

ATILA RIBEIRO REGIANI

**TROMPE L'OEIL: REFLEXÕES SOBRE A ARTE
CONTEMPORÂNEA**

FLORIANÓPOLIS-SC

2008

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA –
UDESC
CENTRO DE ARTES – CEART
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

ATILA RIBEIRO REGIANI

**TROMPE L'OEIL: REFLEXÕES SOBRE ARTE
CONTEMPORÂNEA**

Vol.1

Dissertação de Mestrado
elaborada junto ao Programa
de Pós-Graduação em Artes
Visuais do CEART/UDESC,
para obtenção do título de
Mestre em Artes Visuais.

Orientador: Prof. Dr^a.
Rosângela Cherem

Florianópolis – SC

2008

Agradecimentos

Agradeço

A minha família,

Ruth Moreira,
Cecília Ribeiro,
Álvaro Regiani,
Iara Regiani

Aos meus colegas que
se tornaram meus amigos:

Deborah Bruel,
Luana Veiga,
Vanessa Schults,
Anelise Zimmerman,
Adriana Barata.

A minha Orientadora:

Rosângela Cherem

Ao Professor:

José Luiz Kinceler

A Sandra Lima

Aos meus amigos de trabalho

Sílvia
Rejane
Jacira
Jô

Aos meus alunos do CEC Novo Horizonte

Resumo

Esta dissertação se propõe a investigar as relações entre o *trompe l'oeil* e a algumas experimentações em arte contemporânea. A análise recai sobre as relações travadas entre o espectador e a obra, retomando o duelo entre Zêuxis e Parrásius, o relato de Giotto enganando seu mestre, dentre outros, bem como a relação que algumas obras recentes impõem ao espectador, obras como *After Sherrie Levine* de Mandiberg, *Sleep* de Warhol, *300 toneladas* de Sierra, etc. Não se trata de um retorno ao ilusionismo pictórico, ou a formulação de novas formas ilusórias. Contrário a esta leitura, mais freqüente do tema, não se entende o *trompe l'oeil* como o uso de artifícios pictóricos para exacerbar o ilusionismo, mas como um intrincado jogo de relações. Sendo assim, se analisam algumas características do *trompe l'oeil* para compreender como estas estão presentes em obras contemporâneas. Estas podem ser definidas como a sobreposição de sentidos e superfícies que geram uma dialética colocada atrás na obra e não nos seus elementos internos. Outra característica é a semelhança, sendo esta uma construção que o *trompe l'oeil* evidencia como tal, ao propor paradoxos imagéticos, que direcionam o olhar para o processo de fruição, pensando-o. Parte-se do espectador para a análise aqui realizada, pois sua crença inabalável de que aquilo que se vê é 'real' ou 'verdadeiro' é um elemento fundamental dessa fruição. Tal crença

inabalável que o leva a tentar adentrar a obra relaciona-se, de certo, com a alucinação psíquica. Todavia, diferentemente desta, o *trompe l'oeil* ocorre a partir da consciência, e não apesar da mesma. Em sua ironia ou em seu agudo pensamento, abala as crenças na realidade como fato contínuo e no real como instância inabalável.

Palavras chave: *trompe l'oeil*, arte contemporânea, espectador, paradoxo.

ABSTRACT

This dissertation proposes to investigate the relations between the *trompe l'oeil* and some experimentations on Contemporary Art. The analysis falls on the relations established between the spectator and the artwork, getting back to the duel between Zêuxis and Parrásius, the narration of Giotto deceiving his master, among others, as well as the relation that some recent artworks imposes to the spectator, such as *After Sherrie Levine* from Mandiberg, *Sleep* from Warhol, *300 toneladas* from Sierra, etc. It's not about the return to the pictorial illusionism, or the formulation of new illusive forms. Contrarily to the must current reading about the subject, the *trompe l'oeil* is not understood as the use of pictorial artifices to exacerbate the illusionism, but as an intricate game of relations. Like that it is analyzed how some *trompe l'oeil*'s characteristics are present on some contemporary artworks. These can be defined as the superposition of meanings and surfaces that generates an dialectic put behind the artwork, not within his internal elements. Another characteristic is the similitude, as a construction that the *trompe l'oeil* makes evident, proposing imagetic paradoxes that leads the eye to the fruition process, thinking it. The analysis accomplished is based on the

spectator because his unbreakable belief that what is seen is 'real' or 'true' is a fundamental element for that fruition. Such unbreakable belief that makes him try to penetrate the artwork is certainly related to the psychic hallucination. However, unlike it, the *trompe l'oeil* takes place because of the conscience, not despite of it. In its irony or in its sharp thinking, the *trompe l'oeil* shakes the beliefs on the reality as a continuous fact and the real as an unbreakable instance.

Key words: *Trompe l'oeil*, Contemporary Art, spectator, paradox

INDICE

Introdução	11
1. A ilusão Sobreposta	34
1.1. A realidade mutilada	35
1.2. A sobreposição das superfícies	53
1.3. A Fonte: nada por trás	81
2. A perturbação dos sentidos	98
2.1. Metalinguagem e semelhança.....	99
2.2. Paradoxos imagéticos	120
2.3. A inquietante estranheza do trompe l'oeil	137
3. Ironia e Delírio	154
3.1. Muscae Volitantes.....	155
3.2. Imagem Limite	172
3.3. Interior / Exterior Exterior / Interior.....	185
Bibliografia.....	202

Índice de Imagens

figura 1.....	49
figura 2.....	49
figura 3.....	50
figura 4figura 5	52
figura 6.....	76
figura 7.....	77
figura 8 figura 9	78
figura 10 figura 11	79
figura 12 figura 13	80
figura 14 figura 15	92
figura 16.....	93
figura 17.....	94
figura 18.....	95
figura 19.....	96
figura 20.....	96
figura 21.....	116
figura 22.....	117
figura 23 figura 24	118
figura 25.....	119
figura 26.....	135
figura 27.....	136
figura 28.....	150
figura 29 figura 30	151
figura 31.....	152
figura 32 figura 33 figura 34	167
figura 35.....	168
figura 36.....	169
figura 37.....	170
figura 38.....	171
figura 39 figura 40	184
figura 41.....	197

figura 43 figura 44	199
figura 45.....	200
figura 46 figura 47	201

Introdução

Esta pesquisa intenta investigar a ocorrência dos efeitos do *trompe l'oeil* na arte contemporânea. Contudo, definir o *trompe l'oeil* é uma tarefa difícil, dada a polissemia desta expressão, cujo significante aponta para uma leitura rápida – partindo de uma tradução literal, engana-o-olho¹ –, mas que se desdobra em significados múltiplos acumulados em, pelo menos, 2500 anos de tradição. Apesar de a expressão ter se originado apenas no século XIX, para denominar uma prática comum no barroco, tem-se relatos de sua existência desde o século 5º a.C., com a história de Zêuxis e Parrásius. Encontra-se na contemporaneidade sob vários formatos, nas artes plásticas, publicidade, arquitetura, decoração, cinema e literatura. A expressão *trompe l'oeil* se configura como jargão técnico na pintura, dispensando tradução em grande parte dos idiomas europeus. Muitas vezes tem seu significado inapelavelmente atrelado ao ilusionismo, tanto que para alguns autores podem ser considerados sinônimos. Por exemplo, não existe um verbete para *trompe l'oeil* no *Dicionário de Arte* [*The Dictionary of Art* (1996)] de Jane Turner, em seu lugar há uma indicação para o verbete ilusionismo. No *Dicionário de Estética de las Artes* de Jorge Chiti, *trompe l'oeil* é definido como “recurso pictórico de caráter ilusionista que consiste em enganar ou iludir a

¹ Etimologia: fr. *trompe-l'oeil* (1800) 'id.', de *tromper* (v. *tromper* 'enganar') + *le 'o' + oeil* 'olho'. (HOUAISS).

visão” (CHITI, 2003, p. 502). Ian Chilvers, no *Dicionário Oxford de Arte*, define como: “Termo aplicado a uma pintura e destinado a levar o espectador a pensar que está diante de um objeto real. Ilusionismo que demonstra virtuosismo pictórico” (CHIVERS, 2001, p. 533). No *Dicionário de Termos Artísticos* (1998) de Luiz Fernando Marcondes, *trompe l’oeil* se apresenta como sinônimo de Ilusionismo, e suas definições (trompe l’oeil/ilusionismo) são praticamente idênticas:

Ilusionismo

Denominação de uma técnica de pintura figurativa que busca enganar a visão do observador de maneira a perceber como tridimensional ou real uma imagem em duas dimensões, empregando diversos artifícios para criar tal efeito, que vão do esboço e da perspectiva ao uso de contrastes entre tonalidades e sombreado para acentuar o modelado das formas. V. trompe l’oeil. (MARCONDES, 1998, p. 156)

Ing. Trompe l’oeil

Esp. Ilusionismo; decoración ilusória; efectismo.

Fr. Illusionisme; tableau perspectif; perspective

Trompe l’oeil

Estilo de pintura no qual a imagem é representada com um intencional grau de detalhes realísticos, conseguido graças ao uso do claro-escuro, com o propósito de iludir o espectador, levando-o a pensar que se trata de algo real, em três dimensões. É utilizado em uma grande gama de trabalhos, inclusive em decorações arquitetônicas de

grandes dimensões, que tem por objetivo alterar a percepção de quem as vê quanto ao verdadeiro tamanho do espaço em que se encontram (MARCONDES, p. 282).

Ing. Trompe l'oeil

Esp. Trompe l'oeil

Fr. Trompe l'oeil

A definição de Marcondes responde à acepção mais comum de *trompe l'oeil*, atrelando-o ao ilusionismo obtido pelo realismo exacerbado dos detalhes. Analisa-se o *trompe l'oeil* a partir de um de seus aspectos (a aparência).

As definições de *trompe l'oeil* se fazem muitas vezes contraditórias, contrárias ou desencontradas por diversos autores, frequentemente pela análise de aspectos específicos ou obras específicas de *trompe l'oeil*. Sobre a expressão, pode-se afirmar que a exemplo da prática que nomeia, gera um paradoxo de distâncias inalcançáveis, um nome que nunca designa com perfeição, sempre deixa algo a designar. *Trompe l'oeil* é a palavra que se refere a uma série de obras de arte completamente diferentes realizadas em tempos distintos e com propósitos diversos, usar uma única palavra para designar estas manifestações acaba por criar uma nova distância entre o significado e o significante cada vez que se tenta processar uma significação, o *paradoxo da regressão ou da proliferação indefinida*

que sugere Deleuze, “nunca digo o sentido daquilo que digo. Mas em compensação, posso sempre tomar o sentido do que digo como objeto de uma outra proposição, da qual, por sua vez, não digo o sentido” (DELEUZE, p. 31). O sentido da palavra *trompe l’oeil* (engana-o-olho), cunhado durante o século XIX, denomina outras práticas que se assemelham na história da arte. Dessa forma, o nome designa algo, e este nome tem uma realidade diferente do que designa; mas seu significado também é diferente dos anteriormente designados e distinto das nomações anteriores. O que Deleuze indica como paradoxo de Lewis Carroll, ao analisar uma passagem do livro *Alice Através do Espelho*, na qual o cavaleiro se oferece a cantar algo para alegrar Alice:

— O nome da canção é chamado Olhos esbugalhados.

— Oh, é o nome da canção? Diz Alice.

— Não, você não compreendeu, diz o cavaleiro. É como o nome é chamado. O verdadeiro nome é: O Velho, o Velho Homem.

— Então deveria ter dito: é assim que a canção é chamada? Corrigiu Alice.

— Não, não deveria: trata-se de coisa bem diferente. A canção é chamada Vias e Meios; mas isto é somente como ela é chamada compreendeu?

— Mas então o que ela é?

— Já chego aí, diz o cavaleiro, a canção é na realidade
Sentando sobre uma Barreira.

Há em Carroll quatro nomes que se referem não somente à coisa que designa, mas também ao próprio nome. Poderemos sugerir um esquema de pensamento parecido para o nome *trompe l'oeil*: como é chamado o nome “engana-o-olho”, o nome “*trompe l'oeil*”, como as coisas designadas pelo nome são chamadas (o *trompe l'oeil* Barroco) e, por fim, como as coisas são na realidade (todas as manifestações artísticas que recebem o nome de *trompe l'oeil*). É claro que este processo pode se estender eternamente, “tomada em seu sentido regressivo, pode ser prolongada ao infinito na alternância de um nome real e de um nome que designa esta realidade” (DELEUZE, p. 33).

Uma vez apontada a dificuldade em definir o *trompe l'oeil*, opta-se por investigar não o *trompe l'oeil*, mas seus efeitos. Não se pretende com este trabalho impor uma nova classificação, ou uma definição mais precisa para o termo, porém perceber como os espectadores diante de um *trompe l'oeil* experimentam os mesmos efeitos gerados por algumas obras contemporâneas. De maneira que a questão do ilusionismo de dissipa em função da vertigem causada pela ilusão: o engano não é relevante, mas o constrangimento, o estranhamento. Não se fala da intenção do artista (esta inalcançável vontade perdida no tempo), mas dos efeitos da obra de arte sobre

quem a olha.

A história da arte nesta pesquisa não se apresenta sob a égide de um receptáculo de verdades na qual se investigam e atestam as certezas das evidências do vivido. Mas como uma construção, uma montagem que evidencia a validade do pensamento em temporalidades diversas. A análise dessa tradição não se destina a um levantamento histórico, a fim de se “saber como era”, mas de uma análise crítica, tentando perceber “como foi” e “como se torna atual”. Nesse sentido, levanta-se uma crítica verbal sobre a crítica visual. Entendendo a crítica de acordo com Barthes, não como “uma homenagem à verdade do passado, ou à verdade do ‘outro’, ela é construção da inteligência do nosso tempo” (BARTHES, p. 163).

Propõe-se, com isto, uma pesquisa histórica e crítica como criação. Conhecer a história nesse sentido passa a ser construir a história. Como sugere Didi-Huberman retoma-se na história o princípio de montagem, no sentido proposto por Eisenstein. Sendo assim, a sobreposição de elementos distintos que formam por colisão, um terceiro elemento, antes inexistente.

Cada fragmento de montagem já não existe mais como algo não relacionado, mas como uma dada *representação particular* do tema geral, que penetra igualmente todos os fotogramas. A justaposição desses detalhes parciais em uma dada estrutura de montagem cria e faz surgir àquela qualidade *geral* em que cada detalhe teve participação e que reúne todos os detalhes num *todo* (EISENSTEIN, p.

17).

A história da arte é permeada de ambigüidade, que surge da justaposição de fragmentos passados e presentes. Não é a legitimação do passado pelo presente, ou a autenticação do presente pelo passado, mas a criação de um tempo anexo, que cria sentido a partir dessa justaposição, um sentido que novo, nem passado nem presente. Dois aspectos da pesquisa se desvelam: a desmontagem ou fragmentação do signo e do tempo e sua montagem, a partir de fragmentos justapostos; estes aspectos constituem o que se conceitua como *imagem dialética*. Imagem caracterizada por uma justaposição de tempos, o Pretérito e o Presente.

Benjamin propõe que “a imagem dialética é a forma do objeto histórico que satisfaz as exigências de Goethe quanto a um objeto sintético” (BENJAMIN, 2000, p. 169). Dessa forma, localiza-a dentro do discurso do método historiográfico. Em seu livro *Ante o Tempo*, Didi-Huberman analisa a imagem como ligada ao centro originário do processo histórico como tal (p. 148). Entretanto, o próprio Didi-Huberman em *O que Vemos o que nos Olha* usa este mesmo conceito para analisar uma obra de Tony Smith: “poder-se-á dizer que os cubos negros de Tony Smith se oferecem a nós como imagens dialéticas” (p. 114), e prossegue, “o cubo negro de Tony Smith funciona como um lugar onde o passado sabe tornar-se anacrônico, enquanto o presente mesmo

se apresenta *reminiscente*” (p. 115). A dupla articulação do conceito de *imagem dialética*, para a história e para a obra de arte evidencia a proposta de Didi-Huberman de processar a história da arte como a construção similar à da obra de arte. A proposição da relação entre a imagem dialética e o *trompe l’oeil* será analisada no primeiro capítulo.

A imagem dialética, com sua essencial função crítica, se tornaria então o ponto, bem comum do artista e do historiador: Baudelaire inventa uma *forma* poética que, exatamente enquanto imagem dialética — imagem de memória e de crítica ao mesmo tempo, imagem de uma novidade radical que reinventa o originário — transforma e inquieta duravelmente os campos discursivos circundantes; enquanto tal, essa forma participa da “sublime violência do verdadeiro”, isto traz consigo efeitos teóricos agudos, efeitos de *conhecimento*. Reciprocamente, o conhecimento histórico sonhado ou praticado por Benjamin (e como não segui-lo, como não fazer nosso esse desejo) produzirá uma imagem dialética na decisão fulgurante de “telescopar”, como ele dizia, um elemento do passado com um elemento do presente, a fim de compreender a origem e o destino das formas inventadas por Baudelaire, com seus consecutivos efeitos de conhecimento. Através do quê o próprio historiador terá produzido uma nova relação do discurso com a obra, uma nova *forma* de discurso, também ela capaz de transformar e de inquietar duravelmente os campos discursivos circundantes (DIDI-HUBERMAN, p. 178).

Imagem dialética é um conceito cunhado por Walter Benjamin e retomado por Didi-Huberman ao propor uma nova abordagem sobre a temporalidade na história da arte. Este conceito se aplica a uma

reflexão da história como um processo anacrônico e para a compreensão da imagem como uma reminiscência. “A imagem dialética é como o relâmpago. Portanto deve-se reter a imagem do passado, [...] como uma imagem fulgurante no agora do cognoscível” (BENJAMIN, III, p. 173). Há uma articulação do tempo passado e do tempo presente na história e na imagem.

Na imagem dialética se encontram o Agora e o Pretérito: o relâmpago permite perceber sobrevivências, a cisão rítmica abre o espaço dos fósseis anteriores à história. O aspecto prioritariamente dialético desta visão sustenta, decerto, que *o choque de tempos na imagem* libera todas as modalidades do tempo mesmo, desde a experiência remanescente (*Erinnerung*), desde o salto a partir da origem (*Ursprung*) até a decadência (*Untergang*) das coisas (DIDI-HUBERMAN, AT, p. 153).

É Baudelaire quem propõe que a restrição imposta pela complexidade da obra de arte só poderia ser superada pela reestruturação do discurso crítico:

Acredito sinceramente que a melhor crítica é a que é divertida e poética; não uma crítica fria e algébrica, que a pretexto de tudo explicar, não expressa nem ódio nem amor e se despoja voluntariamente de toda a espécie de personalidade, mas – como um belo quadro é a natureza refletida por um artista – aquela que seja esse quadro refletido por um espírito inteligente e sensível. Dessa

forma, a melhor apreciação de um quadro poderá ser um soneto ou uma elegia (BAUDELAIRE, p. 20).

A crítica para Baudelaire é ela mesma composta de imagens, congruência entre a palavra e a imagem, ou melhor, entre a crítica e a produção artística. A crítica como produtora de imagens, imagens dialéticas “a língua é o lugar onde é possível aproximar-se delas”. Benjamin analisa, “para o dialético, o que importa é ter o vento da história universal em suas velas. Para ele pensar significa: içar velas. Como estão dispostas, isso importa. Para ele, palavras são apenas velas. O modo como são dispostas é o que as transforma em conceito” (BENJAMIN, 2000, p. 167). A alegoria em Baudelaire se faz em função das imagens, “o interesse original pela alegoria não é lingüístico, mas ótico. *‘Les images, ma grande ma primitive passion’*” (BENJAMIN, 2000, p. 176). A imagem como conhecimento e o conhecimento como imagem, ou nas palavras de Didi-Huberman, “o motor dialético da criação como conhecimento e do conhecimento como criação” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 179). O que torna possível “ler a famosa pequena história da fotografia como uma verdadeira pequena fotografia da história onde são discutidas as noções capitais para todo historiador” (DIDI-HUBERMAN, 2000, p. 163).

A fragmentação do tempo histórico, aproximando temporalidades outrora separadas, certamente faz aparecer novas temporalidades, novos significados. O anacronismo se desdobra em criação de sentidos para a história da arte. A obra de arte que ocupa o

centro de tais discussões, por sugerir imagens ao espectador, quando deslocada de seu tempo e arrastada para as margens de outra obra, de um tempo distante daquele que ocupava, cria uma nova relação semântica. A trama da história constrói-se por uma ‘sintaxe relacional’², que se processa em um espaço para o tempo que supera a linearidade proposta pela historiografia positivista. A linearidade é distorcida em favor das múltiplas projeções que se manifestam a partir da justaposição de sentidos resultantes da supressão da continuidade e conseqüente sobreposição de elementos que outrora se encontravam distantes. Os fragmentos de tempo não ocupam a malha temporal enfileirados em uma linha, mas acima, abaixo, aos lados, à frente e atrás. Esta ocupação gera o acontecimento da *imagem dialética*, a dialética obtida pela justaposição de dialéticas, a “dialética em suspensão”.

Ao se justapor tempos díspares se criam lacunas, interrupções. A brusca colocação de um tempo que jazia no passado ao lado de um tempo presente, gera o estranhamento da falta de continuidade. No filme *Acossado*, Jean-Luc Godard provoca um deslocamento, que atuaria contra o naturalismo da captação do movimento, quando ao apresentar a cena de uma caminhada retira o tempo intermediário

² Expressão usada por Rogério Câmara no livro *Grafo-Sintaxe Concreta*, para descrever a forma como se estrutura a construção espacial de sentido na poesia concreta brasileira.

entre o seu início e seu fim. Constituindo uma caminhada com apenas dois passos, o primeiro e o último, efeito reminescente das experimentações de Dziga Vertov e Sergei Eisenstein na década de 20 e presente no cinema de Lars von Trier atualmente, trata-se de uma reestruturação do tempo cinematográfico a partir da montagem.

A montagem cinematográfica é o campo teórico e prático que atua organizando os tempos e espaços de acontecimentos separados da filmagem. Dessa forma, podem-se filmar cenas “no interior de um apartamento em Paris” enquanto se encontram em Porto Alegre, ao colocar imagens realizadas às 12h00min do lado de fora de um prédio parisiense após a imagem do interior de um apartamento em Porto Alegre, filmada às 07h00min; cria-se a imagem mental de que o lado de fora se refere à imagem de dentro no mesmo tempo. O espaço e o tempo se aglutinam em uma ilusão. Este é um conceito básico da sintaxe cinematográfica, que é levado ao extremo por Godard, uma vez que a montagem em seu princípio, pensando em um cinema de espetáculo, deveria corroborar para a construção de uma ilusão de continuidade, e não destruí-la.

O mesmo efeito que leva o espectador a não reconhecer a distância entre Porto Alegre e Paris, a diferença de cinco horas entre as filmagens das imagens de dentro e de fora, ou iniciar uma caminhada e terminá-la no passo seguinte transcorrendo um grande percurso,

pode também sugerir qualquer conceito abstrato pelo mesmo processo. Se a distância entre duas cidades é suprimida, e se faz crer que ela não existe, somente a partir da colocação de uma imagem após a outra, este mesmo efeito poderia suprimir qualquer distância conceitualmente. O cineasta e teórico do cinema Serguei Eisenstein propõe a *montagem intelectual*, conceito reconhecido como uma transformação “imagética” do princípio dialético (EISENSTEIN, p. 43). Este conceito é retomado por Didi-Huberman quando propõe o processo de funcionamento da imagem dialética, analisando os estudos de Benjamin nos quais articula que

[...] o duplo regime temporal da mesma imagem, esta dialética em suspenso produtora de uma visualidade ao mesmo tempo “originária” (*ursprünglich*) e “entrecortada” (*sprunghaft*), ao mesmo tempo turbulenta e estrutural: consagrada a *desmontagem* da história como a *montagem* de um conhecimento mais sutil e mais completo do tempo (DIDI-HUBERMAN, Ante El Tiempo, p. 167).

Apoiado por Warburg e Benjamin, Didi-Huberman reconhece neste procedimento o intercessão entre forma e idéia, “é o procedimento por excelência do cinema eisensteiniano, talvez mesmo a idéia cubista de colagem, que sustentam aqui a hipótese de ultrapassagem ‘epistemo-crítica’” (DIDI-HUBERMAN, p. 191). Presente no livro das passagens de Benjamin, a montagem é analisada em sua utilização no teatro épico de Brechet em *O Autor Como*

Produtor:

A interrupção da ação [...] atua constantemente contra a ilusão do público. Tal ilusão é completamente inútil para um teatro que pretenda trabalhar o real no sentido de um experimento. No fim e não no começo desse experimento é que estão, porém, as situações e circunstâncias. Situações que, nesta ou naquela configuração, sempre são as nossas. Elas não são levadas para mais perto do espectador, mas distanciadas dele. Ele as reconhece como situações reais, não com auto-suficiência como no teatro do naturalismo, mas com espanto, com estranheza (BENJAMIN, 1996, p. 133).

A interrupção assume aqui um papel fundamental na edificação de novas relações entre o autor, o público e o ator, “não se destina a provocar uma excitação, e sim exercer uma função organizadora. Ela imobiliza os acontecimentos e com isso obriga o espectador a tomar uma posição quanto à ação, e o ator, a tomar uma posição quanto ao seu papel” (BENJAMIN, 1996, p. 133). A lacuna paralisa o tempo, e suspende a dialética, lançando ao espectador uma ação dentro do jogo, “a força do método reside também no fato de que o espectador é arrastado para o ato criativo no qual sua individualidade não está subordinada à individualidade do autor, mas se manifesta através do processo de fusão com a intenção do autor” (EISENSTEIN, 2002, p. 29). Trás para o presente a ação do passado que se representava. A montagem em Brechet ou Eisenstein, por mais paradoxal que pareça, é a desmontagem da linearidade no teatro e no cinema, a montagem

histórica é, também, a desmontagem da história “o material montado interrompe o contexto no qual é montado” (BENJAMIN, 1996, p. 123).

Aby Warburg dizia que a única iconografia interessante para ele era uma ‘iconografia do intervalo’ (*Ikonologie des Zwischenraumes*). E a imagem não tem um lugar destinado de uma vez para sempre: seu movimento aponta para uma desterritorialização generalizada (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 149).

A história da arte como disciplina anacrônica é constituída pela reminiscência do passado no presente, o passado que se presentifica, o antes que se faz agora, com isso “a história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’” (Benjamin, 1996, p. 229). São presentes resgatados, marcados pela sobrevivência de suas temporalidades. “A sobrevivência (*Nachleben*) compreende perfeitamente ‘o funcionamento da história em geral’. Ela expressa ao mesmo tempo um resultado e um processo: expressa os *rastros* e expressa o *trabalho* do tempo na história” (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 143).

Não se intenta afirmar uma nova classificação para as obras de arte, mas identificar proximidades, relações. Não se fala de funcionamentos idênticos, mas análogos. De forma que nas experimentações artísticas modernas e contemporâneas encontram-se

atividades análogas, sem nunca se perder de vista que são funcionamentos, processos, e não se pretende afirmar que se tratam de *trompe l'oeils* em um sentido literal. Este funcionamento se dá em suas superfícies, do encontro entre as superfícies. Acontece no limite que separa a representação da realidade. Eclode a tensão das superfícies, como uma gota de água que se mantém coesa pela frágil tensão superficial. Quando esta tensão se rompe surge a imagem fantasma, oriunda do choque entre o que estava dentro e o que estava fora. O espectador é foco das investigações que seguem, pois da percepção do *trompe l'oeil* na antiguidade grega, na longa história da arte ocidental, na arte moderna e nas obras de arte contemporânea, o espectador se coloca de forma análoga.

O *trompe l'oeil* não é entendido como uma imagem formada acabada, mas como um efeito que surge com a relação entre o mesmo e o espectador. Dialogando com os conceitos apresentados por Deleuze e pelo mesmo em parceria com Guattari, se recorre à filosofia dos estóicos, tanto que a aporia de Aquiles e a tartaruga aparece como exemplo dos efeitos do *trompe l'oeil*. Bem mais que as constatações lógicas de Zenão de Eléia, também se fazem presentes as considerações sobre divisão dos corpos, relações entre corpos, etc. Deleuze com os livros *A Lógica do Sentido*, *Diferença e Repetição* e em parceria com Guattari *Mil Platôs Vol. 02*, nos quais discute os

conceitos estudados pelos estóicos, em particular os paradoxos e a noção de tempo. O diálogo com o autor atravessa todo o texto, sendo abordadas diferentes vertentes do mesmo em cada capítulo.

Outro autor de grande importância para a pesquisa é Jean Baudrillard, que apresenta uma análise sobre o *trompe l'oeil* em *A Arte da Desaparição*. Apesar de suas conclusões ligadas ao simulacro, ou à incompostura da arte contemporânea, que não dialogam com as considerações aqui realizadas, Baudrillard oferece uma precisa análise de definição sobre o *trompe l'oeil*. De maneira que, deste autor dialoga-se com as definições e não com as conclusões. Nessa análise Baudrillard entende o *trompe l'oeil* como uma imagem que atua contra o lugar comum das imagens, contrário à banalidade das representações.

Jaques Lacan, apesar de analisar o *trompe l'oeil* como metáfora para o olhar, tece uma importante forma de compreender o tema. O desenho do campo escópico usado pelo autor para descrever o processo de olhar e, também, o processo de olhar durante a experiência do *trompe l'oeil* é de importância cabal para o desenvolvimento da pesquisa. Lacan recorre, certamente, ao *trompe l'oeil* por este procedimento expor os processos visuais inconscientes. Ainda sob a égide da psicanálise se recorre ao conceito de estranho cunhado por Sigmund Freud para se aludir aos efeitos experimentados

pelo espectador, que se vê em sua fruição, desprovido de uma captação contínua da realidade. Nasio, outro autor que trabalhou no campo psicanalítico, analisa a alucinação, processo psicológico que guarda similitude ao processo aqui estudado. Na alucinação se evidencia o mote da pesquisa, pois impõe sobre o espectador a fruição, colocando-se como uma psicose passageira. É a interrupção da consciência.

Conceitos muito presentes na análise costumeira sobre o tema serão abordados de maneira a evidenciar sua capacidade de compreensão complexa. A Semelhança, o realismo, o simulacro, o toque, o gesto. Resta afirmar que o *trompe l'oeil* é escolhido como tema para esta pesquisa por este procedimento artístico, possibilitar pensar a imagem pelo estranhamento da mesma. No processo de incompreensão do que se julga comum se desvela a possibilidade da experiência incomum. O *trompe l'oeil* é, em sua forma, pensamento sobre a forma.

Isto posto, os capítulos organizar-se-ão, de maneira a aferir tais proposições. No primeiro capítulo parte-se do apólogo que narra o duelo dos pintores gregos Zêuxis e Parrásius, destacando-se a compreensão do *trompe l'oeil* como procedimento pictórico ligado ao realismo, e bifurca-se esta compreensão em 'naturalismo' e 'logro', seguindo as análises outrora realizadas por Jaques Lacan sobre o tema.

A análise do campo escópico advém da mesma aproximação realizada pelo psicanalista francês, bem como a aproximação com o mimetismo animal, sinalizado por Roger Caillois. Analisa-se que o diálogo estabelecido entre os pintores gregos, no qual são articulados o naturalismo e o logro na pintura encontram paralelos na pintura de James Barry e Raphael Peale, entre os séculos XVIII e XIX, também entre Sherrie Levine e Michel Mandiberg na arte contemporânea. Nas experimentações contemporâneas, convém destacar o uso da montagem/colagem, processo que remete aos conceitos indicados na compreensão da história da arte que norteia a metodologia do texto, evidenciando a dupla articulação do termo, capaz de satisfazer a história e o objeto em arte. A colagem, que aponta para uma inegável semelhança com o funcionamento sobrepositivo do *trompe l'oeil*, contudo, se difere justamente pelos seus efeitos, nem sempre coincidente. A partir deste raciocínio se analisa o *ready-made* de Marcel Duchamp (*A Fonte*, de 1917). De maneira que neste capítulo são apontadas as relações que atravessam o *trompe l'oeil*, o espectador, a obra e o espaço, mais especificamente as relações entre estas três camadas.

O segundo capítulo trata da semelhança, conceito sempre freqüente na análise do *trompe l'oeil*. A semelhança será analisada a partir da obra *A traição das Imagens* de René Magritte, obra

emblemática na história da arte, que relaciona a semelhança à dessemelhança, a relação entre sentido e percepção. Esta análise é atravessada pela leitura dos conceitos propostos por Walter Benjamin e Ferdinand Saussure. Também são colocadas em questão as relações entre semelhança/Metalinguagem, semelhança/tautologia e semelhança/paradoxo. Da relação que a semelhança trava com estes conceitos destaca-se o paradoxo, construção de sentido que dá forma ao *trompe l'oeil*. Da obra de *Vanitas Natureza Morta* de Pieter Bruegel o Velho analisa-se a relação entre *trompe l'oeil* e *paradoxo*, dialogando com Jorge Luis Borges e Oscar Wilde na literatura, Roland Barthes da crítica e Jean Baudrillard e Gilles Deleuze na Filosofia, além de Allan Kaprow na arte contemporânea. O sentido de semelhança também é atrelado ao sentido de verdade, de documento, e o paradoxo só se dá pelo choque de verdades conflitantes. Como efeito observa-se o estranhamento. Sobre este efeito, destaca-se a proposição de Freud sobre 'o estranho' e a fotografia de Hippolyte Bayard morto.

A relação entre ironia e delírio é tratada no terceiro capítulo, a ironia das moscas pintadas sobre temas barrocos e renascentistas, que levavam o espectador a espantá-las, e o delírio alucinatorio que impede que o alucinado perceba como diferente a realidade psíquica e a realidade compartilhada. Atreladas à alucinação encontram-se as definições e compreensões de visível e invisível, e a maneira como

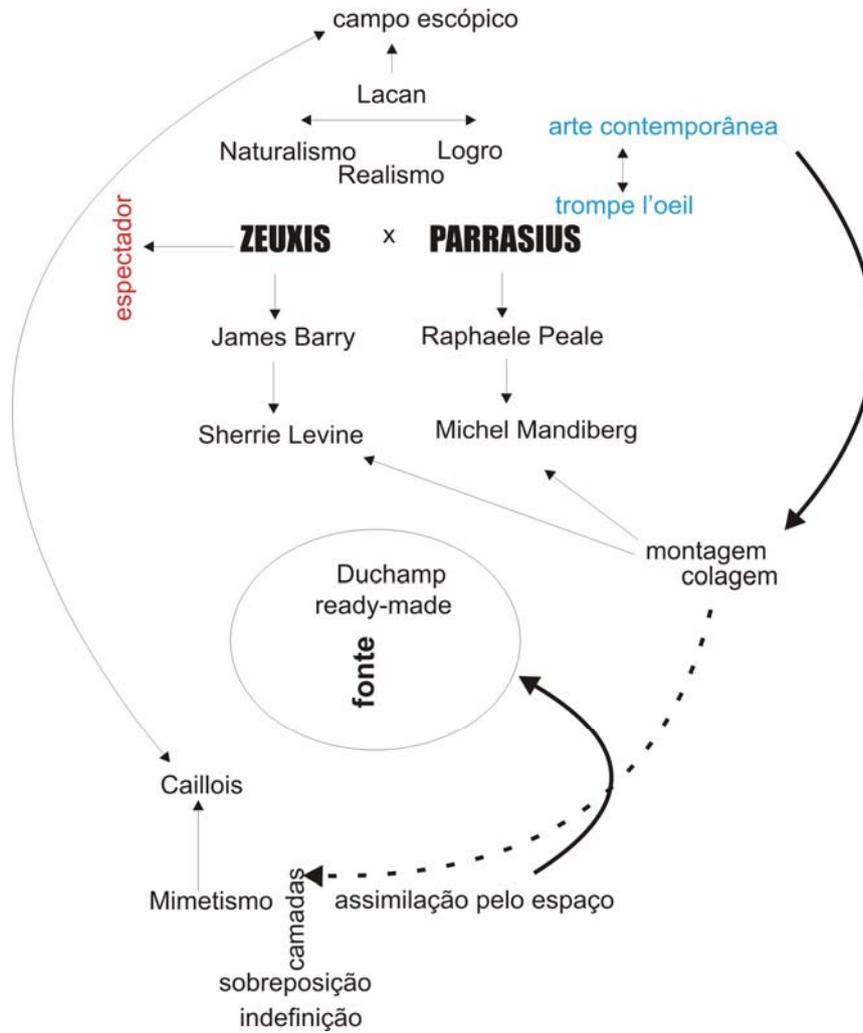
estas duas condições se interrogam e dialogam no *trompe l'oeil* e em algumas obras contemporâneas, das quais se destaca *Sleep* de Andy Warhol. Esta relação entre o que se pode ver e o que não é visível provêm de uma complexidade excessiva ou de uma ausência de complexidade. Há além da transposição do visível para o invisível, a transformação da imagem em coisa, do olhar em olho. A mudança do corpo pela mudança de seus atributos. Movimento que dialoga com as idéias postas por Georges Bataille em *A História do Olho* e por Deleuze & Guattari em *Mil Platôs Vol. 2*, sob o conceito de *agenciamento de enunciação*. O gesto de espantar a mosca sobre a pintura certamente dialoga com o teste de realidade perpetrado pelos alucinados no momento de sua perturbação e vem como a averiguação de que a barreira entre o mundo psíquico (pictórico no caso do *trompe l'oeil*) e a realidade está lá. Há, após este gesto, a mudança dos atributos dos corpos. O movimento entre o real e a obra, entre a loucura e a sanidade é trabalhado nas obras de Santiago Sierra, com a proposição de espaços marcados pela indefinição e tensão constantes. Analisa-se neste capítulo a relação entre o real e outras realidades, que aparecem na forma de *trompe l'oeil* (na arte) e alucinação.

Ao início de cada capítulo se apresenta um esquema que indica o pensamento que será abordado durante o mesmo. A exemplo de Lewis Carroll que resume o livro *Alice através do Espelho* em um

tabuleiro de xadrez e onze notações que dão conta dos eventos que ocorrerão durante a narrativa. Os esquemas são indicações espaciais das relações que serão travadas no decorrer do capítulo, de maneira que o leitor poderá perceber que autores, que obras e conceitos se relacionam e de que maneira.

Capítulo 01

- 1. A ilusão Sobreposta
- 1.1. A realidade mutilada
- 1.2. A sobreposição das superfícies
- 1.3. A Fonte: nada por trás



1. A ilusão Sobreposta

Ali se encontravam coisas raras, recolhidas em todos os cantos da terra, em tal profusão que deslumbravam e confundiam, nem que fosse pela simples ordem em que estavam dispostas. Numa galeria, exibiam-se quadros do famoso Mani, e estátuas que pareciam viver. Aqui, uma perspectiva bem arranjada atraía os olhos; ali os artifícios óticos enganavam agradavelmente.

William Beckford, Vathek

Neste capítulo é investigada a relação do *trompe l'oeil* com a ilusão, no sentido de que esta prática pictórica, apesar de inapelavelmente atrelada ao ilusionismo o subverte, dando ao espectador outra sensação que a do iludido. Retoma-se a relação entre Zêuxis e Parrásius para exemplificar este processo de sobreposição de ilusões, de construção de algo diferente da ilusão a partir de práticas artísticas. Estes efeitos são analisados em duplas de artistas, da mesma forma que os pintores gregos, citam-se Barry e Peale e Levine e Mandiberg, explicitando-se as características sobrepositivas de tais experimentações artísticas. Esta relação entre as camadas remete ao mimetismo animal e ao campo escópico proposto por Jaques Lacan,

de maneira que as superfícies envolvidas no *trompe l'oeil* sobrepõem-se criando outra relação diferente da que havia inicialmente. Não obstante, deve-se marcar a diferença entre o *trompe l'oeil* e a alegoria, e entre o *trompe l'oeil* e a colagem, observando que a relação se dá por uma oposição entre o espectador/real e a obra, não entre os elementos internos à obra. Sendo que o *ready-made* duchampiano é uma prática que gera efeitos mais próximos dos resultantes da fruição do *trompe l'oeil*.

1.1. A realidade mutilada

Quando se relaciona o *trompe l'oeil* com a arte contemporânea não se intenta analisar um retorno ao ilusionismo, mas trata-se de problematizar certos funcionamentos que relacionam o fora e o dentro da obra, procedimentos que fazem com que o espectador experimente os mesmos efeitos que recaíram sobre Zêuxis ao tentar descobrir a suposta pintura de Parrásius, tal qual relata Plínio, o Velho. Conforme se registra, Zêuxis, reconhecido pelo realismo de suas pinturas (capaz de confundir os pássaros, que iam de encontro às frutas representadas por ele), foi superado por Parrásius, que levou seu rival a uma cortina que supostamente cobriria uma pintura. Na tentativa de Zêuxis em

descortinar a obra, sagrou-se a vitória de seu rival, pois a cortina mesma era a pintura.

Parrásios pintou uma cortina com um realismo tão grande que Zêuxis, todo orgulhoso com o veredicto dos pássaros, reclamou que se abrisse, finalmente, a cortina para exhibir a pintura. Percebendo seu erro, concedeu a palma ao outro com franca modéstia uma vez que ‘ele enganara aves, mas Parrásios a ele próprio, um pintor’ (VASARI, in Lichtenstein).

Certamente não se trata de uma relação baseada meramente no realismo, pois a relação se trava com o que se espera encontrar atrás da cortina. Ademais se de fato a análise recaísse sobre uma semelhança entre a pintura e a realidade, Parrásius não demoraria em divulgar que sua pintura se tratava de uma cortina. Para a efetivação do engano de Zêuxis, e conseqüente efetivação da vitória de Parrásius, foi necessário fazê-lo acreditar que havia algo que ele não estava vendo, e que este estaria atrás da cortina. Parrásius cria dentro da lógica interna da obra uma ilusão que não está presente no plano onde se deposita a tinta, mas em um campo invisível ao seu rival. Zêuxis desde então já se vê inserido na obra, pois suas suposições fazem com que o mecanismo proposto por Parrásius aconteça. O triunfo de Parrásius não está na pintura, mas na idéia de pintura projetada por Zêuxis. A operação realizada se baseia em uma anulação da própria pintura como possível receptáculo para ilusões – tal qual propunha

Zêuxis. Parrásius subverte o plano ilusório propondo uma ilusão sobre a ilusão.

É interessante perceber que nesta operação o pintor grego não hesita em suprimir qualquer semelhança ou vestígio, a pintura que estaria coberta não aparece nem como uma indicação. As relações se constroem por meio da completa ausência. No anteparo de Parrásius se deposita uma ilusão que encobre outra ilusão. Este jogo se desenrola pelo ocultamento de algo que não existe e não pela apresentação de algo que existe – como seria correto supor sobre uma pintura. A tela se anula quando Zêuxis, por fim, descobre que não há nada por trás do plano. A crença de que ali atrás estaria algo que ainda não foi visto desvela algo por vir, a situação criada por Parrásius torna este porvir insuportável. Não se fala mais de pintura ou representação, mas em um dispositivo semântico que envolve a pintura, o espaço do espectador e alguns pressupostos dessa relação.

Partindo da parábola que descreve o duelo entre os pintores gregos, observam-se algumas características que definem o *trompe l'oeil*. Colocam-se em jogo os aspectos constitutivos que distinguem esta operação artística das demais. Zêuxis pintava uvas de forma tão realista que os pássaros vinham ao seu encontro, mas esta pintura não pode ser entendida como *trompe l'oeil*. Evidencia-se que o que configura o *trompe l'oeil* como tal não se basta no realismo, pois não

se quer parecer semelhante, mas desvelar a dessemelhança. Não se pode entender esta operação como uma ilusão (não em um sentido comumente atribuído a esta palavra), pois se trata de uma reorganização da ilusão, uma justaposição dos planos ilusórios, o que poderia ser entendido como uma ilusão dialética, uma ilusão que faz com que o iludido pense sobre o princípio de ilusão. A justaposição de ilusões faz surgir algo que não é ilusório, nem mesmo representativo, as imagens se tornam não-imagens.

Afirmar que o *trompe l'oeil* não é um mero procedimento ilusório pode parecer uma contradição, dado o significado do termo (engana-o-olho em francês), contudo o nome *trompe l'oeil* teve origem no início do século XIX, referindo-se aos murais realizados durante o barroco, mas que, por derivação passaram a nomear os truques pictóricos que se assemelhavam ao modo de funcionar destes murais. Nos quais o 'ilusionismo', ou a 'armadilha para o olhar' se processava a partir de uma ilusão para a visão objetiva. De maneira que o nome surge no século XIX para denominar uma prática barroca, mas trata-se de um conceito que mantém registros desde os gregos. Ou seja, o nome surge neste período para referir-se a um período anterior, e criva o jargão que se refere a uma prática muito anterior. Ernest Gonbrich analisa a obra *O Culto do Santo Nome de Jesus* (entre 1670 e 1683) de Giovanni Battista Gaulli (1639-1709) que apresenta as características

que corroboraram para a construção da expressão:

O tema é a adoração do Santo Nome de Jesus, inscrito em letras resplandecentes no centro da Sua Igreja. Está cercado de uma infinita multidão de querubins, anjos e santos, os quais olham extasiados para a luz, enquanto legiões de demônios ou anjos caídos são expulsas das regiões celestes e expressam seu desespero. A cena coalhada de personagens parece estourar a moldura do teto, donde transbordam nuvens carregadas de santos e pecadores precipitando-se em catadupas para o interior da igreja. Ao fazer com que a pintura extravasasse a moldura, o artista nos quis confundir e esmagar para perdermos a noção do que é real e do que é ilusão. Uma pintura como essa não tem significado fora do lugar para onde foi feita (GONBRICH, 1993, p. 349).

A expressão *trompe l'oeil* passa a denominar todas as práticas artísticas que mantinham um funcionamento análogo na história da arte. A origem do nome está atrelada à prática de ilusionismos através da pintura, não obstante encontra-se na ampla gama de obras denominadas como *trompe l'oeil* uma tradição que não se satisfaz com a ilusão de realidade, mas com a dupla articulação entre o real e a obra de arte, na qual se apresenta uma indefinição das barreiras que separariam ambos, de forma que a indefinição se dá pela ausência e não pela afirmação de algo. Certamente o gesto estimulado por Parrásius não gera a mera comprovação de que ali se perpetrou uma ilusão, mas que em dado momento as ilusões se dissiparam. Há uma tradição de *trompe l'oeil*, que não se propõe a prolongar o real, mas a

questioná-lo, que por ironia questiona também o ato de imitar a realidade. Jaques Lacan quando se refere ao *trompe l'oeil* não o entende como afirmação, mas como negação. A operação realizada diante do *trompe l'oeil* não se configuraria como a construção da ilusão da realidade, porém a construção de algo que não se encontra dado:

O quadro não rivaliza com a aparência, ele rivaliza como o que Platão nos designa mais além da aparência como sendo a Idéia. É porque o Quadro é essa aparência que diz que ela é o que dá aparência, que Platão se insurge contra a pintura como contra uma atividade rival da sua (LACAN, p. 96).

Lacan pondera que o funcionamento do olhar diante do *trompe l'oeil* é similar ao funcionamento do olhar diante de toda representação, caracterizado por uma elisão, “em qualquer quadro que seja, é precisamente ao procurar o olhar em cada um de seus pontos que vocês o verão desaparecer” (LACAN, p. 88). Considera, também, que a oposição entre as obras de Zêuxis e Parrásius evidencia dois níveis de ambigüidade, o da função natural e o do logro. Se Zêuxis se propunha a enganar os espectadores (e os pássaros estavam ali para demonstrar a eficácia do engodo), para isto utilizava os recursos necessários para fazê-lo, talvez este engano se processasse por uma simplificação extrema, ou um realismo magnífico. Mas para Parrásius enganar um pintor é necessário propor algo além do que se pode ver,

de forma que “o *trompe l'oeil* da pintura se dá por coisa diferente do que ele é” (LACAN, p. 109).

Um gesto semelhante ao de Zeuxis é incitado ao espectador na pintura de Raphaelle Peale, *Vênus saindo do Mar – Uma Decepção* (Depois do Banho), circa 1822, na qual é pintado um véu que cobre grande parte da representação. Ao contrário de Parrásius que oculta completamente a suposta pintura de trás, Peale deixa aparecer pequenos vestígios da imagem escondida. Ao fazê-lo se exime de criar uma situação pela qual o espectador seria levado a crer que havia algo atrás do véu, evidencia-se desde já que há algo ali, e se trata de uma familiar representação alegórica. Peale além de recorrer à familiaridade do tema, recorre a uma imagem já existente, sua pintura é uma re-leitura da obra *Venus Anadyomene*, 1773 de James Barry. Comparando o quadro de Peale ao de Barry percebe-se que a pintura de 1822 repete a composição e os elementos da pintura realizada anteriormente, os braços estendidos ao céu segurando os longos cabelos louros, o pé esquerdo posto à frente, a figura feminina ocupando o centro da composição. Apesar da semelhança, Peale propõe outra relação com a pintura que lhe inspirou, pois ela mesma é objeto de relações significativas. Peale certamente cria uma oposição entre a imagem de Barry e a sua, e esta oposição evidencia o funcionamento de ambas. Pois enquanto Barry se concentra nos

elementos internos à pintura, Peale propõe uma relação entre elementos que estão ausentes na mesma. Constrói-se a expectativa de que atrás do véu se encontrará uma obra de Barry.

Na pintura de Barry, surge um significado a partir da justaposição de elementos internos à obra, o nu da deusa romana. Porém, se Barry retoma o tema que foi outrora pintado por um grande mestre como Botuicelli – *O Nascimento de Vênus*, circa de 1485 –, Paele toma o próprio quadro como elemento capaz de sugerir reflexões sobre a arte, ao pintar um véu sobre esta trabalhada composição, anula-a. Retira seu caráter de representação. O que era a deusa saindo do mar passa a ser uma lacuna. O véu não esconde a cena, a destrói. Não há mais o que se ver. Sobre a antiga alegoria foi depositada outra ilusão que, quando ativada, a corrompe. A pintura passa a ser um objeto, não há mais sentido naquilo a que se refere, mas na relação que trava com o mundo entendido como real. Contudo a anulação da alegoria só existe pelo gesto inocente do espectador que, curioso, deseja ver o que não pode.

O gesto do espectador diante do *trompe l'oeil* é fundamental para a consolidação do mesmo com tal, pois também é fácil para o espectador não percebê-lo como algo destacado do real. Parrásius incitou Zêuxis a crer que atrás da cortina havia um quadro, porém um espectador desavisado que visitasse o local no qual o jovem pintor

grego apresentou sua obra poderia tomá-la por uma cortina real, ignorando o esforço de propor um jogo com o espectador.

Os efeitos gerados pelo gesto do espectador colocam em questão a frágil crença que sustenta o olhar. A obra não se opõe à realidade, borrara-se a fronteira entre ambas. A realidade se vê mutilada, se torna plana, superficial, uma vez que não é mais a obra que se encontra na realidade, mas ao contrário, a realidade que é compreendida pela obra. A planaridade se estende como efeito, não se trata mais do posicionamento espacial das coisas, mas da justaposição de planos. Não há aprofundamento, mas deslizamento. Se, por exemplo, em Barry era possível ao olhar penetrar na falsa profundidade do quadro e encontrar elementos que por sua familiaridade sugeririam um conceito, em Peale isto já não é mais possível, pois esta relação não pode superar a superfície da tela. Seu efeito é a planificação da realidade, o espectador não está mais diante de uma janela que o traga, na qual seu olhar penetra, mas agora ele se vê reduzido, percebe que sua colocação diante da imagem está fortemente ameaçada por um princípio de incerteza. A relação entre o olho e a representação é substituída pela relação entre planos justapostos. “Sem dúvida, no fundo do meu olho, o quadro se pinta. O quadro, certamente, está em meu olho. Mas eu, eu estou no quadro. [...] E eu, se sou alguma coisa no quadro, é também sob essa forma de

anteparo” (LACAN, p. 94 – 95). E assim se desenha o campo escópico de Lacan, pela justaposição de planos: de um lado o olhar, de outro o sujeito da representação. “Para começar, preciso insistir nisto – no campo escópico, o olhar está do lado de fora, sou olhado, quer dizer, sou quadro” (LACAN, p. 104).

Ao se referir ao campo escópico de Lacan deve-se, antes de tudo, ressaltar que o psicanalista francês parte do funcionamento do *trompe l’oeil* para propor uma reflexão sobre o olhar como *objeto a* minúsculo. Lacan afirma que o que lhe interessa ao analisar o *trompe l’oeil* não é o problema filosófico da representação, e continua: “Para nós, não é esta dialética da superfície para com o que está mais-além que as coisas se contrabalançam. Partimos, de nossa parte, do fato de que há algo que instaura uma fatura, uma bipartição, uma esquizo do ser, à qual este se acomoda, a partir da natureza” (LACAN, p. 104). A análise do campo escópico traz a evidência de que durante o processo do olhar a dialética do olho com a superfície faz surgir uma nova superfície na qual o olho se insere e se confunde. No caso, ‘olhar’ se refere a olhar ao *trompe l’oeil*, já que para Lacan todo quadro é *trompe l’oeil*, “esse quadro não é nada mais do que é todo quadro, uma armadilha do olhar” (LACAN, p. 99). O olhar neste caso é caracterizado essencialmente pela perda.

A sobreposição de planos anula a perspectiva em um processo

similar à fotografia ou a colagem. “É pelo olhar que entro na luz, e é do olhar que recebo seu efeito. Donde se tira que olhar é instrumento pelo qual a luz se encarna, e pelo qual sou fotografado” (LACAN, p. 104). A oposição entre o plano/sujeito e o plano/quadro que sempre se mantêm opaco e impermeável, acaba por destruir a perspectiva renascentista e propor a ambigüidade, corroendo, também, a profundidade que se coloca entre ambos. Se não há mais distância relevante entre os planos devido à perda da profundidade, então o observador é parte do quadro, ele é quadro sobre o quadro. Ocorre aqui o desaparecimento das diferenças. “Aí está algo que faz intervir o que é elidido na relação geometral – a profundidade de campo, com tudo que ela representa de ambíguo, de variável, de não dominado de modo algum por mim” (LACAN, p. 95).

O modelo do campo escópico se caracteriza pela separação de planos que se justapõem e certamente a natureza e a origem desses planos são marcadas, como é observável na figura 4. A representação do mesmo como tendo três planos, o sujeito da representação, o anteparo e o olhar — que se coloca atrás do quadro e fora do sujeito e que por isso mesmo planifica o sujeito —, é um modelo de representação que preza pela separação dos planos envolvidos para melhor se demonstrar as relações ali presentes. Propõe-se que este modelo poderia ser representado de uma vista frontal, ou de um olhar

que se lança por trás do observador, vendo-o sendo visto pelo quadro, representação na qual as diferenças desapareceriam em decorrência da perda da profundidade, e acabariam por gerar uma imagem colagem, onde não se encontra mais a hierarquia que separa os planos, como é feito na figura 5.

O princípio da perda da hierarquia entre o sujeito e a imagem é matriz para a ambigüidade que se instaura diante da obra *O Lado Reverso da Pintura* (1675) de Cornelius Gijsbrechts, na qual se deflagra a dúvida sobre qual é o lugar do observador diante da pintura invertida. Uma vez que ao se apresentar o que está por detrás, não seria então a sugestão de que o observador é que está no lado reverso, e não a pintura que está invertida? Ademais, a pintura, neste caso, tem dois lados reversos, uma vez que seu outro lado também é chassi, uma pintura cujas superfícies opostas são semelhantes. Contudo o reverso não é o inverso, a dupla comparação frente-trás é substituída pela comparação trás-trás. O gesto de confirmação da irrealidade do *trompe l'oeil* se satisfaz em virar o quadro e constatar que ainda se vê a parte de trás. Assim como Deleuze comenta sobre o mundo atrás do espelho de Alice, que era semelhante ao anterior, mas diferenciava-se em espessura. A espessura diferencia a experiência que se dá entre cada lado desta pintura, de forma que joga com a relação que esta espessura passa a impor sobre o que a olha. Os acontecimentos agora ocorrem

em um espaço planar. O deslizamento para o outro lado nada mais é que o movimento para se permanecer onde se está. “É necessário correr, com o máximo de velocidade, somente para permanecer no mesmo lugar”, como disse a rainha vermelha para Alice no mundo que se escondia no outro lado do espelho (CARROLL, *Through the Looking Glass*, p. 51). As pinturas em questão também desvelam a natureza contraditória do anteparo de ser impenetrável, ao mesmo tempo em que exerce a função antagônica.

O correlato do quadro, a situar no mesmo lugar que ele, quer dizer, do lado de fora, é o ponto de olhar. Quanto ao que, de um ao outro, faz mediação, o que está entre os dois, é algo de natureza diversa da do espaço óptico geométrico, algo que representa um papel exatamente inverso, que opera, não por ser atravessável, mas, ao contrário, por ser opaco — é o anteparo, é o écran (LACAN, p. 95).

O *trompe l'oeil* que aparece como um uso exacerbado da perspectiva, contudo, acaba por invertê-la, e a profundidade que corroborava para a criação da cena renascentista se projeta para frente, desfazendo qualquer cena. Projetando-se para frente e não para trás, o *trompe l'oeil* se diferencia das demais ilusões por ser plano, não permite que se penetre. Por não ser possível ir além de sua superfície, a imagem se projeta para o espectador, dividindo o mesmo espaço com ele. Ao espectador é transmitida a sensação de que seu espaço está inapelavelmente ameaçado; não apenas o espaço, mas sua própria

identidade.



Figura 1: GAULLI, Giovanni Battista. *O Culto do Santo Nome de Jesus*. circa 1683



Figura 2: PEALE, Raphaelle. *Vênus saindo do Mar - Uma Decepção (Depois do Banho)*, circa 1822.



Figura 3: BARRY, James. *Venus Anadyomene*, 1773.



Figura4: Esquema do campo escópico proposto por Jaques Lacan.

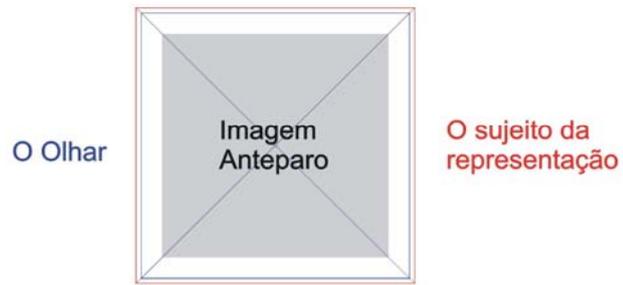


Figura 5: Esquema do campo escópico em vista frontal, onde se evidenciam a perda da hierarquia entre o espectador e a obra.

1.2. A sobreposição das superfícies

Há, decerto, a similitude entre o *trompe l'oeil* com o processo de mimetismo animal (como o próprio Lacan aponta), sobretudo naqueles casos onde o animal apresenta características que o confundem com o meio. Pois o que se trata aqui é a incorporação do espectador à obra. Pode-se citar as borboletas *Clolia*, que se “dispõem em fila sobre pequenos galhos de modo a figurar sinetas a maneira de junquilha” (CAILLOIS, p. 62). Outro exemplo é a *carpella*, um crustáceo que se aninha próximo aos briozoários e se confundem com as manchas constituídas por uma alça intestinal que surge em certa fase dos mesmos.

É essa forma malhada, malhada que o crustáceo se acomoda. Ele se faz mancha, ele se faz parte quadro inscreve-se no quadro. Aí está a o que é, falando propriamente, o móvel original do mimetismo. E, a partir daí, as dimensões fundamentais da inscrição do sujeito no quadro aparecem infinitamente mais justificadas do que podem fazê-lo em primeira aproximação uma adivinhação mais ou menos atraente (LACAN, p. 97).

A *carpella* ou as borboletas *Clolia* tornam-se parte do espaço que as rodeiam, elas não mais se distinguem, a certo olho, e este fato se mantêm justamente por uma indistinção que parte do próprio sujeito, o que Caillois denomina a tentação do espaço, ou um distúrbio da percepção do espaço.

[...] o sentido da personalidade, enquanto sentimento da distinção do organismo no meio, da ligação da consciência com um ponto particular do espaço não tarda nestas condições a tornar-se gravemente comprometido; estamos então na psicologia da psicastenia e mais precisamente na *psicastenia legendária*, se consentirmos nomear assim o distúrbio das relações definidas acima da personalidade com o espaço. (CAILLOIS, p. 63).

O ápice do mimetismo seria a invisibilidade total, a completa indefinição do corpo com o espaço, contudo “a invisibilidade tem, no entanto, um limite que é o de se confundir inteiramente, para um olho dado, com o meio ambiente, a partir deste limite, a invisibilidade só muda deixando de existir, o que nos conduz aos confins do absurdo” (CAILLOIS, p. 59).

O absurdo ao qual Caillois se refere é supor que existam animais tão adaptados ao olho humano que não seria mais possível percebê-los. Mas os que ainda podem ser percebidos o são graças a um mínimo resíduo (que torna seu mimetismo constituído de intervalos de precisão) que permitiria que estes animais fossem ainda percebidos. A lagarta *l'Urapteryx sambucaria* – citando um exemplo de mimetismo apresentado por Caillois – vive sobre certo tipo de vegetal que possui uma cor e uma rugosidade que conferem com as da sua pele, mas, ao deslocar-se ou ao encontrar-se em outros contextos, esta característica que a torna invisível para dado olho é irrelevante. Talvez por isto, mas não só por isto, “de modo geral, encontram-se nos

estômagos dos predadores numerosos restos de insetos miméticos” (CAILLOIS, p. 60).

Há algo de falho na invisibilidade do mimetismo, tal qual a invisibilidade proposta por Andy Warhol ao fotografar-se como *Homem-Sombra*, personagem de histórias em quadrinhos que ficava invisível, sendo percebido pela sua sombra – sombra que aparecia apesar de sua condição. Um resquício de existência que apresenta a distância entre o olho e o olhar, que liga o visível e o invisível. É a relação entre o que seria invisível e aquilo com o qual este se confunde – o que torna esta invisibilidade eficaz. Esta distância entre os distintos que interroga o olho, no caso do mimetismo representa a diferença entre sair ileso e ser capturado, já no *trompe l'oeil* é a possibilidade de se criar pensamento a partir da semelhança que se revela dessemelhante.

O que ocorre tanto no *trompe l'oeil* quanto no mimetismo é a sobreposição de superfícies, quando Parrásius coloca uma cortina (superfície) que cobriria uma pintura (superfície), ou Paele com um lenço, ou no caso dos animais miméticos a pele que se opõe à superfície do espaço do qual o animal se coloca à frente. No entanto, a natureza das superfícies é sempre marcada, tanto que a invisibilidade não se afere no mimetismo, e Warhol é perspicaz ao evidenciar esta falha. Falha que se reverte em encantamento no caso do *trompe l'oeil*.

O que é que nos seduz e nos satisfaz no *trompe l'oeil*? Quando é que ele nos cativa nos põe em jubilação? No momento em que, por um simples deslocamento de nosso olhar, podemos nos dar conta de que a representação não se move com ele, e que ali há apenas *trompe l'oeil*. Pois nesse momento ele aparece como coisa diferente daquilo pelo que ele se dava, ou melhor, ele se dá agora como sendo essa outra coisa (LACAN, p. 109).

A colagem de certo é uma linguagem que dialoga com o *trompe l'oeil*, pois se caracteriza justamente pelo pensamento sobrepositivo, pela relação de deslocamento superficial. Contudo esta relação se dá em uma encruzilhada, sua forma sinaliza para o *trompe l'oeil*, entretanto seu funcionamento difere consideravelmente. Oriunda do pensamento que surge da produção industrial de imagens, a colagem entrecruza a reprodutibilidade técnica e a montagem. Fruto da produção exacerbada de imagens, fragmenta e reorganiza as reproduções. O procedimento de colagem se decompõe na fragmentação, deslocamento e montagem. George Grosz faz uma análise das primeiras experiências com a fotomontagem:

[...] em 1916, quando nós, John Heartfield e eu, inventamos a fotomontagem, não poderíamos prever as imensas possibilidades nem a controversa, porém promissora, carreira que aguardava aquela nova invenção. Sobre um pedaço de cartão, colocávamos uma confusão de anúncios publicitários de cintas para hérnia, de cadernos de música para estudantes, de comida para

cachorro, de rótulos de Schnaps e de garrafa de vinho, de fotos recortadas de revista ilustrada, para dizer, em imagens, o que seria descartado pelos sensores se nós disséssemos com palavras (GROSZ apud, RICHTER, 1993:10).

Certamente o que está em jogo na colagem não são as imagens, mas como a sobreposição/justaposição de signos verbais e visuais pode gerar sensações e sentidos que estão além das imagens e palavras. O termo montagem é cunhado no início do século XX, contudo, Benjamin Buchloh endossado por Walter Benjamin, reconhece este procedimento já na pintura alegórica do renascimento (BUCHLOH, 2000: 179).

O que relaciona a colagem ao *trompe l'oeil*, no entanto, é sua forma fracionada e anacrônica. A colagem desloca seus fragmentos e os arranja na superfície. Também dialoga com a duplicidade do *trompe l'oeil*, pois trás para o espaço representativo fragmentos da realidade, como acontece no que é considerada a primeira colagem da história da arte, *Natureza Morta Com Palhinha de Cadeira* (1911) de Picasso. A obra na qual o pintor “grudou numa tela um pedaço de linóleo gravado com palhinha de cadeira” (O'DOHERTY, p. 33), leva à parede (espaço da pintura) um fragmento do mundo, mas também o justapõe a linhas, cores e letras. “Ela Marca uma passagem ‘através do espelho’ do espaço da pintura para o mundo secular, o espaço do espectador” (O'DOHERTY, p. 33), este objeto estranho que não faz parte da

pintura, que não deveria estar lá. “Facetas do espaço são impelidas para frente; às vezes elas parecem grudadas à superfície” (O’HERTY, p. 35). A realidade e a representação ocupam o mesmo espaço, e a coexistência desses dois planos faz eclodir a perda da hierarquia entre as mesmas; o que poderia ser entendido como representação, como prolongamento da realidade ou o achatamento do mundo, que agora faz parte de uma representação. O rompimento da barreira entre a realidade e a representação se dá por uma via contrária ao *trompe l’oeil*, levando de fora para dentro. A relação entre o *trompe l’oeil* e a colagem de Picasso era acentuada pelo contexto de produção artística na qual se inseria, tanto que seu gesto foi considerado *retarde*. Um retrocesso no processo que a arte vinha percorrendo. Houve a conexão entre este gesto e a arte popular e de mau gosto, da qual o *trompe l’oeil* era representante. Não que se estabelecesse uma relação de origem ou de evolução, mas a relação com o real aproximava ambos os processos, por mais díspares que fossem.

Uma pintura em *trompe l’oeil* como *Ordonnance du Roi* de Charles Lacroix – que representa de forma convincente um bilhete rasgado sobre uma tábua de madeira – dialoga com a colagem de Picasso na medida em que ocupa o espaço pictórico com um suposto fragmento do mundo. Evidentemente o gesto de Picasso se diferencia pela radicalidade, que leva de fato o que Lacroix simula. Contudo a

oposição entre representação e realidade se constrói em ambas as obras, de certo por vias desconstruídas. Enquanto o *trompe l'oeil* trás para fora da tela a representação, a colagem faz o processo inverso e leva para a tela o fragmento do mundo.

Algumas colagens de Kurt Schwitters apresentam grande semelhança com imagens de *trompe l'oeil* como *Quatro Cantos* de Wallerant Vaillant, que buscava a planaridade e não a falsa profundidade: justapondo figuras planas, agrupa sobre a tela cartões colados sobre uma superfície, configurando uma pintura de uma colagem, salvo o erro anacrônico que esta consideração acarretaria. Há o agrupamento de objetos ordinários, de imagens e fragmentos. O que estes quadros representam em sua banalidade viria a ser apresentado pelo modernismo.

Apesar da colagem se aproximar do *trompe l'oeil*, não se pode entender o mesmo como uma colagem. Mesmo que em algumas obras o processo seja similar, pois a colagem, a montagem ou a alegoria se dão pela relação entre elementos distintos que aferem a sensações e sentidos ausentes, ou pela proposição de sensações visuais oriundas da relação entre o real e a imagem, *trompe l'oeil* se caracteriza por um processo de produção de não sentido, pela oposição das expectativas que se lançam sobre a obra e sua não concretização. A colagem ainda se dá em um espaço organizado e controlado de ação dos

espectadores. Sabe-se que em um dado espaço os signos visuais se justapõem produzindo sentidos e sensações. Por mais que o gesto de Picasso com a palhinha de cadeira possa ter ameaçado esta relação, não é este o mote da colagem que se realiza depois. Mesmo as *assenblages*, que organizam objetos em composições plásticas não dão conta dos efeitos produzidos pelo *trompe l'oeil*, pois marcam uma relação de separação entre o dentro e o fora da obra.

Na Arte contemporânea uma relação de oposição entre a função colagem e o *trompe l'oeil* pode ser observada na comparação entre as obras de Sherrie Levine e Michel Mandiberg. Ambos os artistas trabalham com o procedimento de apropriação, sendo que Levine sugere um significado outro dentro da lógica interna da sua obra, apropriando imagens e alterando seu significado, sem com isto modificá-las. Já Mandiberg subverte as imagens de Levine e propõe uma reflexão sobre os processos artísticos anulando-as completamente.

Sherrie Levine é uma artista plástica americana, que coloca em evidência sua produção na década de 1980 a partir da apropriação de imagens fotográficas. Na prática isto significa que ela fotografa fotografias de outros artistas e as expõe atribuindo a autoria a si mesma. Inserida em um contexto que a valida, esta prática não foi tomada como má fé diante da produção artística, mas como gesto

inaugural de um novo paradigma em artes. Em sua obra “*Depois de Walker Evans*” fotografa as imagens obtidas por Walker Evans, um pioneiro da fotografia americana. Retira das imagens de Evans seu valor interno e os transfere para o gesto de apropriação.

[...] inscrita na primeira geração de artistas que se propuseram a uma crítica desconstrutiva da representação, Sherrie Levine se dedicou a fotografar reproduções de fotografias de grandes mestres da fotografia americana: Walker Evans e suas vistas documentais tomadas durante a grande depressão, Edward Weston e seus nus auráticos... 'ao invés de fazer fotografias de árvores ou de nus, faço fotografias de fotografias' (??)

Levine não fotografa árvores ou nus, mas fotografa fotografias de árvores ou de nus, sua preocupação não recai sobre a cena a ser fotografada, mas sobre as fotografias, sobre os planos onde se depositam os cristais de prata. Certamente o significado se altera, não mais se constrói sobre os elementos que constituíam o significado anterior, mas agora sobre a relação entre as antigas fotos e as recentemente tiradas pela artista. Mas diferente da apropriação da imagem feita por Paele, Levine não anula o significado, mas acrescenta. A Artista cria uma nova cena, que engloba a fotografia de Evans. O resultado é semelhante ao obtido por Barry, que justapondo signos afere outros significados ausentes aos signos justapostos.

Levine faz uso do procedimento de montagem, tido por

Benjamin Buchloh, como o procedimento contemporâneo em que se encontram todos os procedimentos alegóricos. Dessa forma Barry propunha uma alegoria, Levine uma montagem; ambos os procedimentos resultam na apropriação e subtração do sentido, fragmentação e justaposição dialética dos fragmentos, separação do significante e significado. A montagem é um procedimento relativamente novo, é encontrada no início do século passado nas colagens dadaístas e construtivistas russas, no cinema de Sergei Eisenstein, no teatro de Bertolt Brecht, na poesia concreta, na compreensão de história proposta por Walter Benjamin, na arte conceitual, no cinema conceitual da década de 1960 e na história da arte de Didi-Huberman, para citar alguns exemplos.

Este processo pode ser entendido como a colocação de um elemento 'A' próximo a um elemento 'B', de forma que esta aproximação resulta em um terceiro elemento que não é 'A', tampouco 'B', mas algo novo ausente em 'A' e em 'B', resultado do encontro entre ambos. Esse processo foi definido por Sergei Eisenstein como uma transformação "imagética" do princípio dialético. A imagem não representa, nem se apresenta, ela é sugerida, cabe ao espectador formá-la. A dialética da imagem é entendida como resultado do encontro dos fragmentos que formam a obra e do espectador com a mesma. De maneira que a imagem não está

presente, mas acontece. O sentido resultante da montagem é efêmero e fugaz, tão logo aparece se perde. Não se trata de uma relação lógica onde ‘A’, quando sobreposto a ‘B’, resultará necessariamente em um terceiro termo, por exemplo ‘C’, mas de uma construção temporal na qual ‘A’ e ‘B’ não cessam de produzir sentido.

Ao Fotografar as imagens de Evans, Levine propõe uma reflexão sobre a autoria na arte contemporânea. As duas imagens quando justapostas, mesmo em uma relação conceitual, indicada sobretudo pelo título, sugere um problema lançado sobre a autoria e originalidade. Nas palavras de Buchloh o trabalho de Levine é “melancólico e autocomplacente com o fracasso, seu trabalho ameaça a atual re-valorização da criatividade expressiva individual, assim como a propriedade privada e estrutura empresarial implicitamente reafirmadas neste resgate.” Esta crítica surge do fato das imagens de Evans e Levine serem idênticas, e por isso mesmo se põe em questão qual é o original. Mesmo que não sejam expostas lado a lado, é evidente que esta semelhança cause o choque que faz surgir outro sentido para a imagem. Esta imagem dialética só pode existir caso se contraponham estes dois elementos. A imagem que surge é fruto do movimento da obra, movimento gerado pelo pensamento, e o movimento só pode ser percebido no tempo. “A imagem desejada *não é fixa ou já pronta, mas surge – nasce*”. Um

fugaz instante concentra essa existência, quando todos os tempos presentes nos fragmentos da imagem convergem para uma percepção geral.

A idéia sugerida por Levine se faz por uma relação direta com a imagem de Evans, só existe pela justaposição entre ambas, mas é também fruto da distância que as separa. As fotografias de Evans poderiam ser reproduzidas infinitamente, pelo próprio autor, ou pelo museu (para divulgação, por exemplo), mas o uso da reprodução perpetrado por Levine modifica esta hierarquia, pois esta imagem é ao mesmo tempo idêntica e diferente. A distância criada pela artista é a existente entre a cópia e o original, mas uma cópia que se faz original por co-existir e depender do original.

Esta distância é o motor da montagem, pois este procedimento é resultado da interrupção, da separação. Em uma colagem construtivista se percebe estes mesmos resultados em virtude da descontinuidade da imagem, formada basicamente de fragmentos. A transcodificação imagética que Rodchenko realiza sobre a estrofe do poema *Isto* de Mayakovsky é um exemplo emblemático deste conceito. Pois imagens completamente díspares passam a ocupar o mesmo espaço, se aglutinam em um espaço totalizando pedaços outrora separados, oriundos de outros todos agora descompletos. A colocação não hierárquica de elementos tão distintos cria o

estranhamento que possibilita a esta imagem sugerir novos significados. O mesmo recurso pode ser observado na estrofe que se refere à imagem. Onde a linearidade da escrita dá lugar a interrupções que geram lacunas entre um verso e outro, e este vazio que se forma constrói sentidos novos. A interrupção assume aqui um papel fundamental na edificação de novas relações entre o autor, o público e o ator. A montagem “não se destina a provocar uma excitação, e sim exercer uma função organizadora. Ela imobiliza os acontecimentos e com isso obriga o espectador a tomar uma posição quanto à ação, e o ator, a tomar uma posição quanto ao seu papel” (BENJAMIN, p. 133). A interrupção paralisa o tempo e suspende a dialética, lançando ao espectador uma ação dentro do jogo, “a força do método reside também no fato de que o espectador é arrastado para o ato criativo no qual sua individualidade não está subordinada à individualidade do autor, mas se manifesta através do processo de fusão com a intenção do autor” (EISENSTEIN, SF. 29). Trás para o presente a ação do passado.

A montagem além de fazer notar as lacunas, incorpora-as, revelando-as como participantes dessa trama. O tangenciamento do vazio faz o cheio criar novos significados. A presença exerce influência na ausência, e a ausência modifica a percepção da presença. A montagem incorpora em sua significação os intervalos

existentes nas múltiplas sucessões que a formam. Walter Benjamin faz uma análise de como a incorporação do intervalo no teatro épico de Brecht o reformula, e comenta:

[...] a interrupção da ação [...] atua constantemente contra a ilusão do público. Tal ilusão é completamente inútil para um teatro que pretenda trabalhar o real no sentido de um experimento. No fim e não no começo desse experimento é que estão, porém, as situações e circunstâncias. Situações que, nesta ou naquela configuração, sempre são as nossas. Elas não são levadas para mais perto do espectador, mas distanciadas dele. Ele as reconhece como situações reais, não com auto-suficiência como no teatro do naturalismo, mas com espanto, com estranheza (BENJAMIN, p. 133).

O espaço entre um elemento e outro é certamente um espaço maior que a própria noção de espaço pode compreender, pois é um espaço conceitual no qual os signos trabalham, este espaço é breve e infinito. O trabalho dos signos é regido por um funcionamento de não exclusão da distância que os separa, mas também só trabalham por existir tal distância, o intervalo entre os distintos. Espaço definido por Maurice Blanchot como “um nada mais essencial que o próprio Nada: o vazio do entre-dois, um intervalo que sempre se cava e cavando-se se preenche, o nada como obra em movimento” (BLANCHOT, 2001, p. 35). Mas que não se esgota no processo dialético, pois o que surge não é a eliminação desta distância.

Certamente, terceiro termo, o da síntese, irá suprimir este vazio e ocupar o intervalo, mas em princípio, não o faz desaparecer (porque tudo pararia imediatamente) ao contrário, o mantém realizando-o, realiza-o na sua própria falta, e por isso faz dessa falta um poder, ainda uma possibilidade (BLANCHOT, p. 35).

Depois de Walker Evans é a incorporação da distância entre as fotografias de Evans e das de Levine, pois caso não fosse seria apenas uma das muitas reproduções do mesmo original. Como se faz perceptível nas declarações da própria Levine em uma entrevista realizada em 1993 para a *Journal of Contemporary Art*:

Entrevistador: a beleza de seus objetos tem sido sempre um aspecto de seu trabalho. Isto é o que te separa de muitos outros artistas com interesses similares. A beleza do objeto te puxa, em um nível estético, o que, imagino, é sua intenção.

Levine: Eu estou interessada em produzir um trabalho que tenha tanta aura quanto sua referência. Para mim, a tensão entre a referência e o novo trabalho não existe de fato, a menos que o novo trabalho tenha uma presença aurática dele mesmo. Se não for assim, ele se torna apenas uma cópia, o que não é tão interessante.

Entrevistador: aura no sentido em que Benjamim usa o termo

Levine: sim

Entrevistador: paradoxalmente, ele diz que o

trabalho perde sua aura por causa da duplicação...

Levine: certo (rindo...).

Entrevistador: e o que você está fazendo é duplicando objetos de uma forma que eles terão uma aura, não a mesma do referente, mas uma aura própria, a aura Sherrie Levine?

Levine: certo.

A obra de Michel Mandiberg se processa de forma similar, contudo a síntese deste processo não se concretiza e resulta justamente no vazio que se coloca entre os elementos. Mandiberg é um artista norte americano que usa a internet com meio para explorar suas questões conceituais, em 2001 lança o site *AftherSherrieLevine.com*³ no qual disponibiliza imagens em alta resolução das fotografias da artista da década de 1980. As imagens possuem um tamanho grande, pois se destinam a possibilitar ao público reproduzir tais imagens. Bem mais que uma referência às imagens de Levine, Mandiberg se referencia ao gesto de Levine, com resultados igualmente críticos.

Afther Sherrie Levine assim como *Afther Walker Evans* é idêntico à fotografia anterior, e sua força igualmente reside nesta semelhança. Porém, Mandiberg adiciona a este processo a

3

participação do espectador, que por participar desconstrói a imagem de Levine, a exemplo de Peale com relação a Barry. A imagem de Levine certamente não é a imagem de Evans, pois este se preocupa com aspectos formais da imagem como enquadramento, ângulo e iluminação. Já a imagem de Levine se constrói no tempo com a justaposição de sua fotografia com a de Evans. Mandiberg corrompe justamente esta imagem dialética. Ao processo de Levine, Mandiberg sobrepõe outro elemento, este interrompe a mecânica que gera um significado ausente, a imagem dialética. Se como afirma Benjamin, a imagem é a dialética em suspensão, o *trompe l'oeil* é a interrupção da dialética. Há ainda o processo dialético, mas não há síntese, esta cessa em seu percurso, a distância entre os distintos se torna intransponível, só há distância, só há ausência. Revela-se não apenas o vazio, mas o próprio processo de representação e o absurdo que é supor que este pode ser encarado com naturalidade

Se a montagem de Levine é comparada à alegoria, a de Mandiberg é comparada ao *trompe l'oeil*. Esta comparação não vem da relação de semelhança ou da possibilidade de se crer que uma imagem pode pertencer a um artista e não a outro (pois o trabalho de Levine já realizava tais operações), mas pelo fato de que através do uso do processo de determinada obra – inserida em seu paradigma processual – se é capaz de destruir a estrutura que sustenta este

processo. A imagem se torna crítica por ser destrutiva e desta destruição revela sua própria forma de ser. A obra deixa de ser imagem, de representar, de apresentar, de sugerir e passa a ser uma completa abstração, a imagem se torna conceito. A matéria se transfigura em idéia, a realidade se reverte em sonho.

A idéia que Levine propõe dialoga inelutavelmente a idéia de morte do autor (outrora anunciada por Barthes), contudo impõe outro autor sobre aquelas imagens, e esta nova autoria faz emergir tais reflexões. Mandiberg por sua vez se apropria do gesto de Levine para desconstruí-lo. Possibilita que qualquer um que acesse seu site possa imprimir uma foto idêntica à de Levine, e envia por correio um certificado de autenticidade, tornando com isto, o público autor. De forma que a antiga matriz para a reprodutibilidade inserida no negativo da fotografia de Evans se torna novamente potente, e é possível fazer infinitas cópias a partir do mesmo original. O gesto de Levine se dissipa – a comparação entre Evans e Levine se torna insustentável –, pois depois de Mandiberg a relação não mais se processa pela comparação entre o original e a cópia, mas entre a cópia e as outras cópias.

Foi tomado um objeto (After Walker Evans) que tinha valor cultural - que era um objeto de arte-, e usado o certificado de autenticidade, uma ferramenta de defesa do mercado da arte, para impedi-lo de ter qualquer valor

financeiro estável. Isto foi uma tentativa de pegar uma ferramenta que estava sendo usada para estabilizar comercialmente práticas artísticas radicais das décadas de 70 e 80, e usa esta ferramenta de estabilização para radicalizar as agora estáveis práticas de apropriação [...] o uso do certificado visa fazer algo diferente do que foi feito, ou talvez feito, por estes artistas trabalhando com apropriação por volta de 1980, eu não queria que estas obras se tornassem comodidades instantâneas, tanto em termos de objetos quanto de conceitos, como o trabalho da geração de Levine (MANDIBERG, 2002).

A anulação da imagem de Levine só acontece pelo gesto do espectador, que acrescenta mais uma camada ao processo, e mais uma, e mais uma. O observador da obra faz a obra e, com isto, a desfaz. A questão realizada por Zêuxis era a ilusão, Parrásius a desconstrói propondo uma ilusão sobre a outra, Barry trás à tona as relações de sentido (obtidas pelas relações internas à obra), Paele as anula colocando um elemento externo à composição, Levine questiona a autoria, Mandiberg a destrói expandindo a figura do autor.

A obra de Mandiberg lança a questão: quem é o autor? O espectador diante da obra *After Sherrie Levine* sofre da mesma disfunção do espaço descrito por Caillois quando se referiu aos animais miméticos, e esta disfunção é uma disfunção da personalidade também. Como comenta Caillois, é a questão presente na resposta do esquizofrênico sobre a pergunta: Onde estás? “Sei

onde estou, mas não me sinto no lugar onde me encontro”. Há uma incompatibilidade entre o que se acredita e o que se experimenta. Em Paele ou Parrásius a experiência recaía sobre a surpresa; em Mandiberg o processo se dá por uma construção da obra, a surpresa está em aceitar que a fotografia de Levine é idêntica à que se estará imprimindo a partir da imagem disponível no site, e o certificado de autenticidade garante que o é de fato. E justamente por ser a mesma imagem se converte em pensamento sobre os processos que atravessam a obra de Levine. A própria função da aura, tão presente nas discussões sobre a fotografia, ou de forma mais contundente no processo de Levine, se vê abalada além de qualquer consideração. Dominique Baque afirma que os trabalhos de Levine se constituem como máquinas de guerra contra qualquer tentativa de reauratizar a fotografia, poder-se-ia afirmar que os de Mandiberg já assumem que não há aura e transformam a discussão sobre a autenticidade da obra de arte ou sobre a unicidade da fotografia em um modelo utópico que equipara o espectador ao autor. Pulveriza a autoria, ou a aura, emudece tais questões.

As imagens já auráticas quando pertencentes a Evans e ambíguas quando a Levine, agora são banais nas mãos de qualquer espectador. De forma que *After Walker Evans* pode ser entendida como a sobreposição entre A (fotografia de Evans) e B (fotografia de

Levine), tal qual foi descrito sobre o processo de montagem. Dessa sobreposição surgem significados outros, ausentes em A e B. Este mesmo processo descrito por Eisenstein como o funcionamento da montagem intelectual no cinema é descrito por Sigmund Freud como o processo de decomposição das imagens amalgamadas nos sonhos. Sendo que no cinema o espectador deve construir a imagem síntese e, no sonho, o sonhador deve desconstruir a imagem já dada. Contudo, em Mandiberg o processo não se dá pela mesma via: o que ocorre é que a sobreposição à imagem de Levine não permite mais uma significação outra, não permite mais uma alegorização dos processos artísticos. Supor isto seria ingênuo, crer que se pode repetir o processo infinitamente sempre se esperando os mesmos resultados. O que se obtém é de certo uma supressão dos significados pelo paradoxo, o espectador pode obter uma imagem que já teve um grande valor cultural, pois pertenceu a Walker Evans, que teve seu valor multiplicado, pois foi fotografada por Levine, mas agora não tem valor algum, pois é distribuída por Mandiberg.

A ingenuidade de se crer que os resultados seriam os mesmos é a ingenuidade do personagem de Borges, “Pierre Menard, Autor de Quixote” que se propõe a escrever uma versão para o século XX de “Dom Quixote” de Miguel de Cervantes, não obstante avesso a anacronismos insólitos, se põe a escrever o romance diante de um

rigoroso método no qual supera a Cervantes e escreve com superior inspiração. Não escreve como se fosse Cervantes, mas a partir da experiência de Pierre Menard,

[...]compor o 'Quixote' nos princípios do século XVII era uma empresa razoável, necessária, por ventura até fatal; nos princípios do XX, é quase impossível. Não foi em vão que transcorreram trezentos anos, carregados de complexos fatos. Entre os quais, para mencionar um único: o próprio *Quixote* (BORGES, 1989. p. 33).

Contudo perpetra diferenças semânticas ao texto: “o texto de Cervantes e o de Menard são verbalmente idênticos, mas o segundo é quase infinitamente mais rico (Mais ambíguo, dirão os seus detratores; mas a ambigüidade é uma riqueza).” O diálogo entre Levine e Mandiberg não deve recair sobre os modelos que organizavam o diálogo entre Levine e Evans, mas sobre como este processo se embebe de ruído, de ausência quando processado por Mandiberg.

Se o processo de Levine pode ser entendido como uma construção similar à do sonho, o de Mandiberg é similar ao sonho de Alice, que ao acordar se pergunta: “Quem sonhou este sonho?” Ou Chuang-Tsé que quando acordado se pergunta se não é uma borboleta sonhando ser Chuang-Tsé. Se há uma separação entre a

montagem alegórica e a realidade, onde o sonhador tem consciência de que se trata de um sonho, na montagem do *trompe l'oeil* esta consciência se perde, pela consciência ela se torna incerta. Da mesma forma que no mimetismo animal há a assimilação pelo meio, ou a *despersonalização pela assimilação ao espaço* (CAILLOIS), há uma dúvida sobre a consciência gerada pelo sonho. O *trompe l'oeil* funciona por meio deste princípio para gerar a falta de consciência de onde termina o que é olhado e onde começa o que se olha. O olhar, como afirma Lacan, se torna o avesso da consciência.

O *Trompe L'oeil* impõe sobre a imagem uma crise por não ser possível olhá-la, mas por transferir a consciência do olhar para o próprio ato de olhar. Na ação de se perceber a mecanicidade do ato de olhar o espectador toma conta de como esta se dá por uma artificialidade das percepções, e que é a crença que lhe possibilitava 'ver' com naturalidade. Parrázius, Paele e Mandiberg trazem para o espectador a percepção da imagem como logro, não como realidade ou como conceito. Enquanto a colagem, a montagem ou a alegoria constroem-se pela justaposição de elementos que se apresentam no espaço da obra, o *trompe l'oeil* constrói a ausência pela ausência. A cortina de Parrásius nada cobre, o lenço de Peale nada esconde, a fotografia de Mandiberg não tem autoria.

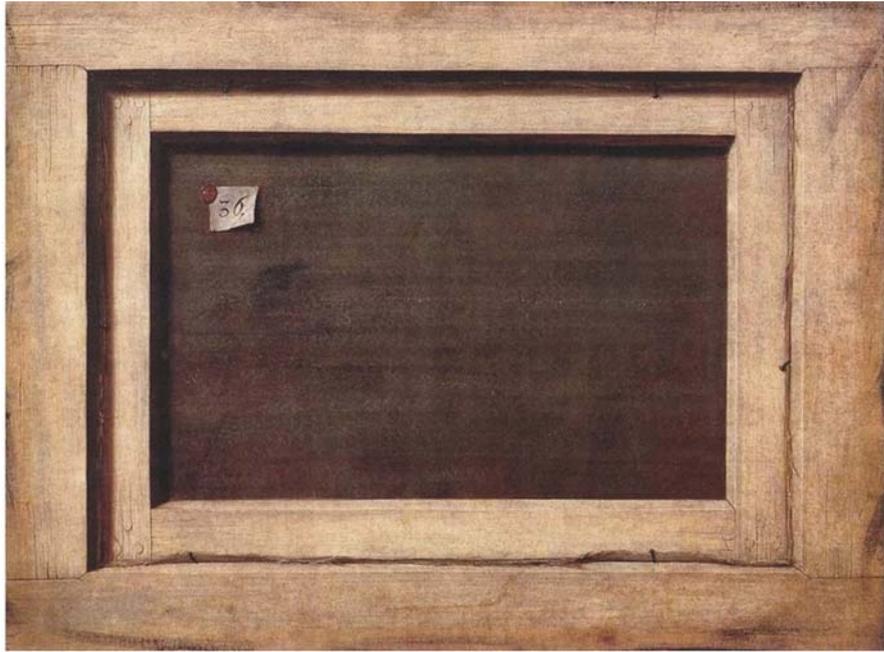


Figura 6: GJSBRECHTS, Cornelis. *O Lado reverso da Pintura 1675.*



Figura 7: WARHOL, Andy. *Auto-retrato como Homem Sombra*. 1980



Figura8: PICASSO, Pablo. *Natureza Morta Com Palhinha de Cadeira*. 1911



Figura 9: VAILLANT, Wallerant. *Quatro Cantos*. (?)



Figura 10: SCHWITTERS, Kurt. *A Proposta*. 1942

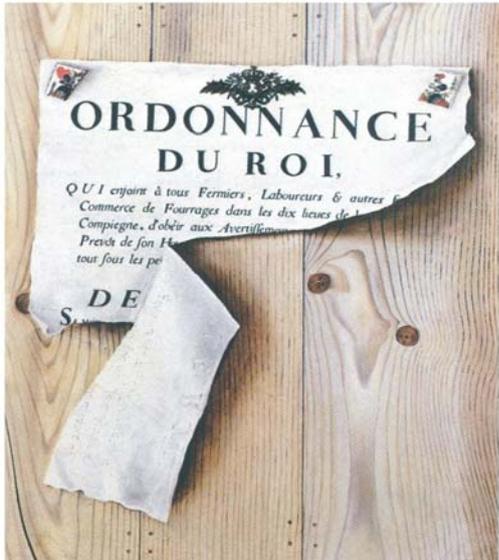


Figura 11: LACROIX, Charles. *Ordem do Rei*. 1773



Figura 12: GRESLY, Gabriel.
Trompe l'oeil. 1750.

Figura 13: YVEL, Claude.
A Escola. 1977.



1.3. A Fonte: nada por trás

É sempre controverso analisar o *ready-made*, uma vez que foram feitas tantas leituras desde sua origem que dificilmente se chegará a algo ainda não observado (não que isto seja algum objetivo) e dificilmente se chegará a algum consenso (não que isto seja possível). Contudo, dada a disparidade das leituras já feitas, é necessário advertir que esta leitura foi realizada mediante uma série de escolhas que se fazem presentes nas afirmações que seguem, o que resulta na exclusão de outras leituras. Na análise que segue não se entende o *ready-made* como portador de um valor simbólico ou alegórico, entende-se que este não funciona da mesma forma que virá a funcionar o *ready-made* da arte conceitual (na década de 60). Tampouco se encara o *ready-made* como tautológico, ele não afirma o que se vê, não faz referência ao objeto.

Sob a égide do pensamento evolucionista ligado à história da arte é comum relacionar o gesto de Picasso (colagem) à invenção do *ready-made*, fato que não se confirma se tomadas as origens dos dois processos. Certamente ambos se relacionam, da mesma forma como se relacionam com o *trompe l'oeil*, mas esta relação nada tem a ver com algum efeito de causa e consequência. Também não é seguro afirmar que na origem de ambos estaria o *trompe l'oeil*, a aproximação que se faz é processual, formal ou fenomenológica, não histórica. De

maneira que apesar da tentação em dizer contrário, a colagem não originou o *ready-made*, muito menos o *trompe l'oeil* a colagem.

O *ready-made* também se origina na produção industrial, contudo sob outro viés epistemológico. Enquanto a colagem deriva da produção em série de imagens, ou seja, de maquinização e conseqüente exacerbação dos signos visuais, o *ready-made* é fruto de um posicionamento sobre a função do artista moderno. Toma-se *A Fonte*⁴ (1917/64) de Marcel Duchamp como objeto de análise. O raciocínio que norteia Duchamp na produção do *ready-made* afasta-se do raciocínio da colagem, uma vez que Duchamp anuncia que colocava sua produção a serviço de uma arte não retiniana, não se dava em função do olho. Referindo-se ao impulso moderno:

[...] desde Courbet, acredita-se que a pintura é endereçada à retina; este foi o erro de todo mundo. O *frison* retiniano! Antes, a pintura tinha outras funções, podia ser religiosa, filosófica, moral. [...] Todo século é retiniano, exceto os surrealistas que tentaram, um pouco, sair disso. E mesmo assim não conseguiram sair totalmente. [...] É absolutamente ridículo. Isso tem que mudar; não foi sempre assim (DUCHAMP, p. 73).

As colagens cubistas apesar de articularem a relação entre o

⁴ Marcel DUCHAMP, *Fountaine*, 1917/1964. Ready-made: urinol de porcelana. 23,5 x 18 cm, altura 60 cm. Milão, Coleção de Arturo Schwartz.

dentro e o fora da obra pela via de sobreposição de elementos pictóricos e fragmentos oriundos do real, faziam-no com o propósito de estimular as sensações visuais. Busca-se aqui analisar a relação entre o *ready-made* e o *trompe l'oeil*, o que, no caso, distancia tais reflexões das colagens dadaístas ou construtivistas, apesar de satisfazerem as exigências de Duchamp e não se dirigirem somente aos olhos. Pois estas funcionam pela produção de sentido, oriundo do que se pode ver.

O *ready-made* é o deslocamento de um objeto para o contexto da arte. De forma que ele não é o objeto, ou as relações que emergem do objeto, mas o deslocamento. O *ready-made* é movimento. Duchamp fala de uma mecânica da obra de arte, um mecanismo que gera movimentação, não respostas, “não há resposta, porque não há pergunta”. A obra não é o objeto, como Duchamp já havia anunciado, ou mesmo quando compara sua prática artística com o xadrez:

[...] uma partida de xadrez é uma coisa visual e plástica e, se não é geométrica no sentido estático da palavra, é um mecanismo por que as peças se movimentam. As peças não são mais belas do que a forma do jogo, mas o que é belo – se é que a palavra 'belo' pode ser empregada – é o movimento. Então, há uma mecânica no sentido, por exemplo, de um Calder. Existem certamente, no jogo de xadrez, coisas extremamente belas no domínio do movimento, mas não no domínio do visual. É a imaginação do movimento e do gesto que, nesse caso, faz a beleza (DUCHAMP *in* CABANE, 1987, p. 28).

Mas, se a obra é o gesto e não o objeto, o que é o objeto? O urinol é uma escritura, ou melhor, uma notação. É o que sobra do movimento, é o vestígio que faz com que se lembre dele após seu fim. É o motor que impele a imaginá-lo, refazê-lo e, a partir daí, fazer novos movimentos. Sendo o objeto uma notação, sua materialidade tem pouco valor. O objeto pode ser substituído com facilidade por uma fotografia, e não há problemas em reproduzi-lo, ou miniaturizá-lo e coloca-lo em uma mala⁵. O objeto devia ser escolhido com indiferença, contudo não deve ser esquecido de todo, pois em seu valor de escritura se depositam os sinais que revelam o movimento. Este era membro de uma série de objetos, mas que se diferenciava dos demais por sua localização. Mais que isto, pelo valor de culto que assumia por esta localização. De forma alguma se pretende afirmar que o objeto (urinol) se torna portador em uma unicidade ou de características imateriais que o diferenciam dos demais urinóis, pelo contrário se pretende afirmar sua relação com o ordinário. De forma que a colocação do objeto no espaço expositivo não muda seus atributos imateriais ($u = U$), mas permanece em sua ordinaryness ($u = u$).

A percepção dessa equidade (urinol, de *A Fonte* = Urinol

⁵ Como nas *Caixas Malas*, caixas com réplicas em miniatura, fotografias e reproduções a das obras de Duchamp.

comum, mesmo que não seja do mesmo modelo) põe em questão algumas leituras sobre esta obra, como a que sugere que o urinol, quando deslocado para o espaço expositivo, se torna portador da *Aura* (Conceito proposto por Benjamin: “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que esteja”, Benjamin, 171). Esta tese não se sustenta em um campo de análise da obra como articulação de idéias, pois direciona a leitura para o objeto e não para as relações entre autor e obra (gesto de deslocamento) e observador e obra (fruição), atribuindo ao objeto características de unicidade. Contudo esta leitura se faz eficiente em uma análise da prática da história e da utilização dessa obra de arte, pois a presença de um objeto múltiplo, banal e grosseiro gera a peregrinação de fiéis adoradores da ‘boa arte’ pelo mundo inteiro. Certamente o estranhamento causado pela primeira exposição dessa obra não se justifica contemporaneamente, e um questionamento sobre sua natureza como objeto/obra pode se revelar inapropriado.

Foi simplesmente suprimida. Eu estava no júri, mas não fui consultado, porque os jurados não sabiam que fora eu que havia enviado; escrevi o nome Mutt para evitar quaisquer relações com coisas pessoais. *A Fonte* foi simplesmente colocada atrás de uma divisória e, durante toda a exposição, eu não sabia onde estava (DUCHAMP & CABANNE, 1987, p. 92).

A dialética entre o ordinário e o sagrado expõe o paradoxo de sua leitura, localizado em um museu, protegido por uma história da arte que acumula mais de 90 anos desde sua primeira exposição (1917 - 2008), e como múltiplo de uma série de objetos sanitários. A questão neste jogo não reside na admiração de Duchamp como ‘gênio da arte’ – que soube como ninguém transfigurar objetos comuns em obras de arte – e conseqüente sacralização dos objetos deslocados por ele, mas na percepção do engano (*trompe*) ali deflagrado.

[...] jogo dialético, o *ready-made* é também um exercício ascético, uma via purgativa. A diferença das práticas dos místicos, seu fim não é a união com a divindade nem a contemplação da suma verdade: é um encontro com ninguém e sua finalidade é a não contemplação. O *ready-made* se instala em uma zona nula do espírito (PAZ, p. 30).

Há, decerto, um jogo de enganar, pois quando o urinol se separa de seus múltiplos ele se torna uma obra de arte que questiona a própria arte. Não obstante, nesta separação, que resulta em uma afirmação da mesma como independente de seus múltiplos, retira a possibilidade de questionamento que a obra carrega consigo.

[...] o *ready-made* é uma arma de dois gumes: se se transforma em obra de arte, malogra o gesto de profanação; se preserva sua neutralidade, converte o gesto em obra. Nessa armadilha caíram em sua maioria, os seguidores de Duchamp: não é fácil jogar com facas (PAZ, 2002, p. 28-29).

Quando se torna sagrado ou envolto na *Aura*, se converte exatamente em um objeto sanitário estocado, pois a leitura seria direcionada para as propriedades do objeto. A obra residiria na percepção que este é um objeto qualquer e, sobretudo, no pensamento a respeito do porquê este objeto ocupa aquele lugar.

A *Fonte* como obra de arte não se configura somente por uma mudança da função do objeto (objeto utilizado para receber os excrementos humanos que se converte em objeto artístico), mas por um gesto de deslocamento que gera o estranhamento diante da obra de arte, não diante dos objetos sanitários. Os urinóis ordinários são iguais ao urinol exposto na galeria, uma vez que a obra não se faz através dos objetos, mas do gesto, o que os difere é tanto o gesto de deslocamento realizado pelo seu autor, quanto o gesto perpetrado pelos seus intérpretes, os espectadores. A fonte se constrói por este jogo dos enganos, pois sua colocação no espaço expositivo se confunde com sua colocação nas lógicas anteriores que regiam a, então, obra de arte.

A relação entre *ready-made* e o *trompe l'oeil* se confirma justamente pelo jogo de enganos. A lógica que entrecruza ambos é a da crença, do engano, do estranhamento. Se no *trompe l'oeil* a semelhança com o real só pode se confirmar de forma negativa mediante o movimento do espectador – caso contrário se passa por fragmento da realidade – o *ready-made* perpetua um movimento

similar (nem oposto nem semelhante). É um fragmento de realidade sobre o qual se não se realizar um movimento intelectual, um movimento projetivo – a exemplo dos lances no xadrez – se passa por uma obra de arte em sua realidade material. Fato que se confirma como engano mimético, pois o objeto se tornaria obra pelo contexto que ocupa, assim como o camaleão que muda de cor de acordo com o ambiente. Esta concepção aponta para o jogo de baralho, não para o jogo de xadrez, pois encara o objeto como um coringa. Mas caso esta comparação fosse feita, para que se tornasse eficaz, seria necessário compará-la a um baralho formado apenas por coringas, no qual não se estabeleceriam os marcos para a ressignificação, mas se assumiria este processo como avesso à mesma.

A ironia é um gesto freqüente no *trompe l'oeil*, e a própria forma do *ready-made*. Certamente não é possível generalizar a relação entre ironia e *trompe l'oeil*, pois nem todos são irônicos. Contudo no recorte que se faz nesta pesquisa, a ironia é a marca deste grupo de *trompe l'oeils*, a cortina de Parrásius, o lenço de Peale, a mosca de Giotto e Crivelli, etc. As relações entre perturbação e estranhamento aproximam estes dois processos. A relação com o objeto, representação de objetos que seriam reais e apresentação de objetos reais poderia ser levantada, mas sob uma artificialidade de relações, o que resultaria em um enfraquecimento das questões.

O gesto do *ready-made*, pelo estranhamento, gera a anulação do significado. Toma forma, também pelo paradoxo e pelo não sentido (*non sense*). De maneira que o processo do *ready-made* é cabalmente diferente do *trompe l'oeil*, mas trava-se entre ambos uma relação entre seus funcionamentos e seus efeitos. O objeto sanitário nada significa, não encontra sentido fora do seu movimento, a cortina de Parrásius nada cobre. Quando o espectador se dá conta de que estas relações se dão nas superfícies dos corpos e que a superficialidade vaza para o espaço que os compreende, ambos os processos se satisfazem. De maneira que a cortina tem pouco valor enquanto imagem, mas se torna potente pelo desejo que ela incita e pela certeza que esfacela.

Evidencia-se no *trompe l'oeil* a transposição entre o banal e o sagrado e a forma como estes se dissipam em função do verdadeiro uso do *trompe l'oeil*, o desuso dos sentidos. Opondo a banalidade ao sagrado corrompe o espaço hierárquico onde era possível estabelecer tais conceitos. Da mesma forma que o *ready-made* lança sobre a história da arte a existência de sua própria disfunção. Certamente não aparece como seu fim (o freqüente comentário que notifica o xeque-mate de Duchamp), mas a inapelável restrição dos movimentos futuros pela sombra projetada do fim (xeque, não mate). É evidente, que para alguns, após anunciado o xeque, o jogo se finaliza em poucos lances. Não obstante esta possibilidade de desenrolar dos fatos não é a

única, após a proclamação da aproximação do fim se instiga ao envolvimento mais intenso com o jogar.

O *trompe l'oeil* assim como o *ready-made* em seu funcionamento perverte o espaço. Não sendo mais possível manter as distinções antes perpetradas. Mas o funcionamento de ambos não é estático e lógico, mas processual e enigmático. Seu dispositivo é o vestígio, a pegada, a escrita, notação ou partitura. Fala-se do *ready-made* como um encontro (*redes vouz*): noção que aponta para a inexistência do mesmo como objeto, mas para sua compreensão como acontecimento. Certamente o gesto do espectador está inserido neste jogo de ausências. No *trompe l'oeil* são objetos quaisquer, logo não são mais objetos, o movimento que anula a banalidade, banalidade esta encontrada no espaço reservado a grandes temas, é seguramente o que fascina e seduz, como colocou muito bem Jaques Lacan.

A oposição entre sua produção e a arte retiniana afirmada por Duchamp resulta na relação de diferença estabelecida entre o que se vinha produzindo, os sentidos que se aferiam da colocação de objetos reais em galerias de arte e as relações propostas pelo artista francês. Pois enquanto a colagem, a assemblage, a instalação, o objeto articulam o sentido a partir das relações que se vê, no *ready-made*, o sentido se articula pela potência do que não se vê. A relação proposta por Duchamp não se satisfaz no olho, assim como Parrásius que

constrói sua obra a partir do desejo incitado pela cortina que nada esconde. O objeto em sua potência se retira de cena para demonstrar o gesto, o *trompe l'oeil* e o *ready-made* são gestos, são ações que se realizam fora da cena, fora do quadro, fora da galeria, do museu. São operações realizadas entre o espectador e o autor. Certamente se assemelham à alegoria ou à montagem, mas apontam para outra direção (dimensão), na qual o que se evidencia é o vazio. A cortina nada cobre, mas tudo faz desejar, o urinol nada diz, entretanto em seu silêncio ecoa tudo que já foi dito e tudo que o será. Talvez o maior enigma que se coloque seja como encarar tão desoladora percepção, o nada. Certamente este nada não se apresenta, nem se representa, mas se faz presente.



Figura 14: EVANS, Walker . *Floyd*. 1936.



Figura 15:LEVINE, Sherrie. After walker Evans #3. 1981

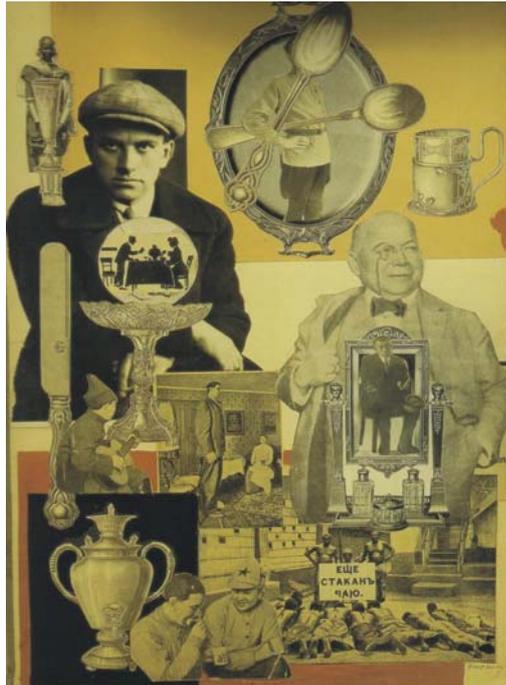


Figura 16:
RODCHENKO, Alexandr.
Ilustração para ISTO. 1923

E isso está assim parado há séculos

Como era

Não açoitam

E não moveu-se o jumento
do dia-a-dia.

[Mayakovsky]



Figura 17: Esquema comparativo entre Evans - Levine - Mandiberg



Figura 18: Multiplicação das possibilidades após a proposta de Mandiberg

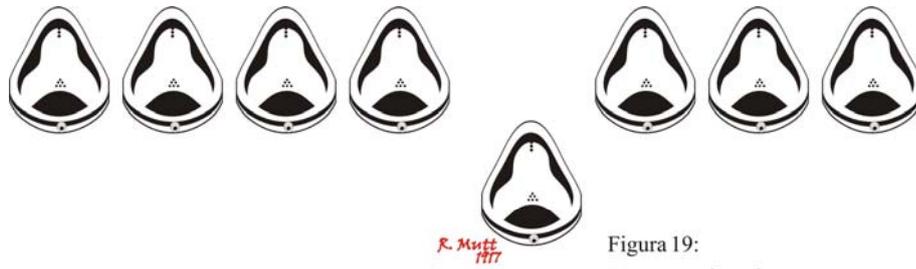


Figura 19:
Esquema de relação entre o urinol assinado por Duchamp e seus múltiplos industriais



Figura 20:
DUCHAMP, Marcel.
A fonte. 1917.

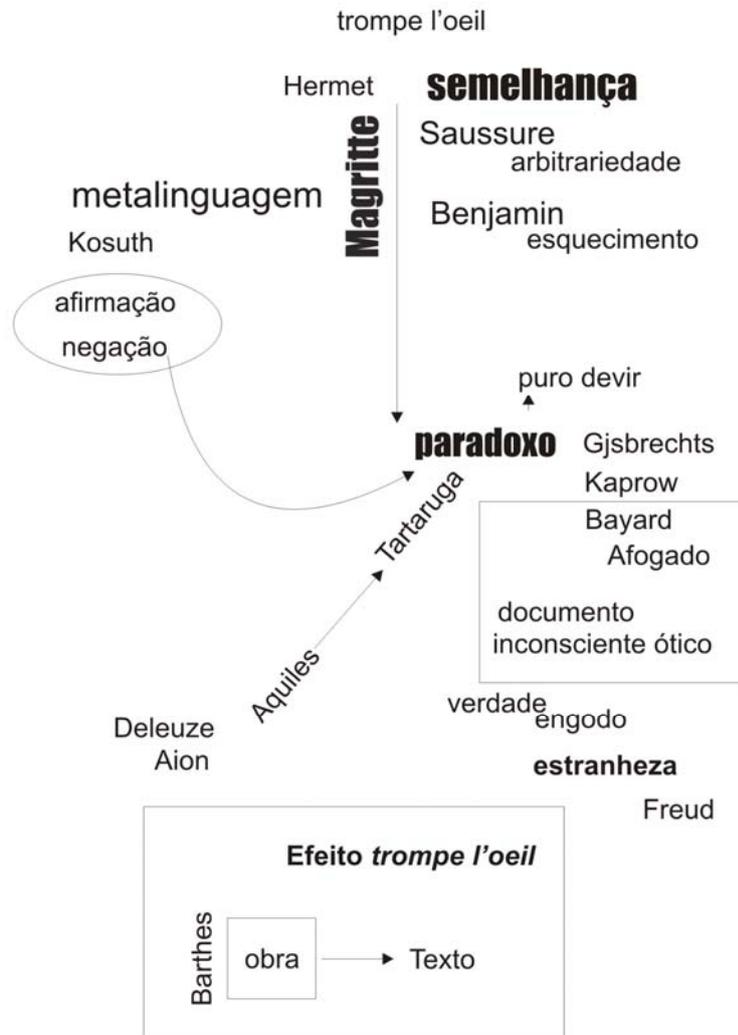
Capítulo 02

2. A perturbação dos sentidos

2.1. Metalinguagem e semelhança

2.2. Paradoxos imagéticos

2.3. A inquietante estranheza do trompe l'oeil



2. A perturbação dos sentidos

O caminho dos paradoxos é o caminho da verdade. Para testar a realidade devemos assisti-la na corda bamba. Quando as verdades se transformam em acrobatas, podemos julgá-las.

Oscar Wilde, O Retrato de Dorian Gray

As relações de sobreposição presentes no primeiro capítulo agora são analisadas sob a égide da semelhança, desvelando a mesma como uma construção, e o *trompe l'oeil* se caracteriza por um desvio no uso dessa construção. A obra de René Magritte – sobretudo *A Traição das Imagens* – é fundamental na história da arte para demonstrar essa relação. O *trompe l'oeil* certamente faz uso da semelhança, contudo não o faz de forma metalingüística, ou tautológica, mas como paradoxo, que expõe a artificialidade do pensamento humano a partir de suas próprias características. De maneira que a fruição do *trompe l'oeil* se dá por uma eterna afirmação de realidades igualmente verdadeiras. Remete-se ao apólogo de Aquiles e a tartaruga analisados por Borges e Deleuze, para exemplificar este processo de significação e a-significação. A relação entre semelhança e verdade são exploradas na obra de Hipolyte Bayard, que contrapõe o uso da fotografia no século XIX à

documentação e registra sua própria morte. De maneira que o jogo de semelhanças gera efeitos que são percebidos pelo espectador, este funcionamento remete à análise que Barthes faz do texto escrito e ao estranho, conceito forjado por Sigmund Freud para compreender aquilo que é estranho e familiar. De maneira que a semelhança, quando usada no *trompe l'oeil* torna estranho o que outrora foi considerado familiar.

2.1. Metalinguagem e semelhança

Durante o século XIX, quando a ilusão de realidade foi colocada fora das discussões da Arte com 'A' maiúsculo, o *trompe l'oeil* (entendido justamente como o uso exacerbado do realismo da visão objetiva) restringiu sua prática à arte palaciana e pintura popular de mau gosto. Pinturas como *Natureza Morta – Violino e Música* (1888) de William Harnett, não propunham um estase pela indiferenciação entre a arte a realidade, tal qual acontecia nos murais das igrejas, ou um prolongamento do espaço, como nos murais dos palácios, mas um gesto irônico diante dessa indistinção. Enquanto seus contemporâneos expunham obras em salões, Harnett apresentava seus trabalhos em bares americanos. Além de deslocar sua produção para um cenário onde não se geraria o distanciamento que eliminaria a

dúvida sobre a natureza da mesma, suas pinturas eram protegidas por vidros, o que elimina a distorção de paralaxe – que denuncia o *trompe l'oeil*, geralmente – e também evitava que os espectadores danificassem as obras tocando-as com muita frequência.

As investigações modernas como o realismo ou o impressionismo, acabaram por recalcar as imagens como as obtidas pelos praticantes de *trompe l'oeil*.

[...] enquanto os impressionistas ocultavam a perspectiva tradicional com uma cortina de tinta, em muitos países os pintores e fotógrafos populares brincavam com a ilusão, de bizarrices archimboldescas a *trompe l'oeil*. Conchas, purpurina, cabelo, pedras minerais e fitas eram colocadas em cartões postais, vitrinas de objetos. Essa florescência de mau gosto, saturada da versão corrompida vitoriana de memória curta – nostalgia –, foi claro, um substrato do Simbolismo e do Surrealismo (O'DOHERTY, p. 33).

A arte moderna toma o espaço pictórico como palco para as reflexões e a antiga janela renascentista se torna uma forma (possuidora de uma realidade própria e autônoma e uma função específica própria). A imagem do *trompe l'oeil* não poderia ser classificada como uma alegoria, nem como figurativa; no entanto o modernismo por buscar a imagem abstrata preferiu classificá-lo como figurativa.

Apesar da postura modernista, o surrealismo faz uso do

raciocínio do *trompe l'oeil*, como no caso do pintor belga René Magritte, que propõe ambigüidades e questionamentos sobre a natureza da representação por meio de pinturas que funcionam como *trompe l'oeils*. Em *A Condição Humana II* (1935), Magritte apresenta o interior de um ateliê próximo à porta que, aberta, permite a visão da paisagem que o artista representa em seu quadro. A paisagem é um prolongamento da pintura, a pintura é uma extensão da paisagem. Há o efeito de transparência, a pintura à frente da parede parece perfurá-la. Não fosse a leve perspectiva que permite ver a lateral da tela sem tinta, a pintura poderia ser tomada como um buraco na parede do atelier. Diferente de Harnett, Magritte propõe tal reflexão no interior do quadro.

A obra em questão remete a um problema metalingüístico, pois é uma pintura falando sobre pintura. Como define Roland Barthes, a metalinguagem constitui-se de uma linguagem forçosamente artificial que pode, em uma linguagem simbólica, exprimir as relações, as estruturas de uma língua real. Neste caso, para se aferir aos pensamentos sobre a pintura o espectador deve, desde já, colocar-se dentro de seu espaço. Para compreender a ilusão deve experimentar uma ilusão anterior. Barthes traça uma breve história da metalinguagem na literatura ocidental, onde destaca a consciência artesanal da fabricação literária (Flaubert); a vontade de confundir a

substância escrita, a literatura e o pensamento da literatura (Mallarmé); a tentativa de escapar da tautologia, deixando sempre algo por escrever (Proust); a multiplicação da palavra-objeto sem nunca se deter em um significado unívoco (surrealismo); e por fim a brancura da escrita (Robbe-Grillet). Na história da metalinguagem literária de Barthes se percebe as formas como a própria literatura pode pensar-se. A breve história de Barthes não pressupõe uma evolução, mas demonstra as formas como a metalinguagem pode apresentar-se. Nas artes visuais percebe-se que a metalinguagem pode apresentar-se de formas variadas, como em *Las Meninas* de Diego Velasques, ou *A Arte da Pintura* de Jan Vermeer, *O interior do meu Ateliê – Uma Alegoria Real resumindo Sete Anos de Minha Vida de Artista* de Gustave Courbet, (esta poderia ser entendida como a pintura como tema) dentre outros; a pintura representa a pintura, nela aparecem o pintor e o quadro sinalizando para as implicações que este procedimento envolve. Há também o percurso perpetrado pelo modernismo, que coloca em evidencia a 'pintura como pintura' pela abstração, iniciada no cubismo e seguida pelo abstracionismo, a forma se torna o palco para as reflexões da pintura.

A Condição Humana II de Magritte pensa de forma alegórica a pintura, coloca este pensamento dentro do quadro, da janela renascentista. É uma pintura sobre o *trompe l'oeil*, não um *trompe*

l'oeil. O título “A condição Humana” sugere bem mais que o gesto de descaptação do real, perda de sentido pelo paradoxo da imagem, de indefinição entre a realidade e a representação. Este título sugere que colocar-se diante da ilusão sem diferenciá-la da realidade é a própria condição do ser humano. Lacan anunciou que o olhar é caracterizado por uma perda, e o olhar se insere na indefinição, a ausência deflagrada pelo *trompe l'oeil* é a condição para o olhar.

É sutil a dessemelhança entre o quadro e a paisagem. Talvez seja por isso que em sua obra *A Traição da Imagem* (1928–29) seja necessário advertir que não se trata de um cachimbo com a mensagem *Ceci n'est pas une pipe*. *A traição das Imagens* difere-se de *A Condição Humana II*, pois se processa em outra instância da fruição, contudo sua eficácia teórica se mantém. O espectador não a penetra, é expulso. *A Condição Humana II* é transparente, pois permite a entrada do olho neste espaço virtual, “o olho é abstraído do corpo estático e projeta-se dentro do quadro como um procurador em miniatura, para viver e verificar as interações de seu corpo” (ODEHERTY, p. 9). *A Traição das Imagens* é opaca, o logro da pintura se desfaz, o simulacro se desfigura em lacuna. Análogo ao *trompe l'oeil* parte da figuração para desconstruí-la. É o funcionamento do *trompe l'oeil*, mas agora, lançado sobre relações semióticas engana não somente o olho, mas o sentido. Magritte não retorna ao ilusionismo, não se

dispõe a realizar imagens portadoras de um realismo extremo, Magritte joga com a semelhança entre a palavra *Pipe* (cachimbo) e a pintura de um cachimbo. Harnett se preocupa em acentuar o logro, Magritte em desmenti-lo. No entanto o efeito é o mesmo, o engodo da representação se desfaz com a participação do espectador. Esta participação resume o gesto de desfiguração, no qual há o movimento em que as coisas se transformam em idéias. Em Harnett esta constatação vem com o gesto que se perde quando lançado em direção à obra, em Magritte com a leitura da mensagem.

A pintura anterior ao modernismo encontrava seu sentido na crença da semelhança entre a representação e a realidade. Com naturalidade se podia olhar para uma pintura e acreditar que se tratava de uma pessoa, de uma montanha, de um cavalo, etc. Certamente não se acreditava que fossem reais, mas se aceitava esta ligação entre a imagem e o objeto. Quando se experimenta um *trompe l'oeil* esta crença se desfaz, e se percebe o quão artificial ela é. A insistência de Magritte em afirmar tal dessemelhança é sintoma da suspensão da realidade provocada por uma imagem, seja ela extremamente realista ou toscamente acabada. A pintura se dá por um acordo prévio estabelecido entre o espectador e o pintor. E se convencionava classificar como semelhante, aceitável, realista, etc. alguns espaços aos quais o espectador é apresentado. De certo este acordo pré-estabelecido entre

ambas as partes garante a aceitabilidade ou a semelhança. Os valores atribuídos à pintura, como composição, realismo, etc. se fazem dentro de sua lógica intrínseca. Baudrillard comenta semelhante acordo no que se refere à fábula do Papai Noel:

[...] as crianças não mais perguntam sobre sua existência e não relacionam esta existência com os presentes que recebem como se se tratasse de um jogo de causa e efeito. A crença no Papai Noel é uma fabulação racionalizada [...]. O Papai Noel em tudo isso não tem importância e a criança nele só acredita porque no fundo não tem importância (BAUDRILLARD).

O que se tem em jogo não é a forma como determinados elementos representativos se relacionam com os objetos que eles representam, mas a força que faz com que se acredite nessa ligação. No caso da escrita, Ferdinand de Saussure resume esta relação a uma arbitrariedade:

[...] o laço que une o significante ao significado é arbitrário, ou então, visto que entendemos por signo o total resultante da associação de um significante com um significado, podemos dizer mais simplesmente: *O signo lingüístico é arbitrário* (SAUSSURE, p. 81).

A afirmação de Saussure se dirige ao signo lingüístico, em específico às línguas ocidentais. Contudo mesmo nas línguas ideográficas, nas quais seria possível aceitar uma relação de semelhança mais próxima devido à picturalidade dos ideogramas, o

mesmo pode ser dito, pois como verifica Yu-Kuan Chu:

[...] quase todos os caracteres pictográficos modificaram tão drasticamente suas formas que já não são imagens picturais. O leitor chinês simplesmente os considera como símbolos convencionalizados de idéias. É ainda certo, entretanto, que os chineses tratam os caracteres escritos como desenhos artísticos (YU-KUAN CHU in CAMPOS, p. 209).

A relação de semelhança não se baseia no mimetismo – na equidade sensorial do real com seu duplo – mas na ligação conceitual entre ambos, justificada por uma arbitrariedade, como na análise de Saussure sobre o signo lingüístico, ou numa semelhança já perdida, de acordo com Yu-Kuan Chu sobre o ideograma. Walter Benjamin acredita que os signos ocidentais passaram por um processo similar aos ideogramas orientais, e a capacidade mimética foi suprimida em razão de uma ligação conceitual. Em seu ensaio *A Doutrina da Semelhança* argumenta sobre a capacidade mimética perdida na linguagem contemporânea.

[...] é de se supor que a faculdade mimética, assim manifestada na atividade de quem escreve foi extremamente importante para o ato de escrever nos tempos recuados em que a escrita se originou. A escrita transformou-se assim, ao lado da linguagem oral num arquivo de semelhanças, de correspondências extra-sensíveis (BENJAMIN, p. 111).

A perda da capacidade de associar alguns signos a objetos reais

ou mágicos suprime também a compreensão de sua ligação. Impedindo dessa forma o leitor contemporâneo de entender a relação que existe entre a palavra cachimbo e um cachimbo real. Apesar de sua completa dessemelhança a palavra tem a possibilidade de substituir o objeto que ela nomeia. Benjamin prossegue em sua análise e afirma que o ‘dom’ de ser semelhante que possuímos contemporaneamente é apenas um resíduo da potência experimentada por nossos antepassados, que puderam relacionar sons a signos visuais, estrelas a imagens.

[...] o Dom de ser semelhante do qual dispomos, nada mais é que um fraco resíduo da violenta compulsão, a que estava sujeito o homem, de tornar-se semelhante e de agir segundo à lei da semelhança. E a facilidade extinta de tornar-se semelhante ia muito além do estreito universo em que hoje podemos ainda ver as semelhanças. Foi a semelhança que permitiu, há milênios, que a posição dos astros produzisse efeitos sobre a existência humana no instante do nascimento (BENJAMIN, p. 113).

Sobre as regras da semelhança pensa-se no “jogo do dicionário”, um jogo que se funda nos significados das palavras do dicionário. Um dos jogadores escolhe um verbete e anuncia para os demais, que o anotarão e descobrirão/criarão um significado para o mesmo; depois todos os significados são embaralhados e lidos em voz alta. Pontua quem acertar o significado verdadeiro ou quem inventar o significado mais convincente, capaz de levar os outros participantes a

crerem que aquele é o verdadeiro. Dificilmente se acerta o significado das palavras, se pontuando com mais frequência pela criação. Sobre a esquecida ou arbitrária semelhança dos verbetes ocidentais se forja uma aparência maliciosa ou ingênua que leva quem a partilha a acreditar que se trata de uma ligação entre o significante e o significado.

A semelhança se faz valer por uma relação que dialoga com o jogo, se joga com a ela. O que torna algo semelhante não se basta nos atributos das coisas, mas em uma estranha força que as aproxima, de forma que a semelhança sempre é construída. Talvez a arbitrariedade ou o esquecimento sejam suas matrizes, e tudo que parece semelhante hoje pode não sê-lo no futuro e o que julgamos dessemelhante hoje pode ter sido semelhante ou poderá sê-lo. As relações se constroem por uma combinatória, seguindo regras que parecem arbitrárias ou que foram esquecidas.

Magritte, em *A Traição das Imagens* utiliza-se do jogo das semelhanças, bem mais que da própria meramente, pois aproxima a semelhança conceitual das palavras à visual e sensorial da pintura. O amálgama léxico e visual perpetrado por Magritte se constrói por esta força que faz com que se relacionem a objetos reais algumas porções de tinta espalhadas sobre uma superfície plana. Magritte faz desse tema um objeto de estudo e realiza uma série de obras com o

propósito de desmentir a semelhança entre a palavra, a representação e o cachimbo real (ausente), apresentando diversas formas de se enganar pelo logro das imagens.

[...] a arte de pintar – que merece verdadeiramente se chamar arte da semelhança – permite descrever, pela pintura, um pensamento suscetível de se tornar visível. Este pensamento compreende exclusivamente as figuras que o mundo oferece aos nossos olhos: pessoas, cortinas, armas, astros, sólidos, inscrições, etc. A semelhança reúne espontaneamente essas figuras numa ordem que evoca diretamente o mistério. A descrição de um pensamento que não suporta a originalidade ou a fantasia só trariam fraqueza e miséria. A precisão e o encanto de uma imagem da semelhança dependem da semelhança e não de um modo fantasioso de descrever (MAGRITTE in FOUCAULT, p. 2).

Magritte nunca compara suas representações com um cachimbo real, nunca se chega a esta instância. Na última versão de *A Traição das Imagens*, Magritte ironicamente coloca sobre o *trompe l'oeil* um cachimbo flutuante, entretanto este também não é o cachimbo real. Não se trata de uma alegoria, mas de um *trompe l'oeil* sobre o *trompe l'oeil*. Comparando *A Condição Humana II* com *A Traição das Imagens*, percebe-se que na primeira se alude a esta reflexão e na segunda se experimenta esta idéia. E esta experiência não se difere da sentida por espectador de Harnett, que constata que o violino e as partituras representadas não passam de simulacro. A semelhança é um recurso, a crença que se esconde por trás da

semelhança é o real artifício do *trompe l'oeil*.

Joseph Kosuth, artista conceitual americano, percorre um caminho similar ao de Magritte, articulando relações a partir da semelhança dos signos. Porém, a diferença entre a natureza de suas investigações e processos devem ser ressaltadas. Magritte nega a representação pelo uso das palavras, construindo a ausência de sentido por esta oposição. Kosuth busca o esvaziamento pela tautologia, afirmando de formas diferentes a semelhança. Esta preocupação aparece em diversas experimentações desse artista, como em *Uma e Três Cadeiras* (1965), *Relógio (um e cinco)* (1965), *Vidro - um e três* (1965), *Caixa, Cubo, Limpo, Vidro – Uma Descrição* (1965), dentre outros.

Analisa-se o caso específico de *Uma e Três Cadeiras* que compreende uma cadeira de madeira, uma fotografia em preto e branco de uma cadeira e o verbete de dicionário que define a palavra *cadeira*. Sabe-se que a importância da definição é tamanha que esta é mudada de acordo com o país onde a obra é exposta, em inglês *chair*, em espanhol *xxx*, em francês *kkk*, e assim por diante. Esta obra abala as crenças que se depositam sobre a representação. Mesmo o objeto que dá origem às representações (fotográficas e verbais) é anulado pela sobreposição aos seus duplos. A colocação do objeto poderia reduzir os elementos fixados na parede a “sombas”, contudo o efeito

que se cria é o esvaziamento de todos os fragmentos da obra, a progressiva subtração de sentido até que sobre apenas o conceito imaterial de cadeira, não o objeto nem a palavra, muito menos a representação fotográfica. A repetição da apresentação desse conceito por diferentes meios, apaga os meios e deixa sobrar o conceito. O artista americano fala de tautologia, e seu próprio processo se assemelha à tautologia, mas deve-se interrogar se a tautologia dos trabalhos de Kosuth não seria uma tautologia inoperante, pois em sua afirmação repetida dilui-se o sentido e este não se reitera.

Kosuth analisa sua produção como sendo um pensamento sobre arte. Dentro da lógica em que a arte opera, não se preocupando em expressar informações sobre o mundo, os trabalhos de arte falam, antes de tudo, sobre arte. Podem expressar idéias, não obstante expressam em primeira instância idéias sobre o que é a arte.

[...] trabalhos de arte são proposições analíticas. Isto é, se vistos dentro de seu contexto – como arte – eles não fornecem nenhuma informação sobre algum fato. Um trabalho de arte é uma tautologia, na medida em que é uma apresentação da intenção do artista, ou seja, ele está dizendo que um trabalho de arte em particular é arte, o que significa: é uma definição de arte (KOSUTH *in* COTRIN & FERREIRA, p. 220).

Para Kosuth, a arte é o pensamento sobre arte, dessa forma se excluem da ‘história da arte’ obras que não confirmam esta condição.

[...] realmente é a Duchamp que podemos creditar o fato de ter dado à arte a sua identidade própria (decerto se pode enxergar uma tendência em direção a essa auto-identificação da arte começando em Manet e Cézanne, até chegar ao cubismo, mas as obras deles são tímidas e ambíguas em comparação com as de Duchamp) (KOSUTH, p. 217).

Kosuth questiona o estatuto da representação, mas antes de tudo, afirma como arte este trabalho. Kosuth freqüentemente cita a máxima de Wittgenstein: “o significado é o uso”, atribuindo à arte uma função dinâmica que não pode ser compreendida de forma estática ou já pronta, é preciso usá-la, sentir sua realidade, experimentá-la. O significado da obra seria o uso que se faz dela. Wittgenstein em *Investigações Filosóficas* aponta que a percepção de algo não faz sentido fora da compreensão de como este funciona dentro da lógica que lhe permite ter sentido.

Quando se mostra a alguém a figura do rei no jogo de xadrez e se diz: “Este é o rei do xadrez”, não se elucida por meio disso o uso dessa figura, a menos que esse alguém já conheça as regras do jogo até esta última determinação: a forma de uma figura de rei (WITTGENSTEIN, p. 38).

A arte, para ser usada, deve *a priori* ser entendida como tal. “A informação antecipada acerca do conceito de arte e acerca dos conceitos de um artista é necessária para a apreciação e o entendimento da arte contemporânea” (KOSUTH, p. 224). Não se

exclui a necessidade de a obra acontecer em um contexto que a valide, pois caso a obra pudesse ser entendida como qualquer outra coisa, seria outra coisa que não arte, ou nas palavras de Kosuth:

Numa época em que a filosofia tradicional é irreal por causa de suas suposições, a habilidade da arte em existir vai depender não só de não executar um serviço, o que é algo substituído facilmente pela cultura e tecnologia *kitch*, mas também vai permanecer viável por não assumir uma postura filosófica; pois no caráter único da arte está a capacidade de permanecer alheia aos julgamentos filosóficos. É nesse contexto que a arte compartilha similaridades com a lógica, a matemática e também com a ciência. Mas enquanto os outros esforços são úteis, a arte não é. Na verdade, a arte existe apenas para seu próprio bem (KOSUTH, p. 225).

Kosuth fala das obras que pensam a arte, fala da forma como as imagens se pensam. São tautológicas, pois fundam em si a afirmação de que a partir daquele instante “isto é arte”. E uma obra de arte é o que se afirma como arte. Diferente de *A Condição Humana II* de Magritte, que fala da arte por meio de uma construção artificial do que é a obra de arte, as obras pensantes para Kosuth teriam em sua forma o pensamento sobre sua natureza.

O *trompe l'oeil* não poderia ser uma tautologia da maneira como pensa Kosuth, pois funciona de forma contrária, o que se vê não se confirma, mas se desconfirma. Pensa a natureza da arte por meio do artifício, do simulacro, do engano – ilusão sobre ilusão –, e dessa

sobreposição se evidencia o esvaziamento da imagem. *A Traição das Imagens* é cabalmente diferente de *Uma e Três Cadeiras*, pois se funda na crença da semelhança, que demonstra a semelhança pela falsa semelhança. Não se faz necessário supor que se trata de arte para se refletir sobre a arte quando o espectador está diante de um *trompe l'oeil*, pelo contrário, deve-se supor que não é.

[...] a irrealidade da arte “realista” se deve à sua estruturação como uma proposição artística em termos sintéticos: sofre-se sempre a tentação de “verificar” a proposição empiricamente. O estado sistêmico do realismo não leva a um movimento circular de volta a um diálogo com a estrutura mais ampla de questões a cerca da natureza da arte (como faz a obra de Malevich, Mondrian, Pollock, Reinhardt, o período inicial de Rauschemberg, Johns, Lichtenstein, Warhol, André, Judd, Flavin, LeWitt, Morris e outros), mas lança para fora da “órbita” da arte, para o espaço “infinito” da condição humana (KOSUTH, p. 221).

Para Kosuth o figurativismo não pode pensar para além da figura, contudo no *trompe l'oeil* a imagem trás à tona sua artificialidade. Kosuth chama de arte realista a arte alegórica, o realismo com um significado. A composição de signos que propõem sentidos. Certamente não considera as obras que nessa alegoria pensam a própria arte, não em sua forma, mas em seus conceitos. Prosseguindo com a classificação modernista coloca o *trompe l'oeil* como representação realista.

Os processos de Harnett, Magritte e Kosuth se valem da relação de semelhança, relação calcada na arbitrariedade e no esquecimento, fundada na crença e no uso dos signos. Harnett pelo *trompe l'oeil*, se vale das crenças depositadas na representação, mas o faz para falseá-la e, por seu excesso, a derruba. Magritte, se apropria do raciocínio do *trompe l'oeil* para interrogar a representação, questiona a pintura através do uso ilusório e simbólico da mesma. A metalinguagem de Magritte se dá no âmago de sua linguagem, pelo seu uso exacerbado evidencia sua natureza. Kosuth em sua busca pela tautologia encontra o apagamento, afirma para perder-se. Contudo o uso que Kosuth faz da semelhança o lança em um caminho distinto do *trompe l'oeil*. Certamente constrói indefinições pelo uso exacerbado das definições, torna invisível pelo excesso de visão, mas o faz com o propósito filosófico de afirmar. Mesmo em um resultado negativo para sua afirmação ele afirma. O uso que Magritte faz, no entanto, é pervertido; este artista exagera as relações para torná-las absurdas. O realismo, o figurativismo, a escrita, o sentido, se tornam pretextos para expor o absurdo da semelhança. Em Magritte se afirma pela negação que a semelhança é uma frágil questão calcada na arbitrariedade e no esquecimento.



Figura21: HERNET, Willian. *Natureza Morta Violino e Música*. 1888.

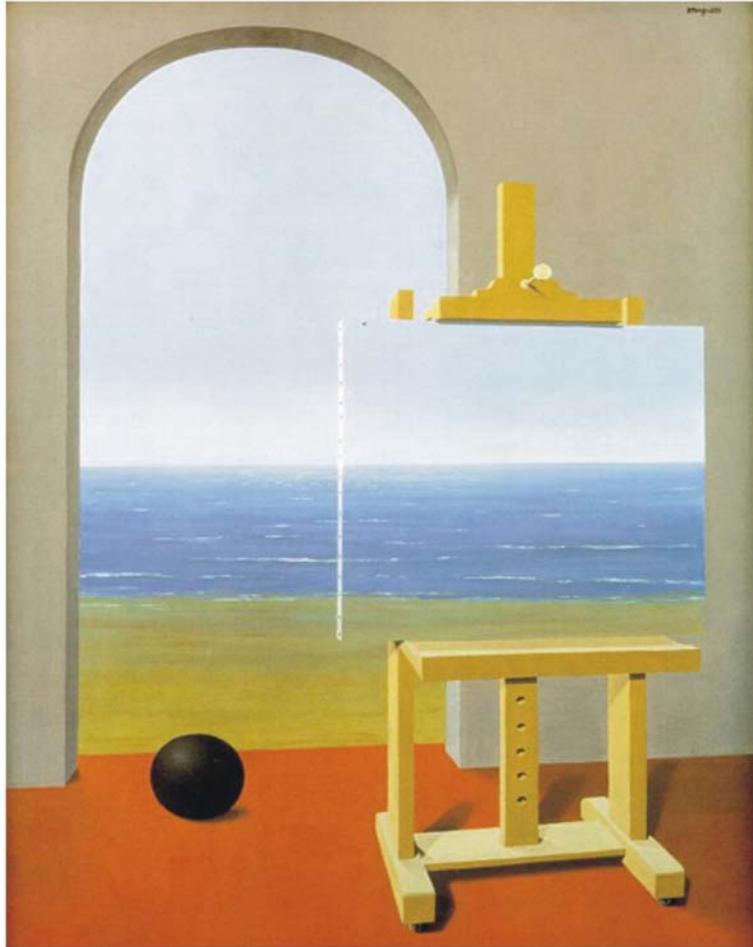


Figura 22: MAGRITTE, René. *A condição Humana II*. 1935.

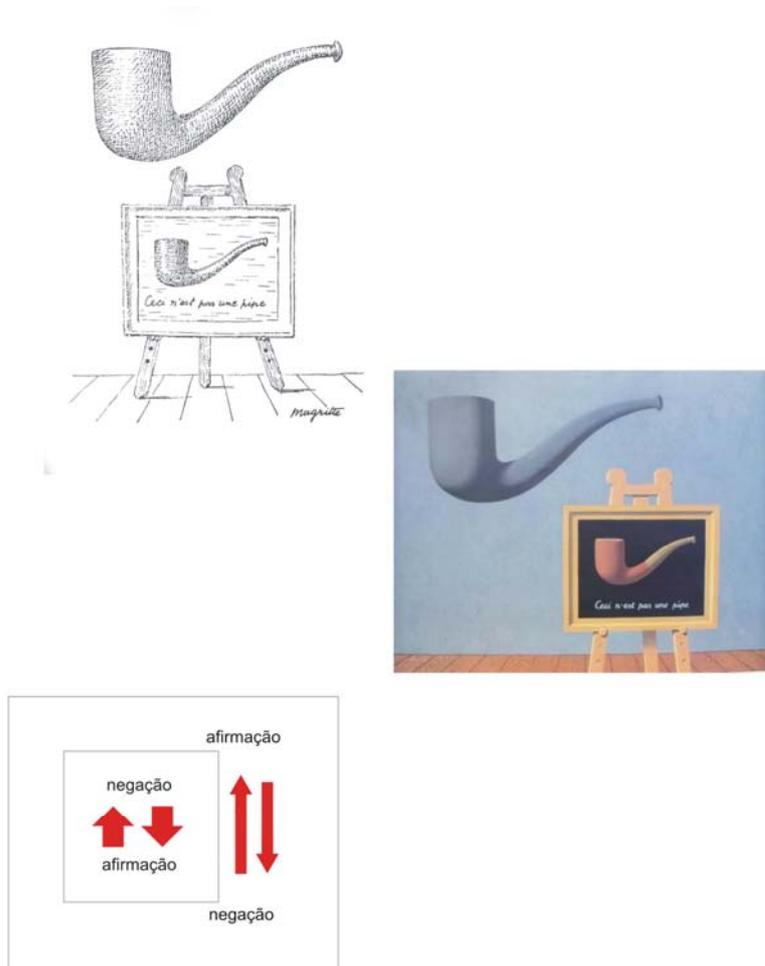


Figura 24: Esquema comparativo de algumas ocorrências do pensamento de Magritte.

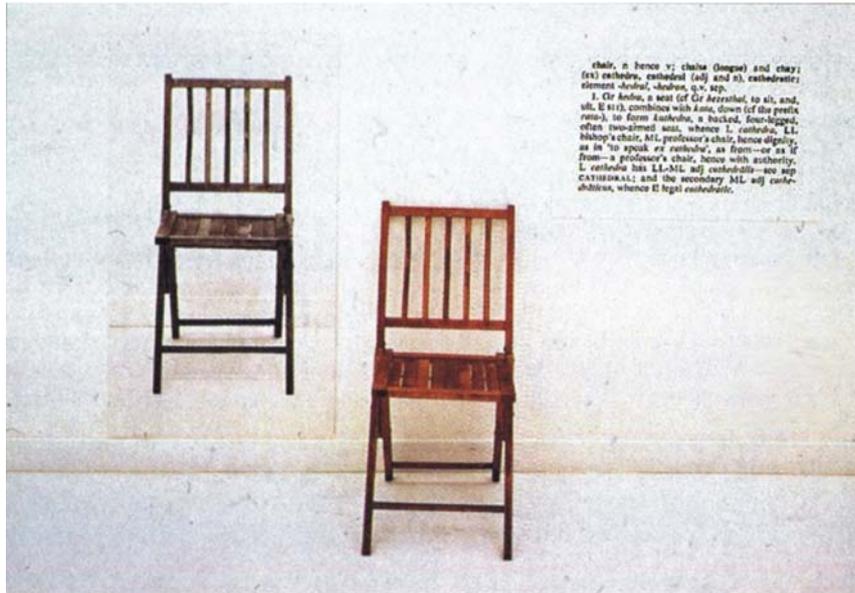


Figura 25: KOSUTH, Joseph. *Uma e Três Cadeiras*. 1965.

2.2. Paradoxos imagéticos

O *trompe l'oeil* como é entendido historicamente se basta em um extremo realismo, na sedução do espectador pela verossimilhança de suas representações. Contudo, em um caso como *Vanitas Natureza Morta* de Cornelis Norbertus Gijsbrechts, pensa-se nas vaidades humanas, na efemeridade da vida e de seus desejos (como em todo *vanitas*), mas também se pensa na condição daquela representação enquanto quadro, enquanto artifício simbólico e material. O nicho que cria a janela em perspectiva, que faz com que o olhar seja sugado para dentro. Nesse espaço se depositam objetos-símbolos, que informam ao espectador sobre os perigos dos excessos carnavais, pois o *vanitas* é esta categoria específica de natureza morta que alegoriza as vaidades humanas. Porém, neste *Vanitas* em específico também é signo a tela onde se deposita esta imagem, a superfície plana na qual Gijsbrechts faz com que o espectador penetre. Revela-se a representação do suposto chassi daquele quadro, a tela estaria descolando do mesmo; a imagem se vê poluída pela precariedade de seu suporte, ao mesmo tempo em que seu realismo extremo possibilita a confusão da composição com o espaço que a rodeia (e nesse fato já estaria uma proposta de *trompe l'oeil*); com igual perícia se desfaz esta possibilidade, demonstrando que o palco para a reflexão não passa de

um constructo. Seus objetos

[...] não descrevem uma realidade familiar, como faz a natureza-morta, descrevem um vazio, uma ausência, a de toda hierarquia figurativa que ordena os elementos de um quadro, como o faz quando se trata da ordem política. Não são figurantes banais deslocados da cena principal, são aqueles que assombram o vazio do palco. Sua sedução não é, portanto, esta, estética da pintura e da semelhança, mas daquela, aguda metafísica da abolição do real. Objetos assombrados, objetos metafísicos, contrapõem-se, na sua reversão irreal, a todo espaço representativo do renascimento (BAUDRILLARD, p. 13-14).

A decepção diante desta imagem é talvez a mesma descrita no livro de Oscar Wilde, *O Retrato de Dorian Gray* (1890) no qual a personagem Sibyl Vane relata a forma como vê o teatro burlesco em que encena após perceber o simulacro da representação.

[...] antes de conhecê-lo, representar era a única realidade de minha vida. Eu vivia apenas no teatro. Para mim, o teatro era real. [...] Eu acreditava em tudo. O povo comum, que representava comigo, pareciam deuses para mim. Meu mundo era os cenários pintados. Tudo o que conhecia eram as sombras, e as julgava reais [...] Hoje à noite, pela primeira vez na vida, vi além do vazio, da simulação, da tolice do préstito vão em que sempre representei (WILDE, p. 99).

Na vanitas de Gijsbrechts o processo de desconstrução detalhada da cenografia que comporta os elementos narrativos se dá pelo próprio esforço de quem o propõe. Gijsbrechts é pai e algoz de

seu simulacro. Esta pintura é o ícone iconoclasta, é real ao ponto de se confundir com a realidade, mas desse realismo constrói sua própria falência enquanto realismo. Mas a própria demonstração é artifício também. Aliás, esta é a diferença entre o *trompe l'oeil* e o simulacro. Ambos trabalham com a indefinição entre o fora e o dentro da obra, contudo o *trompe l'oeil* presentifica a diferença entre ambos, enquanto o simulacro tenta apagá-las. A precariedade falsa denuncia os perigos da imagem. “É a descaptação do real através do próprio excesso das aparências do real” (BAUDRILLARD, p. 17).

A exemplo do super computador do filme *Alfavelle* de Jean Luc Godard, que testa sua coerência elaborando paradoxos lógicos, o realismo extremo de Gijsbrechts é denunciado apenas por um recurso que se baseia nele mesmo, e então se instaura um paradoxo na imagem, um teste para sua própria coerência. Pelo excesso de realismo a imagem se torna irreal, e dessa irrealidade se faz eficaz não como representação, mas como idéia. “Nunca é no excesso de realidade que pode haver milagre, mas exatamente no contrário, no desfalecimento da realidade e na vertigem de nela perder-se” (BAUDRILLARD, 1998, p. 17).

Trata-se de um distanciamento da representação, é a idéia sobre a mesma. Uma imagem conceito formada por uma dialética da ilusão. Enquanto a alegoria acontece dentro de um cenário específico e

sugere um sentido a partir de uma dialética interna, a imagem, o *trompe l'oeil* se relaciona como o mundo “real” e propõe uma completa ausência de significado. Se a alegoria é um texto no qual o significado se difere do seu significante – a partir de um signo se sugere outro –, o *trompe l'oeil* é um signo sem significado. A justaposição de elementos faz surgir uma ausência, não há representação, não há cena, não há significado. Não é mais figurativa, mas abstrata. Uma imagem que não representa, a exemplo da *minimal art*, e nem por isso é tautológica.

A operação de auto-anulação do signo pode ser entendida a partir da expressão lógica freqüentemente usada para se entender o que é um signo: Signo = Se + So. Sabendo que o significante e o significado estabelecem entre si uma relação de semelhança, de proximidade, um se refere ao outro e de forma alguma são iguais. Podendo existir vários significados para um signo com apenas um significante, como observa Roland Barthes:

[...] podemos considerar que cada sistema de significantes (léxicos) corresponde, no plano dos significados, a um corpo de práticas e técnicas; esses corpos de significados implicam, por parte dos consumidores de sistema (isto é, “leitores”), diferentes saberes (segundo as diferenças de “cultura”), o que explica uma mesma lexia (ou grande unidade de leitura) poder ser diferentemente decifrada segundo indivíduos, sem deixar de pertencer a certa “língua”; vários léxicos –

e, portanto, vários corpos de significados – podem coexistir num mesmo indivíduo, determinando, em cada um, leituras mais ou menos “profundas” (BARTHES, 2004, p. 49-50).

Sendo assim, a distância aparentemente ínfima entre o significante e o significado é grande o suficiente para que se criem distorções e ramificações. O paradoxo se instaura nesse intervalo, propondo que o ponto de onde se partiu não existe. Ou seja, o significado passa a ser a negação do significante (So = - Se), o que nos leva à expressão: Signo = Se + (-Se) ou Signo = Se - Se.

[...] são signos brancos, signos vazios, que falam da anti-solenidade, da anti-representação social, religiosa ou artística. Restos da vida social, voltam-se contra ele e parodiam a sua teatralidade: por essa razão esparsos, justapostos ao acaso de sua presença. Isso mesmo tem um sentido: *esses objetos não são objetos* (BALDRILARD, p. 13).

O paradoxo é a própria forma do *trompe l'oeil*. É o fim da estabilidade das crenças, “o bom senso é a afirmação de que, em todas as coisas, há um sentido determinável; mas o paradoxo é a afirmação dos dois sentidos ao mesmo tempo.” (DELEUZE, p. 1). O paradoxo é a construção da perda, e a edificação do vazio, o puro devir é a anulação do caminho, do caminhante e do caminhar. Assim como o peão quando passa da 7ª para a 8ª fileira do tabuleiro de xadrez, passa também por um instante de indefinição, de a-significação, perde seu

nome, perde seu significado. Nesse efêmero instante esta peça se torna possibilidade de tudo, mas ainda assim é nada. As regras do jogo anunciam que se deve substituir o peão por outra peça, que não o rei, entretanto neste intervalo há um instante no qual o peão é retirado do tabuleiro e em seu lugar fica a casa vazia, onde se depositam todas as suas potencialidades, este é o instante de puro devir. A potência do vazio, a edificação da ausência, a busca por perder-se. Não por acaso Alice em seu desejo de coroar-se rainha passa pela ‘floresta dos sem nome’, na qual se esquece de quem é.

Os paradoxos só são recreações quando os consideramos como iniciativas do pensamento; não quando os consideramos como “a Paixão do pensamento”, descobrindo o que não pode ser senão pensado, o que não pode ser senão falado, que é também o inefável e o impensável, Vazio mental, Aion (LS, p. 77).

Allan Kaprow em 20 março de 1981 realiza uma intervenção no periódico *Die Zeit* no qual publica em diferentes partes de um jornal, quatro vezes, a mesma foto, porém com legendas diferentes. A sobreposição destas quatro imagens com suas legendas conflitantes retira a significação das partes isoladas e propõe um significado para o todo, que é que tanto as partes, quanto o todo não significam. Não significar se difere de significar nada, pois refere-se à impossibilidade de se estabelecer um significado. Contudo, não se trata de uma ausência atribuída à imagem, mas de um vazio que surge a partir da

imagem, um intervalo semântico entre o olhar e a obra, ou seja, a construção de uma ausência, resultado de um deslocamento do olhar promovido pela imagem. O olhar está lá, mas a construção realizada pela imagem nele mesmo o faz escapar, fugir para outro plano. “De tal forma que a potência do paradoxo não consiste absolutamente em seguir a outra direção, mas em mostrar que o sentido toma sempre os dois sentidos ao mesmo tempo, as duas direções ao mesmo tempo” (DELEUZE, LS, p. 77).

As superfícies do *trompe l'oeil* e do espectador nunca se encontram, pois entre estas se deposita um intervalo de ordem lógica. A imagem do *trompe l'oeil* é o salto de Narciso em busca de seu reflexo, entre um e outro se prolonga um abismo que oferece ao sujeito a inevitável perda. Narciso percebe seu erro tarde demais para salvar-se. O trajeto daquele que se lança ao *trompe l'oeil* é interrompido pela perda de si mesmo. Talvez não seja possível afirmar que houve uma interrupção, mas que depois dessa iniciativa nunca mais se retornou ou se chegou a lugar algum por mais que se perpetuassem movimentos para frente ou para trás. É a suspensão do movimento, o puro devir. Em um lado se tem a superfície da realidade, para outro a planaridade da representação, entre ambos, o intervalo eterno entre o gesto e o toque. No decorrer desse pequeno e infinito percurso se perdem todos os valores que inicialmente o

fundaram: a representação (que se passava por realidade) desvela-se plana, a realidade que parecia confiável, se fratura, e o percurso que parecia finito, se dilata. Funda-se o que Deleuze chama de o paradoxo de puro devir:

[...] é a dualidade mais profunda, mais secreta, oculta nos próprios corpos sensíveis e materiais: dualidade subterrânea entre o que recebe a ação da Idéia e o que se subtrai a esta ação. Não é a distinção do Modelo e da cópia, mas a das cópias e dos simulacros. O puro devir, o ilimitado, é a matéria do simulacro, na medida em que contesta ao mesmo tempo *tanto* o modelo *como* a cópia (DELEUZE, p. 2).

Este paradoxo se funda em verdades que co-existem, geram outra característica, a distancia infinita, não há como chegar, não há como retornar. O tempo do *trompe l'oeil* é efêmero, mas é também infinito, pois nele cabe um abismo interminável no qual o espectador lança-se. A tensão superficial, o intervalo entre os corpos, o espaço 'entre' no qual se deposita a máxima energia, capaz de ruir todo o sistema. Deleuze fala de duas definições de tempo, Cronos e Aion, no qual o Cronos pode ser entendido como a concepção de tempo que se funda no presente (o passado e o futuro seriam presentes deslocados) e o Aion é a compreensão da temporalidade que furta o presente, entendendo-o como um intervalo entre o passado e o futuro.

[...] somente o passado e o futuro insistem ou subsistem no tempo. Em lugar de um presente que absorve o

passado e o futuro, um futuro e um passado que dividem a cada instante o presente, que o subdividem ao infinito em passado e futuro, nos dois sentidos ao mesmo tempo (DELEUZE, LS, p. 168).

Trata-se da compreensão do presente como um intervalo eternamente subdivisível, ou de um presente intervalo. Não como uma existência, mas como uma passagem, pois em última instância o presente é o que se localiza entre o passado e o futuro, e esta localização garante que nesta ausência houve alguma mudança. “É o instante sem espessura e sem extensão que subdivide cada presente em passado e futuro, em lugar de presentes vastos e espessos que compreendem uns com relação aos outros o futuro e o passado” (DELEUZE, LS, p. 168). O *trompe l’oeil* se dá no Aion, se processa na eterna divisão do instante, a inalcançável tartaruga de Zenão de Eléia, o intervalo impercorrível. Não é o penetrar, mas sim o tocar. Ocorre na superfície dos corpos e em um tempo sem espessura.

O *trompe l’oeil* é imagem sem origem, não tem para onde retornar e nem para onde prosseguir, são “aparências puras, possuem a ironia do excesso de realidade” (BALDRILARD, p. 14). Pronunciam o silêncio, dão a ver o invisível, dão ao toque o imaterial. Quando se analisa um *trompe l’oeil* não se interroga a sua capacidade de significar, de sugerir ou representar, mas ao contrário, observa-se sua capacidade de não significar, não sugerir e não representar. Mesmo

quando figurativo, as imagens não figuram. Quando significam é para desdesignificar, quando sugerem é para perder-se, quando representam é para desfigurar. Em *trompe l'oeil* na pintura, a mesma se torna objeto pela presença de um detalhe estranho (seja um bilhete, mosca, rasgo, etc.). Não mais pode significar, não mais pode denominar-se imagem, pois esta crença já se desfez. Não é possível olhá-las novamente, não é possível interpretá-las, lê-las. Após a tentativa do espectador desavisado em reparar a pintura de Gijsbrechts, cessa-se a possibilidade de o mesmo articular significações sobre o *vanitas* depositado sobre a tela. Havia algo naquela pintura, mas quando se lança o toque, ou quando o olhar se desloca aquilo desaparece. O *trompe l'oeil* se dá justamente por esta relação. Existe o objeto de arte, a porção de matéria onde se depositam signos, alguns desses signos podem confundir-se com a realidade, mas sobra um mínimo resíduo de diferença e, a outrora indistinta continuidade, se converte em nada.

Mas se é por estas características que se identifica um *trompe l'oeil*, o que o difere do nada? Ou, em uma análise menos radical, o que o diferiria da arte abstrata ou minimalista, que não represente também? Difere-se por construir a ausência de significado. Em um primeiro contato com uma obra de *trompe l'oeil* poder-se-ia julgá-la como portadora de um significado ou como parte de algo diferente do que é ela mesma. No entanto, após experienciá-la se edifica a

ausência. A figuração, significado primeiro e equivocado, é essencial neste processo, mas este não o esgota. Diferente da representação, o *trompe l'oeil* não figura (após sua leitura), diferente da abstração ele figura (em um primeiro momento). Ou seja, o *trompe l'oeil* existe para não existir. Da primeira percepção do *trompe l'oeil* (que se confunde com a realidade) à completa dessignificação (significar nada) percebe-se que há um movimento que muda o atributo desses corpos. Antes havia um significado, depois há nenhum. Há algo no *trompe l'oeil* que o anula como sentido.

Roland Barthes, analisando a literatura, aponta uma diferença entre obra e Texto, que é caracterizada pela relação entre a matéria onde se deposita a informação e a relação que os signos travam com o leitor. Esta relação é adequada para se entender o *trompe l'oeil* enquanto existência fenomênica. Na análise de Barthes o Texto é um produto inteiro e imaterial, constrói-se no tempo, logo não pode permanecer, é um acontecimento. O Texto se faz signo por uma substância diferente da que lhe dá origem, dispensa a matéria que o cria, constrói-se do instante. Como Barthes argumenta “o Texto não é a decomposição da obra, é a obra que é a calda imaginária do Texto” (BARTHES OT, 73). O Texto não possui uma materialidade, logo não pré-existe à sua leitura. O contato com a obra gera uma combinação única e presente apenas naquele momento, uma vasta rede de

referências é construída. “A obra é um fragmento de substância, ocupa alguma porção do espaço dos livros (por exemplo, numa biblioteca). Já o texto é um campo metodológico” (BARTHES OT, p. 72). O Texto é movimento, não caminho, nas palavras de Barthes é *travessia*:

[...] só se prova o Texto num trabalho, numa produção. A consequência é que o texto não pode parar (por exemplo, numa prateleira de biblioteca); seu movimento constitutivo é a *travessia* (ele pode especialmente atravessar a obra, várias obras) (BARTHES, OT, p. 73).

Barthes considera que a leitura do texto é inteiramente tecida de citações, de referências e de ecos. Não é linear, mas sim quadridimensional. Um Texto é transpassado por outros, é revisado pelas múltiplas relações que o atravessam. Esse instante não se repete, pois a segunda leitura será uma citação da primeira, um instante se refere ao outro. Pode-se pensar que o Texto é o significado da obra (o significante), porém o campo do texto é o significante. Ainda assim:

[...] o Texto [...] pratica o recuo infinito do significado, o texto é dilatário; o seu campo é o do significante; significante não material, mas sim, ao contrário, como o seu *depois*; da mesma forma, o infinito do significante não remete a alguma idéia de inefável (de significante inominável), mas à de jogo; a geração do significante perpétuo (à maneira de um calendário de mesmo nome) no campo do texto (ou antes, de que no Texto é o campo) não se faz segundo uma via orgânica de maturação, ou segundo uma via hermenêutica de aprofundamento, mas

antes, segundo um movimento serial de deslizamentos, de cruzamentos, de variações; a lógica que regula o Texto não é compreensiva (definir 'o que quer dizer' a obra), mas metonímica; o trabalho das associações das contigüidades, das relações, coincide com uma libertação da energia simbólica (se ela lhe falasse o homem morreria) (BARTHES,OT, p. 73).

De forma que se pode, a partir da análise de Barthes sobre o texto literário, propor que no *trompe l'oeil* existe também uma diferença entre a imagem e seus efeitos; há com isto a obra *trompe l'oeil* e o efeito *trompe l'oeil*. A obra *trompe l'oeil* é qualquer construção fictícia, seja em pintura, escultura, literatura, teatro, etc., que pode ser confundida em dado momento com os acontecimentos não fictícios. Em Gijsbrechts este efeito se instaura por meio do realismo das representações e do elaborado jogo de luz, sombra e perspectiva. O efeito é caracterizado pela sobreposição entre representação/realidade e, por esta sobreposição, o estranhamento lançado sobre ambas, o silêncio, o vácuo. Do encontro entre representação e realidade, em determinado momento surge a abolição das fronteiras que as separam.

Os paradoxos imagéticos evidenciam os usos da representação e, partindo da compreensão delas mesmas como realidades autênticas, não separam os espaços dentro e fora da obra, mas os colocam em colisão. A ilusão pensa o ilusionismo. Cornelis Norbertus Gijsbrechts

com *Vanitas Natureza Morta* manifesta o esforço realista, mas o faz desaparecer mediante a colocação de um elemento perturbador. Jean Baudrillard analisa o *trompe l'oeil* de maneira generalizante, contudo se pode pensar que existem *trompe l'oeils* de simulacros, que instigam a sedução da semelhança, não a problematizam. Quando Gijsbrechts opõe dois usos para a ilusão, demonstra que o convencimento do olho só se desfaz pela sua oposição ao espaço. O gesto é o elemento que desfaz a ilusão (maligna) que se propõe ao engano ingênuo, o gesto converte o simulacro em *trompe l'oeil*, converte a falsa realidade (do quadro) em falsa certeza da realidade. A força dos paradoxos reside em que eles não são contraditórios, mas nos fazem assistir à gênese da contradição. “O princípio de contradição se aplica ao real e ao possível, mas não ao impossível do qual deriva, isto é, aos paradoxos, ou antes, ao que representam os paradoxos”. (LS, p. 77)

Kaprow, intervindo no periódico alemão coloca em xeque a função arbitrária que torna uma imagem verdadeira. Não nega a imagem, não a questiona por sua natureza ou sentido, mas apresentando-a como potência para outras realidades. Em sua potência múltipla se opõe ao senso que determina que uma imagem fotográfica deva relatar apenas um acontecimento. Destas investigações sobre o paradoxo nas imagens se destaca sua existência múltipla e inquestionável. Jorge Luiz Borges argumenta que “Zenão é

incontestável, a menos que confessemos a idealidade do espaço e do tempo. Aceitemos o idealismo, aceitemos o crescimento concreto do que percebemos, e eludiremos a pululação de abismos e paradoxos” (BORGES, p. 118). A fragilidade das crenças se expõe, pois não é nada mais do que a crença nas percepções e codificações que fazem com que se acredite em conceitos como verdade, realidade, representação, etc.

“O maior feiticeiro” (escreve memoravelmente Novais)
“seria o que se enfeitiçasse até o ponto de ver suas próprias fantasmagorias como aparições autônomas. Não seria este o nosso caso?” Presumo que sim. Nós (a indivisa divindade que opera em nós) sonhamos o mundo. Nós o sonhamos resistente, misterioso, visível, ubíquo no espaço e firme no tempo; mas aceitamos em sua arquitetura tênues e eternos intrínsecos de desrazão para saber que é falso (BORGES, p. 134).

O paradoxo se impõe como uma forma de organizar o pensamento que o denuncia como inoperância e mesmo assim não se revela falso ou revela a falsidade.



Figura 26: GJSBRECHTS, Cornelis. *Vanitas com Natureza morta. 1*



Figura 27: KAPROW, Allan. *Intervenção no periódico Die Zeit em 20 março de 1981*

2.3. A inquietante estranheza do *trompe l'oeil*

O *trompe l'oeil* joga com as semelhanças, mas joga também com a perturbação, pois coloca a semelhança em relação ao real e não baseia a semelhança no real. Assim como os dispositivos renascentistas colocavam a imagem como um espelho da natureza, o *trompe l'oeil* trabalha com esta aproximação, mas organiza este metafórico espelho de forma a confundir-se com o real como nos espetáculos ilusionistas ou nas casas malucas dos parques de diversão. É a resignificação do realismo, a organização maliciosa dos espelhos.

Daí vem a distinta fruição estética, a inquietante estranheza do *trompe l'oeil*, do dia estranho que ele projeta nessa realidade completamente nova e ocidental que se depreende triunfante do renascimento: ele é seu *simulacro irônico* (BAUDRILLARD, p. 19).

O conceito de *estranho* cunhado por Freud é marcante no *trompe l'oeil*, pois este conceito aponta para o que é familiar e estranho ao mesmo tempo. “O estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido de velho, há muito familiar” (FREUD, o Estranho). Freud usa como exemplo um dia em que estava passeando nos corredores de um trem, olhou de relance para dentro de um dos compartimentos e viu um senhor que achou deveras estranho, uma vez que este senhor não lhe causava uma boa impressão. Mas

essa sensação durou apenas por alguns instantes, antes de ele perceber que este incômodo senhor não passava de sua própria imagem refletida no espelho.

A relação com o espelho desvela o conceito de *duplo*, que remete àqueles “que devem ser considerados idênticos porque parecem semelhantes, iguais” (FREUD, o Estranho). A semelhança lança também a “dúvida sobre quem é o seu eu (*self*) ou substitui o seu próprio eu (*self*) por um estranho” (Idem). O duplo trás a angústia da substituição e da perda da identidade, em suma, ele trás consigo o horror do apagamento. A perda da própria personalidade em função da presença de outro, é evocada pelas dúvidas sobre a unicidade do sujeito. Caso o eu seja substituído por um estranho, as lembranças sobre o eu logo se transformarão em função do que aparece como novo. A ambigüidade do duplo pode ser traduzida pela sentença de Freud: “depois de haver sido uma garantia da imortalidade, transforma-se em um estranho anunciador da morte”. A ressignificação também é caracterizada pela estranheza, pois o que se ressignifica passa a ser familiar e estranho. “Quando passamos a rever as coisas, pessoas, impressões, eventos e situações que conseguem despertar em nós um sentimento de estranheza, de forma particularmente poderosa e definida” (Idem).

Freud comenta sobre o estranhamento em obra literária, tece

uma análise particularmente sobre *O Homem de Areia* de E.T.A. Hoffmann:

[...] é verdade que o escritor cria uma espécie de incerteza em nós, a princípio, não nos deixando saber, sem dúvida propositalmente, se nos está conduzindo pelo mundo real ou por um mundo puramente fantástico, de sua própria criação. Ele tem, decerto, o direito de fazer ambas as coisas; e se escolhe como palco da sua ação um mundo povoado de espíritos, demônios e fantasmas, como Shakespeare em *Hamlet*, em *Macbeth* e, em sentido diferente, em *A Tempestade e Sonho de uma Noite de Verão*, devemo-nos curvar à sua decisão e considerar o cenário como sendo real, pelo tempo em que nos colocamos nas suas mãos. Essa incerteza, porém, desaparece no decorrer da história de Hoffmann, e percebemos que pretende, também, fazer-nos olhar através dos óculos ou do telescópio do demoníaco oculista – talvez, na verdade, o próprio autor em pessoa tenha feito observações atentas através de tal instrumento.

Esta dúvida pode ser encontrada também em alguns contos de Jorge Luiz Borges como, por exemplo, no conto *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* que começa relatando um encontro entre Borges, o autor, com um colega escritor, Bioy Casares, na qual se lança a dúvida sobre a existência do verbete *Uqbar* em uma enciclopédia. Esta dúvida revela a existência de uma enciclopédia, que assim como as convencionais dão conta de todo o conhecimento de um mundo, no caso o mundo imaginário de *Tlön*. Mundo que fora criado por uma seita secreta formada por intelectuais, que garantiram a complexidade de

conhecimentos para conceber um mundo e registrar seu conhecimento em uma enciclopédia. O conto inicia-se de forma real, palpável, entretanto caminha por ramificações fantásticas e o que era familiar se torna estranho. A antiga realidade dá lugar a um sentimento novo, de incerteza, de insegurança. Lança-se sobre os olhos do leitor uma névoa de indefinição. Em algum momento o espaço entre o relato do encontro de dois escritores (reais) se tornou palco para proposições fantásticas. A fronteira entre o real e o imaginário foi quebrada.

O que é estranho se funda na familiaridade, e este conceito se encontra com o *trompe l'oeil* por esta relação entre o que é semelhante (familiar) e o que é representação, fantasia, etc. (estranho). A passagem através da superfície gera o estranhamento. A assustadora presença palpável de um elemento que existe em outro universo certamente trás consigo a ameaça à identidade, à realidade. Na fotografia de Hippolyte Bayard, *O Afogado* (1840) o artista faz um registro de si mesmo como um suicida, que havia posto fim a própria vida após não ter recebido parte dos créditos pela invenção da fotografia. A partir de um fato que se abateu sobre sua vida, Bayard constrói um desfecho fictício para o impasse. A fotografia estaria lá para atestar que este acontecimento ocorreu de fato. Este trabalho tem sua força no fato de ter se realizado nas primeiras décadas da existência do processo fotográfico. Quando ainda se depositava a

crença na fotografia como registro fiel da realidade, e a mesma era usada no processo científico como imagem isenta. Bayard distribuiu a fotografia apresentando seu corpo já em decomposição com o texto que segue:

Este cadáver que vocês vêem é o do senhor Bayard, inventor do procedimento que vocês acabam de presenciar, e cujos maravilhosos resultados já presenciaram. De acordo com meus conhecimentos, este investigador genial e incansável trabalhou durante uns três anos para aperfeiçoar sua invenção [...] isso lhe outorgou uma grande honra, mas não lhe rendeu nenhum centavo. O governo, que deu muito ao senhor Daguerre, declarou que não podia fazer nada pelo senhor Bayard e ele, menosprezado, decidiu resignar-se [...] melhor seria que vocês passassem de largo para não ofender o seu olfato, pois, como podem observar, o rosto e as mãos do cavalheiro começam a decompor-se.

Bayard posa como um cadáver, compõe a cena com elementos simbólicos – como o chapéu, presente em outras fotografias do mesmo – anexa o bilhete, e bronzeia-se com uma camisa de mangas compridas, deixando escuras suas mãos e cabeças apenas, se valendo da monocromia da fotografia para fazer acreditar que se tratava dos efeitos da decomposição. Constrói toda a cena que comprova sua falsa morte, apoiado nas idéias vigentes sobre a fotografia.

Bayard é um dos precursores da fotografia, tendo inventado

um processo de fixação simultaneamente a Taubot, contudo não o registrou antes de seu rival, lhe sendo negados os direitos sobre o mesmo. Sua fotografia como afogado é um protesto irônico e também um pensamento sobre os usos da fotografia na época de sua invenção. Bayard não usa a fotografia para atestar nada, mas para contradizer. A prova de sua morte é também a prova da morte da fotografia como instrumento de captação da realidade. Bayard propõe uma realidade outra. O “isto foi”, que Barthes iria anunciar cento e vinte anos após, se converte em “isto foi porque eu inventei”.

[...] o campo no qual Bayard se inscreve com esta atitude é, certamente, o campo da criação artística. Com *O Afogado*, Bayard constata que com a invenção da fotografia nascem duas possibilidades simultâneas e contraditórias: documentar a realidade e criá-la. Se o lema de Barthes é “isto foi” (fotografia como documento), o “lema de Bayard” poderia expressar-se como “isto foi porque eu inventei” (fotografia como criação) (FLORES, p. 164).

Apesar de se inserir no campo da criação simbólica, Bayard não inventa uma cena absurda, mas extrai da realidade uma possível extensão da mesma. Atesta esta extensão com documentos que a sociedade daquele contexto aceita como autênticos, e ironicamente passeia pelas ruas. O paradoxo surge dessa fricção, a veracidade do que se percebe não condiz com o que se aceita como real. O atestado de veracidade não é suficiente para sustentar a realidade depois do

choque entre todas as informações que indubitavelmente conduzem à crença da morte de Bayard contra sua presença, vivo.

Sobre as imagens Philippe Dubois faz um breve percurso da mimese no desenvolvimento da imagem técnica, no qual se faz notar a intensidade que a semelhança adquire com a invenção de novos aparelhos de captação de imagem, desde a pintura, da invenção da perspectiva ou o uso de câmaras escuras ou instrumentos óticos – que possibilitava uma semelhança com o mundo natural, expressa no naturalismo das representações –, e o advento da fotografia, que trás o ‘realismo objetivo’, a suposta isenção do fotógrafo na obtenção das imagens.

Precisão dos detalhes, nitidez dos contornos, gradação fiel das cores e, sobretudo, “verdade das formas”. Em última análise, o ganho de analogia trazido pela fotografia seria de ordem não só ótica, como também (e mais essencialmente) ontológica. Seria uma questão de verdade da imagem. Por ser obtida de modo “automático” e “maquínico” (segundo o rigoroso determinismo das relações químicas, sem a intervenção-interpretação da mão do artista) a foto foi percebida como “mais verdadeira”. Ela parecia substituir o realismo subjetivo e manual da pintura ou do desenho por uma espécie de realismo objetivo (a famosa “objetividade do objeto”) (DUBOIS, p. 50).

Diferente da pintura, que tinha sua semelhança baseada na proximidade de percepções de suas imagens com o mundo natural, a

semelhança da fotografia se dava pelo seu processo, que dispensava a participação humana. O que gera uma semelhança processual, não apenas a imagem está em jogo, mas sim seu processo mecânico. De forma que a fotografia de natureza morta realizada por Daguerre apresenta um grau maior de semelhança que a natureza morta de Willem Kalf. O fato da imagem de Daguerre ter sido obtida mediante o uso de aparelhagens mecânicas, físicas e químicas, a torna mais confiável.

Apesar de impregnada por um caráter de documental, a fotografia se ramifica, já em suas origens, para o absurdo. Se valendo de duas premissas fotográficas, seu caráter documental e o inconsciente ótico. Fotógrafos, ilusionistas, charlatões, etc., confeccionavam fotografias de fantasmas. Sendo a máquina fotográfica um instrumento mecânico capaz de registrar com isenção a realidade, e capaz de registrar fragmentos da realidade que escapam ao olhar não maquínico.

[...] a natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço inconsciente. Percebemos, em geral, o movimento de um homem que caminha, ainda que em grandes traços, mas nada percebemos de sua atitude na exata fração de segundo em que ele dá um passo. [...] só a fotografia revela esse inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional (BENJAMIN, p. 94).

Aliando estas duas características da fotografia surge a fotografia fantástica, que documenta um mundo somente captado pela lente fotográfica; diferente das experimentações de cientistas como Eadweard J. Muybridge e Étienne-Jules Marey, que apresentavam em suas fotografias a descrição de percepções velozes demais para o olho humano captar, decompondo o movimento de caminhada, saltos acrobáticos ou a célebre querela sobre a posição das patas dos cavalos durante o trote. Das fotografias científicas que apresentavam o inconsciente ótico, Benjamin gostava em especial das fotografias microscópicas de plantas realizadas por Blossfeldt.

[...] ao mesmo tempo a fotografia revela nesse material os aspectos fisionômicos, mundos de imagens habitando as coisas mais minúsculas, suficientemente ocultas e significativas para encontrarem um refúgio nos sonhos diurnos, e que agora, tornando-se grandes e formuláveis, mostram que a diferença entre a técnica e a magia é uma variável totalmente histórica (BENJAMIN, p. 95).

A fotografia fantástica, percebendo o espaço deixado por estes estudos para evidenciar superstições, apresenta aparições fantasmagóricas, fadas, criaturas sobrenaturais, etc., testando os limites da crença e da realidade. O mundo invisível, do microscópico, do muito veloz, do macroscópico, converte-se no mundo invisível dos espíritos, dos fantasmas, etc. Como na fotografia de Mrs. Deane, *Imagem de Ectoplasma e Espírito* (1920), que apresenta emanações

ectoplasmáticas, supostamente perceptíveis somente pela fotografia.

A imagem criada por Bayard, no entanto, não deve ser confundida com a imagem de um fantasma, o efeito de *trompe l'oeil* em Bayard acontece pela diferença entre duplos. Não por um duplo do real que é absurdo, mas por um duplo que é absurdamente verdadeiro. A diferença não reside na impossibilidade de existência de um deles, mas na impossibilidade de coexistência entre ambos, pois a lógica que funda este raciocínio não admite ramificações no tempo. A hierarquia entre o real e seus duplos é posta em xeque no *trompe l'oeil*. A abolição do limite da representação (e a lembrança também é uma representação) e do real coloca fim à possibilidade de se estabelecer uma origem, dessa forma o sentido de duplicação de desfaz. Mesmo quando se falava do *trompe l'oeil* na pintura (Harnett ou Gijsbrechts) a diferença é a causa do efeito de *trompe l'oeil*. A semelhança, seja de que natureza for, gera a mistura, mas é a diferença que cria o efeito de *trompe l'oeil*. Magritte é hábil em perceber esta sutileza, por isto afirma a diferença.

O real não é mais apenas a origem, a imagem não é mais só o duplo, mas também uma origem possível. Oscar Wilde, em *O Retrato de Dorian Gray*, reconhece esta indefinição do duplo com seu original, este processo no qual o original tem sua identidade ameaçada pela existência do duplo, não por ser “tão real quanto”, mas por

estabelecer uma relação de semelhança, esta estranha ligação do que é semelhante. Dorian Gray escondia seu retrato de outros olhares, pois quem o visse saberia mais sobre o retratado, o retrato era mais real que o retratado. Ao final da história, o protagonista resolve por fim à relação entre ambos, decide destruir a imagem. “Dorian agarrou o objeto e esfaqueou o quadro”, no entanto quem sucumbe é o próprio Dorian, e encontra-se com a faca cravada em seu peito. Lança-se o paradoxo: quando Dorian rompe a superfície da tela ele se confunde com o quadro, ambos se unem. O quadro era escondido, pois não se poderia vê-lo ao lado de seu referente. A diferença é sempre presente na superfície desses corpos, era a juventude refletida na tez do retratado e a podridão de seu espírito na tela do retrato. Quando é rompida a superfície que acumula as tensões desses corpos, que suporta a mistura ali deflagrada, o sistema entra em colapso e constrói-se o paradoxo.

O efeito de *trompe l'oeil* na fotografia de Bayard não estaria na ilusão da visão objetiva, pois a veracidade da fotografia do século XIX não reside em sua similitude com o real, mas em seu valor de documento (isto foi). A crença da veracidade da fotografia se deposita em seu caráter maquínico, que isenta o fotógrafo de interferir na imagem, não em sua semelhança com a realidade, pois as primeiras fotografias (daguerreótipos) eram pretas e prateadas, longe de se

assemelharem com o mundo percebido pelo olho humano. O espaço interior da fotografia não é a janela renascentista e sua superfície não é o plano onde se deposita a imagem. O *trompe l'oeil* de Bayard ocorre nas crenças que regem a significação da imagem fotográfica, seu efeito não é outro que o desfalecimento das mesmas, “dúvida radical sobre o princípio da realidade” (BAUDRILARD, p. 18).

A Fotografia de Bayard se difere de outras fotografias do século XIX, mesmo as fantásticas, pois se apresenta como um gesto irônico e não como documento comprobatório. O “isto foi” de Barthes marcava a fotografia daquele século, as aparições fantasmagóricas tinham um propósito documental, assim como as fotografias de guerra. *O afogado* de Bayard, entretanto, buscava a contradição documental. Se o duplo de Dorian Gray era escondido de outros olhares, o duplo da fotografia de Bayard desejava ser visto. As superfícies dos corpos de Dorian e seu retrato fariam eclodir a crise entre a representação e a realidade, enquanto a crise que emergiria de Bayard e sua fotografia era seu desejo. Ainda se pode lançar a pergunta sobre as aparições públicas de Bayard: teriam elas aumentado depois da divulgação de suas fotos? Ocorre com Bayard o mesmo processo de indefinição entre o duplo e o original que acontece com Dorian Gray, pois a fotografia passa a ser o original em dado momento, ela detém o valor de corpo verdadeiro. Quando

Bayard aparece não é da fotografia que duvidam, mas dele. Não há referente, não há duplo.

A semelhança construída e perseguida pelos pintores em uma tradição que se inicia com os gregos é usada no *trompe l'oeil* para desfigurar este mesmo conceito, subvertendo a relação de duplo, de espelho e de cópia e lançando estranhamento sobre o espectador. Mesmo o processo maquínico da fotografia possibilita esta operação, pois o *trompe l'oeil* não se configura como a apresentação de uma ilusão por meio da semelhança, mas pelo uso da mesma para gerar paradoxos que contestam a validade destas relações. Jorge Luis Borges, fala de um labirinto grego em linha reta, no qual muitos filósofos se perderam; este labirinto é a relação eternamente divisível sugerida por Zenão de Eléia, na qual as distâncias nunca são vencidas, mas aumentam conforme se avança. Na fruição do *trompe l'oeil* este é o labirinto que se estende ao olhar, um labirinto em linha reta, invisível.



Figura 28: BAYARD, Hippolyte. *O Afogado*. 1840.

Este cadáver que vocês vêem é o do senhor Bayard, inventor do procedimento que vocês acabam de presenciar, e cujos maravilhosos resultados já presenciaram. De acordo com meus conhecimentos, este investigador genial e incansável trabalhou durante uns três anos para aperfeiçoar sua invenção [...] isso lhe outorgou uma grande honra, mas não lhe rendeu nenhum centavo. O governo, que deu muito ao senhor Daguerre, declarou que não podia fazer nada pelo senhor Bayard e ele, menosprezado, decidiu resignar-se [...] melhor seria que vocês passassem de largo para não ofender o seu olfato, pois, como podem observar, o rosto e as mãos do cavaleiro começam a decompor-se.

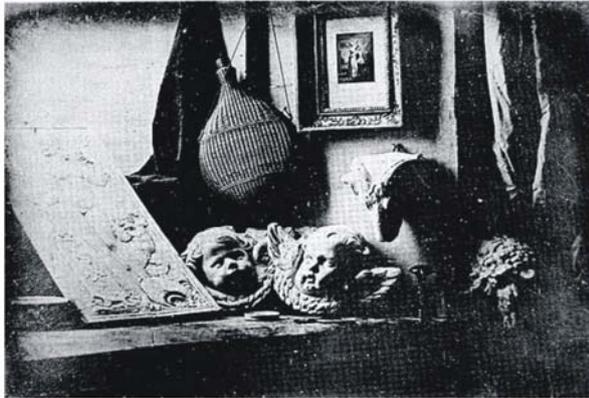


Figura 29: DAGUERRE, louis . *Natureza Morta em Estúdio*. 1837.



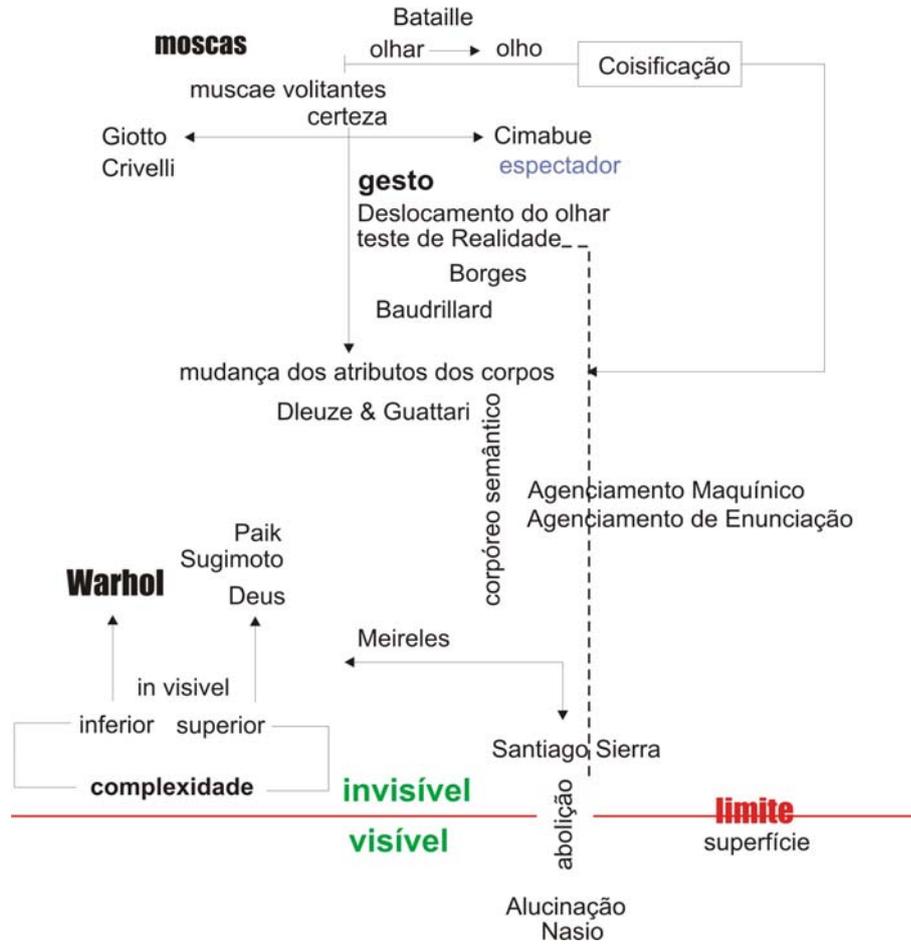
Figura 30: KALF, Willem. *Natureza Morta com a taça, da Guilda dos Arqueiros de São Sebastião , Lagosta e copos*. Circa 1653



Figura 31: Mrs. Deane. *Imagem de Ectoplasma e espírito*. 1920

Capítulo 03

- 3. Ironia e Delírio
- 3.1. Muscae Volitantes
- 3.2. Imagem Limite
- 3.3. Interior / Exterior
Exterior / Interior



3. Ironia e Delírio

Acaso lhes custa admitir um sistema de reprodução de vida tão mecânico e artificial? Lembrem-se de que, na nossa incapacidade de ver, os movimentos do prestidigitador se convertem em magia.

Bioy Casares, *A Invenção de Morel*

Entende-se que o *trompe l'oeil* opera em um limite entre a obra de arte e o real, de maneira que estas obras dialogam não apenas com estas duas colocações – real/obra –, mas com a passagem através desse limite. Certamente se fala de um limite ou uma separação, violados quando um pintor renascentista ou barroco acrescenta sobre sua composição uma mosca realisticamente pintada, de forma a levar o espectador a espantá-la. A colocação da mosca sobre a superfície da tela remete também ao problema oftalmológico que recebe o mesmo nome e se apresenta como manchas no olhar. Não são nem reais nem psíquicas, mas perceptíveis por se colocarem no limite entre a mente e a realidade. Com isso conclui-se que a imagem do *trompe l'oeil* opera em um limite entre a realidade percebida e a realidade inventada (pelo

artista), dialogando de forma inelutável com a esquizofrenia. A fruição singular do *trompe l'oeil* permite relacioná-lo à esquizofrenia – não obstante não possa esta relação se estender a uma generalização –, o que aponta para a relação com a alucinação entendida como um estado esquizofrênico passageiro, assim como o sonho. No entanto, o *trompe l'oeil* ocorre em um limite tênue que separa o visível do invisível, e estas duas condições se alternam pela mudança de atributos dos corpos envolvidos no processo. O invisível é muito mais um atributo dos corpos que uma condição da matéria, e este atributo pode ser modificado por operações lógicas e semânticas.

Neste capítulo serão abordadas as relações entre o limite da imagem e o movimento que a torna invisível na fruição do *trompe l'oeil*. Também será abordada a maneira como este processo se dá por uma via semântico-corpórea, ou seja, a passagem através desse limite. E por fim sua relação com a esquizofrenia, um fenômeno psíquico que funciona de forma similar.

3.1. *Muscae Volitantes*

Giorgio Vassari comenta sobre a perícia precoce de Giotto, que pinta sobre a tela de seu mestre, Cimabue, uma mosca:

[...] dizem que estando Giotto, ainda rapazinho, com Cimabue, pintou, certa vez sobre o nariz de uma figura que Cimabue havia feito, uma mosca tão real, que tendo voltado o mestre para prosseguir com o trabalho, se pôs mais de uma vez a espantá-la com a mão, pensando que fosse verdadeira, antes que se desse conta do erro (VASSARI *in* LICHTENSTEIN).

O jovem Giotto, em sua ironia, perturba a visão de seu mestre com a inconveniente presença de um inseto. Este inseto passearia sobre a superfície da tela onde Cimabue executava um retrato. Dessa história, não sobraram mais que quatro fatos: 1) a colocação da mosca sobre o quadro, 2) o incômodo gerado por este inseto, 3) o gesto do grande mestre em espantá-la, 4) a percepção de que a mosca não passava de uma pintura – constatação que resultou em certo constrangimento para Cimabue e converteu o ocorrido em episódio jocoso. O breve relato de Vassari se além às características mais necessárias ao *trompe l'oeil*: 1) o deslocamento da imagem (da imagem para sua superfície), 2) a perturbação (tensão que gera a movimentação), 3) o deslocamento do olhar (toque, espanto, gesto de certificação da realidade) e 4) percepção do engano (que se converte em ironia, pensamento, crítica, revolta, etc.). O que se tem em voga no relato de Vassari não pode se resumir à intenção de Giotto, que ironicamente pretendia demonstrar sua habilidade brincando com seu mestre, pois neste gesto inocente do aprendiz em relação ao mestre se escondem reflexões sobre a própria ontologia da imagem. O recurso

pictórico que se chama de *trompe l'oeil*, supostamente concentra sua eficácia na semelhança, contudo esta semelhança por vezes revela-se perturbadora. O que desvela a lógica maquínica dessas imagens, pois se configurariam como uma armadilha, bem mais que um engano (*trompe*), a experiência se dá pela surpresa.

A representação de uma mosca extremamente realista sobre algum tema pictórico, no renascimento ou no barroco europeu, era freqüente. Juntam-se ao relato de Vassari sobre Giotto, *A virgem e o Menino* de Carlo Crivelli, *Retrato do Artista e sua Esposa* de um Mestre de Francfort e o *Retrato de uma Mulher da família Hoffer*, de um autor desconhecido, dentro de um universo muito maior. Nestas pinturas observam-se certas características intrigantes, a mosca não compõe o tema como ocorre em *Natureza Morta com Flores* de Ambrosius Bosschaert, na qual os insetos compõem a cena e articulam um significado alegórico ligado à efemeridade das aparências. Em *A Virgem e o Menino*, *Retrato do Artista e sua Esposa* e o *Retrato de uma Mulher da família Hoffer*, a mosca se relaciona com o real. Seu tempo e origem são incertos, podendo ser exemplos de reparos ou acréscimos feitos após a conclusão da obra. Ou seja, a intenção de quem a fez não era compositiva ou alegórica, mas irônica, intentava-se gerar uma perturbação, um acontecimento jocoso, como fez Giotto. Há na colocação da mosca sobre a superfície da tela uma lógica de

jogo: propõe-se ao espectador, que irá ter contato com a obra em um tempo futuro, uma ação. A imersão na obra é substituída por uma ação incitada, há um deslocamento da própria função do espectador. Não mais se está tratando do espectador que contempla com o olho, mas de uma percepção em trânsito.

Crivelli apresenta uma obra com o tema ‘a virgem e o menino’ – bastante comum entre seus contemporâneos –, que apresenta uma sofisticada decomposição dos gêneros pictóricos nesse processo, apresentando além do tema indicado pelo título, uma referência a outros gêneros, como a natureza morta, o retrato, e a paisagem. Acrescenta a traiçoeira mosca no ponto pra onde convergem os olhares da virgem e do menino; não obstante, este inseto não responde à proporção dos personagens em cena, é agigantado, refere-se ao mundo real, relaciona-se com o espectador. Não obedece a perspectiva ali forjada, pois a mosca se encontra sobre a superfície do quadro, a luz que a ilumina é outra. O espaço ocupado pela mosca é o espaço entre o espectador e a pintura. Esta mosca é uma perturbação superficial, não é nem pictórica nem real, mas passa-se por ambas.

O *trompe l’oeil* brinca com a ausência de peso, acentuada pelo fundo vertical. Tudo aí está em suspenso, tanto os objetos como o tempo, e até mesmo a luz e a perspectiva, pois se a natureza-morta brinca com volumes e sombras clássicas, as sombras induzidas do *trompe l’oeil* não têm a profundidade advinda de uma sombra luminosa real: elas

são como o desuso dos objetos, o signo de uma leve vertigem que é aquela de uma vida anterior, de uma aparência anterior à realidade (BAUDRILLARD, p. 16).

Em oftalmologia encontra-se um fenômeno similar, no qual são percebidas pelo paciente, manchas no olhar, denominadas “moscas”. As manchas que ocorrem na superfície dos olhos interferem sobre o que se vê, mas ocorrem no espaço físico e material entre os mundos exterior e interior do observador.

São pequenos pontos escuros, manchas, filamentos, círculos ou teias de aranha que parecem mover-se na frente de um ou de ambos os olhos. Percebidas mais facilmente durante a leitura ou quando se olha fixamente para uma parede vazia. A denominação moscas volantes vem do latim, pois há mais de dois mil anos, na Roma antiga, as pessoas já usavam a expressão "muscae volitantes" para descrever esse problema oftalmológico⁶.

São percepções limítrofes, agem no meio, não no objeto ou no agente, ruídos que perturbam a percepção. Todavia quando ocorrem denunciam o percurso do olhar. Colocando em evidência a ação, e não mais o objeto. As *muscae volitantes* que ocorrem na oftalmologia, acompanham o olhar, depositando-se sobre tudo que o olho olha, passeiam pela superfície do mundo tocada pelo olhar. A mosca passeia pela superfície e a presentifica. A superfície é o local onde ocorrem as relações no *trompe l'oeil*, nesta zona intermediária eclodem as

6 Site do Conselho Brasileiro de Oftalmologia:
http://www.cbo.com.br/pacientes/doencas/doencas_moscas_volantes.htm

indefinições desse fenômeno, que é um acontecimento e, sobretudo, um acontecimento de indefinição. A superfície é o que separa a representação e o real, e quando este limite é ultrapassado cria-se a crise.

Se a metáfora das pinturas renascentistas era a janela ou o espelho, no caso do *trompe l'oeil* ocorre a ultrapassagem dessa separação. E no limite que impede que se atravesse o espelho ou impede que a chuva adentre a casa quando chove, se estabelece uma cisão, uma quebra. Esta barreira se desfaz. O que gera imagens que se localizam neste limite, ou melhor, imagens que só existem por este limite. Jean-Luc Godard no filme *Tempos de Guerra* alude à experiência da separação do meio e da imagem quando, se valendo do sistema de projeção das imagens cinematográficas, constrói uma linda metáfora sobre o percurso da imagem:

[...] vemos ali um protagonista, homem simples, ir pela primeira vez ao cinematógrafo e experimentar as primeiras sensações de um esplendor-inocente diante de um tipo de imagem muito singular. Assim, ao ver na tela uma moça que se despe para tomar banho, este espectador inocente se levanta, se aproxima da tela como se aproximaria do corpo real da moça e tenta tocar o objeto de seu desejo. Suas mãos seguem as formas do corpo, percorrem as pernas, tentam um contato com o que não passa de uma imagem (um reflexo), mas mesmo esta lhe escapa, lhe escorre pelos dedos e se furta à sua investida. De tanto insistir, o infeliz (feliz?) acaba

arrancando a tela da parede e derrubando-a no chão. Isto não interrompe a projeção imperturbável do corpo da moça, agora sobre a parede de tijolos que estava atrás da tela (DUBOIS, p. 62).

Pensa-se na projeção cinematográfica como o avesso da visão, enquanto o olho, pela luz, capta o mundo (dentro dos limites que esta palavra desde sempre conteve), o cinema o revela. As imagens do cinema se tornam exteriores, enquanto a visão torna as imagens interiores. Quando o protagonista da cena se lança sobre a imagem acreditando que esta se trata de uma imagem real, e em contato com a superfície que supostamente separaria as duas realidades ele a rompe, mesmo assim a imagem se mantém, agora sobre outra superfície, o que se desvela é o meio, o caminho pelo qual a imagem chega à tela. Inversamente este é o caminho que a imagem faz para chegar até o espectador. A colocação de um ruído no meio onde se projeta a imagem, ou no caso a visão de onde se capta a imagem, trás à tona a superfície, a separação invisível. Da mesma forma como nunca se toca em um reflexo, sempre há algo entre o corpo real e o que se reflete. Mais especificamente seria como a imagem projetada sobre a superfície da água, cujo tentar tocá-la é destruí-la.

Ao contrapor a mosca à superfície da tela, a imagem ali depositada exime-se de sua função simbólica, passando a ocupar o lugar de um objeto. Objeto este que não é destituído de sua potência

reflexiva. A relação com a mosca, evidencia o plano, pois se coloca no mesmo, que opera fora da figuração e se revela apenas 'uma imagem'. A imagem em fim se torna imagem, o plano que se projetava para trás por meio dos artifícios da perspectiva, se faz plano. A imagem se assemelha à imagem. Ambíguo, o *trompe l'oeil* habita a zona de indefinição, colocando-se no local onde são realizadas as transformações. Lembrando que estas se processam por uma alteração de seus atributos.

Há nesse processo a desconstrução da linguagem, as imagens se tornam objetos, o olho se torna, por que não, coisa também. Encontra-se em *A História do Olho* de Georges Bataille um exemplo metafórico para relação. Georges Bataille refere-se metaforicamente ao olho durante todo o livro, o olho aparece representado por ovos, por testículos de um touro, etc. Ao final da trama, no entanto, aparecem como olhos (globos oculares), no capítulo convenientemente chamado de *Patas de Mosca*. Após cometerem assassinato, os protagonistas observam o cadáver, quando pousa sobre os olhos esbugalhados do defunto uma mosca que passeia sobre a superfície aquosa do globo ocular. Nesse instante Marcela, personagem que havia experimentado as metáforas anteriores, decide experimentar o olho como órgão. Não mais a metáfora do olho, mas o próprio olho em suas características físicas; o olho se mostra como

coisa. Ironicamente nesta cena o despertar da potência do olho enquanto realidade se dá pelo passear de uma mosca sobre a sua superfície. Da mesma forma, a mosca sobre a pintura a coisifica, a torna objeto. A pintura passa a ser objeto nela mesma, a 'ilusão' se torna alvo do pensamento. O que se transforma é o valor simbólico do olho. E com esta transformação se lançam efeitos sobre todos os corpos que participam do processo.

Certamente Cimabue por seu constrangimento repensou sua posição de espectador mediante seu gesto, e o rebatimento da pintura. A passagem de um lado para o outro é o processo, quando se tenta espantar a mosca se está relacionando com um elemento interior à obra, mas que aparentava ser exterior. O absurdo é o mote para esta experiência, que se torna constrangedora pela hierarquia bem definida, entre o real e a representação. O espectador trava uma relação com a imagem de forma tão pura e verdadeira que a toma por real.

Quando a organização hierárquica do espaço em proveito do olho e da visão, quando essa simulação da perspectiva desfaz-se, outra coisa surge que, não dispondo de nada melhor, expressamos nas formas do tocar, de uma hiperpresença palpável das coisas, “como se pudéssemos pegá-las”. Mas este fantasma tátil não tem nada a ver com nosso sentido do tato: trata-se de uma metáfora da “surpresa” que corresponde a abolição da cena e do espaço representativo (BAUDRILLARD, p. 18).

Espantar a mosca é o gesto que corrompe a hierarquia, é o

movimento que coisifica a imagem. Sem este gesto, o *trompe l'oeil* se converteria em simulacro. Em *Ruínas Circulares*, Jorge Luis Borges oferece a metáfora adequada à dimensão do toque perpetrado no *trompe l'oeil*. O conto narra a jornada onírica de um mago que diante das ruínas circulares, quando dormia perpetrava seus estudos. Avançado nos mesmos, se empenha em criar um ser equivalente, como um filho. Seu empenho é lançado ao mundo sem ter consciência de sua condição e apesar de ter sido feito nos sonhos era “real” para todos os sentidos e, no entanto, o fogo denunciava sua condição, pois este não o queimava. Quando desperto, este mago conversa com pescadores que falam de um homem que podia tocar o fogo, o mago sabe que este é sua criação e o único a saber que seu filho era um fantasma. Passado o tempo viu seu santuário ser tomado por um incêndio e decidiu que a morte seria uma recompensa para seu trabalho, contudo o fogo não o queimou, mas o atravessou, vindo sobre ele a inevitável verdade de que ele mesmo era sonho sonhado por outra pessoa. “Com alívio, com humilhação, com terror, compreendeu que ele também era uma aparência, que outro o estava sonhando” (BORGES, p. 45). Quando, após ser espantada, a mosca permanece imóvel, recai sobre o espectador a anárquica abolição das certezas. Como comenta Baudrillard sobre o *trompe l'oeil*,

[...] o ponto em que nos atacam é o efeito de realidade ou de funcionalidade, portanto, também o efeito de

consciência. Eles visam o direito e o avesso, desfazem a evidência do mundo. Por essa razão é que sua fruição, sua sedução é radical, mesmo se é ínfima, pois ela vem de uma *surpresa* radical das aparências, de uma vida anterior ao modo de produção do mundo (BAUDRILLARD, p. 20).

O gesto intencional e desavisado do espectador, apesar de em muitos casos se relacionar com o sentido do tato, é direcionado a uma evidencia mais próxima de realidade, o que convencionalmente se manifesta a partir do toque, tanto que palpável e tangível são sinônimos de realidades próximas. Quando Cimabue tenta espantar a mosca que passeava pela tela que ainda pintava se vê extremamente incomodado com aquele inseto, o sentido de segurança, de identidade se vê ameaçado; recorre-se ao conto de Borges para evidenciar a natureza desse gesto de teste da realidade, pois quando imersos na obra, e quando a obra se torna tão assustadoramente verdadeira, a pergunta que sobra é se não seria a realidade uma construção falsa também.

De maneira que a mosca pintada sobre a superfície da tela faz emergir duas considerações: 1) a coisificação da imagem – a imagem se torna objeto. Certamente, no *trompe l'oeil* a imagem se torna portadora de uma opacidade que rebate o olhar, e seu efeito sobre o espectador é um novo posicionamento da figura do espectador. Esta compreensão se dá a partir da ação do espectador, o que desvela a

segunda consideração, o gesto. 2) O deslocamento do olhar, incitado pela obra, o movimento de desconstrução da imagem, por uma leve vertigem. Trata-se de um teste de realidade, de uma movimentação com o intuito de checar a autenticidade da realidade experimentada ou que, desavisadamente, demonstra que o que se experimentava como real não o é, o que leva o espectador aos limites da sua compreensão do real.



Figura 34: Autor desconhecido. *Retrato de uma Mulher da família Hoffer*



Figura 35: Mestre de Francfort. *Retrato do Artista e sua Esposa*



Figura 36: CRIVELLI, Carlo. *Virgem e o Menino*.



Figura 37: BOSSCHAERT, Ambrosius. *Natureza Morta com Flores*.

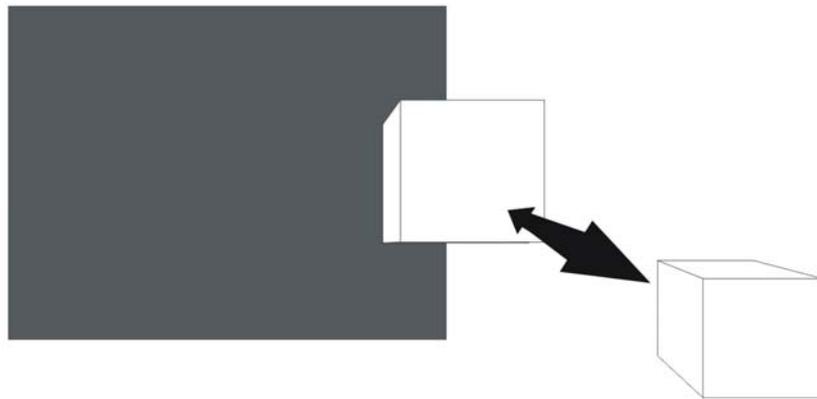
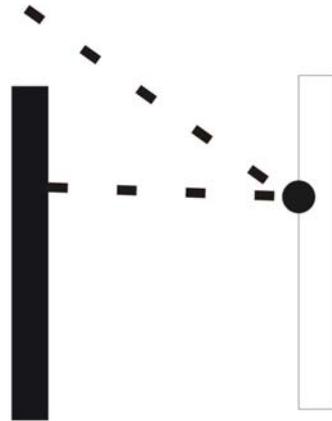


Figura 38: esquema de coisificação da imagem.
- Detalhe de *A Virgem e o Menino*.

3.2. Imagem Limite

Para se entender o *trompe l'oeil* como fenômeno, como acontecimento, separar os corpos envolvidos, suas características e seus efeitos, se faz necessário direcionar a análise sobre as ações que ocorrem em decorrência desses corpos, atributos de corpos e efeitos. As imagens de superfície também são imagens limites, imagens que operam em uma delicada colocação espacial. Imagem e não-imagem, visíveis e invisíveis. A operação da imagem-limite remete ao jogo infantil de bolinha de gude, no qual é riscada uma linha no chão, e o desafio que se coloca é lançar bolinhas de gude para se chegar o mais próximo possível da linha sem ultrapassá-la. Este jogo frequentemente é usado para determinar quem irá começar outro jogo. Dentro das regras desenrolam-se as possibilidades do jogo, e a arriscada restrição que garante que se a linha for ultrapassada a jogada será anulada, edifica o ponto mais interessante do jogo, pois a colocação sobre a linha se torna a jogada mais eficaz, contudo sempre ambígua. Se a bolinha está sobre a linha ela está ao mesmo tempo próxima o suficiente e ao mesmo tempo já pode ter ultrapassado a linha. Um leve deslocamento pode garantir uma percepção errônea do posicionamento. A posição limite é a mais eficiente, mas também a mais arriscada. A colocação no espaço entre a anulação e a vitória.

O visível adquire, por esta forma de pensar, um limite. Assim como ocorre na música, que quando atinge determinada frequência se torna inaudível. A imagem se difere por atingir este limite mediante uma operação lógica, assim como a palavra. A mitologia bíblica dá conta de um relato singular sobre o limite do visível, quando conta sobre o pedido de Moisés em ver o possuidor da voz que o guiava:

¹⁷ Então disse o SENHOR a Moisés: Farei também isto, que tens dito; porquanto achaste graça aos meus olhos, e te conheço por nome. ¹⁸ Moisés disse: Rogo-te que me mostres a tua glória. ¹⁹ Porém ele disse: Eu farei passar por diante de ti todos os meus benefícios, e proclamarei o nome do SENHOR diante de ti; e terei misericórdia de quem eu tiver misericórdia, e me compadecerei de quem eu me compadecer. ²⁰ E disse mais: Não poderás ver a minha face, porquanto homem nenhum verá a minha face e continuará em vida. ²¹ Disse mais o SENHOR: Eis aqui um lugar junto a mim; aqui te porás sobre o rochedo. ²² E acontecerá que, quando a minha glória passar, eu te porei na fenda da rocha e te cobrirei com a minha mão, até que eu haja passado. ²³ E, havendo eu tirado a minha mão, me verás pelas costas; mas a minha face não será vista (EXODÔ, 33: 17-23).

O invisível aqui se torna aquilo que está além da visão, não mais apenas aquilo que está aquém. O invisível vem de ‘não visível’, mas a partícula negativa se refere ao que o visível não pode compreender em sua complexidade. A experiência de ver se torna algo que extrapola as capacidades dos obsoletos órgãos dados para a mesma. Aproveitando-se da complexidade que é compreender Deus,

o cineasta Darren Aronofsky apresenta o filme *Pi*, que narra a história de um matemático que busca o padrão que rege as funções da bolsa de valores. Partindo do pressuposto lógico-matemático que dadas compreensões estão interligadas, ele chega a um número de 216 dígitos que é também o padrão encontrado em pi, e se traduzido para o hebreu (língua que se configura por uma relação com a matemática) revela o nome com o qual se chama Deus, e quem sabe ao que mais este número se relacionaria. O protagonista dessa forma é perseguido e por um ciclo secreto de acionários de Wall Street e uma seita radical de Judeus, todos exigindo as respostas que este número encontraria. Não obstante a própria leitura desse número deflagra colapsos em quem a realiza, o computador se danifica, seu mestre, que procurava o padrão de Pi, tem um derrame cerebral, e o próprio protagonista não suporta esta compreensão. A ficção de Aronofsky propõe que dadas complexidades são demasiadas para a mente humana.

Entretanto quando se trata de questões menos grandiosas, a obsolescência dos olhos se dá pelo excesso (luz) e pela ausência (sombra), sendo que em ambos os casos o olho se vê impedido de exercer sua função. Jack London, com o conto *A Sombra e o Brilho*, refere-se a duas formas de se chegar à invisibilidade, a escuridão e a transparência. O conto relata a disputa de dois cientistas rivais que tinham como objetivo alcançar a invisibilidade, um deles opta pela

escuridão o outro pela transparência, ou seja, a máxima opacidade, na qual toda luz seria refletida, e a máxima transparência, na qual toda a luz seria absorvida. No entanto, no ponto culminante de suas pesquisas, um encontrava uma mínima sombra que revelava a presença do corpo invisível, e o outro encontrava um mínimo brilho furta-cor com o mesmo efeito da sombra. Retoma-se, evidentemente, o pensamento de Caillois a cerca do mimetismo e do mínimo resíduo deixado pelos corpos miméticos. Não obstante, a análise que se propõe aqui recai sobre as formas de se aferir ao não-visível. Em uma das experimentações a luz deveria ser completamente absorvida e em outra completamente refletida, o que faria com que os olhos humanos não captassem os corpos envolvidos no processo. Usa-se este conto como referência por colocar em questão os efeitos de invisibilidade ou esvaziamento da imagem encontrado no *trompe l'oeil*, de forma que a complexidade, exemplificada pela compreensão de Deus na mitologia bíblica e na ficção de Aranofsky, é uma vertente do não visível; a simplificação extrema se torna outra vertente, a anulação pela banalidade.

O artista plástico Hiroshi Sugimoto trabalha com a questão da invisibilidade pela via do excesso. Sua proposta se baseia na utópica idéia de conter um filme, formado por dezenas de milhares de fotografias, em uma única fotografia. Sugimoto escolhe um cinema

em Hollywood e posiciona sua máquina fotográfica de forma a enquadrar uma visão ampla do cinema. Abrindo o obturador da máquina fotográfica no início de um filme e o fechando apenas após os créditos do filme. Nesse tempo o negativo do filme fotográfico deveria registrar todos os fotogramas do filme projetado, mesmo aqueles que não foram percebidos pelo olho, contudo a visão total é substituída pela visão do nada, pois a tela apresenta apenas um branco. A imagem que conteria todas as imagens é similar à imagem da projeção de nenhuma imagem. Evidentemente a obra de Sugimoto deve ser analisada em seu processo, bem mais que a imagem resultante deste. A captação do filme realizada pela máquina fotográfica de Sugimoto, que revelaria a complexidade excessiva do cinema e daria ao espectador a percepção de tudo que ele não havia captado, se revela invisível, apenas luz, brancura. Tudo é nada. No caso da fotografia se explica pelo fato de o filme (fotográfico) ter recebido luz durante o tempo da exibição do filme (cinematográfico), e como se sabe, quando há uma incidência demasiada de luz no negativo a imagem estoura ou fica excessivamente branca.

O artista sul-coreano Nam June Paik pensa a invisibilidade pela complexidade com sua obra *Zen For Film*, articulando relações entre a imagem e a espiritualidade budista. A obra consiste em um filme revelado sem ser sensibilizado, o que resulta em filme branco, a

projeção de luz branca. O filme quebraria com sua brancura conforme fosse exibido, pois as ranhuras provocadas no negativo pela máquina de projeção deixariam suas marcas. É evidente que a ausência de imagem visível dialoga com a apresentação e a concepção de *Quadrado branco sobre fundo Branco* de Malevich, pois articulam as relações entre o espiritual e a arte. A imagem não visível de Paik é a apresentação do que não pode ser visto. Também está atrelada a esta compreensão a complexidade excessiva, presente na compreensão de uma imagem espiritual.

Outra via para se encontrar a invisibilidade é a ausência-falta (sombra). Na qual se retira a complexidade das coisas e as uniformiza. As pessoas em uma multidão são invisíveis, pois perdem sua complexidade. Andy Warhol sempre propôs a invisibilidade da imagem, sobretudo pela repetição, contudo em algumas de suas experimentações em cinema, com *Sleep* e *Empire*, provocando a não visão. Em 1963 exibia o longa-metragem *Sleep*. Um filme que apresenta um homem dormindo por seis horas (na verdade é constituído da exibição de um fragmento de vinte minutos dezoito vezes, totalizando seis horas). Seguindo este tema há também *Empire*, que é um filme de oito horas do *Empire State Building* visto por uma câmera estática no 44º andar de um prédio vizinho. Sobre estes filmes Warhol Comenta:

Os meus primeiros filmes, nos quais utilizei objetos imóveis, deviam sobretudo ajudar as pessoas a conhecerem-se melhor mutuamente. No cinema, geralmente sentado num mundo imaginário. Se, entretanto, se vê qualquer coisa que se acha maçadora, a nossa atenção dirige-se, sobretudo para a para a pessoa que está sentado ao nosso lado. Nesse aspecto, os filmes são mais apropriados do que as peças de teatro ou concertos, onde temos simplesmente que ficar sentados. Parece-me que só na televisão é possível obter melhor resultados do que com o cinema. Quando se está a ver os meus filmes, podem-se fazer mais coisas do que quando se está a ver outros filmes: pode-se comer e beber, fumar, tossir e olhar para o lado e, depois, olhar de novo e verificar que ainda está tudo lá.

São imagens desfuncionalizadas, deslocadas de seu sentido. Foram feitas para não serem olhadas, mas para se olhar sua periferia. Espera-se das imagens cinematográficas que estas sejam para serem vistas, que encantem o espectador pela sua semelhança, pela sua narrativa temporal, etc. Não que sejam banais, mais banais que a própria realidade. Não são vazios, mas presenças que afastam. O afastamento ocorre por que a imagem está lá, olha-se para outro lugar por consequência dessa presença. Não se trata de uma seta que indica onde se deve olhar, consequentemente anulando-se em função daquilo para o qual se aponta, mas de um campo que repele como ímãs de mesma polaridade, que afasta violenta e aleatoriamente. *Sleep* e *Empire* vêm de uma tradição de imagens cujo sentido se interrompe

antes de chegar ao observador. Trata-se de imagens atípicas que não conduzem o olhar, mas expulsam-no. São imagens fundamentalmente ambíguas que se localizam em um limite tênue entre a imagem e o que não pode mais ser imagem. Imagens que afastam tal qual a mosca de Giotto ou a cortina de Parrásius. Imagem coisa.

Warhol evidencia além da coisificação da imagem o rebatimento do olhar, o olhar retorna; a imagem, por ser coisa, não é passível de ser olhada. O olhar se faz presente e a experiência do cinema se revela para quem assiste aos seus filmes. As artificialidades e o comportamento adequado são postos de lado. A imagem pensa seu processo de recepção. A socialização individual que ocorria outrora – na qual dezenas de desconhecidos se juntam para experimentarem sozinhos a imagem que todos captam ao mesmo tempo – é subvertida em prol de um compartilhamento de impressões e ações. A imagem coisificada, muda também a realidade que a envolve, de forma que em sua desfunção se descortinam todos os simulacros impostos para se apreciar sua função. O cinema, talvez exemplifique de maneira mais radical esta transformação, pois a etiqueta cinematográfica e o ritual realizado para se assistir um filme é mais evidente que a já questionada colocação do espectador diante de uma obra de arte.

Quando o espectador dos filmes de Warhol vira o rosto, o que ocorre é a modificação dos atributos dos corpos. Deleuze e Guattari

formalizaram uma reflexão sobre fenômenos de transformações semióticas dos corpos, ao que chamaram de *máquina abstrata* (no caso, referem-se à máquina abstrata da língua). Para a compreensão da mesma se faz necessário esclarecer o conceito de agenciamento do qual “o conteúdo não é um significado nem a expressão um significante, mas ambos são as variáveis do agenciamento (p. 33).” Dessa relação Deleuze e Guattari concluem que “a máquina abstrata é sempre singular, designada por um nome próprio, de grupo ou indivíduo, ao passo que o agenciamento de enunciação é sempre coletivo, no indivíduo como no grupo”(p. 45). Isto por que “a máquina abstrata é como o diagrama do agenciamento; traça linhas de variação contínua, ao passo que o agenciamento concreto trata das variáveis, organiza as relações bastante diversas em função dessas linhas” (p. 44). Atentando que “a máquina abstrata não existe mais independente do agenciamento, assim como o agenciamento não funciona independentemente da máquina (p. 55). O agenciamento, na análise destes autores comporta dois segmentos: *agenciamento maquínico* e *agenciamento coletivo de enunciação*. O primeiro dá conta das misturas de corpos como, por exemplo, o estribo que engendra um amálgama entre homem e cavalo, unindo os corpos. O segundo de atos de enunciados, transformações incorpóreas sendo atribuídas aos corpos, como a sentença do juiz que transforma o acusado em culpado, atuando sobre seus atributos. Resta que “o agenciamento

nivela todas as suas dimensões em um mesmo plano de consistências em que atuam as pressuposições recíprocas e as inserções mútuas” (DELEUZE & GUATTARI, p. 32).

O *trompe l'oeil* opera em um campo corpóreo-semântico, no qual os corpos e seus atributos se colocam em choque sem diferenciarem-se em dado momento. Os sentidos que estes aferem são mutáveis em função da transformação ali deflagrada. Quando o retrato deixa de figurar o retratado, a vanitas não fala sobre as vaidades e a pintura nada mais é que imagem, objeto. Compreender este processo como um agenciamento, tal qual assinalam Deleuze e Guattari, parece oportuno, pois é disso que este conceito trata, da transformação sobre os atributos e corpos, pela mistura ou palavra de ordem.

Sleep e Empire de Warhol dialogam com as moscas pintadas por Giotto ou Crivelli, pois operam por um rebatimento do olhar e uma coisificação da imagem. Também se apresentam como contrários ao simulacro ou à suspensão da realidade gerada pela interação do espectador com a pintura ou com o cinema. Em um filme como *Sonhos* (1990) de Akira Kurosawa, o espectador se deixa envolver pelas sensações geradas pela sobreposição de imagens, cores, pela organização de cenas de forma a gerar uma narrativa coerente. E Kurosawa, realiza de forma primorosa esta exigência. Não obstante com Warhol as semelhanças se tornam desagradáveis, a realidade

oferecida pela tela não suspende a realidade exterior à tela. A imagem de um homem dormindo deixa de ser a imagem de um homem dormindo e passa a ser pano de fundo para uma experiência que se dá fora da tela. O espectador, que se deixa levar por uma suspensão dos sentidos de realidade em Kurosawa que perpetrava um agenciamento maquínico com a tela, que a compreendia como uma continuação da realidade, que não reconhecia a separação entre ambos, mesmo que de forma racionalmente distanciada, agora percebe esta separação, e interage de forma diferenciada com o signo imagético. A imagem de um homem dormindo não é mais signo do sono, do erotismo que poderia estar atrelado à colocação do sono em um ambiente dado à suspensão da realidade em função de outra que a sobrepunha, ele agora se torna um plano que evidencia esta separação outrora perpetrada. O agenciamento de enunciação transforma os atributos do corpo, as relações que ocorriam no interior do plano agora acontecem no campo exterior.

O exemplo de Kurosawa é evocado, pois neste mesmo filme (*Sonhos*) o diretor japonês remete à suspensão da realidade experimentada por um espectador diante das pinturas de Vincent Van Gogh. Nesta história o espectador experimenta de forma espacial as pinturas, adentra e caminha pelos espaços representados. A articulação entre o espaço cinematográfico e o espaço pictórico realizada em

Kurosawa remete a esta mesma relação em Warhol e Crivelli. O gesto do espectador de tentar espantar a mosca, certamente advém de uma mistura, um amálgama, mas seu efeito é decerto outro agenciamento, desta vez incorpóreo, pois ressignifica os atributos dos corpos envolvidos. Visível e invisível são atributos mutáveis na experiência do *trompe l'oeil*, de forma que não se pode aferir invisibilidade se não pelo visível. E o não visível se dá pelo excesso, ou pela ausência, pela complexidade ou pela simplificação.



Figura 39: SUGIMOTO, Hioshi. *Cinerama Dome*, 2003



Figura 40: WARHOL, Andy. *Sleep*. 1963

3.3. Interior / Exterior Exterior / Interior

Roy Lichtenstein, na década de 1960, retoma o tema já trabalhado por Cornelis Norbertus Gijsbrechts, e apresenta uma série de pinturas do chassi de quadros. Substituindo o antigo realismo da representação de Gijsbrechts pelas superfícies reticuladas que são características de sua produção. Entretanto se marca novamente a relação do espaço do espectador diante de uma obra de arte. Marcadamente as reflexões de Lichtenstein, materializadas pelas retículas pintadas nas telas, referem-se a outro tipo de construção da realidade e da verdade. O realismo exacerbado de Gijsbrechts, ao qual recorreu também em outro de seus trabalhos com a mesma imagem, é substituído pela imagem fracionada apresentada pelas impressões nas revistas e jornais. Os chassis de Lichtenstein referem-se ao lado reverso da pintura, mas também à inversão do espaço do espectador diante da experiência artística, ao prolongamento do espaço da obra para o espaço do espectador, e com isto ocorre uma indefinição do espaço de ambos. O'Doherty percebe esta relação ao tentar entender o espaço de exposição contemporâneo. Obras como as dos artistas Christo, e Buren são citadas como exemplo dessas relações. Entretanto o *trompe l'oeil* não reside nessa confusão do espaço

apenas, mas na consciência da mesma, poder-se-ia citar para esta confluência a obra *Cruzeiro do Sul* de Cildo Meireles, obra que se configura pela ocupação da galeria com um pequeno cubo de pinho e carvalho. O amplo espaço é preenchido por um pequeno objeto, muitas vezes atingido pelos espectadores que não o percebem no chão. Após o contato acidental com a obra o espectador é informado que todo o espaço expositivo comporta apenas aquele pequeno pedaço de madeira. Remete à mosca de Giotto e Crivelli, que se apresentam como detalhe junto à potência do todo e após sua percepção mudam o foco das reflexões outrora semânticas (simbólicas, que ocorrem no interior do espaço demarcado para a linguagem), agora corpóreas e semânticas, pensantes de todo o processo gerador de significados. Com esta constatação se retomam as questões que Jaques Lacan lança ao ler o apólogo que descreve o duelo entre os pintores gregos, Zêuxis e Parrásius. Diz Lacan:

[...] é inteiramente claro que vejo *fora*, que a percepção não está em mim, que ela está sobre os objetos que apreende. E, no entanto, percebo o mundo numa percepção que parece depender da imanência do *vejo-me ver-me*. O privilégio do sujeito parece estabelecer-se aqui por essa relação reflexiva bipolar que faz com que, uma vez que percebo, minhas representações me percebem (LACAN, p. 81)

E Lacan escolhe o *trompe l'oeil* para exemplificar o olhar, pois é neste procedimento artístico que se dá a consciência do olhar por

que olha. Como espelhos colocados frente a frente em um ângulo de 180°, que resultam na projeção de infinitos reflexos, pela oposição de um reflexo ao outro. O que poderia ser entendido como a consciência do reflexo pelo reflexo (do outro) é a irreflexão, pela transparência, ou pela projeção infinita para trás ou para frente. Decerto remete também ao mimetismo animal, pois o deslocamento da consciência é o movimento ali perpetrado, e se pode retomar as considerações de Caillois a fim de explicar com mais precisão este fenômeno:

De resto, vou expor, sobretudo numa certa descrição, experiências pessoais, inteiramente em acordo com as observações publicadas na literatura médica, por exemplo, com a invariável resposta dos esquizofrênicos à pergunta: Onde estás? “Sei onde estou, mas não me sinto no lugar onde me encontro”. O espaço parece a estes espíritos desapossados de uma potência devoradora. O espaço os persegue os encurrala, os digere em uma fagocitose gigante. Por fim ele os substitui. O corpo se dessolidariza do pensamento, o indivíduo atravessa a fronteira da sua pele e habita outro lado dos seus sentidos (CAILLOIS, p. 63).

A relação entre *trompe l'oeil* e esquizofrenia pode ser melhor elucidada quando consultados os estudos sobre alucinação realizados por Juan-David Nasio, que discorre de forma admirável sobre o tema. Partindo das concepções forjadas por Freud e Lacan, Nasio analisa os processos psicanalíticos envolvidos no acontecimento da alucinação. Em princípio anuncia que apesar de ser comumente entendida como

um fenômeno que ocorre na psicose, “ela pode se apresentar como um episódio fugaz, sob formas diferentes, no neurótico e no homem normal”, e que “o sonho é nossa alucinação cotidiana”.

Nasio Inicia sua análise com a definição de Esquirol para compreender este processo: “Um homem que tem convicção íntima de uma sensação atualmente percebida, quando nenhum objeto exterior próprio a excitar essa sensação está ao alcance dos seus sentidos, encontra-se em estado de alucinação” (ESQUIROL *in* NASIO, p. 26). Esta característica pode indicar uma capacidade perceptiva extraordinária, “bem diferente da nossa percepção habitual, que é matizada por diversos filtros inibidores” (NASIO, p. 28). Este processo se configura como a percepção no exterior de algo que se realiza no interior. A realização interior ocorre pela tentativa de resolver o desejo, de forma que “a alucinação é uma solução virtual, uma tentativa imperfeita de resolver o desejo” (NASIO, p. 32). A alucinação é a presença virtual no mundo real, ou como coloca Nasio, “o virtual provoca o real”.

A obra do artista plástico Santiago Sierra certamente dialoga com tais conceitos, provocando o espectador a testar a realidade, propondo obras que se localizam em um dado limite para a compreensão, uma vez que o mesmo constrói situações absurdas e inverificáveis sob a pena de riscos para a segurança do espectador.

Duas de suas obras podem ser tomadas como exemplo, *300 toneladas*⁷ e *245 m³*⁸. Em 300 ton, Sierra ocupa o interior do prédio que recebe a exposição com blocos de concreto e perverte este gesto comum na arte contemporânea quando informa ao espectador que a estrutura do prédio suporta apenas um peso determinado, no caso 300 ton; o caso é que já estão colocados neste prédio, o peso dos blocos de concreto, 245 m³. Feita a contagem do peso, se torna evidente que o número de pessoas que podem estar ao mesmo tempo na galeria é consideravelmente restrito. O espectador atento pode estar seguro que não ultrapassará a medida, mas sua segurança é sempre testada pela balança que indica o peso do andar em questão, alterando-se conforme entram ou saem espectadores. Quando convidado para expor nas recordações do holocausto, justamente no museu destinado a este fim, Sierra vedou as portas e janelas do local e o encheu de um gás, à entrada do museu distribuíram-se máscaras de gás, sob a alegação que aquele era o mesmo gás usado nas câmaras de execução dos campos de concentração. É certo que Sierra perturba o espectador, impondo-lhe uma experiência absurda. Torna inverificáveis as premissas de seu pensamento. Determina ao espectador que só lhe é possível acreditar, da mesma forma que Deus adverte a Moisés que não deveria olhá-lo diretamente, ao custo de sua vida. Restando ao espectador

⁷ http://www.santiago-sierra.com/200404_1024.php

⁸ http://www.santiago-sierra.com/200603_1024.php

experimentalizar movimentações mentais ou investigar mais a fundo as verdades ali impostas. O olho e o corpo se colocam em evidência nestas experimentações, o olhar problematiza a colocação do espectador. A desespacialização do esquizofrênico levantada por Caillois volta a fazer sentido, sabe-se onde está, mas não se sente onde está. A obra toma conta do corpo, o espaço conceitual ali criado engloba o espectador, o olho e o olhar. O virtual provoca o real. A alucinação se dá pela oposição entre o dentro e o fora, algo que deveria estar dentro está fora. É percebido como exterior: “é a exclusão de um elemento simbólico que reaparece como real” (NASIO, p. 33). O elemento simbólico, no entanto, é percebido como real, é tido como verdadeiro, é palpável, aceitável. Esta convicção de que se trata de uma realidade exterior se dá pelo afeto e não pela percepção. “A alucinação é um fenômeno de crença, ou mais exatamente, a expressão de um estado subjetivo de convicção inabalável” (NASIO, p. 34). A alucinação é a exteriorização de uma imagem que existe, que se dirige ao alucinado e que lhe faz sentido. Atravessa a fronteira entre o interior e o exterior. O apólogo que descreve o duelo entre Zêuxis e Parrásius evidencia que o *trompe l'oeil* se dá pelo depósito exacerbado de crenças sobre certos aspectos da realidade. Partindo do ocultamento de algo que se desejava ver, o dispositivo calca-se na crença que a realidade se prolonga por vias palpáveis. A alucinação acontece somente no momento no qual se

alucina, nesse instante há a supressão da fronteira dentro/fora carregada do sentimento de certeza. “Certeza que dá à coisa alucinada a força e a consistência de ser uma realidade tangível, tão tangível e autêntica quanto qualquer outra realidade que se refira a nós” (NASIO, p. 43). Sierra oferece dados tidos como verdadeiros e os oferece ao espectador que deve jogar com estas verdades. Oferece provas, evidências da verdade de suas informações, perturba a realidade.

A prova de realidade é o movimento motor que permite diferenciar um evento psíquico de um evento real. A prova de realidade garante a separação entre o dentro e o fora. “Em suma, vemos que a função dita prova de realidade não é nada mais do que a expressão dinâmica e temporal dessa fronteira interior-exterior, que Freud chama de ‘superfície-percepção-consciência’” (NASIO, p. 48). Na alucinação a prova de realidade é abolida, não sendo mais possível constatar esta diferença. “Conseqüentemente, afirmar que na alucinação a prova de realidade é abolida equivale a dizer que a superfície-fronteira é suprimida” (Idem). A fronteira que separa o fora e o dentro é abolida na alucinação, não é mais possível fazer a distinção do que é interno e do que é externo. O *trompe l’oeil* trabalha com esta abolição realizada sobre a fronteira entre a realidade e a representação. Da mesma forma que Alice perguntava quem sonhava

o Sonho, que Chuang-Tsé se perguntava se era uma borboleta, estes são testes de realidade, são formas de se provar que aqueles eventos são de fato exteriores à mente, e não emerge da superfície interior. Lacan comenta que a pergunta de Chuang-Tsé é a prova de que ele não está louco. Enquanto é possível perceber a sutileza da representação se faz possível testar a realidade. A alucinação atua fortemente contra a identidade do alucinado, pois lança sobre sua percepção o princípio da incerteza, a pessoa que alucina não tem mais certeza se o que percebe (ou vive) é real. O efeito *trompe l'oeil* se dá pela mesma sistemática, e quem o experimenta também passa a duvidar das percepções do real, não obstante esta dúvida se dá por um instante, enquanto na alucinação o tempo pode se prolongar. Poder-se-ia falar em esquizofrenia para compreender a experiência do *trompe l'oeil*, contudo a experiência alucinógena dá conta da supressão temporária da superfície-percepção, ou seja, a alucinação se comporta como um processo esquizofrênico passageiro. Há, dessa forma, “uma supressão parcial e não absoluta da superfície” (NASIO, p. 51). O que garante o teste de realidade durante a experiência alucinatória. O *trompe l'oeil* partilhando de um sistema similar permite também o retorno à realidade, mesmo depois de percebê-la como ausência, ou de mutilá-la. Certamente a percepção do real se descontinua, se interrompe, mas logo volta à normalidade, e sempre que retorna ao mesmo é possível experimentar a descontinuidade. Como o paradoxo,

o motor lógico que gera a movimentação perpétua, testando a realidade, mas não a desconstruindo, anunciando sua idealidade sua condição de conceito, modificando seus atributos, mas não transformando sua matéria.

Meireles e Sierra ao perturbarem o espaço do espectador ao transformarem-no em espaço para a reflexão dialogam com o funcionamento do *trompe l'oeil*, com esta categoria de imagens que apresentam inapelável semelhança com os processos alucinatorios. As moscas pintadas sobre as telas talvez sejam uma relação direta entre as experimentações contemporâneas e esta antiga tradição pictórica, mas indubitavelmente, estas dialogam com a cortina de Parrásius, com o descolamento da tela e o lado reverso da pintura de Gijsbrechts, o lenço de Peale, etc. As experimentações contemporâneas de Mandiberg, Kaprow, Warhol, Sierra, Meireles bem como as obras dos modernistas Magritte e Duchamp pensam a relação entre a ilusão, a crença, o espectador e a obra. Bayard que compreendia que a verdade depositada na fotografia não passava de uma questão intelectual, e que esta imagem como qualquer outra não passava de aparência. As experimentações artísticas que se apresentaram não separam o real da obra, e por esta indistinção descontinuum sua percepção.

A alucinação é o sonho que transborda, é o sonho que invade a realidade, da mesma forma que as representações do *trompe l'oeil* se

jogam sobre as percepções do real. As questões que afirmam sobre a alucinação e o *trompe l'oeil* emergem a partir de uma exacerbação de experiências, que por serem intensas demais devem ser experimentadas sob uma proteção, em um lugar específico, em um cenário que garanta a separação entre o que acontece dentro e o que acontece fora. No entanto, como afirma Nasio:

[...] a partir do momento em que aceitamos a primazia e a positividade do gozar, a alucinação muda de perspectiva e não responde à idéia clássica que a considera como falsa percepção de algo inexistente. Ela se afirma, ao contrário, como a percepção única, não ordinária, de algo que existe e que habitualmente não sabemos detectar. Em uma palavra a alucinação não se define negativamente como uma falsa percepção; ela não se define somente pela assimilação do sujeito ao gozar; ela se define positivamente como o grau máximo de percepção do gozar (NASIO, p. 54).

O *trompe l'oeil*, apesar de ser frequentemente lido pelo uso exacerbado das aparências, guarda em si toda a potência da imagem. A imagem como fonte de crença, como depósito para surpresa, para o encanto. Em sua presença palpável retorna à percepção mágica do mundo, descontinua as aparências e por isso mesmo lhes impregna de sua máxima potência.

Certamente não se pode entender o *trompe l'oeil* como uma categoria particular de imagem, mas sim como uma condição singular

de fruição. Fruição caracterizada pela eliminação dos limites que separam a obra da realidade do espectador, na qual a participação inadvertida do mesmo já lhe garante a fruição estética. Mesmo sem preparo, o espectador já se compreende na obra, e dessa compreensão anterior à consciência vem a desilusão, não a ilusão à qual a leitura comum do *trompe l'oeil* o atrela. A abrupta interrupção da consciência mediante a percepção de que a obra ocorria fora da moldura, fora do espaço que devia acontecer, gera o estranhamento, o desconforto que faz com que o espectador pense a hierarquia das relações simbólicas, e perceba que a semelhança, a verdade e a própria realidade não passam de relações simbólicas. Atenta-se para o fato de que não há *trompe l'oeil* sem engano, ou melhor, sem a percepção do engano, o gesto de desfiguração é fundamental (mesmo que realizado pela imaginação), pois neste gesto se rompe a continuidade.

O esquema proposto por Dick Higgins, para exemplificar as experimentações do grupo *Fluxus*, é bem oportuno para compreender as relações que ocorrem entre o *trompe l'oeil* e a realidade vivida pelo espectador, da mesma forma que o esquema proposto por Nasio ajuda a entender a relação com a alucinação. No esquema de Higgins, há uma intersecção entre a arte e a vida, desse entrecruzamento, é possível entender que em dado instante estes se confundem, se indefinem. Não apenas os exemplos de obras evocados durante o

texto, mas uma ampla gama de obras contemporâneas trabalha com esta indefinição, a antecipação da fruição para a continuidade da vida, a eliminação dos limites físicos e conceituais da obra, a colocação da experiência artística anterior a sua consciência como experiência. Podem-se aferir alguns trabalhos em intervenção urbana, ou algumas instalações, que impõe aos espectadores a fruição desavisada, enquanto estes são levados pelo fluxo da vida cotidiana. No entanto, a experiência do *trompe l'oeil* trás como efeito a consciência da artificialidade do pensamento e do próprio conceito de arte.

A análise dos efeitos do *trompe l'oeil* conduz à compreensão de que a fruição do mesmo ainda se refere à ilusão; ilusão como matéria para a fruição e não como objetivo. De maneira que a máxima potência da imagem estaria na consciência de que a mesma não existe, senão como ilusão. A ilusão é ainda a razão do *trompe l'oeil*, contudo não mais a vontade de ocultar a realidade, mas o empuxo que permite questioná-la.

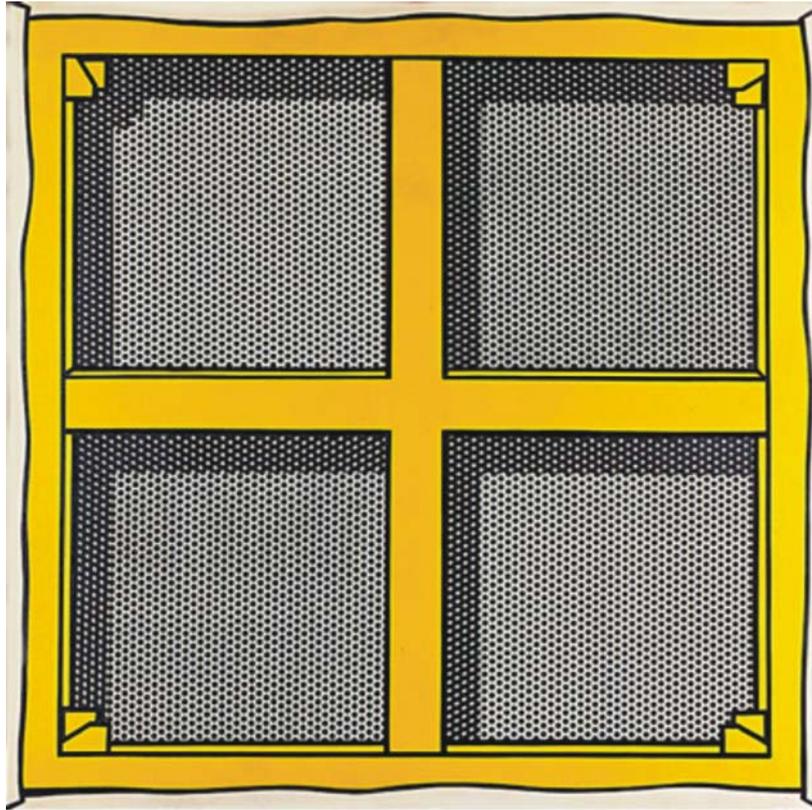


Figura 41: LICHTENSTEIN, Roy. *Esticador de Tela*. 1965.



Figura 42: MEIRELES, Cildo. *Cruzeiro do Sul*.1970.



Figura 43: SIERRA, Santiago.
300 Toneladas. 2004.



Figura 44: SIERRA, Santiago.
245m³. 2006

Esquema proposto por Nasio para compreender a formação da alucinação

Esquema do nascimento de uma alucinação (a ser lido da direita para a esquerda)

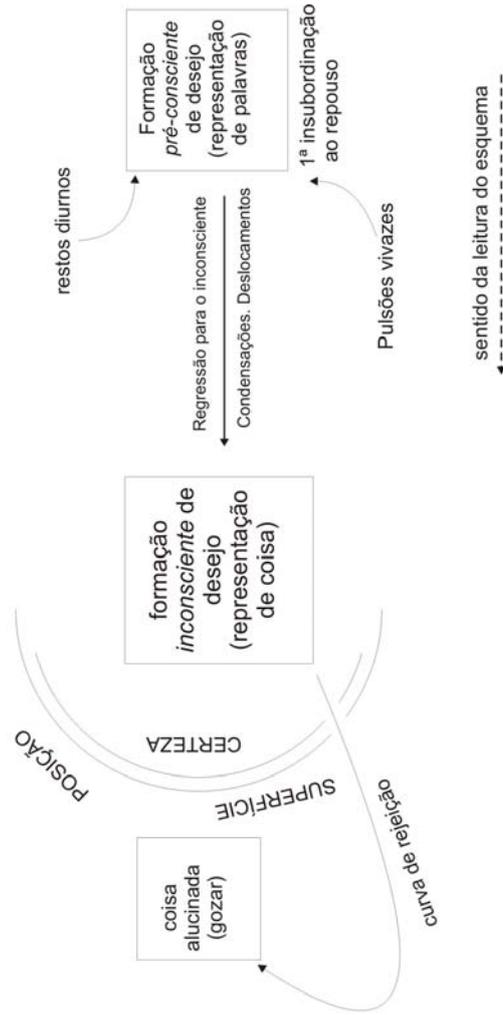


Figura 45: Esquema do funcionamento da alucinação proposto por Nasio.

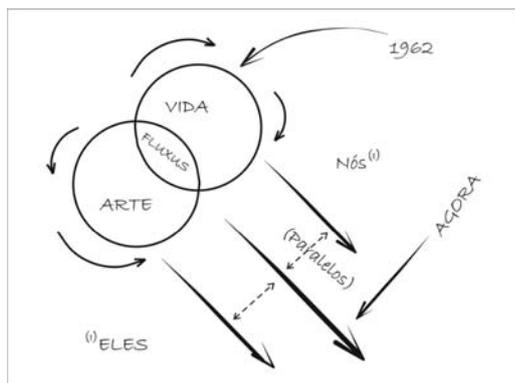


Figura 46: esquema proposto por Dick Higgins, para exemplificar as experimentações do grupo Fluxus

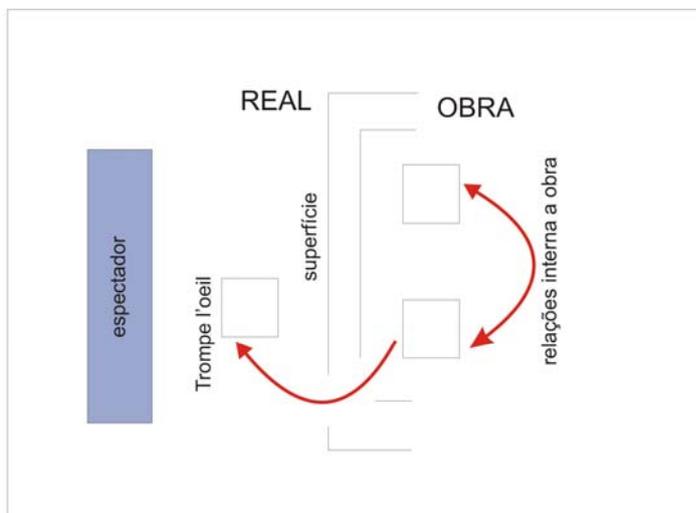


Figura 47: Esquema do funcionamento do *trompe l'oeil* proposto a partir de Nasio.

Bibliografia

ANDERSEN, LONDON, STEVENSON. *O Outro: Três Contos de Sombra*. Rio de Janeiro: Dante Editora, 2002.

ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea: Uma História concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BAQUÉ, Dominique, *La Fotografia Plástica*. Madri: Gustavo Pili, 2002.

BAUDELAIRE, Charles. *A modernidade de Baudelaire*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Obras Escolhidas I*. São Paulo, Brasiliense. 1987.

_____. *Sociologia*. São Paulo, Ática, 1985 (2a ed., 1991).

_____. *Rua de Mão Única. Obras escolhidas II*. São Paulo,

Brasiliense. 2000.

_____. *Baudelaire. Obras escolhidas III*. São Paulo, Brasiliense. 2001.

BARTHES, Roland. *O Rumor da língua* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *Elementos da Semiologia*. São Paulo: Cultrix, 2004.

_____. *Verdade e Crítica*. São Paulo: ed. Perspectiva, 1982.

BATAILLE, Georges. *A História do Olho*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

BLANCHOT, Maurice. *A Conversa infinita Vol. 01*. São Paulo: Escuta, 2001

BAUDRILARD, Jean. *A arte da desapareição*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. São Paulo: Globo, 1989.

_____. *Discussão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: Engenheiro do tempo*

perdido. São Paulo: Perspectiva, 1987.

CAMPOS, Haroldo (org) *Ideograma*. São Paulo: Edusp, 1994.

CALLOIS, Roger. *O Mito e o Homem*. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

CARROLL, Lewis. *Alice Através do Espelho*. Porto Alegre: L&PM, 2003.

CASARES, Bioy. *A Máquina Fantástica*. São Paulo: Círculo do Livro, 1976.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

_____. *A Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix. *Mil Platôs vol. 02*. São Paulo, ed. 34, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo, ed. 34, 1998

- _____. *Ante el Tiempo*. Madri Editora: Adriana Hidalgo. 2002.
- DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico*. São Paulo: Papirus. 1994.
- _____. *Cinema Vídeo & Godard*. . São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- ECO, Umberto. *A Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- EISENSTEIN, Sergei. *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- _____. *O Sentido do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- FERREIRA, Glória & COTRIN, Cecília (orgs.). *Escritos de Artistas. Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.
- FUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2002.
- FLORES, Laura *González*. *Fotografía e y pintura: ¿dos medios diferentes?* Editorial Gustavo Gili, SA, Barcelona, 2002.
- FREUD, Sigmund, Edição Standard Brasileira das Obras Completas – (ESB). Rio de Janeiro: Imago, 1980.
- GOMBRICH, Ernest. *História da Arte*. Rio de Janeiro: ETC editora,

1993.

_____. *Arte e Ilusão*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

HEARTNEY, Eleanor. *Pós-modernismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

HONNNEF, Klaus. *WARHOL*, Rio de Janeiro: Tashem, 2000.

LACAN, Jacques. *O Seminário II: Os Quatro Conceitos Fundamentais da Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

LICHTENSTEIN, J. *A Pintura. Vol.* São Paulo, ed. 34, 2000.

NASIO, Juan-David. *A Alucinação*. Jorge Zehar Ed., 1997.

PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de Lingüística Geral*. São Paulo: Editora Cultrix, 2002.

WILD, Oscar. *O Retrato de Dorian Gray*. Porto Alegre: L&PM,

2003.

WOOD, Paul. *Arte conceitual*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002

Sites:

MANDIBERG, Michael. AfterSherrieLevine.com. Acessado em 10/05/2008

SIERRA, Santiago. www.santiago-sierra.com . Acessado em 10/07/2008.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)