemplos e teorias, na exposição de nosso problema e metodologia.

Objetivos:

Geral:

Em observação da ressurgência da imagem figurativa na arte contemporânea, estudar as possibilidades de sua agência no cruzamento dos usos culturais que nos forneça um modo de apreensão alternativo ao modelo interpretativo/iconológico.

Específicos:

- a) Estudar as diferentes modulações teóricas que justifiquem a agência das imagens em diferentes contextos culturais: 1) estético (arte); 2) devocional (religioso); 3) transacional (rituais).
- b) A partir dessas modulações, estudar as imagens da arte segundo as agências cruzadas: 1) transcendente; 2) afecional; 3) metamórfica.

Problema

Considerando a tradição ocidental, o uso e agência (GELL, 2018) das imagens na arte se desdobrou a partir de uma prática que, segundo diferentes autores (VERNANT, 1991; DEBRAY, 1993), o vincula ao culto dos mortos e à magia. Supõe-se que as primeiras imagens foram elaboradas pelos primeiros humanos como forma de controle das adversidades, porquanto poderiam induzir a caça abundante, propiciar a morte de um inimigo, fertilizar a mulher ou regular o ciclo da natureza. Da mesma forma que a consciência da finitude nos levou a temer a morte, também nos conduziu ao cuidado com os nossos semelhantes. O ídolo, lápide fincada ao solo, era evidência material que dava assento à instância imaterial do morto, fazendo a conexão entre dois mundos, demarcando sua presença entre nós. Muito anterior à formulação do conceito de alma, a pedra funeral assim tratada é transfiguração e, portanto, corpo tão real quanto aquele a que se refere e para o qual abre passagem. A imago, retratos que ocupavam o lugar do rostos das múmias no Egito ptolomaico, encontrados sobretudo na colônia grega de Faium, é uma herança da cultura greco-romana, a qual já se servia de imagens com recursos à magia em suas práticas cotidianas. Como representação, esses retratos não eram ícones referenciais, distanciados do sujeito, mas a própria [re]apresentação do morto em estado vivo. No lugar da metáfora, temos na imagem a força da metonímia (DEBRAY, 1993) – é nela que o corpo material perdura. Este modo de a tratar, como coisa e sujeito, estabelece com a imagem uma relação concreta de causa e efeito, muito anterior à necessidade de a significar pela linguagem. Podemos dizer que a instância figural do sujeito na matéria transfigurada traz a sua radical e simples presença ao mundo dos vivos. É corpo que se dá a sentir em nosso corpo, mas que se vincula diretamente à mente como imagem, e não como ideia ou conceito.

Do culto aos mortos ao culto aos deuses, a agência direta das imagens no mundo dos vivos cede lugar ao símbolo e a seu referente. Em torno da morte e das contingências da natureza, foi na negociação com o além que se formulou a ideia dos deuses, entidades sobrenaturais que tudo controlam e às quais só temos acesso indiretamente. Para lhes apaziguar a ira e amenizar seus efeitos catastróficos, sacrifícios vivos foram, a princípio, a eles ofertados. Com a elaboração das religiões, a imagem veio, com o tempo, a ser o substituto nos rituais de imolação; no lugar do animal, ou mesmo de

vidas humanas, estatuetas foram oferecidas como moeda de barganha – “A imagem constitui assim, não o pretexto, mas a alavanca de uma troca no perpétuo regateio entre vidente e invisível. Eu te dou em garantia uma imagem e, em troca, te me proteges” (DEBRAY, 1993, p. 32). A oblação de *Kolossos*, diminutas estátuas votivas com forma humana, já era na Grécia arcaica prática recorrente e bem assentada nos pactos privados entre devotos e deuses. Tornando-se mediadora entre deuses e humanos, o culto das imagens passou a reunir em torno de sua prática uma comunidade de crentes na consolidação dos primeiros regimes políticos e das cidades.

Bem mais tarde, a aderência da cultura greco-romana ao culto das imagens foi oportuna para que, posteriormente, o cristianismo viesse a difundir-se por Roma em assimilação aos cultos pagãos, determinando uma modalidade de relação com a imagem que caracterizará seu uso religioso no Ocidente. Autores como Hans Belting (2007) e Marie-José Mondzain (2013, 2017) traçam essa genealogia a partir do evento da encarnação, o qual propiciou ao Deus um corpo, dando-lhe a aparência humana. Isso justificaria o fato de o catolicismo ser a única, das três religiões monoteístas com base nas escrituras sagradas, que presta culto às imagens. De acordo com Belting (2007), essa trajetória se faz a partir do encontro do cristianismo com a cultura da Antiguidade, cujo culto aos deuses já se prestava ao emprego de imagens votivas. Com efeito, desde o século IV de nossa era, com Constantino, o catolicismo, aflorando das catacumbas, integra-se ao Império Romano, tornando-se a religião oficial. Esse novo estatuto da Igreja veio a propiciar a conjugação do culto à imagem do imperador com aquele ao Deus encarnado. As imagens de Cristo e do imperador impressas em frente e verso de moedas na época de Justiniano, no século VII, evidenciam essa vinculação simbólica. Sua circulação no interior do Império não somente afirma a presença simbólica do imperador em um imenso território em que ele já não podia estar presente de fato, como estabelece, por meio da imagem, a vinculação estreita entre os dois reinos: o celestial e o terreno; poder divino e poder secular (fig. 1).



Figura 1 - Moeda de Justiniano II (frente e verso), 685-695
Washington, Dumbarton Oaks
Fonte: BELTING, 2007, p. 182

Marie-José Mondzain (2013), seguindo igual trajetória, prioriza, no entanto, uma relação mais contemplativa e reflexiva do sujeito com a imagem. Remontando o problema à crise do iconoclasmo, entre os séculos VIII e IX, a autora relaciona o imaginário contemporâneo às fontes bizantinas. O modelo dessa relação se equaliza na dialética ícone e imagem. Sendo essa última da ordem do invisível, o ícone, retrato de Cristo ou de santos mortos, torna-se, por sua vez, a face visível, no que ele é apenas capaz de evocar – trazer à lembrança, reproduzir na imaginação – a pessoa santa ou o Deus em sua ausência. Assim, o Cristo que viveu entre os homens e nos legou sua visualidade, a sua re[a]presentação icônica nos remete antes à ideia de Deus.

Essa forma de lidar com as imagens se estenderá da religião à arte quando, no século XV, ela se individualiza como campo autônomo. Diferente da racionalidade do texto, a imagem será antes o lugar de efetivação de uma experiência estética. De acesso imediato aos sentidos, ela se abre à contemplação do ser porquanto desvinculada de significados *a priori*. Se as imagens não falam, elas solicitam, no entanto, que falemos por elas (MONDIZAIN, 2017). É dessa forma que inauguram um espaço de liberdade de pensamento e de reflexão, tão caros aos modos de funcionamento da obra de arte ocidental. No lugar do Deus, na relação que se estabelece e guardando distanciamento devido, teremos do outro lado outro sujeito, o artista, com o qual tecemos suposições e intercambiamos intencionalidades.

Belting (2014), por sua vez, reconhece na natureza da imagem um certo fator que poderíamos dizer anímico. Entendendo-a como entidade intermediária entre corpo e meio de sua materialização, a imagem é um ser em trânsito que, incorporando-se em diferentes carnaduras e suportes, permanece sempre ela mesma. Quer tenha origem na mente de um pintor, quer seja mecânica ou sobrenatural, a imagem depende do poder *imaginal* do sujeito para ser ativada. Nesse sentido, somente o homem tem a capacidade de criar e animar imagens. Com efeito, é em nosso corpo, tanto biológico como cultural, que essas instâncias imateriais vivem e se proliferam. Dito de outra forma, a imagem é, para o autor, uma espécie de entidade em fluxo que, tendo origem em nossa mente, pode muito bem materializar-se em um suporte diferente ao apresentar sua face em uma pintura, por exemplo, e, em seguida, transferir-se novamente para nosso corpo quando por ele ativada. Do corpo ao suporte, do suporte ao corpo, ela continua circulando de um sujeito a outro, de um suporte a outro.

Se podemos ver na origem de nossa relação com a imagem, sobretudo as da arte, essas determinações, sabemos, no entanto, que nossas certezas vêm sofrendo um certo abalo nas últimas duas décadas, em que esse campo se viu obrigado a abrir-se – não sem inquietações – à arte produzida por sujeitos outros. Essa nova realidade é diferente de quando, no início do século XX, os artefatos etnográficos passaram a integrar as coleções dos museus de arte da Europa. O que vemos hoje é uma virada na atitude de o sujeito colonizado, antes tutelado pelos estudos antropológicos, reivindicar para si o estatuto de artista e inserir sua arte nos espaços tradicionais de exposição. Chamo particular atenção para a pintura produzida por indígenas brasileiros por se tratar de outro radical, cujos objetos até então excluídos dos circuitos, encontram-se hoje em disputa no campo da arte metropolitana. Artistas como Denilson Baniwa e Jaider Esbell – que despontam, por exemplo, como expoentes no cenário da Arte Indígena Contemporânea (AIC)¹ –, ao pendurar uma pintura com tema indígena na parede de museus e galerias, reivindicam para as suas imagens um certo modo de funcionar assimilado aos modos ocidentais. Estudos antropológicos e arqueológicos recentes nos chamam a atenção, todavia, para o modo original como os ameríndios produzem e lidam com suas imagens e artefatos. Sem dúvida, a teoria antropológica da arte de Alfred Gell (2018) é referência importante para vários

pesquisadores da área. O conceito de *agência* que entende o objeto de arte como performativo no âmbito das interações sociais não pretende dar conta apenas do modo de funcionar da arte ocidental, mas de toda arte, pondo em pé de igualdade artefatos produzidos em qualquer contexto cultural, mesmo naqueles em que um conceito de arte não foi formulado. Tendo como definição sumária o pressuposto de que arte é artefato produzido por um ser humano destinado a outro humano, o objeto, vetor de interações sociais, exerce ou transmite agências as mais variadas. Nesse caso, na ambivalência que se instaura na relação, pessoas e artefatos se equivalem ao trocar incessantemente de lugar a partir de uma dinâmica de causa e efeito; agente e paciente; sujeito e objeto. No lugar de se dar exclusivamente à interpretação, como seria o caso da maioria das obras de arte ocidentais, o objeto empreende ações no quadro de uma *agência* social. A ideia de que a obra de arte é, em parte, sujeito e, em parte, objeto não é nova no Ocidente; podemos identificá-la na origem dos tratamentos que recebeu a imagem em seus usos primordiais, assim como na filosofia da arte mais recente, que entende que a obra de arte, sendo um objeto material, é, no entanto, “a propósito de”, porque integra ideias e conteúdos imateriais (DANTO, 1989). Também não é nova a convicção de que a arte realiza ações (performatividade) no lugar de se dar à interpretação, fato que pode ser verificado, por exemplo, na indução de um espectador participante (OITICICA, 1996). O que nos parece novo é que a teoria de Gell consegue abranger não somente os objetos não ocidentais, como os objetos arqueológicos e os atuais.

Ao investigar, no contexto dos estudos arqueológicos, objetos das culturas indígenas amazônicas contendo imagens e/ou apresentando-se como imagem, no lugar de se concentrar na interpretação iconológica, Gomes (2019) propõe pensá-los em seu uso relacional e não representacional ou, ao menos, relativizar a predominância da análise representacional. Essa perspectiva vai de encontro às expectativas, muito consolidadas na história da arte, de que as imagens figurativas estão a serviço da comunicação de mensagens ou ideias e, como tal, são portadoras de significados passíveis de ser interpretados como reveladores de uma dada realidade social e cultural (PANOVISKY, 1989). Tudo leva a crer, no entanto, que a imagem, em sua natureza de síntese e modo de agir sobre nós, excede toda análise, e seu sentido

ultrapassa aquilo com que a linguagem poderia dotá-la de significados. Não que não pudéssemos, em face de sua mudez, falar sobre elas; ao contrário, as imagens costumam nos afogar em verbos. Por outro lado, do ponto de vista *perspectivista* das culturas ameríndias (TAYLOR, VIVEIROS de CASTRO, 2006; DESCOLA, 2005), a realidade social integra várias entidades – humanas e não humanas, objetos incluídos – postas em relação cooperativa. Nesse contexto as dualidades normalmente praticadas no Ocidente – mente/corpo cultura/natureza; sujeito/objeto – não se aplicam mais. Em suas ontologias, se os corpos assumem formas diferentes, todos, em essência, são humanos vivendo em intensa interação conquanto se encontrem prisioneiros em seus universos existenciais. Somente uma pessoa especial como um xamã poderá, em ocasiões extraordinárias, ter acesso a esses outros corpos e universos. Os objetos rituais, que se apresentam como seres híbridos e metamórficos, abrem passagem para outras realidades ao passo que permitem, ao fim e ao cabo do ritual, que os xamãs retornem a seu mundo e relatem o acontecido, tal qual a agência de certas cerâmicas e vasos ritualísticos nas comunidades ameríndias (fig. 2).



Fig. 2 Cerâmica da cultura de Santarém, pré-cabralina. Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Povos_ind%C3%ADgenas_do_Brasil (consulta em 6/12/2021 às 11:32)

Motivação ou questão

Os diferentes usos que as culturas dão à imagem vieram a convergir e, por que não dizer, chocar-se hoje no cenário da arte metropolitana. Diante dessa realidade, até que ponto o modelo unicamente europeu, fundado na relação estética, na representação e na arte como ideia, ainda nos habilita a lidar com imagens provenientes de sujeitos outros de culturas outras, ainda que tenhamos diante de nós um quadro, suporte da arte tradicional?

Hipótese

Ao individualizar teoricamente três modulações contextuais de uso das imagens – 1) estética; 2) devocional; 3) transacional – que, de algum modo, acompanham as genealogias que descrevemos acima, não nos propomos a pensá-las por tipos, mas evidenciar as agências cruzadas – 1) transcendente; 2) afecional; 3) metamórfica – perdurando em nossa relação com as imagens da arte. Se o conceito operante de agência pressupõe modos de a imagem agir sobre nós, em resposta agimos sobre ela, seja isso pelo recurso ao poder *imaginal* como nos ensina Belting (2014). Nesse processo de abdução pelas imagens, as agências transcendente, afecional e metamórfica abrem em nós uma zona ativa de intersecções.

Metodologia

Empiricamente, se as agências cruzadas da imagem da arte vão ao encontro de corpos mestiços, nossa metodologia acompanhará os objetivos tanto quanto eles busquem refletir nossa hipótese de trabalho. Primeiramente, as modulações de uso serão, para efeito de análise e cruzamento de agências que se seguirão na pesquisa, objetos de interesse teórico. Então, nossa estratégia metodológica, a qual reflete também nosso recorte conceitual, divide-se em duas partes:

A) Refere-se aos estudos teóricos com base bibliográfica levando em conta três regimes relacionais particularizados, os quais estamos identificando como modulações de uso contextuais das imagens:

a.1) Estético – se reconhecemos que as imagens da arte são portadoras de intenções, diante delas assumimos, segundo o lugar de culto e o *habitus* (BOURDIEU, 2009), atitude de distanciamento que nos faz ater unicamente às suas qualidades sensíveis como modo de acessar seus conteúdos e ideias. Essa predisposição de espírito se deve

tanto ao modo como a experiência estética foi descrita no século XVIII por filósofos como Kant (1993) e Schiller (1992) quanto aos debates do iconoclasmo no século VIII, os quais entendem o ícone como uma referência enviesada à ideia de Deus.

a.2) Devocional – suas origens são as mais arcaicas, mas ele perdura em nossos dias, sobretudo nas práticas de fé. Remete-se ao culto dos mortos e à magia no alvorecer da humanidade e, posteriormente, ao desenvolvimento das primeiras civilizações em que a religião e a política se apresentam amalgamadas em torno da coesão de comunidade, povo ou Estado. Nesse caso, a imagem, tratada como entidade, tem agência direta sobre nosso corpo e espírito; ela é a um só tempo sujeito e objeto que nos coloca em constante interação com o divino. Ao ser tocada ou evocada por nós, é capaz de exercer uma espécie de transferência de energia ou pôr-nos em contato direto com o sobrenatural (BELTING, 2007). Em face de um atentado iconoclasta a ressentimos como sujeito (MONDIZAIN, 2017). Neste último caso, essa atitude aplica-se, muito contemporaneamente, às investidas contra os monumentos públicos, por exemplo.

a.3) Transacional – refere-se ao transe em ocasiões rituais. Nesse caso, a imagem é o canal de acesso a outras realidades (GOMES, 2019). Tratada como forma/coisa, é um ser vivo que, em resposta a seus inúmeros movimentos plásticos, se transforma até o limite da imaginação, quando abre o caminho entre mundos. A imagem assim agenciada é o suporte imediato do imaterial, tornando-o manifestação concreta pelo viés da forma viva. Nesse caso, o modelo-padrão são os rituais ameríndios, mas pode ser observada em rituais religiosos em que ocorre transe diante de imagens.

B) Considerando as três modulações relacionais sumariamente descritas, a ação da imagem da arte em contexto transculturalizado e metropolitano será, a título de estudos críticos das imagens, observada empiricamente, a partir de exemplos, no cruzamento das três agências que se seguem:

b.1) Transcendente – em consideração à modulação estética, a agência transcendente atuaria como manifestação da imagem-ideia. A título de estudo, podemos tomar certas pinturas produzidas por Magritte ou as de Denilson Baniwa, por exemplo, cujo sentido é sua irreduzível presença visual. A agência, no caso, é transitiva direta, quer dizer, ela segue, como um vetor, do suporte visível ao mental, resistindo a toda linguagem. A imagem é somente isso ou tudo isso, porque memorável – uma vez diante dela, não a

esquecemos mais –, tal o poder de conexão e magia persistente que a transfere da mente para a matéria e, em retorno, da matéria para a mente. Com efeito, a agência transcendente poderá cruzar-se com a aficcional uma vez que, enquanto imagem-ideia apresentada em um suporte, se transmite de um sujeito a outro pelo efeito de presença e contágio reflexivo (fig. 3).



Figura 3 - René Magritte. *O homem dos mares*, 1926
Óleo sobre tela, 139 x 105cm
Bruxelas, Museu Real de Belas Artes
Fonte: Meurs, 1990, p. 23

b.2) Afeccional – em consideração à modulação devocional, a agência afeccional atuaria na transferência de energias do sujeito representado diretamente para o crente. A título de exemplo de estudo, podemos pensar as imagens carregadas de sortilégios, como as de feitiçaria, e as votivas ou sagradas, como os ex-votos e os altares, mas também todas as demais que nos coloquem diretamente em presença de deuses ou sujeitos. Diante delas nos afetamos e nos deixamos transformar por uma espécie de força imanente que emana do objeto.² Em casos não raros, temos a impulsão de as tocar e nos deixar contagiar por sua ação. Assim, afeccional seria também toda imagem da arte em que o artista ou o representado se vê confundido no objeto – um dando lugar ao outro – na incessante troca de agências. Na identificação sujeito/objeto, a relação abre-se para a consubstanciação dos corpos na imagem metamórfica (fig. 4).



Figura 4 - Exu Tranca Rua Das Almas, 16cm
Estatueta em gesso, pintada à mão
Coleção do autor

b.3) Metamórfica – em consideração à modulação transacional, a agência metamórfica atuaria no campo de uma incessante transformação formal dada pelo objeto e animada por nossa intensa atividade mental. A forma instável e contemplativa (estética e transcendente), embaralha-se sobre si mesma e toma de possessão nossos corpo e mente, em uma mistura de sonho e realidade, envolvendo-nos em um jogo anímico obsessivo. A título de exemplo de estudo, podemos tomar em pé de igualdade certas imagens do cubismo sintético de Picasso, as esculturas de Véio³ e as pinturas de Jaider Esbell ou mesmo certas imagens de Magritte que nos provocam profunda inconstância mental devido às suas instabilidades formais (fig. 5).



Figura 5 - Véio, *O caracol*, 2014
Tinta acrílica e madeira (33 x 63 x 65cm)
Fonte: Naves, 2014, p. 59

Conclusão

Apresentamos, em linhas gerais, as diretrizes que orientarão nossos estudos em torno das agências das imagens na arte metropolitana nos dias de hoje, na certeza de que a iniciativa em tela pode ser útil a quem esteja se iniciando no tema e que assim possa nos colocar em perspectiva de um diálogo promissor.

A proposta é relevante posto que pretende enfrentar um problema que, diante da emancipação democrática das diferentes culturas e sujeitos, se faz necessário abordar. O objeto de arte, sendo uma invenção europeia, hoje se coloca em disputa no circuito metropolitano internacional a partir dos diferentes modos de o sujeito se representar e tornar a realidade operante. Nesse cenário, a imagem figurativa volta a ter lugar privilegiado porque reivindica outras sensibilidades e outros modos de lidarmos com suas agências. Em países periféricos e colonizados, como é o caso do Brasil, encontrar um modo diferenciado de olhar as imagens da arte, um modo que coloque em pé de igualdade a produção de um Véio e de um Picasso sem ter que recorrer aos distanciamentos epistemológicos e culturais que as separam – arte erudita e popular; culta e primitiva –, é fundamental para nossa compreensão enquanto sujeitos e agentes de nossa história. A emergência de uma arte indígena, por exemplo, tem hoje o diferencial de ser iniciativas de sujeitos que estudaram em escolas de arte e que, por outro lado, se posicionam como índios ao inserir seus trabalhos nos circuitos formais da arte metropolitana. Reduzir a nossa relação com essas imagens unicamente ao regime estético que as vê como objeto de contemplação das ideias representadas seria circunscrever, talvez, a sua compreensão às normas, muito restritas, da cultura do colonizador. Ao partir do pressuposto de que as imagens se abrem a outros usos possíveis, mais operacionais, podemos pensá-las como entidades ou coisas que implicam diretamente nosso corpo em ações/reações no campo social. Ao tatear nesse caminho ainda incerto, acreditamos que os resultados de nossa pesquisa, à medida que ela avançar, fornecerão algumas ferramentas conceituais que nos ajudarão na compreensão de nossa própria realidade. Essas ferramentas poderão ser ativadas em sala de aula, na graduação e na pós-graduação, em articulação aos debates sobre as reviravoltas no processo colonial, de modo que nos auxiliem a nos posicionar como agentes de nossa realidade social.

Referências

- BELTING, Hans. *Image et culte: une histoire d'art avant de l'art*. Paris: Du Cerf, 2007.
- BELTING, Hans. *Antropologia da imagem*. Lisboa: KKYM + EAUM, 2014.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertand Brasil, 2009.
- DANTO, Arthur. *La transfiguration du banal*. Paris: Seuil, 1989.
- DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem: uma história da imagem no Ocidente*. Petrópolis: Vozes, 1993.
- DESCOLA, Philippe. *Par-delà, nature et culture*. Paris: Gallimard, 2005.
- GELL, Alfred. *Arte e agência*. São Paulo: UBU, 2018.
- GOMES, Denise Maria Cavalcante. A compreensão de outros mundos: teoria e método para analisar imagens ameríndias. *Kaypunku – Revista de Estudos Interdisciplinares de Arte y Cultura*, v. 4, n. 1, jun. 2019, p 101-130.
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade de julgar*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.
- MEURS, Jacques. *Magrite*. Genebra: Tachen, 1990.
- MONDZAIN, Marie-José. *Imagem, ícone, economia: as fontes bizantinas da imaginário contemporâneo*. Rio de Janeiro: Contraponto/Museu da Arte do Rio, 2013.
- MONDZAIN, Marie-José. *A imagem pode matar?* Lisboa: Passagens, 2017.
- NAVES, Rodrigo. *Cícero Alves dos Santos [Véio]: esculturas*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- OITICICA, Hélio. *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1996.
- PANOFSKY, Erwin. *O significado nas artes visuais*. Lisboa: Presença, 1989.
- TAYLOR, Anne-Christine; VIVEIROS de CASTRO, Eduardo. *Un corps fait de regards (Amazonie)*. In: BRETON, S. et al. (orgs.). Paris: Musée du Quai Branly/Flammarion, 2006.
- SCHILLER, Friedrich. *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*. Paris: Aubier, 1992.
- VERNANT, Jean-Pierre. *Figuras, ídolos, máscaras*. Lisboa: Teorema, 1991.
- VILELA, Alice; GRUNVALD, Vitor. Alguns apontamentos sobre fotografia, magia e fetiche. In: BARBOSA, Andrea et al. *A experiência da imagem etnográfica*. São Paulo: Terceiro nome, 2016, p. 205-228.
- VINHOSA, Luciano. Fotoperformance, passos titubeantes de uma linguagem em emancipação. In: Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 23, 2014, Belo Horizonte. *Anais...* v. 1. Belo Horizonte: Anpap/Programa de Pós-graduação em Artes UFMG, p. 2881-2885, 2014.
- VINHOSA, Luciano. Fotoperformance em montagem: entre ficcionalidade e ficção. In: Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 25, 2016, Santa Maria. *A arte: seus espaços e/em nosso tempo*, v. 1. Porto Alegre/Santa Maria: Anpap/PPGAV-UFRGS/PPGART-UFSM, p. 1019-1038, 2016a.
- VINHOSA, Luciano. Photoperformance ou les pas titubants d'un langage en émancipation. In: COËLLIER, Sylvie. (Org.). *La performance, encore*. V. 1. 1 ed. Aix-en-Provence: Presses Universitaires de Provence, p. 163-171, 2016b.

VINHOSA, Luciano. Conjunções disjuntivas na colagem: fotoperformance e anacronismo. In: Encontro da associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas, 26, 2017, Campinas. *Mémoires e invenções*, v. 1. Campinas: Anpap, p. 1419-1431, 2017.

VINHOSA, Luciano. Mise-en-scène em fotoperformance: representar o representado. *Revista Visuais*, Campinas, v. 4, n. 6, p. 137-151, 2018. DOI: 10.20396/visuais.v4i6.12119.

VINHOSA, Luciano. Videoperformance: corpo em trânsito. *Estado da Arte*, Uberlândia v. 1, p. 1-13, 2020.

VINHOSA, Luciano. Atualidade da performance: das narrativas como vivências continuadas. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, v. 22, n.40, p. 266-276, 2021a.

VINHOSA, Luciano. Dispositivos de imersão e a autorrepresentação do espectador: o uso do televisor em espaços expositivos. *Modos: Revista de História da Arte*, Campinas, v. 5, n. 1, p. 336-346, 2021b.

VINHOSA, Luciano. Nem teatro nem cinema: a performance no espaço de exclusão. *Arte & ensaios*, Rio de Janeiro, v. 27, n. 41, p. 298-314, 2021c.

Notas

¹ A expressão é empregada pelos artistas indígenas brasileiros para diferenciá-la de uma arte contemporânea em geral.

² Alice Vilela e Vitor Grunvald (2016), em *Alguns apontamentos sobre fotografia, magia e fetiche*, sugerem, ao final de seu ensaio, que “a capacidade mágico-mimético da fotografia é, talvez, o aspecto mais importante de sua consideração como pessoa”. Os autores se perguntam, ao cabo, se não seria esse o sentido mais forte daquilo que Bazin chama de “transferência da realidade da coisa para sua reprodução”.

³ Cícero Alves dos Santos, mais conhecido como Véio, é um artista recluso que vive em seu sítio no interior de Sergipe. Encontra-se na internet pouca informação sobre sua obra, mas, em visita a Sergipe em 2020, tive o privilégio de conhecer seu ateliê. Rodrigo Naves (2014) é autor de um livro em que apresenta a obra do artista, um pequeno texto crítico e uma entrevista, e que nos servirá de ponto de partida.