



André Vechi Torres

SCREEN-TESTS

mídia & processos de subjetivação

Tese de Doutorado

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade, do Departamento de Letras da PUC-Rio.

Orientador: Dr. Karl Erik Schollhamer
Co-orientadora: Dra. Danusa Depes Portas

Rio de Janeiro
setembro de 2023



ANDRÉ VECHI TORRES

SCREEN-TESTS: mídia & processos de subjetivação

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo.

Prof. Karl Erik Schollhammer

Orientador

Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Danusa Depes Portas

Coorientadora

FAPERJ/ PUC-Rio

Prof. Sergio Bruno Guimarães Martins

Departamento de História – PUC-Rio

Prof. Bruno Guimarães Martins

UFMG

Prof. Fábio Ferreira

UNIRIO

Prof. Cezar Tadeu Bartholomeu

UFRJ

Rio de Janeiro, 25 de setembro de 2023.

Todos os direitos reservados. A reprodução, total ou parcial, do trabalho é proibida sem autorização da Universidade, do autor e dos orientadores.

André Vechi Torres

Graduado em Artes Plásticas na Universidade de Brasília (UnB), em 2013. Mestre em Linguagens Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas-Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAV-EBA-UFRJ), em 2016. Atuou como Professor Assistente no Curso de Artes Visuais - Escultura, da EBA-UFRJ, de agosto de 2016 a julho de 2018. Pesquisador, escritor e proponente em artes, realizou curadorias, projetos e exposições individuais. Desde 2019, colabora com a criação de pesquisa e conteúdo para galerias e museus. Ingressou no Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade (PPGLCC) da PUC-Rio em 2018. Realizou estágio doutoral no exterior com Bolsa-Sanduiche da CAPES-PrInt na University of Texas, em Austin, entre março de 2020 e fevereiro de 2021, sob supervisão da Profa. Dra. Sonia Roncador.

Ficha Catalográfica

Torres, André Vechi

SCREEN-TESTS: mídia & processos de subjetivação / André Vechi Torres ; orientador: Karl Erik Schollhamer ; coordenadora: Danusa Depes Portas. – 2023.

192 f. : il. color. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2023.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Processos de subjetivação. 3. Mídia. 4. Arte contemporânea. 5. Imagem. 6. Dispositivo. I. Schollhamer, Karl Erik. II. Portas, Danusa Depes. III. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. IV. Título.

CDD: 800

para a tese que não escrevi
&
para quem me fez escrevê-la

Agradecimentos

Tenho uma enorme dívida com a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) cujo apoio e financiamento foi fundamental para a pesquisa. Sou grato a todos pesquisadores, acadêmicos, burocratas, políticos, estudantes e entes da sociedade civil que durante anos batalharam e seguem lutando para a construção e aperfeiçoamento deste órgão. Minha gratidão se amplifica pela possibilidade de ter realizado, com bolsa CAPES-Print, estágio Doutorado-Sanduiche no exterior, durante o período de doze meses, na Universidade do Texas, em Austin, nos Estados Unidos.

Sou imensamente grato às instituições que me acolheram nesse período. À Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), cujo Programa de Pós Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade (PPGLCC) aprovou meu projeto e possibilitou o contato com profissionais respeitados e inspiradores tanto no corpo docente, quanto discente. Em especial, agradeço ao Dr. Karl Erik Schollhammer, que assumiu, perante a instituição o papel de orientador, e que me apresentou à Dra. Danusa Depes Portas, cuja orientação impecável foi fundamental para meu amadurecimento como pesquisador.

À University of Texas, em Austin, que me recebeu durante o conturbado momento em que uma pandemia se espalhou pelo globo. Sou grato à acolhida da Dra. Sonia Roncador, do Department of Spanish and Portuguese, e as interações com a Dra. Adele Nelson, do Department of Art History, assim como a Ms. Luis Baezas, Course Scheduler & Visitor Coordinator da LLILAS Benson Latin American Studies and Collections.

Para além dos apoios institucionais, sou grato pela amizade e companheirismo de diversas pessoas durante essa jornada: Diogo Liberano; Drake Andrew Konow II; Erika Schwartz; Lucy Quesada; Matheus Felipe Alves Madeira Drumond; Natália Teixeira Quinderé; e Samantha Sobreira Canovas; para nomear alguns. Esse texto se escreve com muitas mãos, cabeças, olhos e línguas.

Gostaria de agradecer a minha família por todos os privilégios concedidos.

Por fim, a Davi. Ele sabe o porquê.

Resumo

Torres, André Vechi. **SCREEN-TESTS: mídia & processos de subjetivação**. Rio de Janeiro, 2023. Tese de Doutorado - Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Compreendendo a *imagem* e o *sujeito* como *tecnologias* dentro do atual programa cultural, e seu correspondente regime representativo, a partir da noção de *dispositif*, presente na obra de Michel Foucault e, posteriormente, delineado conceitualmente por seus leitores, a pesquisa se debruça sobre as operações presentes na constituição e manutenção do campo da Arte, sua organização em instituições próprias que promovem o agenciamento de objetos e sujeitos na configuração de processos de subjetivação singulares, no seio do qual emerge como principal figura de individuação social o artista/autor. O artista, neste estudo, é compreendido não só a partir da condição autoral que visa descrever a natureza dos gestos que instaura no nosso regime produtivo, como também a partir de sua midiatização, que torna reconhecível tanto a forma do produto, quanto de seu produtor. A partir de um corte temporal que tem como início os anos 1960, estendendo-se até a atualidade, tentamos compreender as mudanças no processo de subjetivação de diferentes artistas/autores. Este período, convencionalmente chamado de *arte contemporânea* por críticos, teóricos e historiadores da arte, visa nomear formas e fenômenos que escapam às convenções da modernidade artística, sugerindo, então, um novo regime de produção, designado historiograficamente de pós-modernidade. Compreende-se, aqui, artistas/autores como imagens e *brands*, onde é possível perceber a amplitude das operações e recursos midiáticos que os circunscrevem.

Palavras-chave

sujeito; processos de subjetivação; *dispositif*; imagem; identidade; sistema midiático; arte contemporânea; rosto; máscara; retrato.

Abstract

Torres, André Vechi. **SCREEN-TESTS: Media & Subjectivation Processes**. Rio de Janeiro, 2023. Tese de Doutorado - Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Departing from the notion of *dispositif*, presented throughout the work of Michel Foucault and, later, conceptually delineated by his readers, the thesis addresses the Art field within the scope of a mediatic system in the current cultural program, and its corresponding representative regime. The research focuses on the operations present in the constitution and maintenance of the Art field, its organization in its own institutions that promote the agency of objects and subjects for the configuration of singular processes of subjectivation, in which the artist/author emerges as the main figure of individuation in the social field. The artist, in this study, is understood not only from an authorial condition that aims to describe the nature of his gestures, but also from his mediatization, which makes the product and its producer recognizable. From a time-frame that begins in the 1960s, extending to the present day, we try to understand the changes in the subjectivation process of different artists/authors. This period conventionally called *contemporary art* according to the disposal of critics, theorists, and art historians, aims to name forms and phenomena that escape the conventions of artistic modernity, thus suggesting a new regime of production, designated in the historiography as post-modernity. The practice of these agents is thought beyond the specificities of the Art Field, understanding these artists/authors as images and brands, we can perceive the vastness of operations and media resources that circumscribe them. The objective of this articulation is to think about what the hypothesis of this research names mediatic subject.

Keywords

subject; process of subjectivation; dispositif; image; identity; mediatic system; contemporary art; face; mask; portrait.

Sumário

1. Advertência	11
1.1. No princípio havia a tela	11
1.2. Apresentando: O sujeito	15
1.3. Estrelando: O artista	17
1.3.1. Autoria	17
1.3.2. Assinatura	21
1.3.3. <i>Smokes and Mirrors</i>	26
1.4. Na tela: A imagem	31
1.5. O dispositivo	35
1.6. Patrocínio: o Capital	41
1.7. Créditos finais	46
2. Screen Test #1: Andy Warhol	50
2.1. <i>Hello it's me</i>	50
2.2. <i>It wasn't me</i>	51
2.3. <i>Nobody but you</i>	55
2.4. <i>Images</i>	61
2.5. <i>Faces and names</i>	65
2.6. <i>The trouble with Classicists</i>	72
2.7. <i>Slip away (a warning)</i>	76
2.8. <i>Forever changed</i>	80
2.9. <i>A dream</i>	89
2.10. <i>Starlight</i>	94
3. Screen Test #2: Elian Almeida	98
3.1. <i>Strike a pose!</i>	98
3.2. <i>What are you looking at?</i>	99
3.3. <i>On the cover of a magazine</i>	101
3.4. <i>Let your body move to the music</i>	105
3.5. <i>Open up the door</i>	112
3.6. <i>Give good face</i>	117

3.7. <i>It makes no difference if you're black or white</i>	122
3.8. <i>A place where you can get away</i>	129
3.9. <i>When all else fails and you long to be something better than you are today</i>	132
3.10. <i>You're a superstar! Yes, that's what you are, you know it</i>	136
4. Screen Test #3: ORLAN	140
4.1. <i>La Tête de Méduse</i>	140
4.2. <i>Le Plan du Film</i>	141
4.3. <i>Saint Suaire</i>	146
4.4. <i>La Réincarnation de Sainte ORLAN</i>	150
4.5. <i>Séduction contre Séduction</i>	155
4.6. <i>Le Manteau d'Arlequin</i>	161
4.7. <i>Le Baiser de l'artiste</i>	168
4.8. <i>MesuRages</i>	172
4.9. <i>Défiguration-Refiguration, Self-Hybridations</i>	175
4.10. <i>Pétition contre la mort</i>	177
5. Conclusão	179
6. Bibliografia	182

Lista de figuras

- Figura 1 - Retrato de Andy Warhol feito por Richard Avedon na capa da revista *Egoiste* n. 10-100F, 1987 p. 50
- Figura 2 - Andy Warhol, *Marcel Duchamp Screen Test*, 1966 (*still*) p. 62
- Figura 3 - Capa da *Vogue* de fevereiro de 2022, com obra de Elian Almeida, *Conceição Evaristo, Carolina Maria de Jesus, Beatriz Nascimento, Maria Auxiliadora Da Silva e Djamila Ribeiro (Vogue Brasil)*, 2022 p. 98
- Figura 4 - Elian Almeida. *Um defeito de cor (VOGUE)*, 2021 p. 104
- Figura 5 - ORLAN, Costurando e dando ponto. 4ª operação-cirúrgica-performativa chamada “operação bem sucedida”, cirurgia nos lábios através de cruz 5. 08 de dezembro de 1991, Paris. p. 140
- Figura 6 - ORLAN, Auto-hibridação Africana, máscara Ogoni com três faces, Nigéria, com rosto mutante da mulher franco-europeia, 2002. p. 175
- Figura 7 - ORLAN, ORLANoide, 2018. p. 178

A arte não me interessa, apenas os artistas.
Marcel Duchamp

*As telas costumam nos oferecer 'coisas já prontas' com excessiva
frequência, liberando os espectadores de fazerem um esforço de
interpretação pessoal.*
Paula Sibilia, *O show do eu*

1

Advertência

1.1.

No princípio havia a tela

Nos últimos anos, com a consolidação das tecnologias digitais e proliferação de redes sociais, vimos surgir uma nova personagem: o influenciador. Os indivíduos que recebem essa denominação são agentes detentores de prestígio devido à sua capacidade de capturar o olhar alheio em circuitos midiáticos. Eles formam ao redor de si uma legião de seguidores, uma comunidade de olhares que encontram nele um modelo ideológico e visual. Justamente pela sua capacidade de convocar a atenção, o influenciador também se torna um suporte para a publicidade. Cada vez mais, as corporações e suas agências de propaganda recorrem a esses indivíduos, verdadeiros profissionais do marketing de si, para servirem como suportes publicitários. Nesse sentido, parece haver um embaralhamento no processo identitário entre o conteúdo *do* produto e o produtor *de* conteúdo, ou ainda, entre objeto de consumo e sujeito consumidor. Nesse âmbito, a propaganda não mais cria uma identidade a ser assimilada pelo indivíduo, mas deseja ser anunciada por alguém cuja identidade instituída publicamente garante a assertividade de sua circulação e aprovação em novos círculos de consumidores.

Os *influencers*, somos levados a crer, reposicionaram em definitivo a cultura da celebridade, fruto, por sua vez, das operações do sistema midiático. Este último incorpora os veículos de distribuição de informações dos conglomerados empresariais da comunicação – a chamada grande Mídia –, mas não se restringe a elas. Pelo contrário, ele organiza e hierarquiza a distribuição e classificação de signos (visuais e verbais) em uma rede de meios que servem de suporte para eles – os *médiuns* artísticos e não-artísticos –, proporcionando interrelações e deslocamentos entre suas partes. Essas mídias devem ser entendidas não só como os meios técnicos que servem de sustentação para a configuração do visível e do dizível, mas observadas em conjunto com as estratégias envolvidas em sua disseminação.

A socióloga francesa Nathalie Heinich (2012), em vultoso estudo sobre o regime midiático, observa o quanto a noção de fama, que permeia a cultura ocidental desde a antiguidade clássica greco-romana – nomeando, naquele tempo, uma de suas deidades – quando o reconhecimento individual era gerado a partir da difusão de narrativas sobre os feitos exemplares de um indivíduo, deslocou-se, principalmente com o avanço das técnicas de (re)produção de imagens no século XIX, tais como a fotografia e o cinema, para a sua aparência. Se antes, as pessoas ilustres (em sua maioria homens), fundaram imaginários sobre seus feitos a partir do discurso, sem precisar dar como garantia alguma fonte imagética para tal, nos últimos anos, a celebração individual tem se dado, principalmente, pelo grau de visibilidade atribuído a certos sujeitos nos contextos culturais aos quais pertencem e nos quais circulam como imagens.

É preciso reconhecer essa virada no modo como conferimos importância a certos agentes que compõem a sociedade. Ao invés de nos basearmos no impacto real das ações de alguém, somos seduzidos por sua imagem, pelo grau de evidência que eles recebem em certos espaços de circulação midiática. O destaque conferido a essas pessoas, por sua vez, acaba por lhes atribuir um poder cada vez maior de concretização de suas práticas e discursos, como temos observado, principalmente, no campo da política. Personagens como Donald Trump, nos Estados Unidos, e Volodymyr Zelensky, na Ucrânia, se inseriram na política após consolidarem suas figuras na cena pública a partir do reconhecimento gerado na indústria do entretenimento, como *reality shows* e séries ficcionais. São exemplos também Jair Bolsonaro, no Brasil, e Javier Milei, na Argentina, que mesmo com carreiras anteriores na política, ganharam fôlego em suas corridas presidenciais devido à visibilidade conferida pela mídia.

Se por um lado, a autonomização e atomização dos processos de criação e difusão da própria imagem habilitados pela portabilidade da tecnologia em dispositivos como a câmera fotográfica e o smartphone legaram a possibilidade individual de (re)produção de si, por outro, é preciso questionar o quanto somos, de fato, agentes desse fazer. A compulsão pela produção da própria imagem que parece decorrer desse fenômeno, nos leva a supor não só uma vontade do sujeito em continuamente afirmar sua presença no mundo.

A imagem fotográfica, lembremos, em sua vocação indicial, atesta algo que não está mais ali - um ausente. Contudo, mais do que expressar um “isso foi”, como explicitado por Roland Barthes (2015) em suas reflexões sobre a fotografia, hoje, ela busca afirmar um “isso é” que liga-se à necessidade de reconhecimento com fins ao lucro, interligando-os. Assim, a democratização da possibilidade de

empoderar-se na representação de si revela concretamente os mecanismos do Capital na constituição não de um agente de suas operações, mas de mais um de seus produtos. Entretanto, para sermos sujeitos, afinal, não é preciso assujeitar-se?

A inevitabilidade de *ser/fazer-se* imagem, contudo, não é própria apenas dos influenciadores, mas pode ser percebida como um sintoma que permeia o emprego disseminado de tecnologias digitais na atualidade, fazendo-se marcadamente presente nas redes sociais. Projetados e difundidos como ambientes de compartilhamento de informações pessoais, através de imagens e textos, seja de si mesmo, ou de traços de suas experiências no mundo, esses espaços virtuais, mais do que diários públicos dos indivíduos, tornaram-se lugares de apresentação de formas de vida fortemente relacionadas aos ideais do capitalismo. Nesse sentido, mais do que gerar encontros entre entes diferentes, essas plataformas seguem fomentando a lógica da aparência e da mesmidade – esta última, regulada por algoritmos. Permitem que cada um molde e engendre a si mesmo de acordo com aquilo que parece mais atraente para o outro que o seduz e ao qual deseja seduzir, adequando-se às normas oficiais e extra-oficiais capazes de guiar os comportamentos de seus participantes.

Segundo o *Digital 2022: Global Overview Report*, do DataReportal¹, em janeiro do ano de referência, cerca de 63% da população mundial já encontrava-se conectada à internet. Desses quase cinco bilhões de pessoas, sua grande maioria, mais de 4,6 bilhões, são usuários de redes sociais, que dedicam mais de duas horas por dia a essas plataformas das quase sete horas diárias da média global, segundo os dados da pesquisa. A integração à rede mundial de computadores é, para muitos, um imperativo social, tendo em vista a necessidade de recorrer a esse sistema não só para conectar-se a outras pessoas, mas também para desempenhar funções relativas aos seus trabalhos.

Não é de se espantar, então, tendo em vista as estatísticas, que vivamos atualmente imersos em telas. As interações com a rede mundial de computadores se dá principalmente através delas. Contudo, essas não são as únicas telas que nos cercam e soterram. Além das telas de computador e de celular, temos as de cinema e de televisão, mas também painéis publicitários – sejam estandes, ou animados –, assim como telas nos meios de transporte e nos museus, sem

¹ Resultados da pesquisa estão disponíveis online em: <https://www.insper.edu.br/noticias/mundo-se-aproxima-da-marca-de-5-bilhoes-de-usuarios-de-internet-63-da-populacao/>; ou, no original: <https://datareportal.com/reports/digital-2022-global-overview-report>

esquecer o palco como tela, as capas de revista ou as janelas emoldurando suas paisagens. Muitas podem ser as formas, usos e imagens das/nas telas, em especial, no nosso programa cultural. Isso não significa que elas tenham sua materialidade e função espalhadas por todo o mundo. Ela não é universal, mas visa certa generalização quando compreendida como metáfora para os enquadramentos que conformam tudo aquilo que apreendemos pela visão e pela linguagem. Estas são, é preciso afirmar, convenções de uma forma de estar no mundo.

Nesse sentido, podemos apreender as telas como qualquer anteparo destinado à recepção e projeção de imagens e discursos, cujos sentidos são depurados comunitariamente e condicionados pelos contextos culturais nos quais circulam. É na distribuição das imagens que os sentidos vão sendo nelas fixados, transformando as imagens em representações, metáforas visuais ou mensagens a serem compreendidas a partir de parâmetros instaurados coletivamente. O significado confere uma *moldura* [*frame*] simbólica às imagens. Ou seja, assim como a moldura de uma pintura, o significado atua como uma espécie de delimitador da imagem em relação ao mundo, possibilitando seu deslocamento para diferentes contextos físicos ou mentais.

A distribuição das telas não é heterogênea, assim como as relações que mantemos com elas. Entretanto, isso não impede que as compreendamos como mediadoras das relações entre o sujeito que vê e aquilo que observa, assim como possibilidade de interação entre indivíduos que se comunicam, simultaneamente ou assincronicamente, através delas.

Somos tentados a achar que tudo que existe (de fato ou potencialmente) pode ser enquadrado e transmitido através desses dispositivos. Mas pode o sujeito, caber na tela? Ou melhor, qual é o sujeito-imagem que a tela é capaz de mostrar? Afinal, quem é o sujeito da/na imagem? Essas são algumas das questões que movem essa reflexão e que se abre para muitas outras indagações. Seria a tela o que dá forma ao sujeito? O corpo é uma tela? E a consciência, projeta-se como tela? A imagem do sujeito é aquela de seu rosto? Ou toda sua aparência? Qual a relação da aparência com a presença? Todo rosto não é também máscara? Somos sujeitos da nossa própria imagem? Quem é o sujeito da imagem individual produzida por um outro? Ao fazermos de nós mesmos imagens, estamos nos assujeitando aos enquadramentos normativos das telas? Ou estamos empregando nosso agenciamento ao criar e difundir imagens de nós mesmos, frente à incontornável política da vigilância que transforma tudo em imagens traduzidas em dados? E as imagens, de fato, possuem agência, ou

apenas usufruem daquela de seus autores? Ou ainda, como habitar um mundo de imagens? Como se percebe, o terreno avaliado é cheio de dúvidas. Afinal, sujeito, sistema de produção de subjetividade, mídias, imagens, reproduções e telas se superpõem.

1.2.

Apresentando: O sujeito

O conceito ocidental de sujeito é central para o programa cultural no qual estamos inseridos e é responsável pela manutenção de um horizonte semântico comum que visa manter certa coesão social. Segundo Suely Rolnik (2018):

Intrínseca à condição cultural própria do humano e moldada por seu imaginário, a função do sujeito é nos capacitar para deciframos as formas atuais da sociedade em que vivemos, os lugares e funções, sua distribuição e suas dinâmicas relacionais, seus respectivos códigos e representações. Tal decifração se faz pela prática da cognição, viabilizada pela inteligência e pela razão, a partir do que nos indicam nossas capacidades de percepção e sentimento (emoção psicológica). Estas últimas são marcadas pelos repertórios de representações socioculturais que estruturam o sujeito e sua linguagem. Associamos aquilo que percebemos e sentimos a certas representações e as projetamos sobre ele, o que nos permite classificá-lo e reconhecê-lo, de modo a defini-lo e produzir sentido. Nessa esfera a experiência subjetiva - sensorial, sentimental e racional -, o outro é vivido como um corpo externo, separado do sujeito; e a relação com o outro se dá pela via da comunicação, baseada no compartilhamento de uma mesma linguagem, o que permite a recíproca reconhecimento. É na experiência do sujeito que se constituem os hábitos, os quais imprimem uma organização no espaço (concreto) e no tempo (cronológico) em nossa cotidianidade e nos proporcionam uma sensação de familiaridade. - esfera macropolítica da vida humana. (Rolnik, 2018, p. 110)

O *sujeito* prolifera nos discursos das mais diversas disciplinas, revelando sua operatividade fundamental na episteme disseminada pela cultura ocidental-européia via colonização para explicitar certo modo de existência da nossa espécie. Conduzir uma investigação sobre o sujeito, nesse sentido, é lançar-se não só na vertiginosa tarefa de compreender nossas estratégias de *apreensão do* e *projeção no* mundo, mas, também, enveredar-se pelas complexa e porosa rede de relações entre esses sujeitos na construção de um repertório comum de gestos, saberes, desejos e formas que chamamos de culturas. As culturas, como repositório de tradições que ancoram o indivíduo em um grupo, conferindo-lhe identidade, não são fenômenos homogêneos, muito menos estanques, mas manifestam-se de diferentes formas em contextos variados e transitórios.

Além da experiência subjetiva, Rolnik denota a importância da função cognitiva para o sujeito. A racionalidade, conjunto de funções e operações

empreendidas na nossa compreensão e projeção a partir das representações criadas do mundo, seria, também, um dos seus fundamentos. O conhecimento, ou seja, a articulação segundo princípios racionais daquilo que podemos saber, como nos lembra Michel Foucault (2016), que extensamente se debruçou sobre a análise de sua formação naquilo compreende-se como modernidade, é mediado pelos parâmetros daquilo que é visível, assim como por aquilo que é dizível. Este último organiza aquilo que é passível de caber em signos, de ser codificado pela linguagem, compreendida como estrutura socialmente construída para permitir a transmissão intersubjetiva. Já o primeiro, fala não daquilo que pode ser recoberto pela visão, mas sobre o que, ao olharmos, reconhecemos como forma, existência ou fenômeno.

Foucault é fundamental para esse estudo, pois lançou as bases metodológicas e preceitos teóricos sobre os quais ele se assenta. Em sua formulação do método arqueológico, o filósofo busca compreender a organização dos discursos a partir do dito e do não-dito – aquilo que é deixado de fora – na formulação do saber como poder (a ordem do discurso e o discurso de ordem), articulando diferentes saberes e suas disciplinas. Em sua esteira, na tentativa de compreender certas operações do sujeito na atualidade, faço um retorno a certos fenômenos e personagens da segunda metade do século XX, para retrazar a trama das estratégias de produção de subjetividade ainda em vigor na atualidade. Especialmente, a partir do diálogo com sujeitos que compõem o campo da Arte.

Com o filósofo francês, aprendemos que reconhecer a nós mesmos como sujeitos é resultado de processos que estruturam e moldam o saber como prática e repositório de conhecimentos. Foi ele que nos atribuiu meios de nos apossarmos de nós mesmos pelo saber. Em Foucault, dobrar-se sobre si é um movimento de (auto)reflexão, de espelhamento, como uma superfície que volta-se sobre si mesmo. Contudo, é, também, da ordem da duplicação. Essa diferença espacial, esse intervalo entre as coisas (entre o eu e seu duplo), permite que as coisas sejam perspectivadas em jogos de semelhanças e diferenças que nos levam a compreender como a similitude oferece o amparo da ideia de continuidade (de si) frente ao descontínuo do mundo, ainda que no sentido de se (auto)produzir continuamente como imagem para assegurar-se da própria existência em um mundo cada vez mais dessubstancializado e virtual.

Ao invés de procurar o que poderia de haver de natural ou essencial no sujeito, é preciso considerá-lo uma construção própria de nossa episteme, instaurada em imagens e discursos que comandam certas operações no sistema social que o mantém e no qual estamos inseridos. Para entender os modos de

construção do sujeito hoje, é preciso friccionar os signos, as formas discursivas e visuais, assim como os acontecimentos, a materialidade das coisas no mundo que acreditamos contê-lo. Diante da infinidade de formas por ele assumidas, elegemos, para abordá-lo, uma de suas configurações singulares: o *artista*.

A escolha não é aleatória. Esses sujeitos, possivelmente por serem aqueles que na construção da estrutura coletiva que molda nossa sociedade têm sido tomados como emblemas da subjetividade, tornaram-se exemplos de singularidade. Verdadeira produção eloquente da subjetividade, segundo Bernard Stiegler:

O artista é uma figura *exemplar* da individuação – entendida como *processo* de individuação psíquica e coletiva onde um *eu* só pode existir em meio a um *nós*, e onde o *nós* é constituído, por sua vez, pela possibilidade de supersaturação e distensão do fundo pré-individual que o supõe, e pelas dia-cronicidades que constituem os *eu* através do qual ele se forma. Esses *eu*, ou indivíduos psíquicos, são herdeiros do e tensionados por esse potencial pré-individual que conecta a todos, e cada um a seu modo, ao *nós* que eles compõem (nossa tradução). (Stiegler, 2013, p. 369)²

Como figura exemplar dos processos de individuação, o artista define-se como sujeito apenas em relação ao amplo campo sociocultural no qual está inserido - isto é, o campo artístico. Afinal, a própria alcunha *artista*, é um modo de identificação de certas formas de existência engendradas *no* e *pelo* sujeito em negociação com a comunidade a qual pertence. Afinal, se a ideia de sujeito primeiro separa os elementos de nossa espécie do de outras, diferenciando também entes animados e inanimados, a partir da sua capacidade de ação, ela também possibilita aos entes dessa categoria se diferenciarem uns dos outros. Mas o que é, hoje, um artista? O que faz dele modelo de individualidade ou uma forma acabada de sua produção?

1.3.

Estrelando: O artista

1.3.1.

Autoria

² “ No original: “*L’artiste est une figure exemplaire de l’individuation - comprise comme processus d’individuation psychique et collective où un je n’y est qu’au sein d’un nous, et où un nous est constitué à la fois par le potentiel sursaturé et tendu du fonds préindividuel qu’il suppose, et par des dia-chronies en quoi consistent les je à travers lesquelles il se forme. Ces je, ou individus psychiques, sont héritiers de et tendus par ce potentiel préindividuel qui les relie tous, et chacun dans son style, au nous qu’ils composent.*”

Ernest H. Gombrich abre a introdução do seu compêndio *A história da Arte* (1950) afirmando: “Uma coisa que realmente não existe é aquilo a que se dá o nome de Arte. Existem somente artistas” (Gombrich, 2000, p. 01). De fato, como a própria montagem histórica da disciplina nos deixa ver na multiplicidade de seus objetos, Arte – em maiúsculo, como grafada pelo austríaco – é menos a expressão de uma qualidade essencial, individualizada em um objeto ou acontecimento, do que a construção discursiva que a enraíza em nossa cultura, fazendo das imagens veículos e objetos de uma negociação de sentidos. Essa construção, contudo, não é estável nem estanque, mas permite uma multiplicidade de modos de produção e, conseqüentemente, de produtores. Mas a Arte não é tão somente aquilo que é resultado de operações conduzidas por artistas. Ela emerge dentro de programas culturais que permitem seu reconhecimento enquanto tal.

Como Marcel Duchamp previu: o ato criador não é a mera expressão de um único indivíduo, o artista. Em sua apresentação na Convenção da Federação Americana de Artes, em 1957, sete anos após a primeira publicação do estudo de Gombrich, o artista e enxadrista proclamou a existência de dois pólos da criação: o artista e seu público. Toda criação, afinal, é um processo que passa por diferentes mediações. Duchamp mesmo afirma que ao artista são conferidos os atributos de um *médium*, no sentido espiritual do termo. Primeiro o artista passa da “intenção à realização, através de uma cadeia de reações totalmente subjetivas” (In: Battcock, 2008, p. 73). Estas não são totalmente conscientes, o que já nega a intencionalidade como fator determinante para os sentidos da obra. Há inclusive uma “falha”, uma abertura que se interpõe pela “inabilidade do artista em expressar integralmente sua intenção” (Ibidem). Esta é a marca de uma diferença entre a vontade do artista e sua habilidade de realização, sua negociação com a “matéria inerte” para criar uma obra de Arte, é chamada de “coeficiente artístico”. É ele que resguarda, ainda, os mistérios da criação de imagens em suportes a partir de imagens mentais.

O coeficiente artístico deve ser depurado pelo público, que tem a capacidade de inscrição da obra na “posteridade”, ou seja, no repositório disciplinar que a indexa como documento de um presente histórico. “O público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador”(Ibidem, p. 74), conclui Duchamp em sua comunicação. “Isto torna-se ainda mais óbvio quando a posteridade dá o seu veredito final, e às vezes, reabilita artistas esquecidos” (Ibidem). Aí reside uma

outra mediação. Prova disso é que os objetos são considerados artísticos tanto pela sua sobrevivência em circuitos e circunstâncias que o nomeiam como tal, quanto pelo juízo posterior, por vezes anacrônico, que recupera de um tempo passado certos artefatos, atualizando-os nas fricções com a atualidade.

Nesse afã retrospectivo, é comum encontrarmos obras cuja autoria é desconhecida. Em museus, muitas vezes nos deparamos com trabalhos que parecem se sustentar, ou se validar, apenas pelos seus componentes formais, suas qualidades técnicas, seja por não apresentarem nenhum elemento documental que permite firmar uma autoria, gerando debates e pesquisas iconográficas e documentais que visem rastreá-la, seja pelo retratado, no caso específico desse gênero, também não ser identificável, o que abriria outros caminhos para o reconhecimento-autenticação.

Assim, poderíamos dizer que certos trabalhos sustentam a si mesmos pelas suas qualidades mais intrínsecas, seus componentes materiais e formais balizados pela instituição Arte, sem necessitar da legitimação autoral por parte do executante da obra, o artista, ou do seu demandante, seja ele pessoa física, jurídica ou entidade governamental patrona, patrocinadora ou comissionária da obra. Poderíamos pensar que a criação artística se dá sempre em negociação entre agente de uma produção e seu consumidor, que pode encontrar-se encarnado naquele que encomenda oficialmente o trabalho, ou entre o artista e seu público presumido que assume o papel da alteridade à qual ele se endereça. Desse modo, podemos compreender a autoria menos como exercício individual do que como o resultado de tensões entre indivíduo e grupo em um dado contexto social.

Como vimos, a obra sem autor é possível devido ao juízo da história e do público, assim como o autor sem obra também o é. Basta pensar em muitos dos criadores da antiguidade clássica, cujas obras perderam-se no atravessar dos séculos por não terem sido consideradas relevantes da perspectiva dos mandatários do poder e do conhecimento que os sucederam, ou por terem se perdido tragicamente. Nesse sentido, podemos citar Zêuxis, Fídias, Apolodoro e Apeles, para restarmos circunscritos a um único contexto. Seus nomes sobreviveram e chegam a nós por meio de narrativas, de fragmentos discursivos que documentam suas realizações, feitos por contemporâneos a eles ou a suas obras. Sua importância foi delineada no Renascimento, em um contexto em que a descrição de suas práticas forneciam as bases ideológicas que iriam influenciar decisivamente os modos de produção pictórica e escultórica a partir do século XV. A reabilitação da antiguidade clássica pelos artistas e intelectuais renascentistas

lança alicerces históricos para justificar seu programa estético-visual a partir da constituição de uma tradição.

Em *A morte do autor* (1968), Roland Barthes, traz uma outra dimensão para o cálculo da autoria. Barthes, como bom estruturalista, atuando também no exercício da semiologia, acredita que a linguagem fala pelos sujeitos, mais do que os sujeitos falam por ela. Ele está interessado em observar como certos mecanismos de nossa cultura, suas estruturas, se perpetuam. A seu modo, Barthes faz ecoar seu colega e articulador, o psicanalista Jacques Lacan, que no Seminário 11, em 1964, afirma “o inconsciente é estruturado como uma linguagem” (1996, p. 25), para justificar as operações e o papel fundamental da rede de significantes pré-existentes na estruturação do sujeito.

No argumento de Barthes: “um texto é feito de escritas múltiplas, saídas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação” (2004, p. 64), e por isso, pensar um único autor para um texto atravessado por tantos outros é uma falácia. Uma obra nunca se faz sozinha, mas depende de um conjunto de outros artefatos materiais que convivem com ela em uma relação de proximidade e diferença. A cópia, assim como a citação, a colagem e a mixagem são estratégias formais que nos deixam perceber como as imagens se contaminam, influenciam e perpetuam.

Barthes conclui: “Então é lógico que, em matéria de literatura, tenha sido o positivismo, resumo e ponto de chegada da ideologia capitalista, que tenha concedido a maior importância à ‘pessoa’ do autor” (2004, p. 58). Segundo o comentário de Caio Gagliardi, pesquisador que tem desdobrado o tema da autoria na literatura, ao analisar o manifesto de Barthes, “o termo ‘moderno’ é tomado como sinônimo de ‘positivista’” (2019, p. 62). O que o leva a concluir que “ao rejeitar o autor, Barthes ataca, numa expressão a mentalidade burguesa moderna” (Ibidem). Com Gagliardi, compreendemos que Barthes dirige-se principalmente contra discursos que visam localizar na suposta intencionalidade do artista – hipotética, pois narrada *à posteriori* – a origem de todo sentido. É um levante contra o autoritarismo e, principalmente, contra uma das bases da burguesia: a propriedade privada. Transmutada em propriedade intelectual, a autoria propõe o discurso como posse daquele que primeiro o proferiu, usufruindo então dos benefícios (do reconhecimento e remuneração) e das responsabilidades (jurídicas) de seus efeitos. A *audivitas* é, portanto, uma função num dado sistema.

Resulta desse processo o artista como aquele que institucionalmente é reconhecido como tal. A autopromoção não permite por si só a incorporação do sujeito no campo da Arte. Ele é validado pelos demais agentes do campo, mesmo

que possa ser descredenciado por eles. Ser artista, então, é hoje menos uma vocação do que uma profissão, tendo em vista o grau de complexidade das relações entre os diferentes núcleos e agentes que compõem o campo da Arte. Sendo uma espécie de ofício, não estaria, então submetida à mesma lógica econômica que organiza os espaços em mercados e estratifica a sociedade em grupos de consumidores?

Retornando à afirmação de Gombrich que inicia essa seção, o que ata então o artista à Arte?

1.3.2.

Assinatura

Ao longo do século XX, alguns estudiosos da história da Arte se debruçaram sobre a figura do artista, compreendendo, justamente, o protagonismo que ele passava a ter nos estudos do fenômeno artístico. O casal Margot e Rudolf Wittkower, inauguram o prefácio de sua empreitada intelectual no campo, com afirmação semelhante à de Gombrich: “Não é exagero dizer que nos últimos anos mais trabalhos foram dedicados aos problemas da personalidade do artista e às fontes misteriosas do seu poder criativo do havia sido feito anteriormente na história (tradução nossa)”³ (1963, p. XXIX). O escrito versava sobre o crescente interesse que os artistas vinham ganhando no debate sobre a recepção de suas produções a partir de perspectivas transdisciplinares, que incorporam conhecimentos de disciplinas como a psicologia e a sociologia à crítica de arte - abordagem da qual esse estudo também se faz devedor.

A suposição de que os artistas possuem certas características marcantes que os distinguem de outros indivíduos era algo tão aceito nos meios intelectuais da época, que seria difícil compreender se o lugar de diferença do artista na sociedade é, de fato, real, ou discursivamente fabricado. Para isso, a dupla de pesquisadores faz um levantamento histórico para identificar as transformações da imagem e da ideia de artista. A ampla investigação documental realizada levou a uma das obras mais fundamentais para o estudo do campo, *Born Under Saturn: The Character and Conduct of Artist. A documented History from Antiquity to the French Revolution* (1963).

³ No original: “It is scarcely an exaggeration to say that in recent years more work has been devoted to the problems of the artist’s personality and the mysterious springs of his creative power than ever before in history.”

O casal Wittkower inicia seu estudo em um paralelo entre o século XV d.C na Itália, momento que marca os primeiros esforços para a construção das vias disciplinares que ainda nos informam o que é Arte, e o século IV a.C. na Grécia. Parecia revelador que ambas sociedades, separadas por quase dois milênios, mas tidas como exemplos de sofisticação cultural no contexto eurocêntrico, transmitiam algo da admiração nutrida por pinturas, esculturas e vasos, para seu produtor. Os autores apontam que naquele momento encontram-se assinaturas de artistas em ânforas e estátuas, apontando a necessidade de indexação do objeto produzido ao sujeito que o criou (Wittkower, 1963). Seria a assinatura a marca que rastreia em um sujeito a origem de uma proposição artística?

O surgimento da assinatura, observaram os Wittkower, circunscrevem tanto o objeto, quanto seu produtor, em um sistema de diferenciação. Ao trazer a marca do sujeito que o fabricou, não só pela configuração de suas formas, mas pela impressão de seu nome, a coisa deixava de participar do mesmo sistema de artefatos em circulação, pois estes prescindem da marca autoral. Dito de outro modo, nem todas as coisas produzidas são dignas de portar o nome de seu produtor, só uma certa qualidade de objetos, como os da Arte, eram distinguidos socialmente justamente por estabelecerem uma relação irrenunciável com seu criador.

Para Nathalie Heinich (2018), que estudou a construção social do artista, a assinatura é o elemento distintivo da identidade justamente por sua capacidade de unir dois dispositivos de identificação jurídica do sujeito: seu nome próprio e seu corpo, que marca o documento com seu traço indicial ao escrever as palavras que lhe designam socialmente. A esses termos acresce-se um outro, o significante “artista”.

O âmbito jurídico de Heinich faz rememorar a *função autor* definida por Michel Foucault em conferência proferida na Sociedade Francesa de Filosofia em 1969. Ao se perguntar, retomando Samuel Beckett, “Que importa quem fala?”, Foucault investiga como a noção de autoria “constitui o momento crucial da individualização na história das idéias, dos conhecimentos, das literaturas, e também na história da filosofia e das ciências” (2001, p. 267). Ou seja, antes de ser uma categoria propriamente artística, ela é um traço fundamental para o exercício da entidade chamada por nós de indivíduo. Para Foucault o autor é a “primeira unidade, sólida e fundamental” (2001, p. 267) para a montagem histórica de qualquer conceito ou gênero discursivo, tendo em vista que essas formulações são artificiais, sendo proposições gestadas e produzidas por indivíduos a partir de certas técnicas estabelecidas no âmbito coletivo. Apreender a figura do autor é

entender sua função na recepção do objeto que resulta da sua criação, aquilo que chamamos de obra.

“Na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever: não se trata da amarração de um sujeito em uma linguagem: trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer” (Foucault, 2001, p. 268). Mas porque o sujeito desaparece na escrita? Não era ela, justamente, a afirmação de sua existência? Uma pista disso é a ideia de que a escrita, em seu parentesco com a morte, estabelece-se enquanto forma material que aprisiona o discurso em uma formulação única, ou seja, que retira-o da esfera aberta e perene da fala, gerada e ativada pelo sopro que anima o organismo que a enuncia; torna-se uma espécie de lápide com suas sentenças cravadas em um disposição passível de ser compartilhada simultaneamente em diferentes contextos, ou anacronicamente. A palavra escrita é tal como a face do parente amado no qual se faz ausente a alma, o espírito, e é moldada em *imago*, máscara mortuária que a perpetuará para as gerações seguintes, mantendo-a viva, enquanto objeto de referência memorial de um indivíduo.

A própria escolha pela vocação da escrita incluiria uma esfera sacrificial, aquela da abdicação da vida, tanto quando se trabalhar para “despistar” todos os rastros da individualidade, como se seu pensamento não jorrasse de um corpo que participa do mundo, assim como pela dedicação ao exercício da escrita que o priva de comungar de certos eventos. Toda prática criativa, então, demanda do vivente ações e exercícios necessários para sua produção. Toda atividade, para ser reconhecida, demanda o manejo de certos instrumentos de acordo com técnicas instituídas, por mais que possam ser flexíveis. Contudo, ao condicionarem o fazer, ou seja, o ato que as engendra, elas também condicionam aquele que exerce a ação.

O nome do autor pode equivaler ao nome próprio de um indivíduo, mas constitui um outro tipo de singularidade. Ou assim costumava produzir. No mundo em que vivemos, em que a imagem do autor muitas vezes circula com sua obra, na contracapa, na orelha, ou acessada facilmente via qualquer aparelho com conexão na rede mundial de computadores, pode-se facilmente fazer coexistir o nome do autor com a imagem do indivíduo que o porta. Isto é, a inscrição tem agora também um efígie. Para Foucault, o nome de autor é um elemento classificatório que permite a identificação de certo corpus textual sob uma mesma égide, uma mesma ontologia, devido a sua capacidade de interrelação e interdependência para suscitar determinadas compreensões. O nome do autor, separa o discurso do texto daquele da “palavra cotidiana”. Ou seja, ele possui uma

função social de distinção, de diferenciação de certos objetos, operando um sacrifício, termo empregado pelo próprio Foucault e que encontra formulações em outro pensador, Georges Bataille. O sacrifício não deve ser reduzido à negatividade de uma destruição, mas observado pela lógica da separação, de uma trasladação do valor simbólico de algo, que deixa de ser uma coisa, para tornar-se artefato, para adquirir um invólucro transcendental.

Ainda nos mantendo no prolífico campo sobre a autoria na França, em Jacques Derrida (2012), encontramos a assinatura como ato de comprometimento:

Portanto, a assinatura não deve ser confundida nem com o nome do autor, com o patronímico do autor, nem com o tipo de obra, pois não é nada além do acontecimento da obra em si, na medida em que ela atesta de uma certa maneira - aqui eu retorno ao que estava dizendo sobre o corpo do autor - o fato de que alguém fez isso, e é isso que resta. O autor está morto - não sabemos nem mesmo quem ele ou ela é - mas isso resta. No entanto, e aqui está envolvido todo o problema político-institucional, ela não pode ser contra-assinada, ou seja, atestada como uma assinatura, salvo se houver um espaço institucional no qual ela pode ser recebida, legitimada, e assim por diante. É preciso haver uma “comunidade” social que diga que essa coisa foi feita -- não sabemos nem mesmo por quem, não sabemos o que significa -- no entanto, vamos pô-la em um museu ou em algum arquivo; vamos considerá-la como uma obra de arte. Sem a contra-assinatura política e social ela não seria uma obra de arte; não haveria assinatura. Na minha opinião, a assinatura não existe antes da contra-assinatura, que se fia na sociedade, nas convenções, nas instituições, nos processos de legitimação. Assim, não há obra assinada antes da contra-assinatura. Isso vale até mesmo para as obras primas mais extraordinárias, Michelangelo, por exemplo. Se não há contra-assinatura, a assinatura não existe. Isso quer dizer que a contra-assinatura precede a assinatura. A assinatura não existe antes da contra assinatura. (Derrida, 2012, p. 35).

Em Derrida, a assinatura é “um ato, um performativo por meio do qual alguém se compromete a alguma coisa, por meio da qual se confirma de um modo performativo que se fez algo – que foi feito, que fui eu que o fez” (Derrida, 2012, p. 34). Ou seja, mais do que um nome, a assinatura é o ato de escrevê-lo, de atestar a consciência de algo ao dispô-lo em documento. “Assim, haverá assinatura cada vez que um acontecimento ocorrer, cada vez que houver produção de uma obra cuja ocorrência não seja limitada ao que é semanticamente analisável” (Ibidem). Importante notar que, para Derrida, a obra não é nada além de sua própria existência, do seu *ser-aí*, que é da ordem de um excesso, pois ao mesmo tempo em que provoca o devir de um discurso, ela é sempre inexaurível, pois há algo em sua realidade que, em linguagem lacaniana, não se faz sublimar pelo imaginário e pelo simbólico. “Há um *ser-aí* [*être-là*] da obra que é mais ou menos o conjunto de elementos semanticamente analisáveis. Um acontecimento teve lugar” (Ibidem).

A assinatura, como atestado de um indivíduo que livremente institui aquela forma, é, em resumo, a própria obra. Sua existência remete também à de seu realizador, o artista. Mas se a Arte caminha cada vez mais para a sua “desmaterialização”, como anunciado ainda na década de 1960 pelos críticos Lucy Lippard e John Chandler (2013), onde estaria, hoje, a assinatura do artista?

Na segunda metade do século XX, novos horizontes de produção artística foram instaurados, alargando o que se tem por Arte e, conseqüentemente, por artista. Lippard e Chandler (2013) observam como a artesanaria, assim como o manejo da técnica, que organizavam fisicamente a matéria artística, em proposições materiais, não eram mais os componentes primários da criação, relegando ao artista o papel de projetar conceitualmente o trabalho, terceirizando, muitas vezes, sua feitura, ou deslocando o foco para os procedimentos e processualidade do fazer, mais do que para seus resultados. Não se encontrando mais no rastro de um gesto sobre uma matéria, teria a assinatura se tornado a própria performatividade social do artista?

Vale pontuar que não só as práticas ditas “conceituais” reelaboraram o papel do artista. Nas últimas décadas, fortificaram-se as formas de autoria colaborativa, seja em coletivos ou outros agrupamentos de artistas, ou até mesmo pela compreensão da contribuição do público ou da comunidade em que o trabalho se instaura e é ativado, no caso de práticas relacionais. Qual o lugar do artista, então, nessas proposições? Seria ele um facilitador? Ou um mediador? Seria sua presença que, em determinado contexto, emolduraria determinada experiência como artística?

Por outro lado, o emprego de pseudônimos e a elaboração de *personas*, assim como o anonimato, separam o sujeito que produz de sua performatividade nos espaços da Arte, fazendo da assinatura uma espécie de máscara que protege a intimidade do artista de sua circulação midiática. A multiplicidade de formas de produzir Arte – e de ser artista – contribuem, então, menos para uma definição, do que para a manutenção de sua opacidade que, por sua vez, acaba por revestir novamente o criador de aura.⁴

⁴ O conceito de aura, apresentado por Walter Benjamin em seu ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, cuja primeira edição data de 1935, exprime certa contradição gerada pela reprodução de imagens, que amplia sua circulação de modo a, simultaneamente, ressaltar e dissolver a noção de original. O conceito integra o debate apresentado no primeiro capítulo deste trabalho.

1.3.3.

Smokes and Mirrors

“O ‘enigma do artista’, o mistério ao seu redor, e a mágica que dele emana, pode ser observada a partir de uma dupla perspectiva (tradução nossa)”⁵ (Kris; Kurz, 1979, p.1), afirmam Ernst Kris e Otto Kurz em 1934, ano em que publicaram o seu *Legend, Myth and Magic in the Image of the Artist*, que serve de referência para o casal Wittkower. A bifurcação encontrada por Kris e Kurz aponta para a perspectiva psicológica, que investiga a “natureza” das pessoas criativas, e para a sociológica, que diz respeito ao modo como esse indivíduo é percebido e diferenciado em seu contexto social (Kris; Kurz, 1979, p.1). O próprio Kris é um dos pioneiros no entrelaçamento entre os campos da psicanálise e da Arte. O historiador esteve em contato com as teorias de seu contemporâneo, Sigmund Freud, com quem pôde conviver em círculo íntimo. Do encontro entre dois campos, surge uma abordagem que leva em consideração a prerrogativa de que “nem as variadas qualidades e disposições que fazem emergir o ‘talento’ e o impulso à criatividade artística, nem o papel que os artistas tiveram em qualquer sociedade, derivam de um conjunto de prerrogativas fixadas. Pelo contrário, eles estão sujeitos à inúmeras modificações, que só podem ser compreendidas sob a luz de sua situação histórica (tradução nossa)”⁶ (Kris; Kurz, 1979, pp. 01-02).

A abordagem de Kris e Kurz, inclusive, visa elaborar o modo como o estereótipo influencia a própria vida dos artistas, que se molda a partir das imagens instituídas pelas narrativas sobre a vida de artistas. A identificação, voluntária ou não, com essas imagens faz com que o motivo se perpetue. Ao nomear para si o lugar de *artista*, um sujeito convoca para si as imagens a ele relacionadas. A perspectiva se bifurca em duas abordagens, aquela psicológica que visa compreender a natureza individual desses agentes, assim como aquela do valor social que lhes é dado em determinado contexto. A dupla assume que o costume de relacionar um trabalho ao nome do seu criador (sua assinatura), o estreitamento entre produtor e produto visava não só denotar a qualidade do objeto, mas também circunscrevia seu significado, pois neste encontro visava-se

⁵ No original: “The ‘riddle of the artist’, the mystery surrounding him, and the magic emanating from him, can be viewed from two perspectives.”

⁶ No original: “neither the various qualities and dispositions which give rise to “talent” and the impulse to artistic creativity, nor the role that the artist plays in any given society, derives from a fixed set of conditions. Rather, they are subject to innumerable modifications, which can be understood only in the light of the historical situation”

retirar o objeto de funções sociais pré-determinadas e organizadas por outros sistemas de sentidos e valores, como na esfera religiosa, ritual, política, etc.

Na fricção comparativa entre esses discursos sobre as vidas dos artistas, podia-se observar a emergência de certos clichês literários. Um procedimento narrativo comum observado por Kris e Kurz é a mitificação do personagem artista a partir da remontagem de cenas que comprovam uma inclinação à prática artística desde a infância, erigida, muitas vezes, sobre a chave do autodidatismo, traduzida na capacidade de tomar, por si só, a natureza como modelo, desafiando os mestres que o antecederam. Exemplar, nesse sentido, é a narrativa de Giotto di Bondone (1267-1337), que ainda criança, exercendo a atividade pastoril, desenhava sobre rochas, quando foi descoberto por Cimabue (1240-1302), mestre que já gozava de reconhecimento naquele momento, tomando o infante sobre os cuidados de seus ensinamentos.

O tema, empregado por Giorgio Vasari (1511-1574), considerado um dos fundadores do campo historiográfico da Arte, não possui modelo rastreável na antiguidade, sendo uma invenção posterior, que visa legitimar o lugar social almejado pela classe artística naquele momento, conforme lembram os pesquisadores. O Renascimento fez amplo uso da fórmula, relacionando a proximidade com a natureza a partir de atividades tidas como inferiores pela demanda de esforço braçal com o desenvolvimento espontâneo da técnica. A anedota, “célula primeva da biografia” (Kris; Kurz, 1979, p. 11), por fim, não possui fonte rastreável que não a tradição popular. Ou seja, ela era um modelo que já se encontrava enraizado no imaginário da época sobre a produção artística. O clichê narrativo visava embasar a ideia de que os artistas eram sujeitos de diferença na estrutura social em que se inseriam. Ser um prodígio era, em uma cultura ainda dominada pela noção transcendental do divino, uma predestinação.

Todos esses estudos, debruçam-se sobre um mesmo corpus textual, aquele que abrange as biografias de artistas. Esses monumentos textuais às vidas dos artistas tornaram-se as principais fontes documentais sobre os mesmos. A biografia possui importância, assim como a anedota, pois são os primeiros relatos que nos chegam sobre a produção artística. O resultado desses estudos, ainda que possuam bases na psicologia depurada dos relatos biográficos, não são capazes de explicar se há algo que diferencie o artista de qualquer outro indivíduo. Os Wittkower terminam seu livro afirmando, inclusive, que aquilo que se encontra no revestimento simbólico do artista, sua aura de diferença, é, na realidade, um padrão válido para todas as relações humanas. É uma mistura de mito e realidade, de conjunturas e observações, de faz-de-conta e experiências que determinaram

e ainda determinam a imagem do artista (Wittkower, 1963, p. 294). Nem seu árduo levantamento documental e análise auxiliaram na compreensão efetiva da diferença, concluindo que a mesma é fabricada artificialmente por uma série de discursos e imagens do *ser artista* que, articulados, não criam qualquer unidade narrativa ou formal.

Por mais relevantes que sejam esses estudos, eles versam mais sobre a criação do artista a partir de discursos, do que sobre o imaginário que eles agenciam na circulação da própria imagem. Nesse sentido, fica de fora toda uma série de materiais que emergem junto com novos meios técnicos de produção e circulação de imagens do século XIX, como a fotografia e o cinema, ampliando vertiginosamente (quantitativa e qualitativamente) as fontes documentais que levariam à uma reavaliação da figura do artista.

Essa lacuna, essencial para a compreensão do artista em nossa época, é parcialmente transpassada pelo compêndio *The Mediatization of the Artist* (Esner; Kisters, 2018) que tomou para si a tarefa de compreender o fenômeno artista a partir do século XIX. Os ensaios que compõem a publicação analisam a “presença de artistas visuais nas mídias de massa e o uso ativo dessas mídias” [tradução nossa]⁷ (Esner; Kisters, 2018, p. 01). A ideia de midiatização [*mediatization*] é um neologismo empregado no título por expressão “o modo como a possibilidade (real/imaginada) de ser visto dá forma à imagem do artista, à sua prática e seu discurso e sua auto-representação performativa” [tradução nossa]⁸ (Ibidem). Não se trata da mera investigação daquilo que os artistas aparentam ser, mas das interações entre os diversos atores postos em cena, inclusive a própria mídia, em sua condição técnica e ontológica. Ao produzirem a si mesmos, os artistas também expressam, publicamente, ideias referentes aquilo que eles conceberam sobre o que é ser artista. Ou seja, eles não só exercem um “modo de ser” artista como também o propagam publicamente, a partir do agenciamento de diferentes mídias. A mediatização, afirmam as organizadoras da edição, implica também na formação de diferentes identidades para um mesmo sujeito a depender da mídia empregada.

⁷ A citação completa, no original, dispõe: “With *mediatization*, we refer in the first instance to the presence of visual artists in the mass media and the active usage of those media, from the written word to the moving image, by various agents in the cultural field—including artists themselves—with the overarching goal of producing a certain image of the artist.”

⁸ “Mediatization is a neologism coined to express how the (real or imagined) possibility of being seen—by the public, by journalists, critics, art historians, photographers, filmmakers, and so on—already shapes the image of the artist, his or her practices in the studio, and, especially, the artist’s discursive and performative self-presentation.” Segundo a versão original do texto.

Hoje pode parecer banal ver os artistas como promotores, na esfera pública, de seus trabalhos. Mais do que criadores, eles atuam como agentes da inserção de suas produções nos circuitos institucionais da Arte a partir de uma dupla performatividade: a que faz do trabalho o resultado de um gesto (material ou conceitual), e aquela que o instaura em seus espaços legitimadores (físico ou discursivo). A performatividade do artista nos espaços da Arte autoriza sua participação ali, conferindo-lhe acesso aos circuitos de relações simbólicas que alteram o status da produção e, conseqüentemente, do próprio indivíduo em si. Esta performatividade não é apenas aquela de caráter público, das aparições do artista em apresentações de seu trabalho, mas sua atuação nos meios íntimos da Arte, em jantares com colecionadores, conversas com galeristas em feiras, socialização em aberturas etc.

Exemplar, nesse sentido, é a forma como artistas, hoje, usam seus perfis pessoais em plataformas sociais para mostrarem não só seu trabalho e processo, mas também sua intimidade, sua vida cotidiana, seus momentos de lazer. O imbricamento explícito da esfera pública do trabalho e da vida cotidiana é diferente daquele abordado, por exemplo, em entrevistas para veículos de notícia institucionalizados, como os grandes jornais e corporações do audiovisual no qual podem ser trazidos à tona aspectos da biografia do artista que estão engajados em sua criação, como substrato implícito da lógica que sustenta a subjetividade como fundamento da criação individual.

O *artista*, neste estudo, é compreendido não só a partir da *condição autoral* que visa descrever a natureza dos gestos que instaura no nosso regime produtivo, como também a partir de sua abordagem pelo *sistema midiático* que distribui as imagens e discursos por ele produzido, de modo a estruturar um programa cultural que torne reconhecível tanto a forma do produto, quanto de seu produtor. Ainda que possa vir a manipular imagens, o que também não é um imperativo, o artista também é manipulado por elas, adequando-se ao vocabulário das formas de sua época que participaram, também, da construção da sua percepção de mundo.

Nesse sentido, a pós-produção do trabalho, enquanto série de processos envolvidos na sua circulação, engendra a produção de si pela edificação de uma identidade artística que se comporta como marca que passa do sujeito ao objeto e vice-versa. Esta é da ordem não só do gesto criador, mas, principalmente, da assinatura que rastreia o gesto, tanto por seu caráter de distinção, que separa o objeto produzido de outros, quanto por inscrevê-lo numa ordem simbólica que o relaciona intimamente com o sujeito que inscreveu sua forma no mundo e, em especial, na esfera da arte. No jargão dos colecionadores, têm-se um ou dois

Picassos, vende-se Volpi, opera-se com a metonímia, de modo que o criador empresta o seu nome à criatura. Alguns nomes tornam-se tão expressivos que se fixam como elementos especulativos, tanto na ordem da informação, quanto na do valor, revelando a dificuldade, na atualidade, de separá-los.

As formas de *ser artista*, se as compreendermos como um modo de existência que se estabelece como diferença, em contraposição ao “comum”, ao “ordinário”, ou ao “banal”, dos não-artistas, são condicionadas por imagens e discursos gestados no interior do próprio campo, e na tensão do mesmo com o espaço mais amplo da cultura, da qual ele faz parte. Prescrevem-se, assim, comportamentos, atitudes e mitos sobre o *ser artista* e o *ser do artista*, que podem ser performados e atuados por seus agentes.

A própria alcunha *artista* é uma forma de representação constituída culturalmente a partir de noções acessórias como genialidade, criatividade, rebeldia, vanguardismo, excentricidade. Esta última noção merece um pouco mais de nossa atenção. O adjetivo *excêntrico* visa denominar algo que não se encontra em conformidade com certos padrões, podendo ser literalmente compreendido como o caráter do que está fora do centro. Se compreendermos este como o núcleo das normas comportamentais que asseguram o lugar do indivíduo na sociedade, entenderemos a posição do artista como fora da comunidade da qual ele participa, ou em uma posição marginal. Por outro lado, isso não condiz com o papel fundamental que os artistas parecem ter na cultura.

Poderíamos ler o termo *excêntrico* a partir da prática criativa, em que o sujeito, tomando-se como centro referencial, como um *eu* saí de si em direção ao outro. Nesse sentido, ele se descentraliza justamente para fazer caber naquilo que cria, o outro. Mas o que, de fato, é *excêntrico* hoje? É possível falar de centro em um contexto onde a realidade social se firma em redes de conexões múltiplas e, muitas das vezes, virtuais? Ou, talvez, o caráter *excêntrico* dos artistas seja o da atribuição identitária não-hegemônica. Afinal, durante séculos a profissão foi dominada por homens brancos e europeus. Nesse sentido, a presença cada vez mais pronunciada – ainda que insuficiente – de agentes antes marginalizados pela centralidade dessa figura, seguiria, ainda, a lógica da excentricidade?

Além disso, *artista* é um substantivo que identifica certo agente produtivo em nossa sociedade. A diferença entre os artistas e outros produtores verifica-se, principalmente, na visibilidade de seus processos e de suas apresentações públicas. Nessas aparições, o artista e o seu trabalho inscrevem-se na economia da atenção que impera em nossa época. Nesse sentido, a retenção do olhar confere importância e legitimação àquilo que se observa.

Por isso, talvez, possamos afirmar que o trabalho de Arte atual é, em grande parte, o próprio artista, sua identidade como criador de artefatos culturais significativos, tanto pela sua possibilidade simbólica, quanto pela importância a eles legada pelo mercado e pelos meios de informação e produção de conhecimento. As manifestações materiais, permanentes ou provisórias, por eles dispostas são recebidas e observadas como provas materiais circunstanciais de um projeto estético baseado na ideia de abertura, do devir constante de formas visuais como fragmentos de um projeto criador ancorado na ideia de processualidade. Mais do que imagens, podemos pensar que a função do artista é de fundar e mover imaginários a partir da articulação de suas proposições. Nesse sentido, a figura que resulta é a do próprio criador que ancora aquela produção. Mas o que pode revelar essa imagem? Qual sua operatividade na recepção e circulação do trabalho?

1.4.

Na tela: A imagem

Importante ressaltar os diferentes usos do conceito de imagem. Essa pluralidade aponta não para um objeto único, mas para uma comunidade, ou família de coisas e fenômenos cuja diferença se dá, principalmente, pelo seu uso em discursos institucionalizados e em diferentes práticas. Ainda que se ligue ao fenômeno e experiência da visualidade, ela possui usos e regimes específicos em diferentes disciplinas, tal como sintetizado por W. J. T. Mitchell (1987). O pesquisador das relações entre linguagem e imagem revela cinco áreas em que a imagem é estruturante, ou seja, encontra-se como fundamento, elemento de análise e ação de certos campos do conhecimento. Elas tanto podem ter o sentido de 1) imagens mentais, como as evocadas pela psicologia e a epistemologia, cujas imagens do pensamento englobam os sonhos, as ideias e as memórias; 2) de imagem óptica, entendida como o resultado de operações mecânicas da física; 3) a imagem verbal, ou a metáfora, analisada pela crítica literária, como as imagens evocadas a partir das codificações da linguagem; além, é claro do terreno mais específico das 4) imagens-objetos [pictures], organizado pela Arte e pela cultura de modo geral; há, também a 5) imagem perceptiva, campo que integra todos os outros na tentativa de compreender como somos afetados pela miríade de imagens que nos rodeiam (Mitchell, 1987).

Ainda que possam ter desenvolvimentos específicos nos campos que estruturam, ao nos depararmos com uma imagem-objeto, seja ela considerada artística ou não, sua apreciação é informada pelo aparato perceptivo, possibilitado pela realidade física de nosso aparato óptico, convocando ainda imagens mentais para a sua decodificação e a linguagem verbal para sua recodificação e compartilhamento. Observa-se, assim, como a imagem é uma interface que estabelece atravessamentos com o sujeito em nosso programa cultural. Isso se dá, principalmente, pela importância conferida a elas no sistema midiático, tendo em vista seu impacto e imediaticidade, permitindo uma ampla e veloz circulação, de modo que vivemos circunscritos em imagens.

Há imagens em todo canto, para todos os gostos, em um trânsito contínuo de uma tela para a outra, uma após a outra. Essas imagens, em seu adensamento, nos ensinaram a ver o próprio mundo como imagem, a extrair dele impressões a partir dos meios técnicos que lhes dão sustentação. As imagens também partem dos indivíduos e a eles retornam continuamente em fluxos de atravessamento que ora as potencializam, ora as esvaziam. Em seu estudo *Antropologia das Imagens* (2014), Hans Belting afirmou:

Vivemos com imagens, compreendemos o mundo através de imagens. Esta referência viva à imagem prolonga-se e persiste, por assim dizer, na produção imaginal física, que organizamos no espaço social; semelhante produção relaciona-se com as imagens mentais, à maneira da pergunta e da resposta, para utilizarmos uma fórmula habitual. (Belting, 2014, p. 22)

A teoria de Belting entende a imagem para além da percepção, compreendendo sua criação a partir da interação entre o conhecimento e a intenção individual e coletiva. Para ele, a imagem está intrinsecamente relacionada ao corpo, seja ele o corpo do indivíduo, que a abriga em sua memória e intelecto, ou o meio físico que abriga aquela imagem e que, de alguma forma surge como um substituto do primeiro, externalizando e dando concretude às operações da imaginação. Assim, a imagem tem sua produção material engendrada não só a partir do corpo, mas também no corpo.

Como o gênero humano, as imagens têm existência dinâmica, sobrevivendo nos gestos que continuamente as manifestam no/pelo sujeito. “Estar em um sujeito é, para os filósofos medievais, o modo de ser do que é insubstancial, ou seja, não existe por si, mas em outra coisa” (Agamben, 2007, p. 45). A imagem, então, não é uma realidade, ela não se move por si mesma, mas “é gerada a cada instante de acordo com o movimento ou a presença de quem a contempla” (Ibidem). A cisão entre a imagem e seu meio (sua corporificação) se vê reparada

na representação. A consolidação da representação se faz a partir da negociação dessa imagem individual – nutrida, carregada e criada pelo indivíduo – com as condições de visibilidade que geram seu reconhecimento como sujeito em uma comunidade. A imagem é antropológica, então, por ligar-se ao homem em sua dimensão corpórea e comunitária (cultural). Uma das funções encontradas nela é a de presentificar, tornar visível, algo ausente, invisível - sendo este, muitas vezes, um verdadeiro corpo que não jaz mais ali. Exemplares são as máscaras mortuárias romanas (*imago*), simulacros que visam a continuidade do perecível. Mas essa presença na imagem pode também ser compreendida como a manifestação de um ser sem substância (carente de corpo próprio).

Vale lembrar que a Arte, como campo prolífico para o exercício e análise das representações em imagens, em sua dupla origem mítica, se constituiu a partir de imagens do corpo. Na *História Natural* de Plínio, o Velho, um dos primeiros documentos ocidentais sobre a prática artística, encontramos a sombra como forma indicial da figura humana que podia ter seu contorno delineado em uma superfície a partir da projeção de luz e do emprego de um material para realizar sua marcação (Lichtenstein, 2004). Só depois a forma bidimensional é transposta ao espaço tridimensional, a partir da modelagem de volumes (materiais ou pictóricos). Já no tratado *Da Pintura* (1450), de Leon Battista Alberti, encontramos na origem da Arte pictórica o mito de Narciso, o herói embevecido que padece ao encanto da própria imagem refletida na superfície espelhada das águas.

Seja como marca indexical, como rastro de uma presença que se fez ausente, ou como espelho onde a realidade transparece, a Arte fundamenta sua condição de possibilidade, originalmente, a partir de relações com o corpo. Outro exemplo, poderíamos indicar, são as marcas pré-históricas de mãos, como aquelas encontradas nas cavernas de Lascaux, na França. A Arte, ou aquilo que passamos a compreender como tal, parece ser o território onde os entes de nossa espécie buscam deixar sua marca individual. Para Belting, compreender essa dimensão compartilhada das imagens é saber que nós não controlamos as imagens segundo nossa vontade, mas, antes, somos controlados *por* elas, ainda que ativamente operemos *com* elas.

Nessa tessitura epistêmica o *rostó* emerge como imagem que parece conciliar forma e conteúdo do indivíduo. O semblante do sujeito é a sua imagem que, por sua vez, será o tema de todo um gênero de imagens chamado *retrato*. O retrato, como aponta Belting (2019) em recente estudo sobre o tema, corre em paralelo com a máscara, outra forma que configura o rosto em diversas culturas. O rosto manifestado no sujeito, ao qual atribuímos o poder de sintetizar uma

imagem individual, ou suas aparições no retrato e na máscara, são realizações do encontro entre o sujeito e a imagem. Se o retrato nos faz imaginar que o sujeito se encontra na imagem, a dicotomia do jogo entre revelar e esconder expressos na máscara passam a constituir uma contradição. E se a máscara, ao ser animada pela performance de um *sujeito*, em seu emprego na esfera ritual tanto religiosa, quanto dramática, fazem dela rosto, a reprodutibilidade das imagens fotográficas e fílmicas transformou o rosto em máscara (Belting, 2019). Portanto, qual o estatuto do rosto hoje? Como ele se apresenta nas imagens? É possível ainda ver diferença entre as formas do retrato e da máscara? E não seria todo rosto, no regime midiático, uma máscara?

Para compreender o sujeito na imagem é preciso entender, ainda, a organização interna e a distribuição na cultura das mídias baseadas na imagem e na linguagem, de modo a observar como elas possibilitam a produção de uma identidade individual socialmente reconhecida. Para isso, é preciso lembrar primeiro da importância das mídias na produção artística, tendo em vista que são nos meios técnicos que as imagens se corporificam. A tópica da influência da fotografia nos desdobramentos do modernismo na Arte, é apenas um dos fenômenos reveladores da importância das mídias no campo. Afinal, vale lembrar que *ars*, termo latino que origina o vocábulo *Arte*, apoia-se muito mais na noção de *techné* grega, ou seja, de habilidade de configurar uma matéria em uma forma, ou, em sentido lírico, de extrair do inerte uma figuração, do que na *poiésis*.

A câmera sustenta, hoje, a possibilidade de continuamente nos produzirmos como imagens. Essa tecnologia prolifera-se nos mais diversos objetos, dos telefones móveis à arquitetura, na qual assume-se como aparato de vigilância, mas também em carros e, potencialmente, em qualquer objeto, conforme explicita seu emprego na espionagem. Produzimos imagens incessantemente. Não temos sequer tempo para olhá-las, pois somos facilmente assaltados por outras que as sucedem. A Era da Internet, que transforma tudo em dados, reabilitou a imagem à sua virtualidade, libertando-a de qualquer concretude física que não a da tela onde ela não só se expõe, mas pode ser modificada e posta em rede.

Parte-se aqui do postulado de Siegfried J. Schmidt de que vivemos em uma sociedade midiático-cultural, tendo em vista a interdependência entre o desenvolvimento das mídias e da cultura, pelo modo como estas impactam não só a formulação de discursos, gestos e imagens, mas também sua circulação e recepção. Muitos outros estudiosos se voltaram para a análise do impacto das mídias na nossa sociedade. A alguns deles, recorro nesta pesquisa, como o alemão Friedrich

Kittler (2017) que observou, por exemplo, o imbricamento entre as tecnologias de guerra e seus desdobramentos em meios técnicos de comunicação em massa, especialmente nos séculos XIX e XX, e cujos efeitos conseguimos ver na atmosfera no violento campo de batalha das redes sociais; e Jonathan Crary (2012), que se debruçou sobre o modo como as invenções de aparatos ópticos nos séculos XVIII e XIX informaram não só a percepção, mas também a produção de discursos filosóficos de suas épocas e, conseqüentemente, do sujeito.

É preciso, ainda, apontar a importância do *dispositif* [dispositivo], conforme transpassa o pensamento de Michel Foucault e que subjaz nas reflexões de Kittler e Crary. A operatividade do termo é verificada em diversos estudos que visam compreender as implicações específicas dos trânsitos entre os saberes e as práticas que organizam a sociedade, como revela a recente publicação de Sueli Carneiro, *Dispositivo de racialidade* (2023)⁹. Com o dispositivo de Foucault, podemos compreender como o alargamento da representatividade dos agentes (primeiramente) estigmatizados pelas categorias identitárias, que se empoderam nas mesmas para afirmar a legitimidade de seus modos de existência, não “desprograma” a cultura, pelo contrário, segue sustentando nossa atenção para capturar nossa pulsão, convertendo-a aos princípios produtivos do regime moderno-capitalista-colonial. Para isso, é preciso observar como a economia da atenção é capaz de produzir valor a partir da captura do olhar no regime capitalista, cooptando e programando as formas e manifestações de insurreição cultural para sua própria continuidade.

1.5.

O dispositivo

O *dispositif* [dispositivo] é um termo ubíquo na obra de Foucault. Está presente, mesmo quando não mencionado diretamente, assim como nunca foi propriamente formulado, dito e escrito como conceito por seu autor, o que certamente iria contrariar o próprio *ethos* do filósofo que se prestava a continuamente visitar, corrigir e reposicionar seus próprios enunciados. A tarefa de definição e desdobramento ficou a cargo daqueles que reiteraram suas ideias. O primeiro a fazê-lo foi seu colega Gilles Deleuze. Ambos colaboraram no *Groupe d'information sur les prisons*, criado em 1971 por Foucault, Jean-Marie Domenach e Pierre Vidal-Naquet. Em 1975, quando lança *Vigiar e Punir*, Foucault reconhece

⁹ A obra será apresentada no segundo capítulo da tese.

o valor das trocas intelectuais entre ele e a dupla Deleuze & Guattari para as proposições que ali apresenta. É nesse livro, ainda, que a noção de *dispositif* passa a suplantar a de *episteme* em sua obra.

No ano seguinte, sai o primeiro volume de sua monumental *Histoire de la sexualité* (1976), na qual o *dispositif* aparece com ainda mais expressividade. Nesse período, vemos uma miríade de usos do dispositivo na obra de Foucault, sempre acoplado a outro termo que o qualifica. Desfilam então, em seus discursos, os dispositivos: carcerário, de sexualidade, de segurança, de poder, de saber e de verdade. A operatividade do termo parece ter se tornado fundamental para a estratégia foucaultiana, levando-o a ser indagado por Alain Grosrichard, estudioso do Iluminismo, em uma entrevista para o número 10 do periódico francês de psicanálise *Ornicar?*, em 1977, sobre seu sentido e função metodológica na *História da Sexualidade*, principal assunto da conversa.

Foucault explica que através do termo dispositivo ele intenta:

demarcar, em primeiro lugar, um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais e filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre esses elementos. (Foucault, 1979, p. 224)

Essa ampla economia do dispositivo, que continuamente (re)organiza os termos por ele dispostos, a partir também do surgimento e entrada de novos elementos, podemos crer, tem verdadeiramente natureza epistemológica pois diz respeito à formulação daquilo que compreendemos como saber, como forma de se conscientizar de algo e como conjunto de informações que compõem o que chamamos conhecimento.

Em 1966, Foucault havia lançado *Les Mots et les choses: Une archéologie des sciences humaines [As palavras e as coisas]*, na qual analisa os discursos que dão origem às ciências humanas e, conseqüentemente, à noção de homem, central para a formação da episteme moderna, constituindo-se não só como campo do conhecimento, mas também como práticas institucionalizadas. Ali, também, Foucault molda seu método arqueológico, que será aprofundado no livro seguinte *L'archéologie du savoir [Arqueologia do saber]* (1969). A dimensão da prática não se separa da teórica em Foucault, pois o saber constitui lógicas de poder que estruturam a sociedade. A própria abrangência do termo visa delimitar as operações práticas que dão espessura aos discursos epistêmicos, desenhando linhas de força que relacionam saber e fazer, moldando o modo como os

indivíduos circunscritos ao seu funcionamento produzem-se como sujeitos. O dispositivo estrutura o saber sobre o mundo e sobre nós mesmos, a partir da delimitação de campos disciplinares, como a Arte, a Filosofia, o Direito, a Medicina, e as Ciências da Natureza, por exemplo, assim como o estabelecimento de instituições, como o museu, a universidade, os tribunais de justiça, os hospitais e manicômios, mas também laboratórios, fábricas, asilos e templos religiosos.

As relações entre esses diferentes elementos do *dispositif* se dá tanto de forma prescritiva, no mascaramento de práticas, quanto na reinterpretação desta a partir de um novo campo de racionalidade. A relação entre os elementos, sejam eles discursivos ou não, é dinâmica, permitindo “mudanças de posição, modificações de funções, que também podem ser muito diferentes” (Foucault, 1979, p. 244).

A entrada de novas mídias no terreno da Arte, assim como de novas formas de produção e de novos agentes, por exemplo, demandou a reorganização do campo, exigindo não só novas formulações conceituais, assim como novos espaços para a sua circulação. Essas operações, observadas metonimicamente no campo da Arte, revelam o funcionamento do *dispositif*, que lhe dá sustentação.

Necessário lembrar que o dispositivo possui função estratégica que se altera de acordo com determinados contextos históricos, respondendo às suas demandas, o que, por sua vez, produz efeitos programados ou não, que podem exigir reajustes e a rearticulação entre seus elementos. Essas estratégias devem ser entendidas como “uma certa manipulação das relações de força, [...] seja para desenvolvê-las em determinada direção, seja para bloqueá-las, para estabilizá-las, utilizá-las, etc... O dispositivo, portanto, está sempre inscrito em um jogo de poder” (Foucault, 1979, p. 249). Esse poder é exercido para o governo dos indivíduos. Sendo assim, ela organiza as formas de vida de acordo com sua lógica produtiva e distributiva.

Foucault cunhou também o conceito de *biopoder* para descrever justamente a forma de governo da vida do sujeito moderno desde o século XVII. O biopoder assujeita seus indivíduos, disciplinando seus corpos tanto ao convencionar seus gestos segundo um sistema produtivo, seja ele artesanal ou industrial, prescrevendo ações técnicas para alcançar um determinado fim, assim como dita sua aparência, a partir de imagens postas em circulação, que são avaliadas em termo de adequação ou inadequação a certos signos sociais, assim como seus próprios hábitos, alimentares e mecânicos, como os exercícios físicos. O estabelecimento de regras de conduta libera os indivíduos da tomada de decisões. Assim, os “problemas de legitimidade são resolvidos porque os

indivíduos carregam a ordem social dentro da cabeça e projectam-na para a natureza” (Douglas, 2011, p. 28). Para isso servem as instituições, para amparar o peso de uma decisão que possa ser injusta no nível particular, visando um “benefício” ampliado. Seus integrantes podem anuir às suas decisões, ainda que com discordância, pois compartilham da confiança na instituição. Além da segurança propiciada, ela também dá aos indivíduos uma identidade, por sua vez, definida pela comunidade a que pertencem.

Vale lembrar que as instituições são entidades coletivas estabelecidas pelo e para o homem. Nesse caso, *homem* tanto se refere ao termo sinônimo de humanidade, agregando todos os modos de existência daqueles que designamos como seres humanos, assim como na particularidade de sua referência ao gênero masculino. Afinal, a Arte, assim como outras instituições do *dispositif*, tem sido, em sua grande maioria, espaços compostos e destinados ao benefício dos homens, em especial aqueles identificados como brancos heteorssexuais e cisgênero, ainda que ligado à uma esfera culturalmente não tão familiar a ele, a da sensibilidade.

Retornando à Deleuze, que já havia publicado um estudo sobre a obra de Foucault em 1988, quatro anos após sua morte, e que foi quem primeiro se debruçou sobre a pergunta, “*o que é um dispositivo?*”. Esses “novelos” que reúnem linhas de natureza diferente “não abarcam nem delimitam sistemas homogêneos por sua própria conta (o objeto, o sujeito, a linguagem), mas seguem direções diferentes, formam processos sempre em desequilíbrio e essas linhas tanto se aproximam como se afastam uma das outras” (2016)¹⁰. A dinâmica expressa no dispositivo suplanta a ideia de universal – um dos pilares da episteme moderna – que estabelece uma espécie de platitudo de um ideal que opera como sua origem e destino, tornando-se mais apropriado para lidar com os fenômenos de um mundo que vai percebendo a descontinuidade de sua conectividade global, fundada na especificidade de experiências geradas em contextos culturais, políticos e sociais específicos. Assim, “os objetos visíveis, as enunciações formuláveis, as forças em exercício, os sujeitos numa determinada posição, são como vetores ou tensores” (Ibidem) dessas linhas de força em contínua reelaboração.

¹⁰ Os trechos de Deleuze advém da tradução de Wanderson Flor do Nascimento, feita a partir da versão do texto em espanhol encontrada em *Michel Foucault, filósofo*. Barcelona: Gedisa, 1990, pp. 155-161. A versão para o português encontra-se disponível online na plataforma virtual da Escola Nômade de Filosofia e pode ser acessada em: <https://www.escolanomade.org/2016/02/24/deleuze-o-que-e-um-dispositivo/>

O dispositivo, mais do que traçar contornos definitivos, funda cadeias de variáveis que se relacionam. Deleuze faz uma comparação do dispositivo de Foucault com as máquinas do surrealista Raymond Roussel, cuja *Impressões da África* (1909) impactou a vanguarda parisiense em sua versão teatral de 1911, incluindo Duchamp (Krauss, 2007), pois suas máquinas eram capazes de fazer ver e fazer falar. A visibilidade, nesse caso, não é nem a da óptica, nem da visualidade, mas da intercessão entre elas. “Cada dispositivo tem seu regime de luz” (Deleuze, 2016), compostos pelos códigos que compõem sua visualidade, que, por sua vez, moldam a compreensão do visível. Os enunciados, por sua vez, atuam na distribuição dos elementos do dispositivo, na fixação de seus sentidos – tanto no âmbito do significado quanto de sua vocação produtiva.

O poder manifesta-se nas linhas que desenham temporariamente a relação entre seus componentes, tendo em vista que estabelecem seus fluxos e direções. Contudo, uma linha escapa. “É uma linha de fuga” (Ibidem). Esta é a linha de subjetivação. “O si-mesmo não é nem um saber nem um poder. É um processo de individuação que diz respeito a grupos ou pessoas, que escapa tanto às forças estabelecidas como aos saberes constituídos: uma espécie de mais-valia” (Ibidem). A comparação com o termo marxista não é acidental. De fato, o regime capitalista estrutura-se pelo dispositivo, permitindo a redefinição de seus elementos, mas capturando-os sempre em vistas à perpetuação de seu governo. Se a mais-valia é resultado da disparidade entre o valor do trabalho e de seu produto, o si-mesmo emerge na diferença entre o saber e o poder, naquilo que lhes escapa. Os sujeitos que emergem do dispositivo, são não somente aqueles “nobres”, mas também “os excluídos, os maus, os pecadores ou ainda os eremitas, ou as comunidades monacais, ou os heréticos: toda uma tipologia das formações subjetivas, em dispositivos móveis” (Ibidem)

Deleuze pensa o acoplamento entre a dimensão individual e coletiva que constitui o meio social a partir do conceito de agenciamento. Ao invés de pensar o sujeito como algo dado, como uma forma natural de nossa espécie, ele compreende o mesmo como uma produção dada na negociação com as linhas de poder que o atravessam na estruturação do dispositivo. A própria noção de agenciamento pressupõe uma certa medialidade, o fazer uso de certo sistema de significados para instaurar socialmente uma ação individual. O agenciamento, em Deleuze, ao mesmo tempo que se inscreve em certo diagrama de poder, cria linhas de fuga – desterritorialidades – a serem reincorporadas no sistema, pelo dispositivo. “As diferentes linhas de um dispositivo repartem-se em dois grupos: linhas de estratificação ou de sedimentação, linhas de atualização ou de

criatividade” (Ibidem). O agenciamento é um modo de operar com o maquinário do dispositivo, que se faz expressar também em suas técnicas. Ele permite que diferentes indivíduos se valham do sistema de visibilidade instituído pelas mídias.

Anos depois, Giorgio Agamben reposicionou a questão de Deleuze para definir outra dimensão do dispositivo. Aprofundando a obra de Foucault, ao traçar a genealogia do termo, observando seus empregos nas formulações de seu antecessor, ele afirma que “o termo dispositivo nomeia aquilo em que e por meio do qual se realiza uma pura atividade de governo sem nenhum fundamento no ser. Por isso os dispositivos devem sempre implicar um processo de subjetivação, isto é, devem produzir o seu sujeito” (2009, p.38). Por isso, a singularização surge como uma das operações do dispositivo, servindo como gérmen para processos de subjetivação.

Eles fazem com que o indivíduo se engaje no dispositivo, compactuando e alimentando a governabilidade do mesmo. O desejo pela subjetivação, pela singularidade, por ter seu nome estampado em uma camisa, torna o dispositivo atrativo e necessário. Cada elemento do dispositivo irá produzir o seu próprio sujeito, condicionado pelos saberes e práticas ali dispostos. Se a proliferação das linhas do dispositivo é também a disseminação dos processos de subjetivação, podemos inferir que os sujeitos correspondem às diferentes formas de existência em uma organização social. As mídias, sistematizadas no dispositivo, reorganizam os sentidos da distribuição de poder em sua estrutura movente. Elas atuam na manutenção de mecanismos de governamentalidade do dispositivo na produção contínua de informações que dele resultam e operam por princípios de categorização, hierarquia e exclusão contidos na formulação do nosso saber.

Esses procedimentos, por sua vez, acabam por contribuir para processos de identificação, devido às imagens e saberes que agenciam, tendo em vista que as relações de força ali dispostas “condicionam certos tipos de saber e por ele são condicionados” (Agamben, 2009, p. 28). Para tanto, Michel Foucault estabelece três dimensões do dispositivo: 1) técnica, pelo estabelecimento de conhecimentos, 2) política, pelo diagrama de poder que nele se traduz; 3) e espiritual, resultando na produção de subjetividade. Essas três esferas encontram-se articuladas de modo que os sujeitos do dispositivo sejam governados pela técnica de que dispõem para autoprodução de si mesmos. Afinal, só são “sujeitos” aqueles que, em alguma medida, estão integrados na economia do dispositivo, assim como são artistas aqueles que integram o campo da Arte enquanto sujeitos de uma modalidade da economia do dispositivo. Mas qual é então a economia do dispositivo?

1.6.

Patrocínio: o Capital

A atenção é uma das principais capacidades envolvidas na experiência artística. Termos como contemplação, fruição, observação, análise e concentração, compõem assim o universo semântico da percepção do objeto ou fenômeno artístico pelo seu receptor. Ela também aparece em ideias acessórias, como cuidado, dedicação e disposição, empregadas para descrever atitudes do artista diante da matéria sobre a qual irá operar. Toda essa constelação compõe o universo semântico da atenção.

Attendere, do latim, nomeava não só o ato de observar algo, mas primeiro significava um esticar-se ou estender-se em direção a algo. Hoje, a atenção nomeia não só o cuidado despendido a algo, mas o propõe como uma operação consciente, na qual escolhemos aquilo sobre o que demoraremos nosso olhar, na tentativa de “tocar” algo nele. A atenção configura, então, um processo onde a racionalidade encontra o afeto. Ao nos demorarmos em algo, estabelecemos alguma relação distinta da indiferença. Ao perscrutar algo com nosso olhar, depreendemos sentidos sobre o que vemos. Mas a atenção é uma disposição apenas consciente? Devemos ignorar tudo aquilo que, mesmo sem saber, estamos absorvendo? Ou melhor, é possível pensar que o sujeito ainda dirige a atenção quando se encontra aprisionado nas infundáveis *timelines* das redes sociais, ou em frente ao aparelho televisivo?

A atenção está na base das relações humanas. “Buscamos a atenção naturalmente. Desde o momento em que nascemos, precisamos nos conectar com os outros” [tradução nossa]¹¹, afirma a escritora inglesa Julia Bell, em *Radical Attention* (2020, p. 18). A atenção é uma ferramenta que auxilia no acoplamento do indivíduo com outros seres e formas que lhe circundam. Contudo, hoje, a atenção é menos dirigida por nós do que capturada pelas imagens e discursos que insistentemente nos atingem.

Fala-se, hoje, e com razão, de uma economia da atenção, que consiste em certo extrativismo do olhar como forma de gerar dados sobre o consumo do tempo. A atenção pode ser a expressão de um interesse, de uma predisposição à identificação com algo, construindo um perfil individual que permite uma comunicação mais assertiva, contribuindo para seu constante aprisionamento ao

¹¹ No original: “We are attention seekers by nature. From the moment we are born we need to connect with others.”

dar formas aos desejos, ao fazer acreditar que seus produtos não são meros utensílios que servem a um fim, mas compõem modos de vida, despertam sensações, fundam experiências. A atenção na sociedade regida pela mídia, configura-se no espaço dúbio entre a ação mais ou menos voluntária e a cooptação sistêmica, torna-se o elemento central de uma economia que pende invariavelmente para a segunda.

A Arte, que se instituiu como campo de exercício do olhar contemplativo, não escapa à lógica da mercadoria capitalista, cujo valor é resultado da atenção orientada a seus produtos. De fato, consumo e experiência estética parecem ter se imbricado de tal forma que podemos ler esse entrelaçamento como uma realidade do fenômeno em nosso tempo – senão em sua totalidade, ao menos em grande parte da produção inserida nos circuitos mercadológicos. Estes são entendidos aqui a partir das instituições e operações que agem em sua manutenção, tais como as galerias de Arte, os museus e centros culturais, os periódicos e a academia.

Cada vez mais a publicidade tem atuado de modo a vincular ao produto imagens ligadas mais ao seu efeito do que a sua utilidade. Ao apresentarem ao consumidor em potencial um produto, num mundo já saturado por eles, torna-se imperativo fundar um imaginário sobre sua experiência, valendo-se de imagens que reforçam ideais tais como beleza, felicidade e bem estar e deixando corriqueiramente de lado suas especificidades técnicas.

Tal entrelaçamento entre produto e efeito, por sua vez, parece constitutivo da modernidade. Podemos compreendê-la como a “expressão de mudanças na chamada vida subjetiva”, assim como “uma fórmula abreviada para amplas transformações sociais, econômicas e culturais” (Charney; Schwartz, 2004, p. 17). A modernidade artística é então um subproduto da civilização industrial, nascendo no cerne do processo de racionalização do trabalho (Charney; Schwartz, 2004). A industrialização, vale lembrar, não só criou os utensílios que permeiam nosso cotidiano, mas também prescreveu o emprego e resultado desses utensílios por meio de representações a eles conectadas. O sujeito da modernidade é também resultado dessas operações. E assim como a indústria modifica-se visando a produtividade, o sujeito também vai tomando outras formas.

Para sua sustentação, o regime capitalista articula-se em conjunção com o programa cultural da modernidade, que opera como dispositivo na organização de formas de produção de saber e poder, distribuídas pelo sistema midiático. Este último é responsável pela estrutura e disposição das tecnologias, em especial, as do sujeito e da imagem, a partir dos sentidos conferidos aos meios técnicos

capazes de gerar e expressar materialmente essas tecnologias a partir de técnicas de representação.

É preciso introduzir ainda um outro elemento que nos permitirá compreender a constituição do nosso programa cultural, para além do capitalismo e da modernidade: o colonialismo. Esses três elementos encontram-se, de alguma forma, imbricados. Não surpreende que a Revolução Industrial europeia e o neocolonialismo na África sejam processos concomitantes que marcaram as transformações de meados do século XIX. No mesmo período a produção visual não europeia passa a adentrar o imaginário do continente, como nos revela o orientalismo de Delacroix, o impacto das artes gráficas japonesas para o Impressionismo e, posteriormente, a força das máscaras africanas na proposição de uma nova espacialidade cubista.

Em meados do século XX, após as duas grandes guerras, o capitalismo torna-se superindustrial (Bucci, 2021) ou hiperindustrial (Stiegler, 2013), tendo em vista o alto grau de desenvolvimento tecnológico da indústria, assim como a complexidade de suas operações que se estendem para além da simples produção de artefatos. O capitalismo atua também no reposicionamento dos produtos na cultura, e a partir do sistema midiático, articula-os com imagens, tanto em sua inserção publicitária, quanto em formas mascaradas de posicionamento de produtos. Retomando Suely Rolnik:

Em sua nova versão, é da própria vida que o capital se apropria; mais precisamente, de sua potência de criação e transformação na emergência mesma de seu impulso - ou seja, sua essência germinativa -, bem como da cooperação da qual tal potência depende para que se efetue em sua singularidade. A força vital de criação e cooperação é assim canalizada pelo regime para que construa um mundo segundo seus desígnios. (Rolnik, 2018, p. 32)

Para se apropriar da vida, o capitalismo instaura imagens sedutoras. Ele captura nosso olhar, fazendo nossa atenção trabalhar para ele, levando-a se mover pelo desejo de consumo que gera reconhecimento social a partir da leitura dos signos com os quais buscamos nos identificar. Para manter sua funcionalidade, este regime precisou, então, apossar-se de nosso inconsciente, colonizá-lo, no dizer de Rolnik, para manter suas formas de assujeitamento. Como alerta Achille Mbembe, o empreendimento colonial não é meramente econômico. Na realidade, "a colonização é uma prodigiosa máquina produtora de desejos e fantasias" (Mbembe, 2018, p. 203). Por isso, ao falar, hoje, de pós-colonialidade, ou decolonialidade, é preciso compreender de antemão que o processo colonial

não se esgotou. Na realidade, assim como o capitalismo, ele se adaptou, criou subterfúgios e disfarces para manter-se ativo em nosso programa cultural.

De modo análogo podemos observar como muitos dos processos e formas engendrados pela modernidade não foram totalmente suplantados. Ainda vivemos os resultados de processos engendrados por ela, de tal modo que, muitos pesquisadores que se debruçam sobre as distinções temporais entre modernidade e o nosso tempo não tenham chegado a um consenso. A própria distinção de blocos temporais, capaz de engendrar chaves de leitura, é ainda uma questão em disputa – o que nos leva a supor que entre continuidades e rupturas, as primeiras sejam demasiado salientes.

Quando se emprega o cronotopo Arte contemporânea nesse estudo o que se busca é menos indicar uma cisão para com a modernidade, do que nos apoiarmos em certa periodização da história da Arte que vê uma mudança nos paradigmas da produção do período pós-guerra. Para o crítico Boris Groys, enquanto na Arte moderna “uma obra de arte pode ser produzida e apresentada ao público de duas maneiras: como mercadoria ou como ferramenta de propaganda política” (2015, p. 15), na Arte contemporânea, todas as imagens são iguais. Essa indiferença se produz tanto pela irrecusável relação que a produção artística passa a ter com o regime econômico que a fetichiza, transformando-a em puro objeto, assim como pelo enovelamento entre as formas empregadas na comunicação de massa e as formas artísticas. Um dos movimentos que marca essa transformação é a Pop Art, que tem em Andy Warhol um dos seus principais expoentes.

De modo a cobrir a problemática apresentada, no primeiro capítulo desta investigação avaliamos o contexto no qual o artista emergiu profissionalmente – a segunda metade do século XX – como momento crucial para a reelaboração das operações do capitalismo com impacto na Arte. Já naquele período, o mundo já se encontrava de tal modo dominado pela circulação veloz de imagens e informações (em parte devido à popularização da televisão e do telefone, além dos meios já instituídos como o cinema e os periódicos), que a própria separação entre as categorias de cultura popular (ou *de massa*) e erudita (ou artística), que organizava e distribuía as imagens na sociedade a partir das lógicas do entretenimento e da contemplação, deixara de fazer sentido. Afinal, como preconizava Warhol, “arte de massa é arte erudita” [tradução nossa]¹² (Goldsmith, 2004, p. 339). Tudo torna-se imagem. E imagens são, pela sua imediaticidade e

¹² No original: “Mass art is high art.”

pregnância, a melhor forma de fazer circular informações e compelir a população ao consumo. E a Arte se adequa perfeitamente às inclinações especulativas do capitalismo financeiro neoliberal. As novas *commodities* são as ideias, as informações, os modos de vida.

Se o olhar agrega valor, quanto mais olhares são capturados, independente do tempo de engajamento – substantivo fundamental para economia do olhar contemporâneo – mais a imagem se faz valorizar. É através da articulação entre os produtos do Capital e imagens positivas, de alegria, bem estar, aventura, poder, sedução, romance, ou até mesmo negativas, revolta, horror, paranóia que ela dá sentidos às mercadorias que extrapolam qualquer valor de uso. A publicidade espetaculariza o uso dos produtos, ampliando e distorcendo o resultado de seu emprego.

A contemplação desinteressada proveniente da autonomia da Arte dá lugar, então, às imagens que assaltam o olhar em um fluxo que não permite seu adensamento, no sentido de convocar, enquanto a olhamos, outras imagens que possam auxiliar no seu julgamento. Agora, pelo contrário, são as imagens do mundo que se adensam no olhar, todas muito semelhantes e concorrentes entre si, intensificando seu trânsito de tal modo que ao invés de as atravessarmos com nosso imaginário, são elas que nos atravessam, e assim produzem dados sobre nossos gostos, codificando-os e *commodificando* nosso olhar.

A valorização do produto se dá, como dissemos, pela captura do olhar, que é da ordem do extrativismo. O tempo todo somos demandados a olhar. Nossos olhos trabalham incessantemente fabricando, simultaneamente, ao demorar, ainda que segundos, na superfície das telas que projetam essas imagens, seu valor, assim como dados sobre si mesmo que alimentam a circulação de imagens.

Após o fim das grandes guerras no início do século XX, o mundo passa por transformações intensas nos âmbitos das macro e das micropolíticas. Essas “revoluções” podem ser verificadas em diversos processos que se desenvolvem em espaços e temporalidades distintas durante o período que abrange, especialmente, meados das décadas de 1960 e as seguintes. Esses movimentos opostos, de libertação e de opressão, de igualitarismo e de diferença, podem ser vistas como insurgências contra o autoritarismo e seus respectivos contra-ataques. No entanto, eles rapidamente tornaram-se imagens que circularam em escala global em jornais impressos e televisionados, adestrados como imagens.

Hoje vê-se a proliferação de adjetivos que classificam a produção a partir da identificação do indivíduo que a realiza. Essas são expressões que visam manifestar a potência contestadora dos movimentos sociais que revolveram essas

décadas transicionais. Disseminam-se, hoje, coletâneas de poesia feminina brasileira, exposições de Arte afro-diaspórica, mostras de filmes LGBTQIAP+, para citar apenas alguns exemplos sobre as formas como a cultura vai convencendo seus objetos a partir de dados que identificam a leitura social do autor.

Verifica-se, então, como o corpo que produz o discurso ou imagem não se separam, tendo em vista que, os modos como ele irá circular será informado pelas categorias identitárias que permitem o endereçamento a certos públicos específicos, incutindo em suas formas de difusão a pressuposição de uma comunidade receptora que se identifica pela obra a partir da experiência que se faz compartilhada, ainda que em diferentes níveis e com inúmeras variações, por indivíduos que são lidos socialmente a partir de uma mesma chave identitária.

Por um lado, sabemos que, de fato, a violência da norma que circunscreve a noção de identidade reverbera na realidade vivida por inúmeros corpos, contudo, o agenciamento das identidades nas formas de comunicação instituídas pelo mercado auxilia na fetichização dessas vivências, transformando também aqueles que a experienciam em produtos. Eis nossa encruzilhada: como fazer da própria imagem, não um lugar de adequação, mas de resistência? Como produzir a si mesmo sem articular sentidos definidos, mas mantendo a complexidade, a contradição, o desejo que particularizam cada um? Como ver na tela, não indivíduos assujeitados pelo fascínio da imagem, mas sujeitos?

1.7.

Créditos finais

Os capítulos que compõem essa tese são como *Screen Tests* ou, em tradução literal, teste de tela. Cada um se configura ao redor de um único indivíduo, não para retratá-lo – o que não exclui a irrupção de sua imagem como resultado secundário, mero efeito do procedimento adotado –, mas para expor, a partir e com ele, as operações que o produzem como sujeito. Não se atua, aqui, com a análise de objetos, mas na relação com intercessores, com indivíduos cujas práticas instituíram-se como acontecimentos culturais em um sistema midiático, irrompendo como provocações e cuja visibilidade permite pensar certos sintomas do nosso tempo, contribuindo para a compreensão dos processos de subjetivação do mundo hiperconectado.

Provenientes de diferentes geografias e expressando diversas tradições que acabam por convergir, tensionar ou atravessar o cânone da história da Arte, propondo uma miríade de formas e imagens, não só em seus trabalhos, mas pela própria circulação de seus corpos em espaços institucionalizados e midiáticos, eles perpassam a trama do texto. Sua eleição não os torna, necessariamente, modelos indelévels, mas manifestações em um quadro sintomático mais amplo, que inclusive, poderia levar à convocação de outro elenco de artistas. Até porque, o objetivo não é o de (mais uma vez) enquadrá-los, mas de trabalhar para tornar evidente a rede de operações que permitem seu reconhecimento como sujeitos.

Em comum, esses indivíduos encontram-se circunscritos por um dado temporal: sua atuação no dá-se a partir da segunda metade do século XX, contexto no qual a mudança no regime de produção capitalista reformulou também seu sujeito. Os atravessamentos que eles propõem fazem surgir uma espécie de geometria astronômica, permitindo desenhar uma espécie de constelação de *superstars*. Convocando uns aos outros, eles podem, inclusive, contaminar outras telas com suas próprias luzes ou, ao revés, com suas sombras. Sua eleição resulta de diferentes encontros, que configuram interesses e afetos múltiplos que permearam a pesquisa. Sustenta-se o olhar sobre eles, tentando capturar menos os seus gestos do que as operações que os determinam e que neles reverberam, explicitando seu desconforto ou adequação aos meios técnicos que tentam capturá-los, assim como trabalha-se para revelar o que, mesmo fora da cena, convencionam a partir das linhas de força que as modelam.

Vale lembrar que, nossos *Screen Tests*, diferentes dos de Warhol, abordados no primeiro capítulo, não são *takes* únicos, mas montagens. Em busca do adensamento das imagens, buscamos, aqui, articulá-las a partir do agenciamento de diferentes temporalidades. Essas ações, como a reprodução, o deslocamento, a repetição, a colagem, revelam-se não só nas imagens, mas no próprio texto. Este, por mais que configure uma espécie de narrativa argumentativa, não tem seu processo instituído de modo linear, mas se faz por retornos, remendos, deslocamentos, sequências, citações que fazem dele um emaranhado de tempos de escrita. O leitor no agora da recepção, projeta também suas imagens, recobrando a superfície e as lacunas do discurso que se apresenta. As unidades textuais que formam essa reflexão são, também, *testes* da habilidade analítica, crítica e retórica de quem fala. Todo exercício teórico é, também, um ato especulativo, seja no movimento investigativo da pesquisa, propondo e testando hipóteses, ou como especularidade, como tela na qual desponta nossa vontade de criar um modelo representativo do mundo.

A tese inicia-se com Andy Warhol, mas também poderíamos ter apelado para outras figuras míticas da Arte do século XX, como seu contemporâneo Joseph Beuys, ou, se recuarmos um pouco no tempo, Pablo Picasso e Salvador Dalí. Contudo, Warhol não só é possivelmente um dos artistas mais conhecidos da segunda metade do século XX, como articulou, em sua prática, como afirma Benjamin H. D. Buchloh (In: Michelson, 2001), o encontro inadiável entre a cultura de massa e a Arte. Sua fama advém não somente das potencialidades de sua produção visual, mas de sua própria projeção, através do agenciamento de sua imagem e de seu nome próprio, enquanto uma espécie de marca (*brand*) no mundo da Arte e, principalmente, da cultura de massa – tendo em vista que ele, inclusive, contribui de modo radical para o entrelaçamento dos dois universos tradicionalmente apartados. Warhol tornou-se, para muitos que o seguiram, um modelo de artista. Ele anunciou o inevitável entrelaçamento entre as imagens da Arte e as das mídias de massa que serve de base para parte considerável da produção institucionalizada do sistema artístico que constrói e que o sucedeu.

Quando ainda trabalhava como artista comercial, nas arenas da publicidade, da ilustração e do design de calçados, Andy passou a circular no circuito do mercado de Arte, e logo adentrou suas respeitadas instituições, enquanto também desenvolvia uma prática experimental no cinema. Ao mesmo tempo, ele soube como ninguém aproveitar todas as possibilidades de inserção de si nas mídias de massa que também fornecia o repertório de imagens empregadas em seus trabalhos, integrando-se ao seu programa de visibilidade (enquanto anunciava o seu próprio programa estético). Warhol dava entrevistas para periódicos e programas de tv, e participava de programas de auditório, filmes e seriados. Ele circulava em lugares “badalados” da época, com personalidades miradas por *paparazzis*, conduzindo, ele mesmo, uma revista de fofocas, na qual figuravam essas mesmas celebridades, que também lhe serviam como modelos para criar um portentoso negócio de retratos. O próprio artista saía ao redor da Union Square, região onde manteve durante muito tempo suas operações, oferecendo as novas edições da revista *Interview* com o seu autógrafo.

Warhol também foi modelo, menos pela sua aparência do que pela relevância de sua figura na percepção do que era pop e atual, participando de anúncios e desfiles. Escreveu livros, deu palestras, produziu bandas. E não deixou de fazer parcerias com marcas, como a vodka Absolut, ou a do Amiga, computador para uso domiciliar produzido pela Commodore International. Esta parceria, contribuiu para a gênese da arte digital, pois no lançamento do produto, em 1985, Warhol realizou, em pleno palco do Lincoln Center, em Nova York, um retrato da

cantora Debbie Harry naquele novo meio técnico. Sua prolífica produção de retratos era pra ele não um fim, mas um meio de financiar todas essas práticas. Warhol retratista, constrói-se pelo outro, com o outro e no outro. Assim como deixa o outro produzir a própria imagem a partir de si. Nesse jogo de trocas, passagens e tensões, ele parece anunciar novos processos de subjetivação, cuja massificação potencialmente faz de todos um mesmo *eu*, ainda que individualizados.

O segundo capítulo, em um salto, nos leva à Elian Almeida, jovem pintor afro-brasileiro que adentrou de vez o circuito da Arte em 2021. Salvaguardadas as diferenças, visa-se traçar paralelos entre as operações midiáticas engendradas ao redor das duas figuras. Tendo acompanhado e colaborado com a entrada de Almeida no mercado de Arte, pois atuava como pesquisador da Nara Roesler, galeria que o representa, pude observar e agenciar as operações envolvidas na construção de sua imagem pública. Em especial, observamos sua colaboração com o braço editorial da revista *Vogue* no Brasil, por ocasião do centenário da Semana de Arte de 22, um dos marcos do modernismo paulista.

Por fim, no terceiro e último capítulo, adentramos na prática múltipla de ORLAN, francesa que deu início a sua produção artística na década de 1960. ORLAN foi contemporânea de Warhol, assim como é de Almeida. Assim como o primeiro, ela construiu uma extensa atuação no âmbito cultural. Atuando principalmente no campo da performance, a artista também desenvolveu trabalhos em fotografia e vídeo. Estes últimos, distanciam-se das experiências “minimalistas” de Warhol, apresentando uma infinidade de efeitos e jogos de edição. Ela também não deixou de tocar a indústria cinematográfica, elaborando cartazes de filmes que nunca existiram. Como Almeida, que iniciou sua carreira como educador do Museu de Arte do Rio (MAR), mas em outra esfera, ORLAN atuou como docente em cursos de Arte. Também organizou simpósios sobre performance e videoarte em Lyon, na França, entre o final da década de 1970 e início dos anos 1980. ORLAN também escreveu sobre seus trabalhos, fez manifestos, deu entrevistas e conferências e foi assunto de diversas monografias. Ela também criou sua própria revista online, a *Art-Accès Revue*. Sua prática oferece reflexões críticas sobre a história da Arte e seu poder de mobilização do imaginário. De forma mais radical do que outros artistas que também usaram sua própria imagem como suporte para o encontro com a tradição e as formas da cultura de massa, como Cindy Sherman, Yasumasa Morimura e até mesmo Aleta Valente, ela fez de seu corpo a matéria de suas proposições em operações-cirúrgicas-performativas.

2

Screen Test #1: Andy Warhol

2.1.

*Hello It's me*¹³

É muito difícil olhar no espelho. Não há nada lá¹⁴
 Andy Warhol, 1986

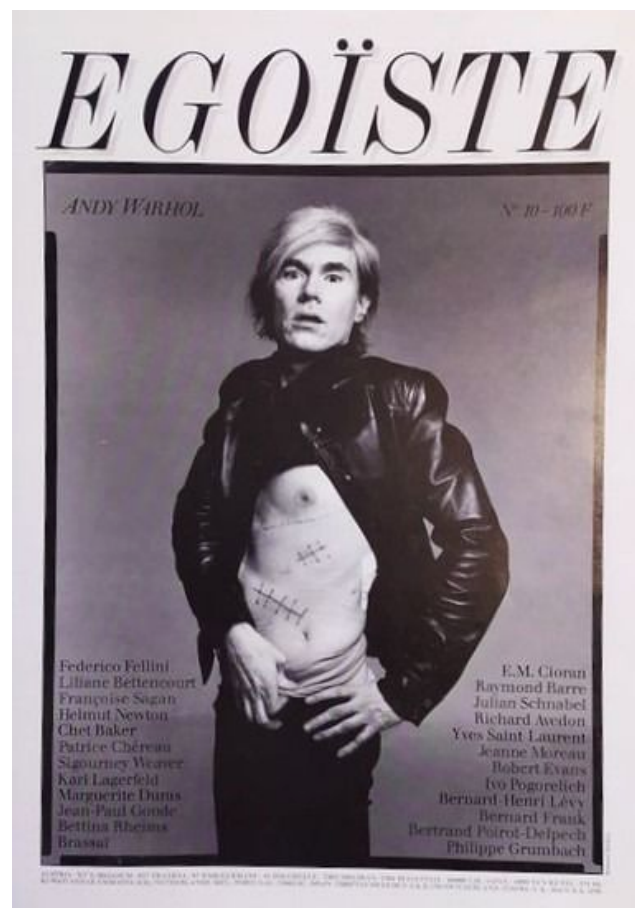


Figura 1. Retrato de Andy Warhol feito por Richard Avedon na capa da revista *Egoïste* n. 10-100F, 1987.

¹³ Os títulos das seções que compõem este capítulo, grafados em itálico e em inglês, são tomados de empréstimo dos nomes das canções que compõem o álbum *Songs for Drella* (1990), de autoria da dupla John Cale e Lou Reed, ex-integrantes do grupo *Velvet Underground*, feito em homenagem a Andy Warhol.

¹⁴ No original: "It's too hard to look in the mirror. There's nothing there". Goldsmith, 2004, p. 350.

2.2.

It wasn't me

Todo mundo deveria ser uma máquina¹⁵
Andy Warhol, 1963

No dia 09 de março de 2022, a Netflix, empresa estadunidense que oferece um serviço online de *streaming* e que contava com mais de 220 milhões de assinantes ao redor do planeta¹⁶, lançou a minissérie documental *Os Diários de Andy Warhol* [*Andy Warhol's Diaries*], dirigida por Andrew Rossi e com produção de Ryan Murphy. Organizada em seis episódios, a série faz uso de inúmeras imagens de arquivo do artista e da época, assim como propõe discretas encenações com atores, de modo a criar, via montagem, analogias visuais que permitam ao público compreender certos contextos a partir do agenciamento das imagens propostas na tela com aquilo que está sendo narrado. A excelente edição do programa vale-se da vasta coleção de registros deixada por Warhol, um entusiasta dos meios de reprodução técnica, assim como por outros indivíduos, emissoras e entidades. Para reafirmação do legado warholiano, a série investe em excertos de entrevista com celebridades com quem ele conviveu, assim como recorre a depoimentos de artistas, cineastas e outros agentes do circuito artístico com alto grau de visibilidade na cultura que seguem tomando-o como inspiração e modelo.

O objetivo da série, contudo, não é de (re)apresentar para novos públicos aquele que é considerado um dos maiores artistas estadunidenses de sua época. Também não parece ambicionar uma revisão crítica do seu trabalho, friccionando-o com a produção recente, observando os desdobramentos e impactos de suas criações e processos em outros agentes do circuito artístico. Seu intuito, na realidade, era o de revelar a intimidade de Warhol. Mas o que havia de interessante na sua vida pessoal para alimentar quase seis horas de documentário? Qual a relevância de tornar sua intimidade um assunto público? Seria por seu apelo à fama e à celebridade renderem narrativas cheias de fofoca

¹⁵ Em entrevista para a ARTnews, Warhol afirma: "I think everybody should be a machine". Goldsmith, 2004, p. 16.

¹⁶ O número de assinantes refere-se aos dados disponíveis na plataforma Globaldata, referentes ao primeiro trimestre de 2022. Disponível em : [https://www.globaldata.com/data-insights/technology--media-and-telecom/netflix-paid-members-across-the-world/#:~:text=Netflix%3A%20Quarter%2Dwise%20Paid%20Members,2011%20%2D%20Q2%202022%2C%20Million\)&text=Netflix%2C%20the%20media%20streaming%20platform,two%20consecutive%20quarters%20in%202022.](https://www.globaldata.com/data-insights/technology--media-and-telecom/netflix-paid-members-across-the-world/#:~:text=Netflix%3A%20Quarter%2Dwise%20Paid%20Members,2011%20%2D%20Q2%202022%2C%20Million)&text=Netflix%2C%20the%20media%20streaming%20platform,two%20consecutive%20quarters%20in%202022.)

e espetáculo? Haveria algo ali que pudesse dar novas significações aos seus trabalhos?

É importante apontar que a série inspira-se (mais do que adapta) no arquivo cotidiano mantido pelo artista com Pat Hackett, sua assistente que colaborou (oficialmente e extraoficialmente) na escrita de parte de sua produção literária a partir de 1968¹⁷. A então jovem estudante universitária, adentrou o corpo de colaboradores do artista como datilógrafa enquanto ele enfrentava a recuperação após o atentado da escritora feminista Valerie Solanas contra sua vida. Hackett, que inicialmente transcrevia as inúmeras gravações das ligações de Warhol, passa, então, a manter contato telefônico diário com ele a partir de 1976. Como narra Hackett, na introdução da edição oficial dos *Diários*, feita em 1989, quase dois anos após a morte do artista em fevereiro de 1987:

No outono de 1976, Andy e eu estabelecemos uma rotina para conversarmos por telefone todas as manhãs nos dias de semana. Aparentemente ainda com o propósito de conservar um registro de tudo o que ele tinha feito e de todo o lugar ao qual tinha ido no dia e na noite anteriores e das despesas em dinheiro que tinha feito nesse processo, este relatório de atividades diárias terminou por ter a função maior de fazer com que Andy examinasse sua vida. Numa palavra, era um diário. Mas fosse qual fosse seu objetivo mais amplo, o seu objetivo mais estreito – satisfazer os fiscais do imposto de renda – esteve sempre na mente de Andy. (Warhol, 2012a, p. 22).

Hackett reafirma a função de fiscalização dos gastos do artista que se encontra no princípio dessa empreitada, que enraíza Warhol ainda mais no terreno da compulsão pelo registro. Nesse sentido, mais do que diários, o arquivo era uma espécie de livro-caixa. “Consumo, logo existo” aparece, então, como uma possível tópica em que subjaz os “escritos íntimos” do artista. De fato, Warhol nutria o anseio pelo dinheiro, como afirma em *A filosofia de Andy Warhol: (de A a B e de volta a A)* [*The Philosophy of Andy Warhol: (from A to B and back again)*] (1975-2008), que tem a própria Hackett como colaboradora: “Eu simplesmente não fico feliz quando não tenho dinheiro vivo. No minuto em que eu recebo, gasto” (Warhol, 2008, p. 150). Contudo, seria essa a única chave para acessar sua vida interior?

Ainda que se pudessem rastrear nesses relatos traços da intimidade de Warhol, ressaltados no cotejamento de Hackett que filtrou aquilo que considerava, na época, “o melhor material e o mais representativo de Andy” (Warhol, 2012a, p.

¹⁷ Hackett co-assina *Popism: The Warhol Sixties* (1980), e auxilia na escrita de *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again)* (1975), junto com Bob Colacello, editor da *Interview* e um dos braços direitos de Warhol durante as décadas de 1970 e 1980. In: Colacello, 1990.

25), levando-a dar saltos temporais, subtrair eventos e nomes, além de adulterar a dimensão interpessoal do discurso, dando a oportunidade do leitor ser “sempre o ‘você’ do outro lado do telefone” (Warhol, 2012a, p. 27), tendo em vista a irrecusável dimensão dialógica presente já na origem do texto, os lampejos da vida subjetiva de Warhol são pontuais. Contudo, são deles que o documentário se serve, recorrendo também a fragmentos de outras publicações de Warhol, assim como, a acontecimentos anteriores e exteriores à própria “escrita” do diário, ao aprofundar-se em aspectos que, no texto de referência, são apenas comentários.

Estes fragmentos, no documentário, são enunciados pelo próprio Warhol. Ou, melhor, por uma espécie de duplo do artista. Este, inclusive, era um dos principais chamarizes da produção durante sua divulgação. Não se trata, aqui, do uso de sócias, como ele mesmo costumava fazer em algumas aparições públicas, inclusive, quando contratou, em 1967, o ator Allen Midgette para atuá-lo em um ciclo de palestras para Universidades estadunidenses. Farsa que, talvez por ironia, teve seu fim quando um estudante encontrou uma foto do “verdadeiro” Warhol no periódico *Voice*, cujo nome pode ser traduzido em português por “voz”. O timbre de Warhol foi recriado, via Inteligência Artificial (IA), a partir de gravações do artista. A voz codificada, era projetada sobre a enunciação do ator Bill Irwin. A invocação da fala perdida do artista contou com o consentimento da Andy Warhol Foundation (AWF), entidade responsável pela preservação e disseminação de seu patrimônio, fornecendo diversos dos materiais presentes na série. Ainda que, de certo modo, o recurso realize o anseio do artista de ser máquina, a voz fantasmagórica – despossuída de corpo – de Warhol que desponta ao longo da série, primeiro desafetada, logo assume um ar melancólico, beirando o depressivo, em parte, pela articulação com o discurso que enuncia e as imagens que o acompanham, na tentativa, justamente, de “humanizá-lo”.

Ao longo do documentário, o recurso a clichês narrativos também auxilia na construção de uma suposta espessura subjetiva de Warhol. Um dos principais focos da série, inclusive, são os relacionamentos amorosos do artista, fazendo dele uma figura atormentada, solitária e triste que contrasta com a imagem frívola do ícone pop cercado de celebridades que ditava o que era moda em seu tempo. Ainda que o apelo às relações interpessoais seja um dos caminhos possíveis para essa abordagem, ela não dá conta da complexidade do artista e de sua percepção ambígua e por vezes contraditória entre seus conhecidos e comentaristas críticos. A produção perde em deixar de lado suas amizades, desafetos e relação com colaboradores. Mesmo o incidente com Solanas não é aprofundado, mostrando

como certa passividade e habilidade de evasão do artista, muitas vezes, beiravam a negligência e desinteresse com os outros que o orbitavam.

O uso da inteligência artificial na produção de simulacros de personalidades midiáticas, para o bem ou para o mal, já era familiar para o diretor. Dois anos antes do lançamento da série, ele havia realizado *After Truth: Disinformation and the Cost of Fake News* (2020), documentário sobre os impactos das campanhas de desinformação nos Estados Unidos, abordando das *fake news* à disseminação de teorias da conspiração nas redes sociais e seu impacto na mídia, na política e na sociedade. De certo modo, o retorno vocal de Warhol não deixa de ser uma espécie de *deepfake*, estratégia na qual uma imagem falsa (visual ou acústica), mas aparentemente real, é gerada por sistemas de inteligência artificial.

As tecnologias generativas de imagens, textos e som por IA têm alimentado o debate sobre os direitos de imagem de artistas. A discussão tem se ampliado para além dos trabalhos engendrados por esses agentes, abarcando também as possibilidades de recriação póstuma de suas imagens. Exemplar é a peça publicitária que a montadora de automóveis alemã Volkswagen veiculou em julho de 2023 no Brasil, no qual a cantora Maria Rita realizava um dueto com sua falecida mãe, Elis Regina. O apelo sentimental da propaganda deu lugar a um acalorado debate público sobre a pertinência da mesma. Se ainda estivesse viva, Elis Regina teria aceitado participar do projeto? Seus herdeiros teriam de fato o direito de comercializar a imagem da artista? O imperativo do público seguir consumindo produtos do artista, incluindo sua própria imagem, justifica a contínua exploração de sua “criatividade”, mesmo após sua morte?

No mesmo período, nos Estados Unidos, os atores e roteiristas se encontravam em greve. Entre as reivindicações dos sindicatos, para além das melhorias salariais e da compensação pela circulação de seus trabalhos em plataformas de *streaming*, estava justamente a necessidade de se propor ferramentas legais para evitar o uso das imagens dos artistas por IA. Ainda que tenham chegado a um acordo após quase quatro meses de paralisação, entre maio e setembro daquele ano, poucos foram os avanços no terreno da legislação sobre o uso de tecnologias generativas de imagem. O debate, que ainda precisa ser aprofundado, deixa escapar uma inquietação: afinal, quem pode se dizer dono da própria imagem?

A camaleônica figura de Warhol, já bastante explorada pela indústria cultural, só não teve uma coisa expropriada: sua vida íntima, sua interioridade. E se Warhol já havia transformado sua vida cotidiana em um registro comercial nos

seus *Diários*, porque o mercado do entretenimento não poderia transformar seus registros pessoais em um produto? Ou ainda, em uma nova dobra, apropriar-se da própria voz do artista para legitimar a montagem de seu discurso?

Rossi, diretor do documentário, deu início ao projeto em 2011. Ele confessou, em entrevista para a *Interview*, revista fundada por Warhol em 1969, que, naquele momento, seu interesse recaía sobre os ícones culturais que habitam amplamente a imaginação do público, ainda que não os compreendamos totalmente. Nesse sentido, conforme afirmou: “Os *Diários de Andy Warhol* eram a janela para a compreensão do homem por trás da máscara de ícone”¹⁸ [tradução nossa]. Mas toda máscara já não é uma imagem, um ícone? E todo ícone cultural, não é, em si, uma máscara? E não seria justamente sua abertura para novas articulações, ao invés da planificação narrativa, aquilo que faz dele um ícone?

Nos seis anos que levou negociando os direitos autorais com a AWF, ele reavaliou o material e decidiu, justamente, que a vida amorosa seria central para sua perspectiva, assim como sua relação com a comunidade *queer*. Esse segundo aspecto, tem relação com o próprio engajamento de Rossi com o ícone pop. Durante sua juventude, ele conviveu com a imagem televisionada de Warhol, cujo impacto o levou, em seguida, a adquirir uma edição dos *Diários*. Na década de 1980 era comum ver Warhol na “telinha”, pois, além de participar de algumas produções televisivas, ele também apresentava e mantinha seus próprios programas. Rossi, que se autodefine como bissexual, encontrou em Warhol um modelo não-normativo da sexualidade, levando-o a criar uma transferência, no sentido psicanalítico do termo, com o artista.

Mas seria preciso gostar de Warhol para conhecê-lo? É possível conhecer o artista sem se reconhecer nele? E poderiam as imagens e relatos de/sobre alguém serem suficientes para planificar sua existência interior? Ou haveria sempre algo que escapa? E seria isso – aquilo que fica de fora de qualquer formalização, seja por discurso ou imagem –, a subjetividade?

2.3.

Nobody but you

¹⁸ No original: The Andy Warhol Diaries was the window into understanding the man behind the iconic mask”. Andrew Rossi’s New Docuseries Brings Andy Warhol’s Private Diaries to Life. Disponível online: <https://www.interviewmagazine.com/film/andrew-rossi-new-docuseries-brings-andy-warhol-private-diaries-to-life>.

Quem quer a verdade? É para isso que serve o show business – para provar que não é o que você é que conta, é o que eles *pensam* que você é.¹⁹

Andy Warhol, 1980

Essa modalidade psicanalítica de engajamento interpessoal configurado na transferência também é referenciada em *Like Andy Warhol* (2017), monografia que Jonathan Flatley dedica ao artista. Para isso, o autor parte de uma abordagem baseada principalmente nas formulações de Freud e Lacan, operando a partir de certa duplicidade do termo *like* na língua inglesa, na qual escreve, para pensar como “gostar”, em Warhol, não é só da ordem das sensações, como observado na estética filosófica, mas como gostar de algo [*to like*] muitas vezes levar ao desejo de tornar-se [*to be like*] o objeto desse gostar, afinal *like*, como bem observa Flatley, é também um advérbio de modo, que em português se traduz no vocábulo “como”.

Nesse sentido, gostar é não só uma forma de engajamento, mas um modo de assimilar as características daquilo que nos afeta. Coloca-se em jogo o processo mimético que faz perceber naquilo que se gosta algo de semelhante a si ou assimilável para si, criando a possibilidade de reconhecimento de si no outro e para o outro. Não é necessária, nesse caso, uma conexão profunda, um afeto transformador. Pelo contrário, mantém-se a esfera da superficialidade, da aparência. Ao gostar de tudo pode-se incorporar todas as coisas, assim como se dissolver em tudo. Nesse gostar ampliado, anulam-se as diferenças radicais, de modo que, potencialmente, todos se afetariam e seriam afetados por todos.

Warhol, lembra Flatley, era conhecido pela contundência democrática de seu gostar. Gostava de tudo e de todos, assim como achava que “todo mundo deveria gostar de todo mundo” [tradução nossa]²⁰ (Goldsmith, 2004, p. 16). Para Flatley, esta era a matriz do projeto warholiano, servindo também como princípio que permite compreender a atuação do artista. “Gostar” era um projeto seu, uma habilidade que poderia ser desenvolvidas e estava ligada à sua atração elementar pelas coisas, funcionando como uma espécie de predisposição, ou impulso, para prestar atenção e ser afetado indiscriminadamente, o que poderia comportar certa ambivalência; gostar de tudo e todos partiria do desejo de Warhol de que todos gostassem dele, inclusive ele próprio, que em entrevista à John Giorno, estrela de seu filme *Sleep* (1963), afirmou “Eu quero gostar de mim mesmo” [tradução nossa]²¹ (Goldsmith, 2004, p. 25).

¹⁹ Warhol, 2008, p. 298.

²⁰ Segundo original: “I think everybody should like everybody.”

²¹ No original: “I want to like myself.”

Assim como Rossi, Flatley, em seu estudo, pretende desmecanizar certa visão consolidada do artista que o posiciona como indiferente, passivo, frio e distante. Contudo, ao invés de insistir em certos aspectos “velados” da vida de Warhol, Flatley investe naquilo que se instaura publicamente, manifestando-se nos trabalhos do artista e nos discursos proferidos por ele e por seus críticos. Seu argumento parte do pressuposto amplamente aceito na comunidade científica de que parte de nossa formação como indivíduos inseridos em uma comunidade passa por mecanismos de apreensão mimética. Repetindo gestos observados em corpos reconhecidos como semelhantes, aprendemos modos de nos relacionar com o mundo e com os outros, criando afinidades e filiações.

Isso não significa que nos tornemos iguais àqueles que observamos. Não se trata de fazer-se idêntico, mas de lembrar que toda a repetição gera diferença. “Eu gosto do modo como a repetição transforma uma mesma imagem (tradução nossa)”²² (Goldsmith, 2004, p. 193), argumentava o artista que tinha preferência pela serigrafia, entre outros meios de reprodução, justamente por criar cópias “imperfeitas”, com pequenos desvios da imagem matricial. Nesse sentido, mais do que “imitação” a qualidade mimética põe elementos em relação, de modo que o eu [*self*] é criado a partir da incorporação, via repetição, de formas já estabelecidas. Mais do que pensar em termos de mesmidade, Warhol atua na esfera do comum. O repertório de imagens que ele emprega, lembremos, é banal. Afinal, são imagens retiradas da publicidade, dos jornais e das prateleiras de supermercado. São figurações ancoradas no cotidiano e distribuídas sem nenhuma hierarquia. De fato, tudo aquilo que orbitava o mundo, como imagem gráfica, grafava-se, via popularização, no imaginário da cultura de consumo que alicerçava o *American Way of Life*.

Este modo de vida tornou-se possível graças à distribuição em massa de produtos por processos industriais, de modo que, como Warhol gostava de defender, utilizando como exemplo a Coca-Cola, que já lhe serviu de modelo para pinturas: “Todas as Cocas são iguais, e todas as Cocas são boas. Liz Taylor sabe disso, o presidente sabe disso, o mendigo sabe disso e você sabe disso.” (Warhol, 2008 p.118). Isso não significa, de fato, que todas as Cocas são iguais em si, mas elas visam propor uma experiência comum: a de consumir não uma bebida gasosa qualquer, mas uma Coca-Cola, um produto cuja propaganda se baseia em imagens de prazer, felicidade e saciedade.

²² A fala de Warhol, no original, transcreve: “I liked the way the repetition changed the same image”

Entretanto, como lembra Flatley, Warhol não estava alinhado a ideais universalizantes. Se a Coca-Cola é a mesma, o modo como ela é experienciada individualmente por cada sujeito, em diferentes contextos, não é igual. De certo modo, Warhol nega uma essência comum aos entes humanos, apontando para o modo como a repetição de uma mesma ação cria similaridades. Beber o tal refrigerante é um ato tão banal que não reveste os seus realizadores de qualquer aura especial, mas de algum modo, os aproxima, faz deles uma comunidade (de consumidores). Gostar de Coca-Cola é, então, menos da ordem da identidade individual, do que um modo de ser afetado, não só pelo produto, mas pelos modos como ele circula em nossa cultura. Hoje, a torrente de imagens que circula em alta velocidade pelas telas parece disseminar o anestesiamento ou o sequestro de nossos gestos e vontades, especialmente pelo complexo superindustrial que massifica a produção de bens materiais e culturais. Mas gostar de tudo, como afirma fazer Warhol, não seria, também, da ordem da indiferença? Haveria alguma semelhança, enfim, entre Marilyn Monroe e as Brillo Box? Entre tragédias noticiadas nos jornais e papéis de parede com motivos bucólicos de vacas e flores? Entre caveiras e bananas?

O que cria a proximidade nesse elenco diverso de imagens reproduzidas por Warhol, para além de sua assinatura, é a própria apatia do capitalismo que gere sua circulação e reiteração. O que o artista parece notar é que o valor das coisas, seja no âmbito simbólico ou monetário, não se dá mais por sua separação de uma esfera comum, como ocorre em rituais de sacrifício que permeiam diversas religiões, mas pela sua profanação, por dispor (potencialmente) tudo como imagem e discurso a ser consumido, incorporado e reproduzido incessantemente. A democratização da atração, contudo, corrobora o esvaziamento da atenção.

Para Flatley, “Warhol nos encoraja a esquecer a noção de que devemos nos relacionar com os outros seja por identificação (‘ser’) ou desejo (‘ter’), que por sua vez recai na oposição entre o mesmo e o diferente (tradução nossa)²³ (2017, p. 11). Ou seja, ele tenta fugir não só de certo binarismo lógico, mas também mitigar as possibilidades de classificação. “Se, como [*like*] Warhol, todos tentássemos gostar [*to like*] tanto quanto pudermos, o gosto [*taste*] não serviria mais a uma função classificatória individual (tradução nossa)²⁴ (Flatley, 2017, p.

²³ No original: “Warhol is encouraging us to forget the sense that we must relate to others by way of either identification (“being”) or desire (“having”), which itself relies on the opposition between same and different.”

²⁴ No original: “If, like Warhol, we all tried to like as much as we could, taste could no longer serve this invidiously classificatory function.”

38). Mais do que definir-se, então, de erigir uma imagem incontestável de si, Warhol constrói-se como um ícone cultural opaco, aberto, informe. Afinal, mesmo com tantos registros e relatos, com tantas representações e reapresentações de si, como corrobora o documentário, não conseguimos construir uma imagem única dele, mas seguimos as ramificações de seus rastros, criando tramas com os fragmentos que nos restam. Poderíamos afirmar, então, que nenhum Warhol é mais verdadeiro do que o outro? Seriam todos, após seu falecimento, apenas representações, resultados das imagens produzidas por ele e a partir dele?

O que espanta no documentário é a necessidade de se dar uma espessura subjetiva a quem justamente sempre a negou. Warhol sempre buscou deslizar na superficialidade das imagens de seu próprio tempo. Como ele mesmo afirmou em entrevista à Gretchen Berg, em 1966: “Se você quer saber tudo sobre Andy Warhol, basta olhar a superfície de minhas pinturas e filmes, lá eu estou. Não há nada por trás disso (tradução nossa)²⁵ (Goldsmith, 2004, p. 90). Então por que a insistência em tentar revelar algo? Afinal, Warhol não precisou se assumir publicamente como homossexual para tornar-se um ícone gay.

A aparente dessexualização de Warhol em sua vida pública, na visão de Flatley, em oposição à tentativa de Rossi de explicitar sua homossexualidade, é apenas um efeito da não hierarquização de seu gosto. Ele não condiciona a percepção de sua identidade àquilo que ele gosta. Pelo contrário, ao gostar de tudo, ele escapa à planificação, dribla as possibilidades de construção de enquadramentos. Como exemplo, Flatley traça um paralelo com a ferramenta de interação nas redes sociais conhecida como *like*, ou gostar. Os algoritmos que regem esses espaços são aperfeiçoados por aquilo que eles conseguem apreender como um padrão do nosso interesse. Aquilo ao que reagimos positivamente vai balizar, via semelhança, outros conteúdos a serem oferecidos, de modo que, cada vez mais, nos cercamos do mesmo. Contudo, se “curtirmos” tudo nessas plataformas, será mais difícil para a máquina decodificar e reconfigurar nosso perfil como usuários daquele espaço.

Warhol evita a instrumentalização de seu gosto em direção a um objetivo predeterminado. Ele parece se interessar pelo processo, pelos protocolos de criação, pelas possibilidades de colocar diferentes imagens, técnicas e agentes em relação. Por isso a dimensão dialógica, presente nos *Diários*, mas também em outros textos, como *A Filosofia de Andy Warhol* e no seu romance *a* (1968), é

²⁵ No original: “If you want to know all about Andy Warhol,” afirmou certa vez em uma entrevista “just look at the surface of my paintings and films and me, and there I am. There’s nothing behind it.”

fundamental em seu fazer. Mesmo os temas de suas pinturas provinham, muitas vezes, de ideias dadas por terceiros. O próprio artista, vale apontar, costumava pedir e acatar sugestões de imagens para reproduzir.

Gostar de tudo ampliou sua disposição em acolher e relacionar-se com aquilo que, naquele tempo, era visto como desimportante ou periférico, seja no campo da visualidade, por passar despercebido pela consciência, seja no âmbito social. Talvez por isso a noção de *queer*, que motiva Rossi e Flatley²⁶, assim como outros críticos e atualizadores de sua produção, como Douglas Crimp (2012), desponte em muitas leituras sobre seu trabalho e vida. O termo *queer*, que tem na filósofa estadunidense Judith Butler (2003) um dos seus principais expoentes, pode ser compreendido, segundo ela, em ao menos dois sentidos: o de desviar da norma, abrindo para o inesperado, e o de aliança, no lugar de identidade, para compreender a relação entre indivíduos.

Nos estudos de gênero, *queer* denomina a (não)identidade daqueles indivíduos que não se adequam à dicotomia homem-mulher, não se conformando à performatividade instituída culturalmente. O termo, amplamente utilizado no contexto cultural estadunidense da década de 1970 para agredir verbalmente a comunidade “gay”, tem como sentidos o estranhamento, o desvio, a inadequação àquilo que se chamaria normalidade. A miríade de sentidos do termo, por sua vez, parece resistir a uma definição única, estável, mas revela-nos o quanto o termo é um operador semântico que se designa a partir das relações com os outros termos do enunciado.

A teoria *queer*, ramifica-se do feminismo, abrangendo, por sua vez, modos de existência para além daqueles socialmente compreendidos como femininos. Hoje em dia, a amplitude de *queer*, que abrigava uma comunidade de indivíduos diferentes, cuja única semelhança era a diferença da norma heteronormativa, tem dado lugar à sigla LGBTQIAP+, que constantemente se amplia e reelabora, revelando, justamente, a profusão de formas possíveis de se experienciar e performar o gênero e a sexualidade.

Essa comunidade, como a própria articulação de diferentes construções identitárias deixa entrever, não propõe um mesmo; não se constitui pela semelhança (ainda que internamente algumas possam ocorrer), mas pela diferença. Warhol não só era *queer*, ao propor uma outra imagem de masculinidade em oposição a exacerbada agressividade presente na

²⁶ Flatley é um dos organizadores da coletânea *Pop Out: Queer Warhol* (1996), que conta com a contribuição de diversos pesquisadores no intuito de observar os elementos e relações entre sua produção e a teoria e os movimentos *queer*.

performatividade social de outros artistas de sua época, em especial aquela manifesta por pintores expressionistas abstratos como Jackson Pollock, e até mesmo por outros artistas *pop* como Robert Rauschenberg e Jasper Johns, mas por constantemente se deslocar, passar de pintor à cineasta e à editor, sem restringir-se a um único campo de atuação ou linguagem, assim como seus próprios trabalhos dão protagonismo à comunidade *queer*.

Por mais que hoje, aquilo que a imagem de Warhol parece representar encontra-se muito mais próximo do que vemos como norma, pois, mesmo sendo gay, sobressai sua efígie de homem branco cisgênero do norte global – assim como podemos questionar o modo como ele lucrou com a imagem de *drag queens* e prostitutas, entre outros indivíduos despossuídos, ou marginalizados pela sociedade, podemos ver nele um contínuo exercício de fuga dos enquadramentos. Afinal, mesmo em um regime cultural no qual as imagens cada vez mais são tomadas como informação, Warhol não se deixa capturar totalmente, ainda que se tenha registrado a todo momento. Poderíamos, então, aprender com o Warhol a instrumentalizar os meios de produção de imagens e narrativas de si, sem nos reduzirmos a eles?

Para isso, talvez seja necessário observar, para além das estratégias de Warhol na produção de si mesmo como artista e como ícone cultural, o modo como ele também capturava e reproduzia a imagem de outros indivíduos. Ao fazê-lo, ele moldava a percepção da própria imagem pública, resultado da circulação de seus produtos culturais. Nesse sentido, sua prolífica produção de filmes-retratos, que ficou conhecida como *Screen Tests*, pode nos auxiliar na compreensão dos limites e potencialidades dos meios técnicos na produção dos sujeitos. Essa produção, não só é reveladora do caráter dialógico da atuação do artista, mas nos deixa perceber também como o próprio Warhol, mais do que produtor e produto de seu fazer, torna-se também um meio, exercendo sua medialidade para construir, agregar, tensionar e distender a própria imagem e a daqueles indivíduos que o cercam.

2.4. Images

Eu quero pessoas reais²⁷
Andy Warhol, 1965

²⁷No original: “I want real people”. Goldsmith, 2004, p. 65.

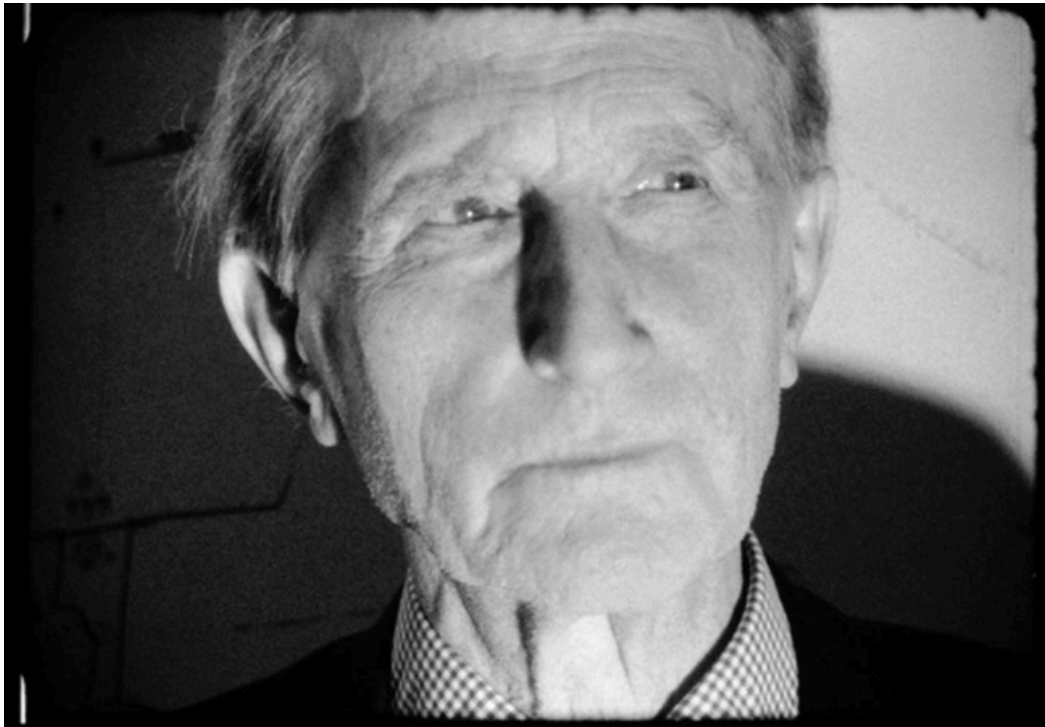


Figura 2. Andy Warhol, *Marcel Duchamp Screen Test*, 1966.

“Concebidos como retratos filmicos (eles eram inicialmente chamados de “quadrinhos”), os Screen Tests são, em efeito, imagens de cabines fotográficas, retratos de perícia policial e imagens publicitárias reunidas em uma só. E eles não são, de modo algum, screen tests – nenhum deles era propriamente uma audição para um filme roteirizado –, mas são, acima de tudo, testes. De fato, sem qualquer motivo aparente, eles são verdadeiros testes da capacidade do sujeito filmado em confrontar a câmera, manter uma pose, apresentar uma imagem e sustentar a performance na duração da filmagem. Cada modelo trabalha para isso, em grande parte das vezes, não só destituído da armadura de um personagem dado, ou do benefício de uma direção roteirizada, mas também sobre o fluxo de uma esperada imobilidade e no meio de distrações do ambiente – os sujeitos são frequentemente importunados, indagados ou provocados de diversas formas pelos espectadores da Factory, às vezes sendo abandonados por Warhol ou quem quer que esteja nominalmente encarregado das filmagens. Em resumo, o modelo não tem ninguém com quem interagir verdadeiramente, nem mesmo sob o disfarce filme da câmera que, em posição fixa, não oferece nenhuma reciprocidade. Se há uma cena, esta é aquela do encontro desamparado do sujeito com um dispositivo técnico, no qual o rosto esvaziado do sujeito abandonado é deixado para projetar sua autoimagem da melhor forma que lhe for possível. [Tradução nossa].²⁸ (Foster, 2012, p. 164-165)

²⁸ No original: “Conceived as filmic portraits (they were initially called “still-ies”), the Screen Tests are, in effect, photo-booth pictures, mug shots, and publicity images rolled into one. And they are not screen tests at all—none was a proper audition for a scripted movie – but they are tests nonetheless. Indeed, without ulterior motive, they are pure tests of the capacity of the film subject to confront a camera, hold a pose, present an image, and sustain the performance for the duration of the shooting. Each sitter attempts to do so, moreover, not only without the armature of given character or the benefit of scripted direction, but also under the strain of enjoined immobility and in the midst of ambient distractions—the subjects are frequently teased, prompted or otherwise provoked by Factory onlookers, and sometimes they are abandoned by Warhol or whoever is nominally in charge of the filming. In short, the sitter has no one truly to interact with, not even in the

Entre 1963 e 1966, a Factory, estúdio de Andy Warhol em Nova York, rodou cerca de cinco centenas de *Screen Tests*²⁹. Este conjunto substancial de filmes em preto e branco resulta de um procedimento instituído pelo artista durante as experimentações iniciais conduzidas com sua Bolex 16mm, câmera portátil que primeiro lhe abriu as possibilidades do fazer cinematográfico. Cada *Screen Test* equivale a um único rolo de 100 pés de comprimento, filmado em 24 quadros por segundo, em uma operação que durava menos de três minutos. Em sua grande maioria, cada filme apresenta uma única pessoa, que era convidada a se sentar diante da máquina de produzir imagens, posicionada em um mesmo ângulo fixo. Sobre ela, projetava-se um intenso foco de luz. Por trás do aparato, no extracampo, estava Warhol ou alguém de sua equipe responsável por interpelar os “modelos” ou, em alguns casos, não havia ninguém. A ausência de som nos filmes não deve ser tomada como uma espécie de mudez. Pelo contrário, as inúmeras expressões, gestos e olhares que o indivíduo clama para a cena, fazem de cada *Screen Test* um encontro único entre cada sujeito e a câmera, ainda que o acontecimento possa ser repetido, a cada nova projeção.

Muitos críticos e historiadores da Arte, como Hal Foster, mas também Stephen Koch (2014), David E. James (1989) e Douglas Crimp (2012) que analisaram extensamente o trabalho do artista, compreendem esses trabalhos como retratos em filme. Contudo, podemos de fato considerá-los retratos? Como, então, essa produção se relaciona com a rentável prática pictórica de Warhol de produzir quadros encomendados com as faces de diversos indivíduos famosos, influentes, ou simplesmente, abonados?

Convencionalmente, chama-se de *screen test* o teste de elenco específico da indústria audiovisual. Um ator ou atriz profissional (ou aspirante) se presta a esse tipo de exame no qual, mais do que suas habilidades artísticas, o que é avaliado é sua capacidade de executar determinado papel em uma produção cinematográfica. Entre os diversos aspectos, um que muitas vezes é considerado é o *physique du rôle*, termo que designa a adequação da aparência física do ator para encarnar uma personagem ficcional. Esse critério, por sua vez, prescreve certos tipos físicos para a execução de determinados papéis. O corpo dos atores, afinal, não só serve de suporte para uma ação dramática, mas também configura

guise of the camera, which, fixed in position, offers no reciprocity at all. If there is a scenario here then, it is one of an unaided encounter with a technological apparatus, in the blank face of which the lone subject is left to project a self-image as best he or she can.”

certos ideais. Basta pensar, ainda que brevemente, nos tipos convencionados de mocinhas e heróis no cinema norte-americano, para notar como a compleição física é um dado fundamental na avaliação. Um *screen test*, por sua vez, põe como aspecto determinante o *meio técnico* no qual a produção será veiculada.

A habilidade demandada do ator diante da câmera é medida pela sua competência em adaptar sua performance àquele espaço de representação. Não basta, então, saber atuar, ou ter o físico para certo papel, ou, ainda, apresentar as habilidades necessárias para executar ações específicas, como artes marciais e movimentos de dança; tudo isso pode ser trabalhado na edição ou nos jogos de câmera que organizam aquilo que vemos enquadrado nas cenas. O que é verdadeiramente necessário é ter *química* com a câmera, saber jogar com ela, antever a projeção da própria imagem em uma tela. É preciso saber operar com o aparato de captura da imagem, projetando-se de acordo com aquilo que se sabe poder ser capturado por aquele meio. Ou seja, é fundamental modular-se de acordo com o registro proposto pelas tecnologias daquele sistema de produção de imagens. Assim, o *screen test* nos lembra que *olhar* é um ato cultural, codificado pelas estruturas de visibilidade e lisibilidade conferidas por diferentes meios técnicos e seus entrecruzamentos.

O modo como os meios técnicos moldam nossos gestos encontra-se tão incorporado no nosso cotidiano que reagimos a eles quase instintivamente. Quando nos apontam uma máquina fotográfica, duas saídas são sinalizadas. Podemos reagir à captura, tentando nos afastar ou ocultar a face. Do mesmo modo que facilmente nos adequamos aos modos do retrato, corrigindo a postura, projetando uma expressão no rosto, elegendo um ângulo.

As tecnologias envolvidas na produção de imagens por câmeras digitais avançaram de tal modo que elas já se tornaram capazes de reconhecer gestos e expressões, podendo ser acionadas com um aceno ou sorriso, assim como rastreiam e codificam nossa aparência para fins de policiamento. Por outro lado, observa-se no aumento das intervenções cirúrgicas estéticas, em especial entre jovens³⁰, o efeito real das tecnologias da imagem no corpo. Essas intervenções que visam moldar a aparência baseiam-se nas imagens retocadas por filtros já integrados nas tecnologias que as geram. Esse fenômeno é revelador do poder dos meios técnicos na conformação das imagens que moldam e são moldadas

³⁰ A Sociedade Brasileira de Cirurgia Plástica estima um aumento de 177% no número de procedimentos estéticos e reparadores realizados no país entre 2008 e 2018 – só os adolescentes de até 18 anos realizam cerca de 115 mil cirurgias plásticas por ano, um número que tende a subir cada vez mais. <<<https://theintercept.com/2022/04/19/filtros-selfie-cirurgias-plasticas-jovens/>>>

pelos sujeitos que nelas e por elas se expressam, seja na produção de si, do outro, ou de si por (ou como) um outro.

Os *Screen Tests* de Warhol, contudo, não podem ser encarados como uma etapa no processo de pré-produção de seus filmes. Os indivíduos transpostos para a tela não recebem nenhuma direção, nem seguem ou enunciam nenhum roteiro. Mesmo que os filmes da Factory não fossem empreendimentos que seguissem a lógica organizacional da indústria hollywoodiana, com fases e funções bem definidas, comportando-se mais como algazaras criativas que tomavam sentido durante o processo, o objetivo dos *Screen Tests* não era testar esses sujeitos para um projeto específico, mas, talvez, avaliar sua capacidade de (auto)produção no processo de serem filmados. Mas o que tornava esses indivíduos propícios para a câmera?

2.5.

Faces and names

As pessoas amam se ver gravadas³¹
Andy Warhol, 1965

A analogia com o gênero do retrato parece adequada para a classificação desses produtos sem finalidade para o cinema, inserindo-os na tradição montada e mantida pela história da Arte, campo ao qual Warhol encontra-se recorrentemente indexado. Este gênero constituiu-se principalmente na tradição pictórica européia, que colonizou o mundo com seu armamento material e ideológico, consolidando a trama de sua dominação. Conforme narra Hans Belting em sua história cultural do rosto (2019), a noção de *face* tem sido construída há séculos. Em seu livro, ele repertoria e analisa as figurações que acreditamos expressá-la e que construíram as estruturas para sua lisibilidade. O retrato é uma dessas formas, mas não a única. Ele foi responsável, contudo, por tornar o rosto legível para as sociedades que emergiram no programa cultural estabelecido a partir desses processos coloniais, ramificando-o em suas próprias traduções e experiências formais. A partir da montagem histórica que assegura sua assertividade e compreensão, em especial no campo disciplinar da Arte, podemos ver nas manchas luminosas contidas nos *Screen Tests*, que vão do branco ao preto, passando pelos cinzas, no espaço retangular delimitado pela projeção que as lança em uma superfície, a topografia particular de um rosto.

³¹ A fala original de Warhol na entrevista ao periódico *Tape Recording* é: "People loves to see themselves on tape." Goldsmith, 2004, p. 78.

Dispomos nos aspectos físicos do rosto a configuração dos elementos que firmam a aparência de um ente individual. Assim, o retrato pode inscrever no território do visível as marcas que permitem o reconhecimento de um indivíduo em dado contexto social. Ao nos depararmos com um rosto, podemos fazer recair as qualidades físicas e disposições espirituais que acreditamos ler em suas expressões, assim como sua própria predisposição à passagem do tempo, que se imprime nas rugas e manchas sobre sua superfície, assim como pela comparação com o modelo, ou com outras imagens dele.

O rosto é uma propriedade própria da cabeça dos seres de nossa espécie que, inclusive, criaram outros substitutos para o mesmo, como a *máscara*. A máscara é um objeto de função dupla, suprime um rosto para dar a ver um outro. Mas pressupõe sempre um corpo que anima aquilo que sustenta e sob a qual desaparece. Senão é mera imagem, *imago* puro. Simulacro de um ente material ou físico que se faz ausente, como no retrato, cuja história, na Europa, tem fundamentos, também na máscara, em especial a mortuária, disseminada em certos ciclos prestigiados da civilização romana.

A tematização do rosto nas formas artísticas firmou a possibilidade de reconhecimento de certas figurações como rostos. Ela mesma localiza (metonimicamente) o indivíduo em uma única parte, sua face. Antes da popularização avassaladora da fotografia, o retrato era uma tecnologia disponível apenas para alguns poucos sujeitos, usualmente que dispunham de alguma forma distinção social. A elite era detentora dos processos de diferenciação pela imagem. A própria prática retratística de Warhol na pintura, atualiza e mantém essa tradição. O comissionamento de retratos pela elite era uma das principais fontes de renda do artista, servindo, inclusive, como financiamento da *Interview* e de seus filmes. A efervescente vida social do artista, sua presença em lugares da moda, ou círculos abastados, eram espaços de negócios, onde ele continuamente tentava emplacar a venda de um retrato, como lembra Bob Colacello (1990) em livro de memórias sobre o tempo em que atuou ao lado de Warhol. Mas se antes, a imagem de si era um símbolo de status, agora o valor simbólico encontrava-se majoritariamente na assinatura do artista.

Sendo o rosto, então, a única “cena” dos *Screen Test*, não podemos negar a possibilidade de serem retratos, assim como o próprio artista não o fazia. Anos depois, ele mesmo afirmaria: “uma nova forma de fazer um retrato seria fazer vídeos de um minuto de uma pessoa em loop, assim você poderia dar play quantas vezes quisesse...até cansar...” [tradução nossa]³² (Goldsmith, 2004, p.

³² Na entrevista concedida a Letitia Kent para a *Vogue*, em março de 1970, Andy Warhol afirma, ao narrar a genealogia de seus filmes: “A newer way of doing a portrait would be

187). Contudo, o que importa nesse estudo não é determinar aqui a que campo, gênero ou estilo pertencem essas formas, mas observar as operações que ali se colocam em jogo na produção de seus sujeitos. Afinal, os *Screen Tests* configuram, ao menos, três posições para ele: a do “retratado”; a do artista, assumida por Warhol, cujo nome acompanha e direciona sua apreciação; e a daquele que olha o sujeito na tela, o público. Nesse engendramento de sujeitos, a câmera parece emergir como uma máquina de produzir subjetividades a partir das (e com as) imagens.

Uma hipótese primeiro se apresenta. Os *Screen Tests*, ao tornarem explícitas as determinações dos meios técnicos na produção do sujeito, por sua vez, posicionam o mesmo como tecnologia do seu fazer. Os meios técnicos para a produção de imagens de si (e do outro) conformam seus sujeitos, que preferem assumir tal posição frente ao destino antinômico que lhe é proposto, como objeto desse sistema produtivo. O grau de assujeitamento ao qual ele se presta, ao menos, lhe confere a possibilidade de agenciamento dos meios técnicos que informam a percepção ao carregarem discursos referentes à ela e ao que se percebe, capturando a atenção e fomentando afetos).

Ao nos deparamos com o desejo do sujeito de individualizar-se frente ao coletivo que incorpora, destacando-se da massa, podemos ver como o retrato popularizou-se na nossa cultura. A pluralidade de figuras retratadas pelas lentes da câmera de Warhol, nesses testes para nenhum papel que não o de si mesmos, parece confirmar um sintoma disseminado de se fazer sujeito pelo agenciamento da própria imagem. Em sua superfície acreditamos ver nossa individualidade, imaginamos poder moldá-la, assim como podemos eternizar-nos no registro que repete-nos e reage de outra forma ao tempo, tornando-nos alvo do próprio olhar e de múltiplos outros, podendo estar onde nossos corpos não estarão. Os *Screen Tests* não evidenciam apenas a pulsão por converter-se em imagem, mas a vontade de ser obra potencial do artista Andy Warhol. Nesse sentido, os filmes não apresentam apenas as imagens de Salvador Dalí, Yoko Ono, Bob Dylan, Susan Sontag, Allen Ginsberg e Nico, já instituídas e postas em circulação em outras mídias. Sobre elas recai, também, a sombra da assinatura de Warhol.

O procedimento autoral de Warhol nos *Screen Tests* encontra-se, principalmente na prescrição de um método, estabelecendo os protocolos formais que vão convencionar o resultado final de sua operação, para a apresentação de sujeitos, já que não há personagens, a não ser, talvez, aquelas expressas por

to make a one minute looped videotape of a person that you could play over and over again... For as long as you like...”

suas identidades como figuras públicas, que se oferecem, deliberadamente, ou aceitam revelar-se, para o meio técnico da câmera portátil. Esta, sim, produz a imagem. Warhol não manipula a ferramenta que possibilita a criação de suas imagens. Ele deixa a câmera fazer a cena, tornando-se apenas um auxiliar em sua produção – definindo como montá-la, posicioná-la e ligá-la. Muitas vezes, nem era ele quem a operava, assim como não escolhia o que seria filmado, nem se importava se as regras eram seguidas fielmente.

Ainda que os filmes de Warhol sejam aclamados pela crítica como formas transgressoras, de grande impacto para a cena *underground* de seu tempo, ele não confere um novo uso para o aparato, nem interfere em seus processos. Pelo contrário, ele atua nas operações que se encontram na gênese de suas técnicas, seja a repetição, no caso da serigrafia, ou a criação de registros, que ditaram tanto seu uso compulsivo do gravador de som, quanto da câmera de vídeo. Vale lembrar que Warhol era, também, um colecionador de objetos, móveis, imagens, sons, conversas e rostos, espécies de ready makes em uma cultura em que todo acontecimento também pode vir a tornar-se representação quando repetido e reproduzido assertivamente. Notamos em Warhol um impulso obsessivo para colecionar essas frações da realidade.

O caráter “caótico” do arquivo de Warhol, que muitas vezes apenas jogava tudo que estava em sua mesa em uma caixa de papelão que seria lacrada e guardada como um cápsula do tempo [*time capsule*], parece ir na contramão da função arquivística. Jacques Derrida (2001), que se debruçou sobre o tema do arquivo a partir da oposição entre verdade material e histórica em Freud, em uma conferência realizada em Londres em 2004, alia o conceito a um outro, o de mal de arquivo. A pertinência da reflexão se dá pelo papel fundamental que a noção possui na constituição de tradições e de narrativas históricas, lembrando-nos que a totalidade só pode se dar virtualmente, como projeto.

Logo no início de sua fala, Derrida retoma a etimologia do termo, observando a dupla acepção do vocábulo grego *arkhé* no desígnio da origem e da autoridade. Em seu argumento, ele lembra a necessidade do arquivo de estabelecer um espaço que o suporte, assim como um agente que o interprete, os então chamados arcontes, responsáveis, também, pela sua salvaguarda e manutenção. Nesse sentido, o arquivo ambiciona a objetividade histórica, configurando-a em sua materialidade. Contudo, ele não produz estabilidade ou totalidade. Todo arquivo, afinal, ao operar com a memória, traz para cena, também o esquecimento. Aquilo que nele se faz ausente, portanto, desvela o interesse daqueles que o comandam e organizam, estabelecendo aquilo que o filósofo

nomeia *mal de arquivo*. A abertura para o porvir, dada na possibilidade de entrada de novos materiais em sua estrutura, faz do arquivo um ancoradouro do passado que também se lança para o futuro, comportando, então, uma dimensão espectral.

Warhol, ao produzir os *Screen Tests* com o mínimo de recursos, baseia-se em uma série de imagens e gêneros anteriores, assim como o faz circular em um contexto cultural saturado de informações linguísticas e gráficas. Ele comprime diferentes usos do retrato em uma “única imagem” que, por sua vez, abre-se para o tempo, para o movimento. Ela não é instantânea, nem imediata, mas processual e mediada, não só pela tecnologia que a (re)produz, mas também por aquilo que reconhecemos nela e que se vinculam a ela em sua circulação.

É importante lembrar que os meios artísticos e seus usos instauram diferentes experiências para com a temporalidade. Pode-se, por acaso, comparar o tempo passado diante de uma foto e aquele dispensado ao assistir um filme? Ou a experiência de um dos infindáveis filmes de Andy Warhol, com as propagandas nos intervalos comerciais da TV? Ou, ainda, a leitura de um romance de Dostoiévski com um haikai?

O tempo, de fato, é um dos protagonistas da experiência moderna. Afinal, o desenvolvimento de formas de transporte e comunicação pelos parâmetros da agilidade como uma das bases do sistema produtivo industrial, encurtando fisicamente e virtualmente os deslocamentos, proliferou o sentimento de aceleração do tempo. Por outro lado, lembra o historiador da fotografia e teórico da imagem Maurício Lissovsky (2003), o presente da modernidade também era moldado por uma “inclinação pelo futuro”. A fotografia moderna, segundo a disposição do autor, inventa-se como “dispositivo de retardamento”, como “máquina de esperar” (Lissovsky, 2003). Como herdeira do “perpétuo agora” da pintura, conquistado com a invenção da perspectiva renascentista que organizou a imagem em um ponto de vista central – posição que configurava a instantaneidade do olhar sobre a cena –, a fotografia – descendente direta da tecnologia da câmera escura – se cravava no presente, ao mesmo tempo em que sua materialidade indicial a ancoravam no passado. Preocupado em apreender o(s) tempo(s) da fotografia – do isso-foi ao seu devir – Lissovsky busca refúgio, também, nas formulações de Walter Benjamin em sua formulação da imagem dialética, em seu *Passagens* (1927-1940).

A imagem dialética, de certo modo, atualiza a noção de Aura a partir de uma perspectiva histórica. “Acho que ‘aura’ é alguma coisa que só os outros podem ver, e só vêem o que querem ver. Está tudo nos olhos do outro. Você só pode ver uma aura nas pessoas que não conhece bem ou não conhece nada”

(Warhol, 2008, p. 93). Ambas noções pensam as relações temporais, seja via a noção de origem (mítica), ou de passado (material), tensionadas na imagem a partir do *agora* da percepção. Nesse sentido, a instantaneidade da fotografia não se encontra no ínfimo segmento temporal que ela descontinua de um fluxo. Nem na materialidade de sua operação, pois mesmo a fotografia digital demora frações de segundos para se produzir. Ela encontra-se no instante de sua reconfiguração na visão. Momento este em que, diante da imagem, o tempo não se faz ausente, mas conflui, reflui, projeta-se e repete-se, retrai-se e expande-se.

Esse instante perceptivo põe em cena não só processos conscientes, na tentativa de conferir lisibilidade ao objeto, mas também inconscientes. Vale lembrar que a operatividade da noção de inconsciente foi fundamental para a desestabilização do conceito de sujeito, ao longo do século XX. A partir dele, Freud pode demonstrar como não nos encontramos totalmente no controle de nosso aparelho psíquico, mas como ele se estrutura e engendra a partir de inscrições acionadas para além da nossa percepção consciente da realidade. Para Derrida (2001), leitor de Freud, o inconsciente constitui-se como uma espécie de arquivo individual, subjetivo. O mal de arquivo, por correlação, encontraria paralelos com a pulsão de morte, também descrita pelo fundador da psicanálise. De modo que, a verdade material e até mesmo a origem (ainda em chave benjaminiana) seriam mais da ordem espectral, do que material, sendo gerada pela tensão entre arquivo e mal de arquivo, produzindo uma estabilidade que é mais da ordem do discurso do que da factualidade.

Quando nos deparamos com um *Screen Test* de Warhol, não o recebemos como no momento em que ele foi primeiro produzido e exibido. E se a imagem indicial nos transporta para um outro tempo, o *agora* da percepção atualiza a imagem, convocando outras imagens, seja ao reconhecer a imagem do sujeito que ali se apresenta, ou por relacionar-se com algo retornado na memória a partir de sua aparência ou da enunciação de algum gesto. Por isso uma imagem nunca é *apenas aquela imagem*. Mesmo na sua fatura, ela já convoca tanto imagens de referência (consciente e inconsciente), quanto também já é em si resultado da diferença entre a imagem desejada-projetada e aquela realizada-produzida. Quando disposta no mundo, ela será posicionada com outras, nem sempre da mesma espécie, seja em espaços expositivos, publicações, ou em um buscador online.

Importante apontar que o arquivo não se estabelece apenas no repositório espacial que abriga os documentos. Seus fragmentos são também arquivos, pois fundam e expressam outros elementos que constituem a tradição - da qual

participam. Quando falamos de documentos, importa lembrar, referimo-nos também às imagens. Essas, por sua vez, ainda que também se guiem por escolhas ou protocolos instituídos pelo sujeito que as produz, também comportam o imprevisto.

Walter Benjamin, em seu ensaio sobre a fotografia (1936), propõe a noção de inconsciente óptico para pensar o poder dos meios técnicos na manipulação – pela ampliação, redução e planificação – daquilo que vemos, destituindo-nos da posição de operador consciente da composição capaz de deliberar sobre tudo que se dispõem na imagem. Nesse sentido, ele é revelador do impacto da técnica na percepção dos sujeitos. Benjamin, na vanguarda de Derrida, faz um paralelo com o inconsciente pulsional Freud. Se este orienta-se por motivações que escapam à uma lógica racional que visa orientar a vida do sujeito em sociedade, o inconsciente óptico emerge naquilo que, antes à margem da visão, passa a ser seu protagonista, aparecendo como uma espécie de revelação, um acontecimento na imagem.

Se o inconsciente pulsional represa conteúdos, mantendo-os afastados da consciência, o inconsciente óptico os revela. A noção de óptica, em Benjamin, relaciona-se menos aos processos físico-biológicos que servem como condição de possibilidade do ato de *ver*, do que ao caráter compartilhado do *olhar*. O olhar, para o filósofo alemão, é o aparato da visão modulado por parâmetros de uma visualidade instituída por um programa cultural compartilhado socialmente. Esse é responsável não só pela codificação das imagens, tornadas signos, mas também modela o modo como olhamos para o mundo, projetando sentidos (semânticos e direcionais), elegendo focos, possibilitando distrações. O que, então, na imagem de Warhol, reconvoca insistentemente o olhar de diferentes agentes? Há algo, ali, que prometa uma profundidade para além da superficialidade, do suporte e da própria personalidade do artista?

O emprego que Warhol faz da câmera amplia a participação do inconsciente em diferentes níveis. Primeiro, o do próprio indivíduo que se coloca diante do dispositivo e que, mesmo na tentativa de controlar seus gestos, por vezes falha, deixando escapar gestos espontâneos, imprevistos. Afinal, ele encontra-se diante de um espelho cego, que é a câmera, pois reconhece a produção de sua imagem, perdendo, contudo, a simultaneidade que o levaria a readequar ou redirecionar sua projeção. É justamente o fracasso da possibilidade de controlar a própria imagem que se revela. O próprio artista abdica da posição de fiscalização ao evitar a manipulação direta da câmera, ignorando, de saída, a possibilidade de ditar o registro por aquilo que poderia mais lhe interessar. Afinal,

ninguém dirige esses testes, ainda que seus modelos possam ser interpelados, não só pela câmera, mas por indivíduos que se colocam em seu extracampo. O caráter indicial do registro, sua verdade histórica, por sua vez, só pode ser da ordem da fabricação, do artifício, tanto da tecnologia empregada, quanto daquilo que o indivíduo deseja projetar de si mesmo.

O que fica evidente é, principalmente, a inclinação individual a tornar-se imagem, a participar do repertório de imagens que carregam a assinatura do artista e assim (quem sabe?) adentrar o arquivo da História da Arte, garantindo sua perpetuação para além de sua existência material. Mais do que produzir uma imagem do outro, Warhol deixa o outro usar o seu nome, seu reconhecimento institucional, para produzir a si mesmo. Nesse sentido, eles são co-autores, ou, para evocar outra figura da espectralidade, espécies de *ghostwriters*, que elaboram um discurso que carrega o nome de um outro.

2.6.

The trouble with Classicists

A câmera liga e desliga essas pessoas³³
Andy Warhol, 1975

Na segunda metade do século XX, o campo da Arte se viu ampliado pela incorporação de meios técnicos. Essas mudanças foram tematizadas nos estudos categóricos de diversos críticos e historiadores da Arte, que viam na emergência de novas práticas uma descontinuidade com aquilo que ficou conhecido como modernidade artística, passando a nomear o novo regime produtivo que desdobrava proposições modernas, ao mesmo tempo em que se opunham à elas, oferecendo novos caminhos para a produção artística, de Arte contemporânea. Segundo Boris Groys:

“A arte contemporânea é excesso de gosto, inclusive de gosto pluralista. Nesse sentido, é excesso de democracia pluralista, excesso de igualdade democrática. Esse excesso tanto estabiliza quanto desestabiliza o equilíbrio democrático do gosto e do poder ao mesmo tempo. Na realidade, esse paradoxo é o que caracteriza a arte contemporânea na sua totalidade.” (Groys, 2015, p. 14).

Um dos movimentos que marca essas mudanças é a *Pop Art*, movimento que, como o regime de produção industrial no século anterior, teve início na Inglaterra, na década de 1950, mas que floresceu, assim como o capitalismo

³³ Warhol, 2008, p. 96.

industrial, nos Estados Unidos, na década de 1960, e da qual Warhol é um dos principais expoentes. A Pop Art atuou em duplo frente, fazendo convergir a tradição artística, a partir do manejo das convenções formulados pelos meios artísticos da pintura (principalmente) e da escultura, ao mesmo tempo que profanaram o repertório de imagens que compunham essa tradição em sua formulação histórica.

A trajetória de Warhol demonstra a predileção pelas potencialidades da reproduzibilidade da imagem, empregando a serigrafia em criações pictóricas, que, por sua vez, eram reproduções, em diferentes escalas – tanto em tamanho, quanto em quantidade –, de imagens postas em ampla circulação na sociedade. Em 1962, Warhol expôs na Ferus Gallery, em Los Angeles, a série de *Campbell's Soup Cans* – afinal, “Sopas são como pinturas, você não acha?” [tradução nossa]³⁴ (Goldsmith, 2004, p. 12.) –, na qual utilizava a técnica e que atualmente figura em destaque na coleção do Museum of Modern Art (MoMA), em Nova York, consolidando sua relevância para a história da Arte.

O jovem Andy vinha constituindo, até aquele momento, uma carreira de sucesso como artista comercial, ao longo de mais de uma década na qual trabalhou arduamente para se consolidar em NY, a metrópole que substituiu Paris como insígnia de uma produção vanguardista da Arte. Assim que se formou em *Pictorial Design* na Carnegie Mellon University, atual Carnegie Tech, em Pittsburgh, sua cidade natal que hoje acolhe a fundação e museu com seu nome, Andy partiu com seu portfólio para a cidade grande. Naquele momento, o artista adentrava o circuito do mercado de Arte, passando a ser reconhecido como um dos grandes expoentes da Pop Art, recebendo de vez os louros da Fama.

Esta foi menos uma transição biográfica, do que uma “transição social na medida em que importantes indivíduos que monitoram as fronteiras da Arte reconheceram que Warhol tinha realizado um trabalho de relevo do ponto de vista da configuração dessa fronteira”, conforme escreveu o filósofo da Arte Arthur Danto, em ensaio biográfico sobre o artista (2009-2012, p. 23). Afinal, o artista apenas havia transitado de um setor do mercado para o outro, tendo na comercialização de seu trabalho criativo, ainda, sua principal fonte de renda. O próprio artista, em sua última entrevista, em abril de 1987, para Paul Taylor (PT), afirma:

AW: Eu ainda sou um artista comercial. Eu sempre fui um artista comercial
PT: Então, o que é um artista comercial?

³⁴ Na formulação original de Warhol: “Soups are like paintings, don't you think?”

AW: Eu não sei – alguém que vende arte

PT: Então quase todos os artistas são artistas comerciais, só que em diferentes graus.

AW: Acho que sim.

PT: O melhor artista comercial, é aquele que vende mais?

AW: Eu não sei.³⁵ (Goldsmith, 2004, p. 387)

Warhol parece reconhecer que todo artista circunscrito pelo mercado é um artista comercial. E os braços do mercado, por sua vez, são amplos, podendo abarcar uma série de manifestações artísticas que, inclusive, criticam suas operações. Como lembra Groys, “perceber a crítica à comercialização como principal ou até mesmo único objetivo da arte contemporânea serve simplesmente para reafirmar o poder total do mercado de arte – mesmo que essa reafirmação assuma caráter crítico” (2015, p. 17). Contudo, ainda que pareça, nem tudo é crítica ao mercado. A ampliação da indústria criativa, via consolidação de galerias, instituições culturais e fundos de financiamento artístico, em um contexto de emergência da globalização, conduziu ao crescimento exponencial de eventos de Arte, como bienais e feiras internacionais, além da internacionalização de artistas e galerias que se transformam em verdadeiras empresas multinacionais.

Na análise de Danto, Warhol é abraçado pelo campo da Arte, pois este já se encontrava preparado para incorporar alguém que comunicasse com o grande público, que poderia tocar o mundo cotidiano das pessoas “comuns”. Ou seja, o que havia de inovador na prática do artista já estava pré-programado, tendo em vista que as próprias vanguardas que abriram seus caminhos já estavam apaziguadas pela crítica e história da Arte. “Sob certos aspectos, Warhol criou uma imagem icônica do que a vida é” (Danto, 2012, p. 24). Ao fazê-lo, a partir da articulação e deslocamento de imagens da vida cotidiana, ele também pode se tornar um ícone para todos aqueles que se reconhecem em seus trabalhos, de modo a tornar-se, para eles, a materialização da figura do artista.

Ainda no ano de 1962, Warhol realiza suas primeiras serigrafias de personalidades icônicas da cultura estadunidense, como Marilyn Monroe e Elvis Presley, além da série *Death em Disaster* (1962-1964), na qual se replicam imagens de catástrofes. A reprodutibilidade da imagem é uma estratégia que se faz presente não só no meio técnico da serigrafia, que era amplamente empregada

³⁵ Na língua em que foi primeiro proferido, o diálogo lê-se:

AW: I’m still a commercial artist. I was always a commercial artist.

PT: Then what’s a commercial artist?

AW: I don’t know—someone who sells art.

PT: So almost all artists are commercial artists, just to varying degrees.

AW: I think so.

PT: Is a better commercial artist one who sells more work?

AW: I don’t know.

em processos industriais de impressão de motivos em tecidos e papéis de parede – forma que Warhol também vai empregar com motivos de vacas e flores –, mas nos meios técnicos que também instituíram, pela ampla disseminação que as torna reconhecíveis, as imagens de que ele se apropria para fazer os seus stencils.

As sopas da tradicional marca Campbell's, fundada nos Estados Unidos em 1869, quase um século antes do artista lhe conferir o *status* de obra de Arte, eram produtos da indústria alimentícia amplamente consumidos em diversos lares do país, incluindo o do artista que dizia ter se nutrido com elas cotidianamente durante décadas. “Eu consumia sopas Campbell diariamente no almoço por quase 20 anos. E um sanduíche” [tradução nossa]³⁶ (Goldsmith, 2004, p. 242). Sua imagem, contudo, não está apenas nos rótulos, mas nas peças publicitárias que as anunciam nos mais diversos meios.

Analogamente, Marilyn e Elvis não são meros retratos de figuras emblemáticas da indústria cultural naquele período, mas eram produtos do sistema produtivo de celebridades engendrado por Hollywood e pelas grandes gravadoras. Suas imagens foram amplamente difundidas em variados suportes, em uma multiplicidade de poses, tornando-os verdadeiros ícones da época. Marilyn encarna Eva, enquanto Elvis se faz Adão nos paradisíacos jardins da Fama. Fetichizados, tornados figurações das ambições femininas e masculinas projetadas e mantidas pelo sistema que as coloca em evidências, esses indivíduos viram suas subjetividades exploradas de tal forma, que desapareceram em si mesmos. O suicídio de Marilyn e o comportamento autodestrutivo de Elvis, podem ser vistos, nesse contexto, como tentativas de ainda manifestarem suas potências individuais, um agenciamento da própria vida para além daquilo que se estabelecia em narrativas, ainda que em outro registro, que não o criativo.

A série *Death and Disaster*, por sua vez, provém das imagens postas em circulação na Mídia impressa. São registros de eventos traumáticos cotidianos. Nos trabalhos que integram esse conjunto o conteúdo da imagem, seu teor indicial de uma tragédia real, esvazia-se pela repetição. As distorções e falhas convocam nossa atenção para a superfície da tela, levando-nos a perceber a materialidade gráfica da imagem. A suposta indiferença de Warhol no que diz respeito às imagens por ele agenciadas, explicita a banalidade imbuída nelas a partir de sua circulação. Até aquele momento, as cenas de violência que imperavam na Arte

³⁶ Segundo o original: “I had Campbell's soup every day for lunch for about 20 years. And a sandwich.”

eram aquelas das grandes batalhas apresentadas nas pinturas de gênero histórico, ou em cenas míticas, retiradas das narrativas cristãs, incluindo, em seu repertório, as figurações do inferno e do fim dos tempos. Warhol, contudo, replica as imagens de periódicos com acidentes de carro e avião – meios de transporte da vida moderna –, mas, também, de embates violentos entre a polícia e manifestantes negros pelos Direitos Civis, assim como da cadeira elétrica, utilizada na execução de criminosos sentenciados à morte pela legislação dos EUA.

Ao empregar essas imagens em seu trabalho, que se relacionam a diferentes eventos, mas são postas em circulação em um mesmo meio, o artista revela a sua equivalência valorativa no sistema midiático e as compara, agora, à Arte. E se a Arte podia, desde os *ready mades* de Duchamp, atrair para seu campo quaisquer formas, materiais e imagens existentes, as mesmas passam a existir como artefatos artísticos potenciais, dependendo dos contextos que habitam.

2.7.

Slip away (a warning)

Eu acredito que a mídia é arte³⁷
Andy Warhol, 1971

A prática de Warhol explicita o modo como as imagens transitam não só a partir de seus suportes, mas entre eles, reproduzindo-se e repetindo-se. Desse modo, as imagens se perpetuam e se integram no imaginário, gerando desejos que reprogramam nosso inconsciente. Nesse sentido, eles também produzem os sujeitos que se valem delas para estabelecer imagens e discursos sobre si mesmos. Segundo o antropólogo Roy Wagner, “ao aprender a usar ferramentas, estamos secretamente aprendendo a usar a nós mesmos: como controles, as ferramentas meramente mediam a relação, objetificam nossas habilidades. O mesmo se aplica aos nossos anseios e prazeres ‘materialistas’” (2020, p. 118). O sujeito, então, é outra tecnologia que se encontra em jogo com/na imagem. Aquilo que compreendemos como sujeito foi modulado e modelado também pelos meios técnicos que estabeleceram o campo e as formas para sua visibilidade.

A história da humanidade, conforme estabelecida na Era Moderna da Europa, pode ser vista como a narrativa das técnicas e tecnologias humanas,

³⁷ No original: “I believe media is art.” Goldsmith, 2004, p. 194.

tendo em vista que esta integra essa última categoria, prescrevendo instrumentos, métodos e técnicas específicas para produção de conhecimentos sobre si, como indivíduo e como coletivo, no sistema epistêmico que está integrada. A tecnologia pode não ser “antropologicamente universal”, como lembra o teórico cultural chinês Yuk Hui (2020), pertencendo à cosmologias múltiplas. Contudo, a nossa cosmologia, formulada pela epistemologia ocidental, teima em ver a tecnologia como forma de “exteriorização da memória e a superação da dependência dos corpos” (Hui, 2020, p. 25). Nesse sentido, ela constitui uma espécie de duplo para o humano, espelhando nossas funções de tal modo, que tememos sermos suplantados por ela.

Um dos expoentes do campo de estudos das mídias na segunda metade do século XX, o alemão Friedrich Kittler (2017) dedicou-se a pensar como o mundo moderno é devedor dos meios que fizeram circular os discursos e imagens fundamentais para a sua constituição. Nesse sentido, certas inovações tecnológicas têm papel pivotal em determinados momentos históricos, como a prensa móvel de Gutenberg na Europa do século XV, a fotografia no século XVIII ou a internet no século XX. O argumento de Kittler é de que esses avanços tecnológicos sintetizados em diferentes meios técnicos, pelo seu impacto na produção e circulação de discursos e imagens, ampliaram as possibilidades, a velocidade da circulação de informações, modificando nossa percepção do mundo de modo a transformar, também, a forma como nos relacionamos com ele e com essas meios técnicos.

As tecnologias não são formas estanques, computando a organicidade do homem, mas se atualizam constantemente, em um circuito no qual, ao materializarem certos saberes e técnicas, produzem novos conhecimentos e formas de fazer que reestruturam aquela tecnologia, possibilitando a sua reelaboração. Em parte, isso se dá pois a tecnologia guiou-se principalmente pela ideia de uma temporalidade progressiva, que permitia apenas o avanço, jamais o recuo. Ainda que novas técnicas e tecnologias não suplantem completamente as anteriores, elas seguem existindo, o entusiasmo é dirigido ao novo. “Coisas novas são sempre melhores do que coisas velhas” [tradução nossa]³⁸ (Goldsmith, 2004, p. 247). Desse modo, o aparato fotográfico atual, assim como a imagem que dele resulta, não é o mesmo de Daguerre ou Nadar, assim como a pintura passou também por uma série de revoluções técnicas documentadas pela história da Arte.

³⁸ “New things are always much better than old things.” Afirma Warhol no original.

Nesse sentido, a Pintura dispõe de meios técnicos, mas, na realidade, é uma mídia.

Por mais que toda pintura resulte de meios materiais, como uma superfície de fibras vegetais (como papel, tela ou madeira) sobre os quais gestos deitam seus rastros a partir de instrumentos que manuseiam os pigmentos, não é um mero espaço de inscrição, mas estabelece relações específicas entre sujeitos. Ela é um *meio* específico de se alcançar um resultado artístico a partir de técnicas próprias, prescritas ou adaptadas para ele. Entretanto, nem toda área pintada participa da Arte. Nele, a pintura, como *medium* artístico, possui uma história própria, um repositório de sua tradição, assim como teorias e modos de fazer específicos. Ela não é apenas um meio técnico, mas uma mídia (*medium*), pois sustenta não só uma imagem, mas saberes e instituições próprias para sua promoção. Nesse sentido, elas atuam na sistematização do campo das representações, que elas configuram, a serviço de uma lógica informacional.

A mídia (*medium*) não é mero suporte para difusão de informações e expressões. Ela é uma forma material que, sim, serve como *meio* entre indivíduos que compartilham as chaves para a decifração do código que ali se dispõem. Essa decifração pode ser da ordem da interpretação ou da mera fruição, mas advém de um reconhecimento de estruturas compartilhadas. Em resumo, a mídia é aquilo que instrumentaliza as relações que estabelece. Essa destinação tanto molda seu design, assim como seu emprego vai modelar, e por vezes, normatizar, sua aplicação. A mídia articula os meios técnicos como expressões de tecnologias, como procedimentos compostos de saberes específicos que se colocam em íntima relação com a cultura, entendida como o repositório de saberes, crenças e comportamentos que diferenciam nossa espécie das demais.

A *Pop Art*, ao deixar-se contaminar com as imagens de ampla circulação na cultura dita de massa, celebra o fetiche das mercadorias que dão sustentação ao capitalismo, integrando os meios de produção em massa, mas concretizava a integração da primeira no sistema midiático. Segundo o historiador da Arte Benjamin H. D. Buchloh (In: Garrels, 1989), Warhol, ao entrelaçar o legado modernista da Arte com a linguagem da propaganda e do design, não diferencia os legados de ambos os campos, nem o de seus agentes. Na realidade, ele entende como o modo de distribuição dos objetos como *commodities* determina a circulação da totalidade das formas que integram a indústria cultural (In: Garrels, 1989, p. 55). Até mesmo o caráter coletivo de sua produção, explicitado pela lógica fabril de seu ateliê, abole a posição individualizante do artista como gestor da própria criatividade e criação, inserindo-o em um sistema de indiferenciação de

seu produto, que não é mais recebido como um objeto único, mas como um artefato comercial, que poderia, como no caso dos retratos, ser “personalizado” de acordo com a demanda do consumidor.

Warhol compreende o funcionamento da rede de distribuição de imagens e enunciados em diferentes suportes e para diferentes públicos, operando com diferentes configurações, que formalizam o visível e o dizível na esfera da informação. A informação não se configura apenas na forma *notícia*, mas expressa um conjunto de conhecimentos sobre alguma coisa, devendo, para isso, adequar-se ao suporte que a sustenta, que conforma sua lisibilidade como signo, à instituição que gere seus processos de significado, e ao público que se dirige. Ainda que a informação não seja o princípio ou fim da Arte, ela instaura uma comunicabilidade, tendo em vista que ali as informações que compõem o campo da visualidade são processados e apresentados em meios técnicos que permitem sua circulação e conversão em discursos.

Nesse sistema distributivo, não pode haver contemplação desinteressada, pois ele atua para sua sobreinscrição das imagens como informação, modelando e modulando nossa experiência. Ele estabelece uma economia da atenção distribuída em categorias hierarquizadas, como aquela que ditava o que era a cultura de elite *versus* popular, Arte e *mass media*. Quando falamos de sistema midiático, para além da sua compreensão como conglomerados empresariais que operam com a gestão e comercialização em massa de informações em diferentes suportes, podemos perceber o quanto as mídias não só são fundamentais para a estruturação das culturas e das relações sociais, como integram-se, (retro)alimentam-se,

Esse encontro entre as mídias de massa e os meios artísticos, por sua vez, despojou o museu de seu papel normativo, segundo Groys (2015, p. 32). Pois se a Arte passava a afirmar a “igualdade formal de todas as imagens sob as condições de sua desigualdade factual” (Id., p. 29), principalmente desde o advento dos *ready made* que deslocaram o estatuto da Arte do objeto para o contexto de sua apreciação, a diferença passa a residir no sistema midiático, ou mercado de mídia global, para usar o termo do autor. Esta, para continuarmos com Groys, é responsável por tramar certa percepção comum da “vida real” (Id., p. 32), assim como por redefinir para o público a noção de Arte a partir de produtos culturais diversos como “propagandas, vídeos da MTV, videogames e sucessos de Hollywood” (Id.)

Contudo, não podemos afirmar a inutilidade do museu. Pelo contrário, como arquivo, ele baliza as relações entre passado (tradição) e presente,

influenciando a percepção do “novo”. Contudo, a similaridade entre as formas apresentadas como novidades no museu, muitas vezes são deslocamentos daquelas presentes na grande mídia, enquanto esta, por sua vez, atua na manutenção da tradição artística, divulgando suas formas em uma variedade de produtos. Contudo, não podemos negar que o mesmo não se baseie em princípios instituídos pelo sistema midiático, que exige das instituições a presença em diferentes plataformas sociais, empregando discursos típicos desses espaços para gerar engajamento, assim como anunciam suas mostras em revistas, enviam pautas para a televisão, e moldam sua programação por aquilo que pode atrair mais olhares (visitantes), fazendo deles uma marca forte que permita sua rentabilização, ao emprestar seus espaços para eventos corporativos. E o mesmo acontece com as galerias, com os artistas etc.

Esse sistema que articula diferentes imagens e produções culturais organiza a totalidade dos meios representativos em mídias específicas que se relacionam a partir do deslizamento de significantes e significados. Nessas rotações, os discursos e imagens adquirem configurações próprias a cada suporte, instaurando diferentes experiências sensíveis que visam moldar a percepção individual, integrando-a em um programa culturalmente estabelecido, de modo a coordenar a sociabilidade. Em resumo, “ninguém escapa da mídia. A mídia influencia todo mundo” [tradução nossa]³⁹ (Goldsmith, 2004, p. 196). Não por acaso são as entidades como a imprensa e as emissoras de televisão e rádio que servem como meios de estabelecer relações baseadas em princípios da comunicação e dos quais Warhol primeiro se aproveitou para gerar suas imagens.

Ao fazerem uso de imagens de ampla circulação midiática – em cartazes publicitários, revistas, panfletos e propagandas –, os artistas circunscritos pela *Pop Art* expandiram as possibilidades das imagens dignas de figuração no território da Arte, apelando para o cotidiano e para as imagens relacionadas ao consumo de itens que moldavam a vida diária, estabelecendo um diálogo direto com a atualidade, a partir da circunscrição dessas imagens em uma temporalidade compartilhada fundada na lógica do imediatismo, do agora. Mas o que é esse agora? Seria ele o “novo” ou da ordem da repetição?

2.8.

Forever changed

³⁹ No original, figura: “no one escapes the media. Media influences everyone.”

Eu acho que a pintura está datada. Em meus primeiros filmes, eu queria “pintar” em um novo meio⁴⁰

Andy Warhol, 1970

Em 1964, quando expõe na galeria de Leo Castelli, um dos mais relevantes comerciantes de Arte no período, Warhol já tinha no filme o principal meio técnico de sua produção. Na época, quando questionado, Andy afirmava que abdicou da pintura para tornar-se cineasta, dedicando-se somente à produção de filmes, “porque filmes eram mais fáceis de fazer [...]. Pois você só precisa ligar a câmera” [tradução nossa]⁴¹ (Goldsmith, 2004, p. 161). A afirmação era mais retórica do que real, tendo em vista que Warhol encontrava na demanda comercial de seus quadros o financiamento de suas incursões no cinema. Ainda que as câmeras portáteis tenham facilitado a produção de filmes, o recurso ainda era dispendioso. Mas antes mesmo de adquirir o meio técnico para a produção de seus filmes, Andy já sonhava fazer cinema. Seu fascínio por Hollywood e suas figuras, permeiam toda sua carreira – “Era no vazio, no vácuo de Hollywood, que eu mais queria moldar minha vida” (Warhol, 2013, p. 56) – apesar de só tardiamente, a admiração ter sido retribuída. “Fomos à Hollywood milhares de vezes, e tudo sempre deu errado. A maioria dos estúdios nos rejeitou, e nada acontecia” [tradução nossa]⁴² (Goldsmith, 2004, p. 247), lembra o artista em entrevista dada em 1977. Contudo, isso nunca impediu o artista de dar vazão à sua pulsão criativa. Afinal, quem podia competir, naquele momento, com uma indústria multimilionária?

Ao mesmo tempo em que passava a ganhar visibilidade no circuito comercial da Arte, Warhol enveredou pelas vias do cinema alternativo, revelando-nos que, mesmo sendo bem sucedido no mercado, seu desejo de investigar outras formas de produção de imagens ainda imperava. É nesse momento que Andy estreita relações com Jonas Mekas, fundador do Film-Makers Cooperative (1962), uma divisão do The New American Cinema Group (NACG), fundado em 1961 por 22 artistas de Nova York, entre os quais, encontrava-se Warhol. A década de 1960, lembremos, foi prolífica no desenvolvimento de formas experimentais no Cinema. Em curso encontravam-se movimentos como a Nouvelle Vague francesa

⁴⁰ No original: “I think painting is old-fashioned. In my early films, I wanted to “paint” in a new medium”. Goldsmith, 2004, p. 186.

⁴¹ Logo no início de sua entrevista com Joseph Gelmis, em 1969, quando questionado por que fazia filmes e havia desistido de pintar, Warhol responde, no original “because movies are easier to do.” Ao que o entrevistador retruca: “Easier than signing Campbell Soup cans?” E o artista responde: “Yeah. Well, because you just turn the camera on”

⁴² A fala de Warhol, no original, é: “We went out to Hollywood a lot of times, and everything always fell through. Most of the studios took us out, and nothing ever happened.”

e o Cinema Novo brasileiro, que desaguarda, no final da década, no Cinema Marginal, além de outras formas de cinema autoral emergentes.

Essas formas novas apresentavam-se como alternativas às operações e circuitos próprios dos grandes estúdios e produtoras, possibilitando experimentações cujo resultado original firmava o seu proponente como autor, o criador de uma técnica específica que surge no agenciamento desse fazer em negociação com os parâmetros, os limites e potencialidades dos meios técnicos escolhidos. Na diferença do processo e do resultado inusado, em comparação com as diretrizes instituídas pelas Academias de Cinema, que também criam premiações para aqueles produtos que melhor expressam o funcionamento de seu sistema de produção, acreditamos ver surgir a subjetividade do artista. Sua insubmissão à regra, sua desobediência às operações “comuns” o fazem, supostamente, sujeito dos modos de produção.

Essa atuação engajada com a proposição do novo se vê também na inclinação política dos filmes, que, se não evitavam, se contrapunham ou esvaziavam a lógica do espetáculo que integra as estratégias do sistema midiático. Como lembra James (1989), que em seu estudo sobre a produção cinematográfica estadunidense da década de 1960, na qual Warhol figura como um dos principais expoentes das experimentações no campo, o cinema era, no período, a mais importante indústria cultural. Mais do que uma trajetória paralela em sua produção, os filmes de Warhol eram desdobramentos possíveis devido a sua trajetória na publicidade e na pintura, no qual também predominavam certo caráter elusivo de uma presença “não mediada” (James, 1989, p. 58).

James, assim Stephen Koch, que na década de 1970 já havia publicado seu estudo sobre os filmes de Warhol, e J. J. Murphy (2012), que também integra o grupo de pesquisadores dessa produção do artista, concordam em sua divisão em duas partes. A primeira, entre 1963 e 1968, abrange a produção mais experimental do artista. O período é marcado pela produção em película 16mm, onde estão ausentes as cores e o som. Já a segunda, aproxima-se mais das linguagens, fórmulas e operações da indústria hollywoodiana. Nessa fase, Warhol assume o papel de produtor, mais do que aquele de autor, emprestando seu nome para projetos conduzidos, principalmente, por Paul Morrissey.

Os *Screen Tests* participam do primeiro conjunto de filmes do artista que, como lembra James, nunca foram exibidos, ou foram projetados em raras circunstâncias, como festas e performances como a *Exploding Plastic Inevitable*. Ou por vezes eram articulados em conjuntos, como em *The Thirteen Most Beautiful Women* (1964) e *The Thirteen Most Beautiful Boys* (1965). O próprio

caráter sintético dessa produção, centrada em pequenas ações, auxiliou na sua tradução em sinopses que expressavam a ideia por trás da produção, possibilitando sua “compreensão”, sem exigir sua fruição (Crimp, 2012). Nesse sentido, eles vão, de fato, na contramão do fascínio cinematográfico. São formas mais especulares, ainda que o modelo se projetasse enquanto imagem sem sua imediata percepção como tal, do que espetaculares.

O espetáculo (Debord, 1997), lembremos, foi a tônica instituída, em grande parte, pela propaganda oficial no período entreguerras, perdurando até hoje. Em especial, os regimes fascistas souberam, como ninguém, operar com os meios de comunicação em massa – rádios, periódicos e cinema (a TV surge nesse período e populariza-se principalmente pós-conflitos – “Acho que a televisão fará mais do que os filmes” [tradução nossa]⁴³ (Goldsmith, 2004, p. 92)) – para mobilizar os sentidos e percepções da população a partir de imagens que produziam medo do *outro* e orgulho do *mesmo*. Pensar manuseios alternativos para esses meios técnicos, naquele momento, era um modo de resistir a esta lógica do poder contida nas imagens, o que não deixava de destituí-las de sua potência. A insubordinação também podia ser verificada em outros campos das vidas desses novos autores do cinema, que expressavam imagens e discursos contra-hegemônicos em suas produções, que correspondiam aos seus ideais e atuações políticas na sociedade.

A Revolução Industrial foi um acontecimento transformador, em escala global, dos modos de produção de bens. Ela não é só resultado do avanço da técnica, mas também as conforma, estabelecendo modos de operar com suas tecnologias que levam à racionalização dos processos de trabalho, a partir da prescrição de gestos para a realização de determinada atividade. As próprias formas artísticas que emergem a partir daquele momento são “subproduto da civilização industrial” (Bourriaud, 2011, p. 13), como a fotografia e o filme, que contaminaram os meios precedentes da pintura e da escultura. Contudo, elas parecem manter certa distância em relação ao seu sistema produtivo, pois a chamada “obra de arte”, hoje, “difere de outras classes de objetos pelo fato de não ser determinada por um contexto profissional normativo” (Bourriaud, 2011, p. 12).

Para o curador e crítico de Arte francês Nicolas Bourriaud (2011), o artista manteria-se no estatuto de diferença simbólica em relação a outros profissionais no regime do capitalismo industrial, pelo modo como organiza seus gestos:

[...] enquanto a profissão de padeiro, piloto de avião, operário metalúrgico ou do redator de publicidade requer o aprendizado e o emprego de gestos previamente

⁴³ No original, encontra-se: “I think television will do more than the movies.”

definidos, o artista moderno deve ele próprio *inventar* a sucessão de posturas e gestos que lhe permitirão produzir. (Bourriaud, 2011, p. 11).

Os gestos criados pelo artista para se manterem circunscritos ao campo da Arte não podem corresponder àqueles do sistema produtivo a não ser para negá-los, desvirtuá-los ou colocá-los sob perspectiva crítica (Bourriaud, 2011, p. 15). Por isso, muitos pintores e escultores passaram a experimentar com esta e outras tecnologias naquele período, levando à prescrição de uma nova categoria medial. Mas qual a natureza do gesto artístico de Warhol? Seria aquela da perspectiva biopolítica de Boris Groys (2015, p. 75), formulada a partir da constatação de que os meios artísticos haviam se voltado para a produção e registro da vida?

Se “*Práxis igual a poiésis*”, como afirma o curador Nicolas Bourriaud ao especular sobre a qualidade da ação criadora, “criar é criar a si mesmo” (2011, p. 14). De modo que, “as obras de arte, contrariamente aos produtos da indústria, revelam-se assim inseparáveis do vivido do seu autor” (Bourriaud, Id.). A única faceta de Warhol que parece transparecer nos *Screen Tests* é a de seu convívio social, tornando-se um rastro de encontros, sem medir, contudo, sua intensidade. Esses curta-metragens realizam o desejo de automação de Warhol, pois a marca autoral que fica em seus trabalhos é mínima, é aquela de seu nome, sua assinatura. Warhol parece revelar que o novo estatuto do gesto artístico, do traço que ele deixa, é o da *brand*, a marca de uma entidade comercial. Afinal, nada ali aponta para um olhar subjetivo, mas neutro.

Independente dos motivos que os levaram a passar pelo complexo industrial do artista, da *entourage* criativa de sua *Factory*, como Ondine, Paul America, Edie Sedgwick e Paul Morrissey, a estrelas de cinema, mas também artistas, críticos, escritores, historiadores da Arte, cantores e personalidade temporâneas, todos tornavam-se *superstars* quando flagrados pelas lentes de Warhol. Vale lembrar, que a identidade de *superstar* era resultado das operações de Andy Warhol. Ela resulta de suas empreitadas no cinema *underground*. Ao invés de recorrer às estrelas do Cinema, que emprestavam seus corpos para as imagens das personagens da ficção, as superestrelas de Warhol não tinham nenhum papel a desempenhar que não o delas mesmas.

As *superstars* de Warhol não eram mais do que pessoas reais, transpostas para as telas, sem nada representar. Sua qualidade estava na sua inabilidade de atuar, de ser outra pessoa que não si mesmos. Ao ser questionado do motivo de empregar o método, ele resumia:

Bom, desse jeito eu posso flagrar as pessoas sendo elas mesmas ao invés de inventar uma cena e filmá-la, deixando as pessoas atuarem papéis que foram escritos, pois é melhor agir naturalmente do que agir como se fosse outra pessoa, porque você consegue realmente ter uma imagem melhor das pessoas sendo elas mesmas do que tentando agir como se fossem elas mesmas. [tradução nossa]⁴⁴ (Goldsmith, 2004, p. 129).

O interesse de Warhol pela exibição de indivíduos imbuídos em si mesmos, parece antecipar o crescente interesse pela “realidade individual” que ainda impera em nossa cultura. Suas *superstars* se repetem nos nossos *influencers* que incessantemente expõem modelos de existência cotidiana prescritos para as mídias sociais. Capturaria Warhol, de fato, a realidade desses sujeitos? Mas qual a realidade do sujeito *na* imagem? É a de ser sujeito da própria imagem?

“Certas pessoas têm magia televisiva: longe das câmeras, elas despencam completamente, mas, diante delas, ficam absolutamente inteiras” (Warhol, 2008, p. 96). Não são todos os indivíduos, então, mas apenas alguns que parecem se constituir como sujeitos quando *on camera*. Warhol parece diferenciar entre duas classes de pessoas, as que se constituem a partir da imagem de si mesmos nos meios técnicos que o capturam, e os que ali não conseguem se integrar. O que torna, então, certos indivíduos mais aptos para tornar-se imagem do que outros? O sujeito cabe, de fato, em sua própria imagem? Quantas imagens são necessárias para fazer um sujeito? Quantos sujeitos cabem em uma imagem?

Os *Screen Tests* de Warhol, ao mesmo tempo que testam a capacidade dos indivíduos de se autoproduzir em quanto imagem, tensionam as propriedades do meio técnico empregado na produção de subjetividade. Assim, ele parece colocar em cena a centralidade das mídias na produção de si em nossa cultura. Vale lembrar que Warhol não cria só a si, mas cria, simultaneamente, seu outro. Ele escolhe e é escolhido por aqueles que lhe servem de modelo. Assim, ele se cerca de indivíduos que alimentam e desdobram sua própria imagem.

A relação sujeito-objeto é fundamental para a Arte. Isso se dá porque ela cria relações entre sujeitos mediadas por objetos ou contextos materiais. O conjunto pode ter seus termos lidos de trás para frente, ou criando tríades alternadas, como a que se expressa em sujeito-objeto-sujeito, ou até objeto-sujeito-objeto, se pensarmos o modo como o artista apropria-se de formas e matérias instituídas para criar as suas próprias. O objeto artístico, assim,

⁴⁴O trecho é a resposta de Andy Warhol à pergunta de Gerard Malanga, poeta e parte da Factory, sobre o que levou o artista a apenas ligar a câmera e deixá-la filmar. No original, lê-se: “Well, this way I can catch people being themselves instead of setting up a scene and shooting it and letting people act out parts that were written because it’s better to act naturally than act like someone else because you really get a better picture of people being themselves instead of trying to act like they’re themselves.”

comporta-se como o registro de um gesto, seja ele material, conceitual, ou como gesto arquivístico deliberado ou incidental de uma forma ou acontecimento efêmero. Os gestos são ações que diferem do agir que funda a práxis e do fazer poético. O gesto sustenta a si mesmo, sem nada produzir que não a si. Ele não tem fim, mas seria pura medialidade, segundo o filósofo político italiano Giorgio Agamben em seu ensaio sobre o gesto em *Meios sem fim* (2017).

Nesse texto, Agamben observa como, no século XIX, a burguesia, classe social que se estabelece em definitivo com a industrialização, havia perdido seus gestos. Ou, ao menos, a medialidade dos gestos, convertendo-os a um fazer material ou simbólico de ordem produtiva, como nos fala Bourriaud. Por isso, podemos pensar, os gestos que escapam às convenções, não só os da síndrome de Tourette, que gera manifestações espasmódicas, como visto por Agamben, mas também os das histéricas, documentados pelo psiquiatra e neurologista francês Jean-Martin Charcot, ao criarem um descontínuo nas convenções gestuais, são vistos como expressões anormais, adoecimentos do indivíduo que não controla completamente suas ações. Seu registro em imagem, inclusive, como demonstra Didi-Huberman (2015) em sua análise da iconografia experimental de Charcot, engessa o gesto não só no instante clique, mas na própria performance das pacientes a partir da tomada de consciência da cena instituída pela presença da câmera. Para Agamben:

O gesto é, nesse sentido, comunicação de uma comunicabilidade. Este não tem propriamente nada a dizer, porque aquilo que mostra é o ser-na-linguagem do homem como pura medialidade. Mas, assim como o ser-na-linguagem não é algo que possa ser dito em proposições, o gesto é, na sua essência, sempre gesto de não se entender na linguagem, é sempre gag no significado próprio do termo, que indica, antes de tudo, algo que se coloca na boca para impedir a palavra, e também a improvisação do ator para superar uma falha de memória ou uma impossibilidade de falar. (Agamben, 2017, pp. 60-61)

A medialidade, para Agamben, é explicitada em ações sem finalidade, sem propósito que não o de se produzir. A tentativa de estabelecer sentidos fechados sobre os gestos, de torná-los signos, como formas icônicas que representam algo, seja um sentimento, ou uma mensagem, revela o quanto a linguagem, como espaço que possibilita a formulação discursiva e a comunicação entre entes, estrutura o nosso estar no mundo. O gesto escaparia à significação que a linguagem propõe. Não é da ordem da aparência nem da representação, mas do aparecer. A linguagem é uma estrutura que estabelecemos socialmente com a finalidade de criar a comunicação. O ser-na-linguagem, ao operar na tentativa de

justificar o resultado de todos os gestos, de conferir-lhes finalidade, lembra-nos, também, do caráter fabril desses juízos. Eles são produzidos, não são imanentes.

Mais do que conformar imagens, Warhol expõe as medialidades que possibilitam sua instauração no visível. Há, certamente, formas de ser fora da linguagem, mas sua trama não nos deixa vê-las plenamente. Se o meio da linguagem serve aos fins da comunicação, a medialidade do gesto não comunica outra coisa que não a existência de um indivíduo com o qual se possa, potencialmente, firmar uma comunicação. Afinal, o gesto é um acontecimento antropológico. Mesmo aquele de caráter artístico adentra essa ordem, pois, mesmo que configure uma imagem, essa abre-se para sentidos, para manifestações do nosso ser-na-linguagem que tentam traduzir e firmá-lo em discursos. Ele não busca outro fim que não o de afirmar-se em si e por si.

Agamben, inclusive, vê na imagem em movimento uma possibilidade de devolver o gesto na imagem à sua dimensão dinâmica. Ao invés dos fragmentos de gestos, sua síntese formal em fotografias, pinturas e outras figurações. O cinema permite seu fluxo, seu desenvolvimento e desaparecimento como nos mostram os *Screen Tests*. Sem nenhum fim que não o de serem meros testes de tela, explicitação da medialidade dos anteparos da imagem, eles parecem agir por uma certa lógica do dispêndio, instaurando práticas que “minimizam a importância dos ‘produtos’, exaltam o gesto, a gratuidade e a dilapidação das energias, o alegre esbanjamento das forças produtivas” (Bourriaud, 2011, p. 15). Se entendermos como produto o filme, de fato a experiência que ali se dispõem é um tanto tediosa. Nada mais desimportante do que um filme sem ação, onde a cena são as expressões lidas nos rostos dos sujeitos que apenas esperam, que se expõem pelo simples fato de poderem se mostrar. Mas há produtos secundários que ali ganham importância, os sujeitos que se apresentam na tela.

O próprio Warhol parece recusar o gesto artístico. “Eu não mudo o meio técnico [*media*], nem faço distinção entre minha Arte e a mídia [*media*]. Eu apenas repito a mídia [*media*] utilizando o meio técnico [*media*] em meu trabalho” [tradução nossa]⁴⁵ (Goldsmith, 2004, p. 194). Ele não manipula o meio técnico que possibilita a criação de suas imagens. O artista não confere um novo uso para o aparato, nem interfere em seus processos, trata apenas de organizar a cena para que ele possa fazer tudo. Warhol parece realizar assim seu desejo de ser uma máquina, pois a marca autoral que fica em seus trabalhos é mínima, indicada por

⁴⁵ No original, encontra-se: “I don’t change the media, nor do I distinguish between my art and the media. I just repeat the media by utilizing the media for my work.”

seu nome. Mas é a câmera que produz o vídeo, tornando o artista apenas um auxiliar em seu processo. Muitas vezes, nem era ele quem a operava, assim como não escolhia o que seria filmado. Seus sujeitos se voluntariaram, ofereciam-se para a máquina de fazer imagens da Factory de Warhol. Nada ali aponta para um olhar subjetivo, mas neutro. O gesto artístico do artista, o traço que ele deixa, é o da *brand*, a marca de uma entidade comercial.

E essa marca faz dele suporte para outros se projetarem, de tal modo que Warhol se faz mídia, assumindo sua medialidade, ao deixar que outros indivíduos usem o reconhecimento já estabelecido ao redor de sua assinatura, para tornarem-se, também, conhecidos amplamente, não só pelos seus feitos, ou faces, mas por terem sido modelos do artista. Vale lembrar, que a individuação desejada pelos retratados é menos visual, dada na imagem, do que simbólica. Afinal, tanto nos *Screen Tests*, nos quais os jogos de luz alteram a face, quanto nos retratos feitos a partir de fotografias instantâneas modificadas para a serigrafia, há apagamentos, assim como planificações que implicam, na grande maioria das vezes, em uma simplificação da face e de suas expressões. Mais do que uma imagem sintética, que expresse diretamente algo, Warhol aposta na comunicabilidade enquanto abertura. Afinal, como ele mesmo dispunha: “Eu acho que todo mundo entende todo mundo, a não-comunicação não é um problema” [tradução nossa]⁴⁶ (Goldsmith, 2004, p. 87).

No mesmo enquadramento, vemos rostos diferentes, cuja aparência, mais ou menos reconhecível, gera diferentes formas de engajamento. Mesmo que não identifiquemos imediatamente aquelas pessoas, somos afetados pelos seus traços, reconhecendo ali, rostos individuais, cujo olhar, ali conservado, atravessa o tempo e nos atinge como se fosse, primeiro, endereçado a nós. Talvez por isso Warhol limite o quanto possa o modo de captura para que o meio técnico que o faz, a câmera, possa estabelecer uma conexão mais direta entre sujeito da visão e vidente, o que olha e que é olhado. Desse modo, o filme pode abraçar toda a sua vocação medial, apresentando-se como estrutura para uma relação assíncrona entre sujeitos.

Se Warhol esvazia seus gestos, estes abundam nos seus modelos. Alguns são mais contidos e tentam firmar uma máscara com seus rostos, esboçando o mínimo de reações e expressões, objetivando-se para aquela lente como na espera pelo instante que os transforma em uma única imagem, e não numa

⁴⁶ Conforme disposto no original: “I think everyone understands everyone, non-communication is not a problem.”

sucessão delas. E esse momento dilata-se. E eles titubeiam, desmancham e recompõem a face. Outros disfarçam o desconforto diante da máquina, buscando aqueles que não se colocam na cena, apontando para um contexto mais amplo que não se faz ver, para mostrar que ali, não encontra-se abandonado. Pode-se ainda, esconder atrás de expressões exageradas, de objetos que dirigem ações, como o cigarro que se fuma, a coca-cola que se bebe.

2.9.

A dream

Sou tão vazio que nem consigo pensar em algo para dizer⁴⁷
Andy Warhol, 1966

“Toda foto [*picture*] ruim é uma boa foto [*picture*] (tradução nossa)”⁴⁸ (Goldsmith, 2004, p. 314). Toda imagem é apenas imagem e as significações que atribuímos a ela dependem de seu cotejamento com outros seres do mesmo tipo. A imagem fotográfica não seria, então, mera expressão de um momento único, mas ponto de confluência e expansão de diferentes temporalidades. Em sua mirada vê-se não só o que intencionalmente se coloca em cena, mas também aquilo que não se esperava ver, e que torna-se visível ao ser capturado por aquele aparato, tornado disponível em imagem.

Os *Screen Tests* reativam a dilatação temporal presente na realização dos primeiros retratos fotográficos, quando o tempo para a pregnância da imagem no suporte dilatava-se, suspendo os gestos do modelo, por vezes auxiliados por estruturas próprias para a imobilidade, comportando-se como mobiliários discretos para a sustentação da espera. As possibilidades de reprodução do filme, deixando manipular a velocidade do encadeamento de cada imagem individual, permitia, afinal, propor uma temporalidade dilatada, que instaura um certo sentido de presença, levando-nos a estabelecer diferentes relações temporais com as coisas. Warhol empregava largamente essa estratégias em seus primeiros filmes, como *Empire* (1965), talvez o mais longo *screen test* da história, performado não por uma pessoa, mas por um edifício; ou *Sleep* (1963), *Kiss* (1963), *Blow Job* (1964)

⁴⁷ Originalmente, a formulação se dá: “I’m so empty I just can’t think of anything to say.” Goldsmith, 2004, p. 96.

⁴⁸ No original, lê-se: “Every bad picture is a good picture.”

e *Eat* (1964), películas cuja duração deveria corresponder a das ações que lhes serviam de título e tema.

A exibição dos *Screen Tests*, prescrevia o artista, deveria ser ralentada de 24 para 16 quadros por segundo. Desse modo eles reconfiguram potencialmente o sentimento de expansão temporal experienciado quando nos sentimos perscrutados, aproximando-se da experiência de desconforto desses performers circunstanciais diante de um olho mecânico que os registra para a posteridade. Suspende-se qualquer acontecimento. Os gestos apresentados por esses indivíduos demonstram o vazio de intencionalidade, ou a intencionalidade se esvaziando enquanto o repertório de gestos que mascaram o incômodo vai, aos poucos, desmoronando. Os rostos já conhecidos de muitos desses indivíduos, cujas imagens circulavam em diferentes níveis na mídia, vão ruindo, dando lugar a uma outra face que não consegue estabelecer uma expressão que a mascare. Encontramo-nos, com eles, em espera (Lissofsky, 2003), fascinados pela escala daquele rosto exposto para qualquer um.

Na imagem (re)produzida, o sujeito não mais se produz na indeterminação da espera da fotografia moderna, mas corrói-se no meio técnico que também faz dele imagem. Warhol, que largamente empregou a Polaroid – marca que primeiro patenteou a fotografia de revelação “instantânea” – compreende o modo como esses meios técnicos expressam materialmente certas temporalidades, e agem muitas vezes no sentido contrário do que prescrevem. A dinâmica temporal do encadeamento de frames, criando o movimento do cinema, explicita aquilo que na imagem fotográfica se condensa. Seus filmes são meditações sobre a duração, muitas vezes a partir do tédio, para reinvestir o momento de sua pregnância, suspendendo a narratividade cinematográfica. A experiência da duração instaurada pelas diferentes mídias é, então, reativada em sua repetição e disseminada pela sua reprodutibilidade.

Conforme avaliou Walter Benjamin em meados da década de 1930, a reprodutibilidade contribuiu para a banalização das imagens da Arte. O pensador alemão, que buscava escovar a história a contrapelo, enquanto apr(e)endia seu agora, sabe que a reprodução das obras sempre foi um procedimento comum na história da Arte, mas não nega o modo como o emprego da fotografia nessa economia de circulação de imagens aumentou exponencialmente a velocidade e amplitude de sua disseminação (Benjamin, 2012). Tendo em vista a impossibilidade de refrear essa aceleração, Benjamin afirma que a Arte “será tanto mais eficaz quanto mais se orientar em função da reprodutibilidade e, portanto, quanto menos colocar em seu centro a obra original” (1987, p. 180).

A prática de Warhol abole a ideia de original. Seus trabalhos são verdadeiros simulacros, imagens de imagens, cópias de cópias que encontram na reprodução sua origem. Ela não corresponde à ideia de gênese, se a pensarmos, ainda, com Benjamin. A “‘Origem’ não designa o processo de devir de algo que nasceu, mas antes aquilo que emerge do processo de devir e desaparecer” (Benjamin, 2016, p. 34). A origem é da ordem da potência. Ela não se adequa aos princípios cronológicos de uma narrativa histórica clássica, mesmo que ela seja uma categoria que seja possibilitada pelos pensamentos sobre o tempo firmados por esse discurso. Ela não é um acontecimento estanque, cujo rastreamento permite sua completa apreensão. Não se encontra apenas no passado, mas apresenta-se em sua abertura para o futuro. A reprodutibilidade, como origem, ao mesmo tempo que gera e projeta a imagem em direção aos seus potenciais receptores, a faz desaparecer pela indiferença desafiada, despertada pela repetição incessante que a engendra.

Contudo, a reprodutibilidade também é capaz de criar aura. Tendo em vista sua vocação indicial primária, seu “isso-foi”, para usar o termo de Roland Barthes (2015), em seu estudo sobre a natureza da imagem fotográfica, que aponta para a existência concreta daquilo que enquadra. E se a obra perde sua autenticidade em sua prolífica circulação, ela poderia deslocar sua aura para o sujeito que (a) produz.

A circulação de imagens individuais no sistema midiático serve a fins publicitários e de propaganda. Não por acaso, no regime de visibilidade da celebridade a multiplicidade de imagens de uma pessoa representa-a em um programa cultural, possibilitando que outras pessoas criem relações individualizantes com elas.

Nesses casos, como bem aponta Nathalie Heinich (2012), as réplicas inflacionam a autenticidade do original. A autora lembra que a visibilidade desse sistema não é só uma realidade, mas um valor (ou antivalor), aplicado aos indivíduos ali integrados. Ou, como diria Warhol, “você percebe que as pessoas só são glamorosas se vocês não as vê. Como os filmes costumavam fazer há anos atrás. Há algo sobre as pessoas na tela que as torna especiais; quando vocês as encontram pessoalmente, elas são tão diferentes que toda a ilusão se desfaz (tradução nossa)”⁴⁹ (Goldsmith, 2004, p. 212).

⁴⁹ No original: “You see people are only glamorous if you don’t see them. Like the movies used to make people years ago. There is something about people on screen that makes them so special; when you see them in person, they are so different and the whole illusion is gone.”

Vemos então como o reconhecimento daquilo que está inicialmente apresentado na imagem reprodutível já resulta em uma divisão de categorias: objetos e sujeitos. Ainda que tornados coisas manipuláveis que fragmentam em imagens o corpo de um indivíduo, acreditamos ver ali um sujeito, um ser de nossa espécie que desfruta de um olhar, potencialmente global. Se a fotografia pode ser o sucedâneo de um objeto, como a obra de Arte, ele não faz o mesmo com os sujeitos. São economias distintas, cuja circulação aumenta ou diminui o valor de uma imagem. Este não é necessariamente de ordem moral, ainda que todas imagens possam se fazer acompanhar de discursos que assumem esse caráter, ou estético. Pelo contrário, é mais da ordem quantitativa, do que qualitativa. Quanto maior a visibilidade de algo, firmada na sua reiteração em diferentes plataformas, em renovados momentos, mais atenção pode ser capturada. E a atenção é uma fonte inesgotável de geração de valor financeiro para o Capital, tendo em vista sua capacidade de colonizar o olhar e gerar desejo, não de possuir, mas de ser aquele que possui. O sujeito, então, materializa-se não pelo seu corpo, mas pelo que a ele se agrega, nos duplos que convoca como espelho para projetar-se. Sua realidade expressa-se naquilo que ele pode instrumentalizar, mais do que no modo que instrumentaliza. Mas ainda se deveria questionar o que há, então, de real no sujeito?

Por mais que se valha constantemente das imagens, dirigindo-se por uma espécie de pulsão pelo registro, Warhol parece desconfiar da sua possibilidade de expressar o sujeito. Ele sabe que ali, o sujeito é fabricado, não revelado. Ele se utiliza de formas e contextos predominantemente potencializadores de expressão subjetiva, justamente como modo de esquivar-se, de esvaziar a noção de interioridade. Warhol produz a si não como sujeito na imagem, mas como anteparo de imagens.

Warhol se produz como ícone da/na superficialidade. O que lhe dá sustentação, não é a essência, o espírito, ou até mesmo o desejo, mas as imagens e discursos que o atravessa. “Eu sempre sinto que minhas palavras emergem por trás de mim, e não de mim (tradução nossa)”⁵⁰ (Goldsmith, 2004, p. 96). Assim, ele põe em cena figurações de si que chocam-se, tensionam-se, atravessam-se. Como explicitou o curador Barry Blinderman:

⁵⁰ Warhol não só afirma “I always feel that my words are coming from behind me, not from me”, como continua, “The interviewer should just tell me the words he wants me to say and I’ll repeat them after him. I think that would be so great because I’m so empty I just can’t think of anything to say”.

De certo modo, Warhol, em si, é um mito. Ele tornou-se símbolo de sucesso e estrelato nas artes e, ainda assim, continua sendo uma figura elusiva. A mistificação ao redor de sua imagem pública torna difícil para alguns a observação de sua arte por aquilo que ela realmente é – potente, imagens persistentes que nunca falharam em capturar o espírito do tempo. [tradução nossa]⁵¹ (Goldsmith, 2004, p. 291).

Sua superficialidade, contudo, não convida ao toque, quer manter-se distanciada. “Eu não gosto de tocar nas coisas...Por isso meu trabalho é tão distante de mim mesmo” [tradução nossa]⁵² (Goldsmith, 2004, p. 96). Longe, perto, dentro ou fora, como as imagens no espelho. Na introdução de *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again)*, está escrito: “Tenho certeza de que vou olhar no espelho e não ver nada. Estão sempre dizendo que eu sou um espelho e se um espelho olha num espelho o que tem para ver?” (2008, p. 19). Warhol faz do seu trabalho um espelho das imagens da vida cotidiana de sua época, assim como faz de si o reflexo do ideal de fama, superando a noção de reconhecimento pelo trabalho, corrente em seu tempo.

O próprio título do livro, onde a frase se imprime, traduz essa ideia. *De A a B e de volta a A*, não só promove um jogo reflexivo, de idas e vindas, mas também do que, ou quem, se reflete. Lendo o livro percebemos que *A* é o próprio Andy Warhol, e *B* é sempre um outro. Digo outro de modo geral, como figura de alteridade, pois, como se pode perceber, nesta obra a letra sempre é usada para designar seu interlocutor direto. Por mais que se possa intuir quem este seja, notando que é continuamente um *B* diferente, ele não possui identidade própria. Mais do que isso, ele serve como meio para a própria expressão de *A*. É dialogicamente que Warhol se expressa. Ele não enuncia solitário, ele não é um ator que profere um monólogo no palco que montou para si, nem confessa nada, mas conversa, converge para um outro, fofoca. Sem esse *B*, onde ele se espelha, onde ele pode refletir, ele não pode retornar nem construir a própria imagem. Para além disso, podemos pensar que *B* é também a figura geral da cultura em que ele se insere e da qual se nutre. *B*, ao não ser ninguém especificamente, pode ser todo mundo, pode ser qualquer um que se identifique ali por se valer e consumir

⁵¹ Blinderman, na introdução que antecede sua entrevista com Warhol para a revista *Arts*, em agosto de 1981, e publicada em outubro daquele ano, afirma: “In a certain sense Warhol himself is a myth. He has come to symbolize success and stardom in the arts, yet still somehow remains an elusive figure. The mystification surrounding his public image renders it difficult for some to see his art for what it really is – powerful, persistent images that have never failed to capture the spirit of the time.”

⁵² No original aparece: “I don’t like to touch things... That’s why my work is so distant from myself”.

os mesmos códigos e imagens. Há então uma identidade em trânsito, relacional, que se dá nesse movimento de ir e retornar continuamente.

Ao invés de se propor a criar uma narrativa que o identificasse universalmente, calcada em definições fixas de si e de sua cronologia, Warhol prefere a proliferação de narrativas que permitam não sua identificação pelo outro, mas a identificação desse outro por/em si mesmo. Ao expor-se, ele faz uso de uma estratégia que permite não o seu rastreamento, mas do outro. Não importa, nesse caso, se aquilo que ele narra é verdadeiro ou não, mas sim que aquela versão é a identidade dele formulado por um outro. Contudo, essa variante não é autonomamente engendrada por esse outro a partir de um contato direto com o artista, mas é elaborada por ele próprio, que, ao se definir, determina a possibilidade de delimitação e captura de si por esse outro, fazendo do jogo de auto-revelação algo que sempre se dá em par.

2.10.

Starlight

Se você me contar de você eu talvez fale sobre mim⁵³
Andy Warhol, 1986

Andrew Warhola não foi apenas um sujeito que produziu objetos para a Arte (sem sequer deixar nelas a marca de seus gestos). Ele foi Andy Warhol, uma marca, um complexo fabril que engendra e faz circular imagens que transformam Andrew em Warhol. “Parece que estou trabalhando mais do que realmente estou porque todas as pinturas são cópias feitas por meus assistentes de uma original minha, tal como uma fábrica faria, pois estamos entregando uma pintura por dia e uma escultura por dia e um filme por dia (tradução nossa)”⁵⁴ (Goldsmith, 2004, p. 89).

Quando jornalistas visitaram a Factory durante a década de 1960, justamente visando entender e explicitar a atração que o artista e seu séquito despertavam no imaginário da época, eles se sentiam totalmente impotentes. Havia quase uma impossibilidade de documentar o que ali acontecia. Havia uma atmosfera específica, e quanto mais as pessoas pertenciam a ela, mais misteriosa

⁵³ No original: “If you tell me about yourself I might tell you about myself”. Goldsmith, 2004, p.368.

⁵⁴ No original: “It looks like I’m working harder than I am here because all the paintings are copied from my one original by my assistants, like a factory would do it, because we’re turning out a painting every day and a sculpture every day and a movie every day.”

ela ficava. Possivelmente, a impossibilidade de se decifrar o que ocorria no suposto lugar de trabalho de Warhol não só ajudou a construir sua própria imagem mítica que fez com que, já na segunda metade da década, todos conhecessem seu nome, como revela a incapacidade de apreender a complexidade de suas operações que entrelaçaram mídias, sujeitos e imagens. O que podemos deduzir é que sua imagem seduz pela sua insipidez, pela sua opacidade que segue demandando reposicionamentos, releituras e novas abordagens. Mas mesmo a totalidade potencial e exponencial do arquivo Warhol não levará à sua planificação. Assim como os modelos de seus *Screen Tests* escapam à nossa posse pelo olhar, como pondera Crimp (2012) na análise do valor de face [*face value*] de seus objetos-sujeitos, ele também evade como buraco negro ao tragar tudo a sua volta.

Talvez o grande momento em que a Fama de Warhol se torna nítida e irrecusável é a abertura de sua exposição retrospectiva no *Institute of Contemporary Art* da universidade da Filadélfia, em 1965. Nesse momento, Warhol já era bastante conhecido por uma junção de fatores; entre eles, temos seu reconhecimento nacional e internacional, sua incursão pelo mundo do cinema underground, mas talvez, de modo mais decisivo, sua circulação na cena noturna de Nova Iorque da década de 1960. Não só a Factory se tornou conhecida pelas festas que ali tinham lugar, mas o próprio Warhol e seu séquito, pois ele sempre se fazia acompanhar por diversas pessoas, se fazendo notar pela presença contínua em reuniões sociais e clubes noturnos. Em certa altura, a presença deles se tornava marca constitutiva do sucesso de uma festa. A conjunção desses fatores aumentava exponencialmente a circulação de seu nome e da Factory na imprensa, alimentando o imaginário sobre eles.

Warhol conta que, na abertura da mostra, haviam holofotes, câmeras e cerca de 4 mil jovens aglomerados nas duas salas da mostra. Inclusive, como medida de segurança, retiraram suas obras das paredes. Eis a máxima: uma retrospectiva de Warhol em que o trabalho que se mostrava era o próprio artista. Feito que Marina Abramovic alcançaria, já com o apoio maciço da divulgação na internet, em sua retrospectiva *The Artist is Present* (2010), no Museum of Modern Art (MoMA) em Nova York⁵⁵. Segundo Warhol, a reação foi de total histeria, possivelmente algo que era comum apenas na presença de grandes astros da

⁵⁵ Uma excelente análise da midiatização de Abramovic na mostra foi realizada por Marcel Bleuler no ensaio "*In Bed with Marina Abramovic: Mediatizing Women's Art as Personal Drama*". In: ESNER, Rachel; KISTERS, Sandra. *The Mediatization of the Artist*. Cham: Palgrave MacMillan, 2018. pp. 131-145.

música ou do cinema. Os jovens gritavam e se enfileiravam para conseguir um autógrafo do artista nos materiais mais diversificados. Ele mesmo confessa que não assinou todos, mas que Edie Sedgwick, sua companheira quase inseparável na época, e que muitas vezes assumia seu papel, direta ou indiretamente como porta-voz, assinou “Andy Warhol”, por ele em algumas superfícies.

Era costume de Warhol, para além de assumir para si outras personalidades a partir do que expõe em entrevista, convocar outras pessoas para assumir sua própria personagem. Ele substitui a si mesmo como Andy Warhol. Ele convoca sócias, ou amigos e conhecidos, para assumir sua posição como *o artista* Andy Warhol. É como se o lugar público desse nome, como aquele que identifica um artista, tivesse se tornado um lugar vazio, ou ainda, um lugar de passagem. Um suporte [*medium*] passível de ser assumido e ocupado por outros. Ou ainda uma fantasia, no sentido do traje que se veste para se assumir uma identidade codificada, reconhecível, tal como a de uma personagem popularmente conhecida. Eu posso não ser Andy Warhol, mas estar Andy Warhol naquele momento.

Podemos pensar a tática de Warhol de convocar outros a assumir seu lugar sob duas perspectivas: 1) reforçar seu nome enquanto uma marca, esvaziando-o de uma subjetividade distintiva, mas sem deixar de destituí-lo de uma individualidade reconhecível. Nesse caso, não se trata de conferir interioridade, mas de definir cada vez mais a exterioridade dada não pela configuração física, pelo seu corpo, mas pela identidade (visual) traduzida em seu nome. É nesse sentido que podemos pensar Andy Warhol enquanto marca no sentido empresarial do termo e não somente como traço; 2) divulgar a si mesmo, no sentido de poder, com os sócias, ocupar simultaneamente mais de um espaço, ou ainda fazer seu nome circular, e a identidade a ele atrelada, sem precisar necessariamente estar presente fisicamente. Há um deslocamento da própria identidade de seu corpo para um outro, sem contudo perdê-la. Na realidade, se fortifica essa identidade empresarial da marca pela sua proliferação, pois ela se ligaria muito mais a um tipo de performatividade, um modo de vida, do que à uma configuração física específica.

Rossi deveria ter aceitado de saída que, como ícone, Warhol abre-se continuamente para outros sentidos. Ele anteviu a inevitabilidade de se fazer imagem na lógica do capitalismo que se anunciava, a lógica neoliberal do empreendedorismo, da especulação de valor, da imagem da marca. Warhol torna-se uma marca ao fazer imagens, ao fazer-se imagem. Mesmo assim, ele não se deixou capturar, ser narrado, nem narrou-se. Quando o fez, não constituiu ao

menos autoridade sobre o que contava, tendo em vista que recorrentemente ele reinventou sua biografia.

Só é possível “conhecer” Warhol, tanto quanto conhecer qualquer outra pessoa. Ou seja, não é. Não se conhece verdadeiramente ninguém, ainda mais por imagens que circulam, cada vez mais, em um sistema de indiferenciação, de superação instantânea. Nas imagens, também, sempre algo fica de fora assim como elementos não computados nelas adentram. A posição icônica de Warhol na cultura nos fala não só de sua originalidade, mas das operações de nossa própria época, na qual a reiteração do indivíduo nas/pelas mídias, confere-lhe aura.

Retornando à Flatley, percebemos que conhecer não precisa ser o único modo de se estabelecer uma relação com o outro. Podemos apenas gostar, como gesto de empatia, de reconhecimento que não planifica, mas que compreende a existência de um território comum, que não é da ordem do mesmo, não cria igualdade, mas equidade. Afinal, é possível estabelecer, como fez Warhol, uma comunidade e que o respeito à individualidade se dava, tal como seu gostar, indiscriminadamente. Nesse sentido, Warhol, ao agenciar (potencialmente) todas as imagens disponíveis age menos no sentido de sua sobredeterminação, de sua inscrição em jogos de poder que classificam e distribuem as imagens, do que no seu esvaziamento, sua banalização. Agindo no sentido contrário do da vigilância, que transforma os sujeitos diante da câmera em objetos, ele lhes devolve seu agenciamento, deixando que eles decidam por si mesmos aquilo que querem revelar.

Com Warhol, percebemos as mudanças no sistema de produção e distribuição da Arte em consonância com o das mídias de massa. Desde então, cada vez mais, as imagens, mesmo as de si mesmo, ao se encontrarem em circulação midiática (como informação capturada pela infinidade de câmeras que nos rodeiam) já não pertencem aos sujeitos que as produziram. São do mundo. Nele se encontram independente daquilo que pretenda legislar seu uso. São imagens de todos e de ninguém. Uma verdadeira promiscuidade entre meio, aquilo que se mostra e quem o consome.

3

Screen Test #2: Elian Almeida

3.1.

*Strike a pose!*⁵⁶

Figura 3. Capa da Vogue de fevereiro de 2022, com obra de Elian Almeida retratando Conceição Evaristo, Carolina Maria de Jesus, Beatriz Nascimento, Maria Auxiliadora Da Silva e Djamila Ribeiro (Vogue Brasil), 2022.

⁵⁶ Os títulos das seções que formam esses capítulos provém de versos da canção *Vogue* (1990), de Madonna.

3.2.

What are you looking at?

Em fevereiro de 2022, o braço editorial da revista Vogue no Brasil lançou uma edição comemorativa do centenário da Semana de Arte Moderna. O acontecimento, conhecido como Semana de 22, ocorreu no Theatro Municipal de São Paulo entre 13 e 17 de fevereiro de 1922. Entre seus participantes, encontram-se figuras que se tornaram ícones do modernismo brasileiro na literatura, como Oswald de Andrade, Guilherme de Almeida, Mário de Andrade e Plínio Salgado, além de Anita Malfatti, Victor Brecheret e Di Cavalcanti, nas artes plásticas, e Heitor Villa-Lobos, na música. A centralidade do evento na narrativa da modernidade artística no Brasil, cem anos depois, vinha sendo reposicionada pela crítica, após sucessivas pesquisas que visavam, com a devida distância, compreender os verdadeiros impactos do evento na sincronização do Brasil com a agenda do modernismo europeu — contexto geográfico onde, inclusive, muitos desses artistas foram amparar sua formação. Mas, por que o braço brasileiro da Vogue, um dos mais tradicionais periódicos mensais de moda e *lifestyle* estadunidenses, que desde sua criação no final do século XIX já havia se espalhado globalmente, tinha interesse em pautar o assunto? Estaria a Semana de 22 ainda na moda? Ou seria o estilo de vida dos modernistas algo atual?

Devido à efeméride, mostras, conferências e publicações pipocaram no mercado e nas instituições culturais, com o intuito de revelar a complexidade das manifestações artísticas modernas em todo território nacional, para além da cronologia e dos estilos prescritos a partir do seleto grupo de intelectuais que participaram do festival. Exposições como *Raio-que-o-parta: ficções do moderno no Brasil*, no Sesc 24 de maio, em São Paulo, que teve equipe de sete curadores e apresentou obras de mais de duzentos artistas; e *Nakoada: 1922/2022*, com curadoria do artista indígena Denilson Baniwa em colaboração com Beatriz Lemos, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio), são dois exemplos entre as inúmeras mostras temáticas que apontavam para a Semana de 22 como um evento *out*, insuficiente como síntese da modernidade brasileira, mas cujo próprio revisionismo era sinal de seu papel pivotal na discussão sobre nosso modernismo. Afinal, falem bem ou falem mal, mas falem de 22.

A revista, criada nos Estados Unidos em 1892, já havia se espalhado pelo mundo, tendo constituído sua versão brasileira em 1975. Seu fundador, Arthur Baldwin Turnure, lançou o veículo de imprensa no intuito de fazer dele um

periódico digno e autêntico da sociedade, com foco na moda e no “lado cerimonial da vida”. Sua ambição era a de apontar, com maior precisão, devido à qualidade de seus profissionais, o viria a ser aceito pelas “pessoas que importam”, ou seja, os *gentlemen & gentlewomen* daquele tempo. Difícil saber o quanto a predição do futuro (da moda) não é também sua produção, assim como entender se a Vogue vem suprir uma demanda de mercado, ou se ela funda uma. O fato é que, em mais de 130 anos de existência, a revista constituiu o seu espaço de poder no campo da moda, justamente pelo seu poder de agenciar as formas ali criadas a partir de discursos que visam moldar nossa percepção das formas do/no presente, como adequadas a ele, ou não. Aquilo que a revista trata de programar em suas páginas (reais ou virtuais), são manifestações que ela captura da vida cotidiana, aquilo que como possível manifestação espontânea de indivíduos, deve ser organizado em um sistema produtivo. Por isso, a Vogue não pode deixar de lado a pauta da Semana de 22, reaquecida um século depois. Ela precisa não só participar, mas dar sua perspectiva sobre o debate. E esta, por sua vez, também se funda em outros movimentos ativos na sociedade, aqueles dos movimentos pela igualdade racial e de gênero, por exemplo.

Por isso, no quadro preparado pelo jovem artista afro-brasileiro Elian Almeida para a celebratória capa da Vogue figuravam Conceição Evaristo, Carolina Maria de Jesus, Beatriz Nascimento, Maria Auxiliadora da Silva e Djamila Ribeiro. Sabemos suas identidades, obviamente, ao adentrar a revista, pois as figuras, aparecem sem rosto dificultando o reconhecimento imediato. Para a composição, Almeida emulou uma fotografia em preto e branco, de 1924, na qual figuravam ícones da afamada Semana de 22. No lugar dos homens brancos, como Manuel Bandeira, Graça Aranha, e Oswald de Andrade, entre outros, ele dispôs intelectuais negras. Esse gesto remissivo é descrito na capa da revista na seguinte formulação: “No centenário da Semana de 22, o artista Elian Almeida recria uma imagem histórica do movimento modernista, agora protagonizada por intelectuais e artistas negras que marcam a cultura brasileira.” O texto seguia o título da edição: *Brasilidade em transformação*. Mas que brasilidade era essa que se transformava? Há, de fato, algo a que possamos endereçar como brasilidade? O que a define? E qual a relação entre brasilidade e a modernidade configurada na Semana de 22? Referia-se, a revista, às transformações na sociedade e na cultura brasileira que levaram mulheres negras a ocupar a capa da revista? Estaríamos desarmando, enfim, o dispositivo de racialidade? Essas mulheres negras haviam, de fato, tomado o lugar desses homens brancos? E por que elas não possuíam rosto?

3.3.

On the cover of a magazine

O exercício especulativo sobre esse acontecimento poderia se dar continuamente. A imagem da capa captura nossa atenção, primeiramente por, no lugar de modelos brancas longilíneas, Almeida dispor figuras racializadas, sem traços distintivos que individualizassem seus rostos, que depõem contra a série histórica de capas da Vogue, na qual predomina a branquitude. Em seguida, pelo estranhamento de ver não uma foto, nem uma ilustração, mas uma pintura (fotografada) na capa de uma revista de moda de grande circulação. E, também, pelas figuras que compõem o retrato coletivo serem desprovidas daquilo que primeiro gera reconhecimento naquele espaço visualmente codificado, o rosto. Todos esses dados, que na trama do que é visível (ou não) e enunciável (ou não) convivem e se contradizem naquela imagem, mostram-se como uma problema, que reconvoca repetidamente nosso exame. Possivelmente, essas perturbações são reflexos das complexas relações que tensionam imagens e textos, servindo-nos como brecha para perscrutar as lógicas e práticas do racismo estrutural que as sustentam.

É preciso, então, compreender, com maior profundidade, alguns elementos que subjazem e dão sustentação àquela capa. Elian Almeida, que recebeu a incumbência-encomenda do retrato, vinha ascendendo no mercado de arte desde o ano anterior, quando passou a ser representado pela Nara Roesler, uma das principais galerias brasileiras, considerando o tamanho de suas operações e provimentos. Antes disso, o artista, que cresceu em Duque de Caxias, na Baixada Fluminense, já havia comissionado outras pinturas. Almeida foi um dos 36 artistas selecionados pelo artista Jaime Lauriano, para desenvolver trabalhos (retratos) para algumas das 550 personalidades narradas no 416 verbetes (alguns coletivos) do livro *Enciclopédia Negra* (2021). Os demais organizadores da edição, Lilia Moritz Schwarcz e Flávio dos Santos Gomes, anuíram e contribuíram com a seleção. Na introdução, o trio assinala que:

Boa parte das personalidades abordadas nesta *Enciclopédia* não possui imagens nem de sua época nem mesmo posteriores e a explicação para esse fato está, mais uma vez, na invisibilidade imposta a eles. Portanto, também no campo visual, destacou-se uma política que pretendeu tornar transparentes ou invisíveis os heróis e as heroínas que escapavam da régua e do compasso de uma história mais colonial, europeia e, assim sendo, branca. Para cobrir esse tipo de lacuna, convidamos artistas para colaborarem nessa missão coletiva de resgate dessas trajetórias, para que eles nos ajudassem a retratar uma história mais plural, inclusiva e ampla. (Gomes et al., 2021, p.11)

Almeida participou do empreendimento com pinturas da que retratam Raimundo Nina Rodrigues, Sabina da Cruz, Mahitica, além do triplo retrato de Vitória, Catarina e Josefa. Em comum, os quadros guardam uma semelhança: todas elas eram encimadas por um mesmo nome. Não se tratava da assinatura do artista (como os retratos de Warhol), mas da marca Vogue (como nas pinturas de bens de consumo de Warhol). Os quadros integraram uma exposição homônima à publicação, com passagem pela Pinacoteca do Estado de São Paulo (2021) e, no ano seguinte, pelo Museu de Arte do Rio (MAR), no Rio de Janeiro. À primeira instituição, foram doadas as obras contratadas anteriormente pela Companhia das Letras, editora fundada por Schwarcz, organizadora da edição e que, coincidentemente, havia sido uma das primeiras colecionadoras do trabalho de Almeida;

O carioca, naquele momento com 27 anos de idade, havia alçado os degraus da visibilidade nas redes sociais, obtendo reconhecimento nos meios artísticos principalmente por suas pinturas da série *Vogue*, na qual emulava, em acrílica sobre tela, capas da afamada revista de moda. Elian Almeida, como muitos dos jovens artistas que têm emergido no mercado desde meados da década de 2010, teve como primeiro espaço de exibição no qual seu trabalho começou a capturar massivamente o olhar, o Instagram. A plataforma social, centrada na divulgação de imagens no meio digital, tem sido um palco prolífico para artistas que usualmente não são inseridos no mercado de arte. Nesse sentido, ela foi de muita ajuda para mapear e dar visibilidade aos produtores afro-brasileiros, como Samuel de Saboya⁵⁷ e Moisés Patrício⁵⁸, por exemplo. Ao ser chamado para compor o grupo de artistas que realizaria ilustrações para uma das maiores empreitadas editoriais brasileiras em 2021, agressivamente divulgada em inúmeros veículos e eventos, Almeida passou a adquirir mais relevância midiática.

Do livro à exposição, operou-se outro salto na economia da atenção. Seu trabalho passou a circular na divulgação da mostra na mídia tradicional, assim como apareceu na *timeline* de diversas pessoas, em selfies e publicações dos visitantes da mostra. O nome Vogue, nas telas exibidas na Pinacoteca, certamente capturava o olhar dos observadores, traduzindo-se em sentidos rápidos. Mais

⁵⁷ Samuel de Saboya usa seu perfil pessoal no Instagram para divulgar seu trabalho, assim como imagens de si mesmo e da sua vida pessoal, integrando-os em uma mesma linha do tempo. Seu perfil encontra-se no endereço: www.instagram.com/moisespatricio/.

⁵⁸ O perfil pessoal do artista Moisés Patrício na plataforma social Instagram é uma galeria contínua de imagens do seu projeto *Aceita?*, em processo 2014, e já conta com mais de mil imagens. A série pode ser acompanhada em: [/www.instagram.com/moisespatricio/](http://www.instagram.com/moisespatricio/).

importante do que comentar nas redes sobre a biografia das personalidades retratadas era propagar a representatividade imaginada de pessoas negras naquela revista. Afinal, no excessivo trânsito de informações, uma imagem vale mais do que mil palavras. Logo o jovem artista acendeu o interesse de galerias. Era preciso, afinal, rentabilizar aquela atenção. Elian Almeida juntou-se, então, ao time de artistas da Nara Roesler em 2021. O benefício foi mútuo.

O artista recebia os louros por seu trabalho ao juntar-se ao time de “uma das principais galerias brasileiras de arte contemporânea”⁵⁹, como Nara Roesler autoproclama em seu site. A colaboração foi firmada e celebrada, naquele mesmo ano, com a realização de mostra individual de Almeida na sede carioca da empresa. A mostra recebeu atenção da mídia, em especial, da revista *Vogue*, que lhe dedicou uma matéria⁶⁰. Não era de surpreender, afinal, os trabalhos apresentados eram devedores dos signos instituídos por aquele veículo de imprensa. Afinal, os trabalhos apresentados em *Antes – agora – o que há de vir* (2021), título da exposição, extraído, por sua vez, do poema *Eu-mulher* de Conceição Evaristo, concentravam dois procedimentos relativos à chamada série *Vogue*. O primeiro deles compartilhava e aprofundava a pesquisa que engendrou os quadros da *Enciclopédia Negra*, na época, ainda em exposição na Pinacoteca, o que consagrava a série tanto no meio institucional, quanto no mercado de arte. A principal diferença era que agora Almeida representava apenas mulheres da estirpe de Ruth de Souza, Mãe Beata de Iemanjá, Tia Ciata e Maria Firmina dos Reis.

No outro grupo de trabalhos, intitulado *Um defeito de cor (VOGUE)*⁶¹ (2021), ele opera no sentido contrário ao da visibilidade ao cobrir as capas de exemplares da revista com tinta acrílica preta, ocultando (rasurando) as personificações do ideal de beleza branca que ali circulam, sem, contudo, ocultar seu nome-marca.

⁵⁹ In: <https://nararoesler.art/about/>

⁶⁰ *Elian Almeida: sobre apagamento e protagonismo feminino negro*. *Vogue*, São Paulo, 03 de setembro de 2021. Disponível online em: <https://vogue.globo.com/lifestyle/cultura/Arte/noticia/2021/09/elian-almeida-sobre-apagamento-e-protagonismo-feminino-negro.html>

⁶¹ O título da obra é tomado de empréstimo do romance histórico *Um defeito de cor* (2006), de Ana Maria Gonçalves que narra a saga de uma menina africana traficada e vendida como escrava no Brasil. A obra também serviu de base para a mostra homônima no Museu de Arte do Rio (MAR), no Rio de Janeiro, que ficou em cartaz de setembro de 2022 a agosto de 2023.



Figura 4. Elian Almeida. *Um defeito de cor (VOGUE)*, 2021.

Nesse contexto, em que Almeida despontava como promessa do cenário artístico nacional, não surpreende que ele tenha alcançado o feito de vender todas as obras por valor bem superior ao que costumava comercializar anteriormente, aproximando-se daquele de artistas com mais tempo de carreira e reconhecimento comercial e institucional. A alta demanda instaurou, ainda, uma fila de espera de colecionadores, em sua maioria, brancos. Contudo, há de se dar o crédito, também ao renome de Nara Roesler que, com uma carteira recheada de clientes abonados, auxiliou na definição do valor (financeiro e simbólico) de Almeida. A galeria, por sua vez, além de portentosos lucros, conseguia dar um passo em direção às demandas e debates da atualidade, ao, finalmente, trazer um artista afro-brasileiro para suas hostes. Vale lembrar, que quando firmaram a representação, a Nara Roesler, com vasta carteira composta por pouco mais de cinquenta artistas, tinha em seu time apenas dois artistas negros, o cubano Alexandre Arrechea e o inglês Isaac Julien.

Essa conjunção particular de astros no firmamento da arte brasileira é resultado da articulação entre diversos pontos de fulguração, tais como a revista, o livro, o museu e a galeria, articuladas midiaticamente para dirigir a apreciação do trabalho do artista. Todos esses elementos se entrecruzam e se complementam, criando uma teia de relações complexas que convertem o olhar em ferramenta especulativa. Talvez o mercado de arte seja, de fato, uma das grandes expressões do capitalismo: um mercado no qual o valor simbólico da mercadoria converte-se rapidamente em valor monetário. Essa intrincada rede

parece tornar irrelevante questões como: Almeida prospera na mídia por causa da relevância de sua arte? Ou sua arte é que se torna relevante por ser inflacionada pelos veículos midiáticos? Afinal, a via aberta pela Pop Art já seguia largamente em mão-dupla de modo que a percepção que nutrimos, do artista e do seu trabalho, é construída pela lógica de uma sustentação contínua na qual, quanto mais a produção circula, agregando olhares, mais relevante ela se torna, passando a ser um assunto atrativo para a captura do público pela mídia. Afinal, reconhecimento engendra reconhecimento, no *moto perpétuo* dos jogos do visível.

Retomemos a capa. O que vemos? Que elementos reconhecemos ali? O nome da revista, impera altivo. Nós o sabemos. O nome do artista, em posição de (co)autoria também pode ser um elemento que comunique algo como: aquele que pinta quadros evocativos das capas da Vogue, nome que, inclusive, sobrepõe-se hierarquicamente ao de Almeida. Caso haja dúvidas, o nome se repete no texto-subtítulo da edição, onde também figura o monumento a ser festejado, a Semana de 22. Nas figuras que compõem a pintura, nenhum traço distintivo permite nomear aquelas “intelectuais e artistas negras que marcam a cultura brasileira” e por isso se fazem ali retratadas. A categoria resumia qualquer nome, parece presumir a revista. Mas a ausência de rosto, procedimento usual na prática pictórica de Almeida, também partiria do mesmo pressuposto reducionista?

3.4.

Let your body groove to the music

Nos retratos realizados por Elian, tipicamente são os títulos dos trabalhos, atribuídos a partir dos nomes próprios das figuras pintadas, que permitem certo grau de reconhecimento. Ao menos para aqueles já familiarizados com aspectos e passagens negligenciadas da formação cultural brasileira. Contudo, ao se apropriar dos signos visuais instituídos pelo periódico, ele associa seus sujeitos sem rostos ao campo semântico da visibilidade instaurada pela Vogue. Ou seja, é o nome da revista que primeiro nos serve de pista para o reconhecimento das figuras ali dispostas, já que suas efigies jazem como enigma. Os elementos que instituem os sentidos de sua visibilidade, por sua vez, não foram normatizados pela revista apenas para seu reconhecimento, mas geram e gerem, também, certas *técnicas do sujeito*.

Estas foram conceituadas por Foucault. Em sua trajetória intelectual, o pensador se debruçou na remontagem de “uma história das diferentes maneiras

nas quais os homens, em nossa cultura, elaboram um saber sobre eles mesmos” (FOUCAULT, 1982, p. 02), como ele mesmo explicita, em comunicação feita na Université du Vermont, em 1982, dois anos antes de sua morte. Depois de mais de um quarto de século publicando e comentando suas reflexões, em um processo de contínua reelaboração, Foucault, que naquele momento, debruçava-se, em seus cursos no Collège de France sobre a *Hermenêutica do Sujeito* (1981-1982) e sobre *O governo de si e dos outros* (1982-1983), compreendia que seu interesse havia sido norteado pelo esmiuçamento das técnicas que permitem aos indivíduos compreender a si mesmos, individualmente, e como pertencentes à certas categorias coletivas, como aquela de humano. O conjunto de técnicas analisadas por Foucault ao longo de sua trajetória ramifica-se em quatro grupos, são eles:

1) as técnicas de produção graças às quais podemos produzir, transformar e manipular objetos; 2) as técnicas de sistemas de signos, que permitem a utilização de signos, de sentidos, de símbolos ou de significação; 3) as técnicas de poder, que determinam a conduta dos indivíduos, submetendo-os a certos fins ou à dominação, objetivando o sujeito; 4) as técnicas do sujeito, que permitem aos indivíduos efetuarem, sozinhos ou com a ajuda de outros, um certo número de operações sobre seus corpos e suas almas, seus pensamentos, suas condutas, seus modos de ser; de transformarem-se a fim de atender um certo estado de felicidade, de pureza, de sabedoria, de perfeição ou de imortalidade. (FOUCAULT, 1982, p. 02)

A organização em quatro campos, ou linhas de atuação, adverte o filósofo, não é representativa de sua autonomia. Dificilmente elas funcionam separadamente, pois elas se entrecruzam, contaminam-se, complementam-se.

A Vogue, afinal, é um veículo da mídia que prescreve certos estados ideais de felicidade, beleza e feminilidade (brancas). Suas imagens, que ela elege como dignas de serem portadas e postas em circulação, fazendo-se pontuar por textos, visam capturar nossa atenção, seduzir nosso olhar, para fundar o desejo de assemelhar-nos à elas, dirigindo nossas práticas e gestos para aquele ideal. A trilha para nos adequarmos às suas imagens, por sua vez, é uma: a do consumo dos produtos ali exibidos. Ou seja, ela estabelece clichês ideológicos, como a noção de que o verdadeiramente belo e digno de atenção é designado por um certo padrão “comum”, firmado continuamente em suas edições, que, ainda que comporte suas variações, não permite desvios nem dissenso, mas fecha-se em sentidos concretos. Para isso, ela se baseia nos parâmetros de beleza prescritos pelas mídias de massa que se servem de discursos da arte para se legitimar, enraizando-se em nossos inconscientes pela disseminação reiterada de suas edições. Assim, a Vogue fomenta e estabelece ideais e formas de vida hegemônicas, que ao serem retratadas (simbolizadas) em seus produtos, tornam-

se formas normativas, que servem de modelo a ser aplicado pelas pessoas que a leem (primariamente) e por pessoas influenciadas por aquelas que a leem. Almeida, ao capturar a ordem do dizível e do visível que estruturam a revista em sua legibilidade e na sua construção simbólica em determinado programa cultural, denuncia as *técnicas de poder* ali contidas, sem, necessariamente, distar dos *ideais das técnicas do sujeito* ali estabelecidos. O próprio mote da série é a constatação de que a revista não espelha a realidade da população brasileira, a não ser a que ela projeta.

Nas operações de Elian, há a criação de uma teia de complexidades. Suas pinturas são, ainda sem rosto, retratos. Este gênero, como vimos, possui suas especificidades na História da Arte. Como gênero artístico, ele possui certas funções relativas a um determinado contexto histórico-cultural, segundo o historiador do Renascimento Cássio Fernandes, na introdução da tradução do estudo de Jacob Burckhardt sobre o retrato renascentista (Burckhardt, 2012). No Renascimento os gêneros organizavam-se segundo a destinação e o conteúdo. Antes desse período áureo para a institucionalização do fazer artístico, já haviam outras formas de retrato, como as máscaras mortuárias romanas (*imago*). Contudo, as imagens retratísticas estavam relacionadas, principalmente, às figuras de poder. Afinal, nem todos tinham condições econômicas para encomendarem suas imagens produzidas artesanalmente por hábeis mãos.

O historiador da arte Jacob Burckhardt, que desenvolveu suas pesquisas não só no âmbito específico da arte, mas da cultura em geral, observando as relações sociais tramadas ao redor desses objetos, dedicou-se ao estudo do retrato no Renascimento. Importante lembrar, que, entre a *imago* romana e os retratos renascentistas, proliferaram outras formas de representação individual. Contudo, a economia do ícone, que rege a produção imagética na Idade Média, período histórico que se interpõem entre a Antiguidade Clássica e a Era Moderna, não se baseava nos princípios da similitude que levaria ao reconhecimento, na imagem, de um indivíduo particular. Em sua ampla e vigorosa análise, ele traça origens, tendências e desdobramentos do gênero, pontuando com comentários sobre certa “vontade constante de ser figurado”, ou sobre o “espírito individualizante do século XV” (Burckhardt, 2012), que, com as devidas transformações, mantêm-se atuais.

O valor monetário do retrato, nas suas transações inaugurais, ou posteriores, lembra o historiador, provinha de uma equação que computava o valor social do artista e do mandatário. “De fato, os retratos sempre estiveram no mercado e frequentemente foram vendidos pela notoriedade do nome do

personagem representado ou do pintor” (Burckhardt, 2012, p. 125). A própria autoria da obra, era compreendida de forma coletiva, pois o artista criava, muitas vezes, guiando-se por diretrizes temáticas ou exigências formais dos seus contratantes.

O retrato, durante muito tempo, foi uma técnica de produção do sujeito a partir dos princípios de similitude que nortearam a criação das representações artísticas. Os recursos para sua produção residiam em profissionais especializados, e por isso mesmo, dispendiosos. Ou seja, só uma classe específica de indivíduos podiam usufruir dessa forma de individuação. Não surpreende, que durante muito tempo, essa produção centrou-se na figuração de senhores brancos europeus. Por isso, o artista se vê compelido a basear sua prática em certa modalização do método *arqueológico*. Este assemelha-se ao desenvolvido na obra de Foucault, na qual ele investigava os documentos da esfera do visível e dizível na fundação a centralidade do homem (branco europeu), para uma que visa recuperar e “humanizar” os outros do humanismo iluminista, cuja grande figura de alteridade havia sido a dos indivíduos racializados, cuja exploração sistemática da força de trabalho nos territórios do Novo Mundo recém descoberto financiou a prosperidade de fidalgos, nobres, mercadores e da Igreja. Esses indivíduos foram relegados à categoria de objetos desse regime de visibilidade.

Elian se lança, então, na empreitada da reunião de fragmentos textuais (relatos e documentos) e iconográficos (fotografias e ilustrações) sobre as figuras que pretende pintar, observando os costumes e elementos materiais (indumentária, gestos e cenários) específicos da época em que essas personalidades viveram. Esse levantamento auxilia na criação dos retratos que, muitas vezes, são as primeiras imagens individualizadas de mulheres cuja própria existência pende entre a realidade e o mito devido à ausência de registros oficiais, como Luísa Mahin, suposta mãe do escritor abolicionista Luis Gama. Ainda que o retrato tenha se modernizado com a fotografia, técnica que permitiria a criação de imagens em escala industrial, popularizando-se nos estratos da burguesia, que não só passava a se autoproduzir nessas imagens, mas também detinha, pelos meios financeiros, o poder de captura dos outros indivíduos, não podemos dizer que o gênero, ao se democratizar, tenha realmente empoderado os sujeitos em sua autoprodução.

Importante lembrar que a fotografia foi fundamental para o desenvolvimento da criminalística (lembramos do diálogo que Warhol já travara com os *mugshots* em muitos de seus retratos em serigrafia e vídeo), assim como

para a etnografia, ciências que buscavam definir, em termos da aparência, diferentes indivíduos, organizando-os em graus de humanidade balizados pelo ideal instituído pela branquitude burguesa que controlava as formas de captura e prescrição imagética. As possibilidades técnicas da fotografia ampliaram as possibilidades da formulação de conhecimentos a partir do visível. O estudioso dos primórdios do cinema, Tom Gunning, em ensaio que integra a coletânea *O cinema e a invenção da vida moderna* (Charney et al. 2004) lembra o quanto as possibilidades de circulação da imagem fotográfica desempenham papel regulador nos sistemas de poder e autoridade da modernidade. Em especial, ele se debruça sobre as operações do criminalista francês Alphonse Bertillon, que já no final do século XIX, empregou a técnica fotográfica para a identificação daqueles que não se enquadram nas diretrizes da lei.

A relação que a fotografia estabelece com o referente é fundamental em seu emprego científico. Seu aspecto indicial, fomenta os discursos de uma veracidade factual ali resguardada, assim como “uma vez que o testemunho é tecnológico e não humano, sua evidência tem um crédito correspondente maior à verdade, uma vez que o ‘aparelho não pode mentir’” (Charney et al., 2004, p. 56). Mas isso não impede, sequer, a parcialidade da tomada de posição de quem opera o dispositivo. Tomada como documento, como uma “evidência que não pode ser negada, a fotografia é de fato indiscreta, captando informações que de outra forma poderiam ser mantidas em segredo ou justificadas”, afirma Gunning (Charney et al., 2004, p. 37). Nesse sentido, ela media as relações entre público e privado, principalmente ao exibir a intimidade dos corpos, objetificados em imagens transportáveis e adaptáveis aos sistemas de circulação e mobilidade que a modernidade exigia. Estabelece-se, assim, um trânsito contínuo entre a imagem destacada do corpo e sua materialidade, servindo uma de sustentação para a outra. Levando-nos a crer que, a realidade do corpo transposto na fotografia pode ser manipulada tanto quanto a sua própria imagem.

Podemos acreditar, com Gunning, que a “vulnerabilidade do corpo ao registro e à classificação desenvolveu-se em fantasias de observação universal” (Charney et al., Id.), de modo a assinalar uma assimetria entre os indivíduos que produzem a imagem, e aqueles produzidos por ela. Assim, a fotografia oferece simultaneamente um processo de subjetivação, daquele que manuseia a técnica, e de objetivação, do que resulta dela, como imagem, podendo, por vezes, fazê-los convergir. Talvez por isso, seja mais fácil perceber a revista *Vogue*, que modela-se a partir do que escolhe expor, como um sujeito, pela sua capacidade de agenciamento de imagens, formulando para si uma identidade própria,

reconhecível, feita da articulação de diversos membros destacáveis, seu corpo editorial permutável, enquanto os indivíduos que figuram em sua espacialidade convencional parecem muito mais objetos a serem manuseados pelo olhar.

A imagem fotográfica, para estabelecer identidade segundo seu uso convencional pelos interesses das forças policiais naquele período de *fin de siècle*, baseada nos ideais de semelhança icônica e referência indicial, dependia ainda, segundo Gunning, de sua inclusão “em um arquivo de informações sobre indivíduos” (Charney et al, 2004, p. 49), ao qual viria a se somar a impressão digital, por exemplo, que, junto com a fotografia, ainda hoje servem como registro oficial do Estado da identidade pessoal, pressupondo em cada indivíduo um criminoso em potencial. Esses registros não são só resultados de marcas dos indivíduos, mas também o marcam. Não surpreende que os articuladores do uso da nova tecnologia no sistema policial reconhecessem que “o novo procedimento imitava a aplicação anterior da marcação a ferro quente e a aperfeiçoava tecnologicamente” (Charney et al., 2004, p. 40). Marcação essa, que por sua vez, foi especialmente empregada sobre o corpo de escravizados, carimbados com a marca de propriedade dos “senhores” que os exploravam. De forma fisicamente menos violenta, mas nem por isso, menos assujeitadora, a “câmera voltada para o corpo transviado não simplesmente o grava, mas também o filtra segundo um novo vocabulário padronizado na descrição e classificação”, explica Gunning (Charney et al., 2004, p. 54). Ao inscrever os corpos em ordens de individualidade definidos socialmente, a fotografia dispunha sobre eles uma marca que permitia seu reconhecimento conforme os padrões instituídos.

Estes, por sua vez, tem origem nos próprios procedimentos que conferiram uniformidade à fotografia criminal, tal como a padronização da distância entre câmera e sujeito, determinação de de lentes, recomendações de ângulos, assim como na afirmação do “poder do sistema sobre o corpo e a imagem do criminoso” (Charney et al., 2004, p. 49), que também se fazia sentir na intimidação física de aparatos construídos especificamente para a criação da imagem, como cadeiras construídas para fazer do indivíduo uma matéria inerte. O corpo, com Bertillon, mas também Mumbridge, e outros entusiastas do estudo por imagem, seja na criminalística, ou na etnografia, reduz o corpo a elementos paradigmáticos, que lhe atribuem uma verdade, que não aquela de sua aparência e constituição, mas do “seu processamento por especialistas e autoridades” (Charney et al., 2004, p. 53).

Antes da fotografia advir no mundo, o processo de criação de conhecimentos sobre o corpo dito humano, derivava de outras técnicas de

representação. As expedições viajantes, como as que abundaram no Brasil no século XVIII e posterior, também produziram imagens, não só da flora e da fauna do Novo Mundo, mas também dos tipos físicos e costumes que compunham suas sociedades, servindo na fundação de um imaginário metropolitano das colônias. Há de se considerar, ainda, como os primeiros retratos fotográficos na segunda metade do século XIX, guiaram-se pelo modelo de imagem bidimensional que tinha predominado anteriormente na pintura. Contudo, a velocidade inerente ao dispositivo fotográfico, assim como sua portabilidade, facilitaram procedimentos experimentais que levaram à prescrição de novas formas de representação de si.

As *selfies*, por exemplo, são uma forma contemporânea de auto-retrato, mas que podem ser produzidas por qualquer um com acesso a qualquer dispositivo fotográfico. Agora que o controle da tecnologia se disseminou, os indivíduos podem objetificar a si mesmos, a partir das técnicas do sujeito instituídas pela fotografia. Eles podem se observar no processo de se tornar imagem, avaliando, ao vivo, o retrato no processo de sua produção. Movidas pela convicção profunda de que a produção da própria imagem incorpora um processo de subjetivação, as pessoas são compelidas a inscreverem-se como imagens que, quando reunidas em uma mesma *timeline*, deixam transparecer mais a estratégias convencionadas dessa prática do que uma singularidade própria.

As possibilidades inauguradas pela fotografia, sua velocidade, reprodutibilidade e portabilidade, logo inverteram o caminho da contaminação e suas imagens passaram a influir na composição pictórica. Já sabemos como a Pop Art se apropriou das imagens reprodutíveis massificadas que circulavam amplamente na cultura. Na esteira de Warhol, Almeida tensiona as figurações usuais dos retratos que ornaram as capas de revistas, articulando-a com a própria tradição do gênero na pintura, da qual é devedora, ao optar por cenas abertas na qual o indivíduo figura em contexto, e não meramente deslocado (cortado e colado) em um fundo impessoal.

O nome-marca da revista que aparece escrito à mão com a mesma tipografia, em aparência desalinhada, titubeante, contrasta o gesto da mão à lembrança do texto executado mecanicamente pelos métodos de impressão. Percebe-se, então, que não há, no procedimento, mera reverência ao veículo, mas uma subversão de seus usos. Esta é da ordem da apropriação. Se Warhol visa apagar o gesto, para tocar a forma maquínica, Almeida reinsere a individualidade, a diferença, na no signo consolidado. Elian faz do renome da revista suporte para seu gesto, de tal modo que reforma a marca, assim como dá protagonismo às personagens racializadas habitualmente excluídas dos espaços de destaque

(visibilidade) e legitimidade configurados pela pintura e pelo veículo midiático. As personalidades retratadas pelo artista, ainda que tenham desempenhado papel fundamental para a cultura do país, foram sistematicamente apagadas das narrativas oficiais. Estaria o artista, então, escovando a contrapelo a disposição progressista da História que invisibiliza essas figuras?

Como observamos, Almeida se apoia em um regime visual estabelecidos que possuem conjuntos composicionais prescritivo, relacionado à divulgação de formas de vida (corpos, personalidades, estilos) e técnicas do sujeito que são mantidos pela moda e cujos grandes beneficiários, no fundo, são aqueles que detém os meios de produção (e vale lembrar que a cultura também é parte da indústria). Ou seja, Almeida apresenta essas personalidades sem individualizá-las como sujeitos (aqui, a ausência de rosto é incontornável), mas as retira da massa, a horda dos infames, tornando-as especiais, dignas de visibilidade, salvando-as dos anais do vencidos por vinculá-las à Vogue, como se tivessem sido veiculadas por ela. Ao escolher uma forma pré-determinada, da capa da revista, ele deixa de propor formas únicas (individuais) de figuração dessas personagens históricas, elaborando-as a partir da sensibilidade ao levantamento arqueológico que ele realiza, de modo a responder, individualmente, com uma representação, a cada uma daquelas figuras que compartilha seu nome com as telas. Ou seja, no lugar de se imporem no território do visível por aquilo que lhes é particular, elas o fazem encobertas pelo véu (máscara) de um nome já estabelecido.

3.5.

Open up the door

A ausência de rosto, por sua vez, pode ser a afirmação da negação da individuação. Interessante notar que este não é um elemento particular da produção de Almeida. Pelo contrário parece ter se tornado uma tópica da atualidade, ou uma espécie de *zeitgeist*, pois, ao ampliarmos nossa visão, veremos na nova geração de artistas afro-brasileiros, como Maxwell Alexandre, Aline Bispo, Wallace Pato, Josí e Hariel Ravninet, a mesma disposição de suprimir o rosto de suas figuras racializadas. As justificativas podem ser as mais variadas, mas na prática de Almeida, a articulação com o nome Vogue parece agregar uma especificidade, um endereçamento. Assumiria ele a impossibilidade de se dar rosto a alguém naquela plataforma? Teria ele percebido como a subjetivação oferecida por aquela mídia é mera ilusão?

Até aquele momento, a revista *Vogue* teve, só no Brasil, mais de uma centena de capas. Em sua trajetória ela conquistou uma posição destaque na categoria da qual participa, aquela das revistas de moda, no sistema midiático. Ela desenvolveu uma identidade própria, instituindo-se como veículo que dita o que está ou não em seu tempo. Desse modo, ela possui o poder (simbólico) de legitimar aqueles que ocupam sua capa como indivíduos que representam a atualidade da moda planejada em escritórios de publicidade (internos ou externos) das grandes corporações que anunciam naquele espaço, viabilizando financeiramente suas operações. Há, de saída, então, uma espécie de anacronismo nas criações de Elian Almeida, que faz figurar na sua série *Vogue*, muitas figuras que antecedem à existência da *magazine* no Brasil. Estaria ele promulgando a atualidade dessas personagens? Ou criando uma ficção histórica a partir de sua aparição nesse veículo?

Independentemente, Elian sabe que estar na capa da *Vogue* é participar de um grupo seletivo de indivíduos que compartilham entre si essa mesma característica que lhes confere diferença: terem figurado na capa daquele periódico. Obviamente, a revista também se beneficia da massa de consumidores (os seguidores, na era digital) daqueles que porta na capa. Este é um modo dela também ampliar seu mercado. Não por acaso, vivemos nos tempos da co-labs, das colaborações entre marcas, sejam elas entes corporativos ou corpóreos (celebridades, influencers, artistas etc). Um exemplo, é a marca de roupas e acessórios de luxo Louis Vuitton, que desde 2019 lança uma edição especial do modelo de bolsas de mão capucines, chamada Art Capucines Collection, na qual um seletivo grupo de artistas visuais proeminentes no cenário global, reimaginam o design do objeto a partir de suas própria gramática visual. Já participaram do projeto Daniel Buren, Vik Muniz, Ugo Rondinone, Beatriz Milhazes, entre outros. Essas parcerias criativas, mais do que atuar na proposição de novas formas, visam, principalmente, a atualização de produtos de luxo que se revestem de mais uma camada simbólica (o valor artístico) para as tornarem mais desejáveis e justificarem seu valor exorbitante. O valor simbólico diferencia-se do valor de uso, pois não possui funcionalidade objetiva, apenas subjetiva, pois é devedor dos sentidos atribuídos culturalmente em determinados contextos sociais, a um objeto.

Ocupar a capa da revista, por mais que possa trazer ganhos materiais para os agentes envolvidos em sua elaboração, acima de tudo, tem valor simbólico. Ao figurar ali, ainda que de modo indireto, como autor de sua imagem, Almeida amplia a visibilidade pública de sua produção, gerando maior reconhecimento, assim como firma sua própria imagem como agente daquela criação, ou seja, como

artista. Contudo, as personalidades usualmente convocadas por Elian foram subtraídas dessa economia da visibilidade. O que as valoriza, repito, é a marca Vogue. Por isso elas não se tornam indivíduos completos, com faces e expressões próprias, mas são espelhos-cegos, na qual aqueles indivíduos (racializados) que se viram privados de figurar naquele espaço podem se projetar como sombras. Poderíamos até imaginar que isso levou o artista a não retratar rostos conhecidos, já em circulação midiática, por crer que eles não precisariam ter sua face agregada à identidade da revista para obter reconhecimento. Mas a suposição não encontra respaldo na composição do quadro que estampou a capa da revista Vogue, duas das personalidades ali expostas, Conceição Evaristo e Djamila Ribeiro, as únicas vivas, também colaboraram com a edição, fazendo dela, tal como Elian, suporte para a própria visibilidade.

Ou talvez, Elian queira apontar não para a impossibilidade, mas para a incompletude da individuação, não só pela conformação normativa do enquadramento (da Vogue) que impossibilita a expressão daquilo que não cabe na programação (visual e ideológica) daquele espaço, como pelo caráter lacunar das cicatrizes dos traumas passados (o empreendimento moderno-colonial) que não geram uma imagem completa, sabendo, também, da necessidade de se afirmar a existência incontornável desta ferida, para não esquecer as violências que perduram do passado. Recusam o rosto, pois não desejam aderir completamente às práticas e regimentos das imagens que ali circulam. Pérez-Oramas, em sua análise da produção do artista, revela:

As efígies – os retratos – que compõem esta exposição devolvem-nos então algumas das protagonistas essenciais da memória (velada) da cultura afro-brasileira. Curiosamente, nenhuma delas tem, a rigor, rosto: os seus rostos ainda estão velados nas pinturas de Almeida, desta vez pela evidência pictórica da sua condição racial: a sua cor. Essas efígies, esses retratos são, portanto, *imago* estritamente falando, aquilo que os antigos romanos chamavam de retratos votivos, efígies de ausentes, imagens de parentes falecidos. São, pois, os retratos que Elian Almeida nos apresenta, a rigor, imagens fúnebres, necro-retratos, emergentes: nos olham, sem olhos, a partir do seu esconderijo, e de lá retornam à certeza melancólica de que o que não nos esquece não pode, por sua vez, voltar plenamente, na plenitude da presença da qual foi amputado. (Pérez-Oramas, 2021⁶²)

Como *imago*, os retratos de Almeida presentificam aquilo (a cultura afro-diaspórica) que durante séculos foi deliberadamente colocado como ausente na

⁶² O trecho foi extraído do ensaio curatorial da primeira individual de Elian Almeida, *Antes – agora – o que há de vir* (2021), na Nara Roesler, Rio de Janeiro. Disponível online em: https://nararoesler.art/usr/library/documents/main/2021_nara-roesler-rj_elian-almeida_preview_pt.pdf

narrativa oficial de uma história da formação do Brasil que se queria unívoca e progressista. Esta, apoiava-se na falsa ideia de democracia racial, que, hoje, compreendemos como uma operação do dispositivo racial descrito por Sueli Carneiro (2023), pois é um discurso que fomenta práticas e reflete estruturas que sustentam e perpetuam as desigualdades no país. Por mais que tenha passado por severa revisão, o conceito não deixa de ser estratégico para a produção e manutenção da hierarquia racial.

A ausência de rosto, um elemento que auxilia no reconhecimento e individuação da figura, poria em cena, justamente, esses sucessivos apagamentos históricos. Almeida não tenta suplantar as políticas de desaparecimento com uma figuração que completa ou substitui as imagens esquecidas ou jamais realizadas. Ao invés de nos devolver um rosto imageado, ou seja, tornado imagem pela imaginação criadora do artista, ele nos deixa o vazio. Suas construções pictóricas não visam a (alta) definição, a criação de uma representação visual capaz de iludir o observador, levando-o a crer que se depara com uma realidade indicial (ou possível), mas resguardam-se na opacidade. Almeida não se atreve a impor um (novo) rosto a quem ele desconhece a face. Isso seria falsear a história, ficcioná-la. O que ele se presta a fazer é recuperar códigos visuais de um outro tempo, que ele não experienciou, mas acessa pelo acervo de representações disponíveis, para criar uma cena, uma atmosfera, um retrato (im)possível do passado.

O que se encontra representado em suas pinturas não é a aparência dos modelos, baseada em parâmetros da similitude, mas aquilo que foi apartado pelas políticas do apagamento, como forma de assujeitamento, de objetificação da população afro-diaspórica. Almeida traz à tona o que insistentemente se viu soterrado, tal como as ossadas dos cativos africanos que tiveram seus restos mortais despejados no Cemitério dos Pretos Novos, no Rio de Janeiro, como corpos despojados de qualquer humanidade. As pinturas da série Vogue apresentam tanto personalidades reais (verdadeiras) da História, como também aponta para a violência do projeto de verdade (de construção de realidade) desta mesma História que negava a essas figuras um lugar em suas narrativas. O que falta, nos retratos de Almeida, é justamente o que nos interpela, que nos olha de volta, que nos indaga: quem é merecedor de ser figurado? Quais são as figuras sobre as quais recaem nossa atenção? E, tão importante quanto, quem decide o que é digno de participar do circuito das imagens?

A imitação das formas dadas desinveste o indivíduo da possibilidade de ser a si-mesmo, lançando-o na ambição de projetar-se a partir da assimilação das

fórmulas instituídas. Almeida, ao se apropriar da visualidade das capas de revista, ligando-se particularmente à um veículo específico, não ignora que “a revista de moda branca, Vogue –, também fez parte do véu que os ocultou, cúmplice do impulso violento que os exilou de nossa presença e do presente” (Pérez-Oramas, 2021). Vale lembrar que o artista também produziu quadros em que cita outros periódicos, como a revista estadunidense *Time*, e *The Economist*. Contudo, nenhuma foi mais tematizada do que a Vogue. Ele não recusa o papel desta publicação na exclusão de pessoas racializadas na lógica da indústria cultural. O próprio trabalho tem sua origem no questionamento dessa ausência.

Permanece ainda legível, não obstante, o nome da revista. Tivesse operado inversamente, cobrindo apenas o nome do periódico, Almeida teria subtraído a identidade do veículo, levando-nos a crer que aquela era apenas mais uma publicação mensal de moda, e não propriamente a Vogue. Ainda que ele não precisasse se apoiar no nome da revista para legitimar sua produção, pois seus quadros não seriam menos efetivos em sua intenção de valorização de figuras que vinham sendo relegadas às margens (quando muito) das narrativas oficiais da história, ele opta por fazê-lo, justamente por conhecer o poder de identificação que ela possui no público.

Ao fazer figurar na popular revista Vogue indivíduos que usualmente estão ausentes dela, é como se o artista nos apresentasse uma outra realidade (paralela, ou projetiva) que não se cola totalmente as experiências no mundo (racista) que habitamos. Essa crise cognitiva pode levar à emergência da crítica, na qual o vislumbre de realidade apresentado pelo artista na materialidade da obra (a da ampla participação de pessoas racializadas nos veículos de comunicação) estabelece sua concretude factual passível de ser realizada, de modo que questionamento dessa não-presença no nosso presente (dominado pela branquitude), torna-se irrecusável.

Mas a crítica atua (sempre) nos dois sentidos. Pois, ao imitar os códigos da revista, o artista não opera uma verdadeira individuação. Suas personagens, poderíamos pensar, são genéricas, como se ainda afundadas na massa da qual participam. Há, inegavelmente, algo no sentido de uma reparação, de correção de uma falta, de encobrimento de um vazio, de um resgate, mas não da verdadeira individuação. Como, então, se faz figura justamente os injustiçados da história? Como individuar, pela imagem, os indivíduos infames? Só a sua visibilidade, sua entrada no circuito das imagens, é que possibilita o reconhecimento de sua importância (sua particularidade)? Qual o sentido de produzir retratos sem rosto?

Não se recrimina, de modo algum, o uso estratégico da revista para gerar reconhecimento. O que se pretende revelar é como, no fim, mesmo constituindo-se e mantendo uma ideologia própria, seu valor simbólico ofusca até mesmo aqueles que mais contundentemente se opõem aos seus discursos e imagens. Mas é preciso dialogar com o outro, assim como perceber as intenções desse outro diante do que lhe é proferido. Há de fato escuta e reverberação prática, ou apropriação e fetichização para valorar a si? Se todos ganham (no valor simbólico), importa saber quem ganha mais (materialmente)? E a recusa a ocupar os espaços de exposição já instituídos seria suficiente para minar sua ideologia?

3.6.

Give good face

Se “o rosto é o único lugar da comunidade”, conforme explicitou Giorgio Agamben (2017, p. 87), Almeida estaria recusando a inscrição comunitária de suas figuras? Ou apontaria ele para suas existências em outras proposições de coletividade? E por que o rosto assume-se como espaço exclusivo do comunitário?

O rosto, diferente da cabeça que o sustenta, não é um fato natural, mas um dado cultural. Ele é resultado de uma produção, engendrada pela “*máquina abstrata de rostidade*”, segundo o duo francês Gilles Deleuze e Félix Guattari, no terceiro volume de seus *Mil Platôs* (1996, p. 30). O sistema muro branco-buraco negro, como também é chamado por eles, baseia-se em dois eixos “um de significância e outro de subjetivação” (Deleuze; Guattari, 1996, p. 28). Na perspectiva por eles encaminhada, “a significância não existe sem um muro branco sobre o qual inscreve seus signos e suas redundâncias. A subjetivação não existe sem um buraco negro onde aloja sua consciência, sua paixão, suas redundâncias” (Id., p. 28). O muro branco, é tanto figura de superfície, quanto de construção dupla: estrutural e cromática. O buraco negro, por sua vez, com suas acepções próprias na astronomia, é um fenômeno mais do que natural, mas cósmico. Ele brota pelo adensamento do campo gravitacional, de tal modo que recolhe para seu interior tudo que dele se aproxima. Se em um deslizamos, nos amparamos, ou nos debatemos, no segundo somos puxados, de(s)formados. Assim:

O rosto constrói o muro do qual o significante necessita para ricochetear, constitui o muro do significante, o quadro ou a tela. O rosto escava o buraco de que a subjetivação necessita para atravessar, constitui o buraco negro da subjetividade

como consciência ou paixão, a câmera, o terceiro olho. (Deleuze; Guattari, 1996, p. 29)

Como suporte, o muro branco não é só tela em suas múltiplas acepções materiais, mas é também o conjunto de operações que possibilitam qualquer representação compartilhada. Nesse sentido, no campo do dizível, o muro branco é a própria linguagem. Talvez por isso, Agamben também afirme que a “revelação do rosto é a revelação da própria linguagem” (Agamben, 2017, p. 87). E se a linguagem “é essa apropriação, que transforma a natureza em rosto” (Id.), é porque, entre todos os seres vivos, “somente o homem quer apropriar-se dessa abertura, apreender a própria aparência”(Id.). Ou seja, só os entes de nossa espécie, entre todas as outras, tentam capturar aquilo que nos é natural através da linguagem, traduzindo o que é aberto (buraco negro) em um signo fechado (muro branco), uma representação erigida sobre a lógica da aparência, que faz da nossa face, um rosto.

A linguagem, em Agamben, “desnaturaliza” as coisas, retira-as da sua condição de simplesmente ser para firmá-las em um jogo de aparências estabelecidas por signos compartilhados, inscrevendo-as na ordem do visível e do dizível. Por isso o rosto é manifestação da “paixão da linguagem” (Id., p. 88). Pois, na tentativa de apreender nossa própria aparência, de controlar nossa condição de *ser em exposição*, somos movidos pelo desejo de linguagem, de mobilizá-la, torcê-la, empregá-la para expressar a aparência própria. Ser em comunidade é um modo de aparecer, de gerar o reconhecimento de si em meio ao comum, e do outro como comum.

Se é necessário classificar a produção de Elian Almeida como arte afro-brasileira contemporânea, é porque seria “anti-natural” chamá-la apenas de Arte. Para ser naturalizada (neutralizada), ela precisa desse conjunto de signos (afro-brasileira, contemporânea) para fazê-la adentrar na coreografia das imagens que formam nossa cultura. A própria noção de Arte, por sua vez, desnaturaliza a atividade criativa de nossa espécie, criando um signo que a reveste de distinção. Essas dinâmicas binárias são funções próprias do rosto. Dizem menos respeito ao caráter das coisas (natural ou não) do que à artificialidade dos códigos que empregamos para decifrá-las.

Qualquer que seja o conteúdo que se lhe atribua, a máquina procederá à constituição de uma unidade de rosto, de um rosto elementar em correlação biunívoca com um outro: é um homem ou uma mulher, um rico ou um pobre, um adulto ou uma criança, um chefe ou um subalterno, “um x ou um y”. (Deleuze; Guattari, 1996, p. 40)

Não é de se estranhar que o binarismo encontre, atualmente, sua mais alta expressão na arquitetura do mundo digital, regido pelo sistema sim-não, pelos dígitos 0 e 1. Por isso, mais do que rosto, falamos de rostidade, para pensar o modo como suas operações afetam a totalidade de nosso corpo em suas múltiplas expressões e configurações.

Entretanto, o muro branco da rostidade não é contínuo. Em suas fendas-fissuras emergem os buracos negros, como *punctums* que quebram a hegemonia das sobredeterminações do *studium*, se quisermos reconvocar Roland Barthes (2015), contemporâneo e conterrâneo de Deleuze e Guattari. Em sua análise das operações da técnica fotográfica, Barthes denomina *studium* aquilo que sobressai na imagem como culturalmente codificado, permitindo a leitura da imagem pelo rastreamento indicial de seus elementos. O *punctum*, por sua vez, é o elemento subjetivo. Diz respeito à perturbações no processamento cognitivo, pois aquilo que captura sua atenção, não pode ter sua força de atração explicada, permanecendo incerto se sua potência habita o indescritível da sua aparição ou é alimentado pela nossa incapacidade de aprisioná-lo. Se o *punctum*, em Barthes, é, como detalhe, uma espécie de objeto parcial, o buraco negro, por sua vez, faz com que o sujeito, no processo de individuação da rostidade, só se faça objeto parcialmente.

Diferente do *punctum* da fotografia, que nos deixa perceber o que em nossa pulsão não foi completamente mapeado pela linguagem, o buraco negro nos fala daquilo que, no outro, não se aplaina. O buraco negro aponta-nos para a densidade do outro, de nós, quando olhamo-nos a nós mesmos na reflexividade dos muros brancos. O rosto é produto da tensão entre a subjetividade como expressão de uma individualidade e a individuação como processo organizado por um meio coletivo que estabelece as regras do reconhecimento. Nesse sentido, o rosto também é máscara. Em sua história do rosto, Hans Belting (2019) atesta que “as culturas diferenciam-se umas das outras na forma como apreendem o rosto, mas não se confunde isto com a apreensão dos traços raciais”. Para Belting a história do rosto relaciona-se com a história das mídias, pois ele também é um meio expressivo que comunica em sua autoapresentação.

Em seu estudo, Belting observa como o gênero do retrato foi uma técnica do sujeito engendrada no contexto epistêmico europeu para a produção do rosto, enquanto outras culturas manifestaram-no a partir de outras formas de representação, como as máscaras. Essas diferenças revelam a impossibilidade da construção de uma narrativa unívoca do rosto. A “individuação” proposta pelo rosto se dá na delimitação de um campo semântico para nossos gestos e

expressões. Este, por sua vez, se estabelece socialmente em seu compartilhamento.

Apossar-se do próprio rosto, exibi-lo, é participar do coletivo, da comunidade política que viemos a chamar de humanidade. A comunidade funda-se no reconhecimento, na estipulação de um plano de fundo comum onde possa projetar-se. Ela envolve ser não como “simples ato de viver”, mas ser pela formalização de modos de viver próprios, sejam de um indivíduo, ou grupo (Agamben, 2017, p. 87). A própria imagem configura um “ser especial”, nos termos de Agamben. “Em primeiro lugar, a imagem não é uma substância, mas um acidente, que não se encontra no espelho como em um lugar, mas como em um sujeito”. A linguagem impõem-se, por sua vez, pelo seu potencial na comunicação. Agamben já havia afirmado:

Podemos nos comunicar com os outros só através daquilo que em nós, assim como nos outros, permaneceu em potência, e toda comunicação (como Benjamin intuiu para a língua) é, antes de tudo, comunicação não de um comum, porém de uma comunicabilidade. (Agamben, 2017, p. 19)

A comunicabilidade, podemos pensar, é o que diferenciaria as representações artísticas das demais figurações na linguagem e na imagem feitas por nós. Se estas visam a comunicação, a criação de sentidos fechados para o entendimento do comum, as expressões da Arte manteriam a comunicação em potência, sem sentidos objetivos, mas possíveis. Não, por acaso, a imagem, como ser especial, “comunica apenas a própria comunicabilidade” (Agamben, 2007, p. 48). E se a comunicação é a realização de uma ação que põe em relação indivíduos que ocupam diferentes posições visando criar um entendimento comum, em um processo balizado por aquilo que é enunciável. Nesse sentido, as operações da comunicação constituem os indivíduos, conformando processos de subjetivação, segundo o dispositivo foucaultiano. Já a comunicabilidade é a manutenção da possibilidade comunicativa, revelando a medialidade do indivíduo.

Por sua vez, é o desejo de comunicação que funda a linguagem, que faz ver nas coisas, também, linguagens. Só habitamos (n)a linguagem porque compartilhamos da vontade de comunicar, de instituir não o mesmo, mas o comum. A linguagem, então, sustenta-se pela comunicabilidade, pelo desejo de encontro com o outro, evadindo às possibilidades, de transparência, de equivalência exata entre os signos (partilhados) e os significados (administrados individualmente). Ao serem retratadas, as pessoas eleitas por Almeida destacam-se da massa disforme, mas, ao se apresentarem desprovidos de rosto, por sua vez, recusam pertencer integralmente à comunidade de entes (que figuram na

Vogue). Elas parecem não querer se conformar totalmente aos princípios prescritivos da figuração nas esferas da linguagem e da imagem que antes as excluiu. Elas não comungam completamente, acredito, daquela comunidade representada na revista Vogue. Suas individuações, de algum modo, escapam da formalização total, mas permanecem abertas, sobrevivendo em gestos. Elas pertencem, talvez à uma outra noção de comunitário que ainda temos que construir. E como podemos fazer isso?

Em sua abordagem sobre a rostidade, Deleuze e Guattari não deixam de expressar o modo como ela produz etnicamente o sujeito. “Do ponto de vista do racismo, não existe exterior, não existem as pessoas de fora. Só existem pessoas que deveriam ser como nós, e cujo crime é não o serem.” (Deleuze; Guattari, 1996, p. 41). O camaronês Achille Mbembe, em *Crítica da razão negra* (2018), onde apresenta suas reflexões sobre o conceito de raça a partir do entrecruzamento entre filosófica, política e história, parece acreditar que o racismo possa ter um fim no surgimento de uma nova ética que, para ser instaurada, demanda a refundação de nossas práticas e de nossa linguagem. Ele completa afirmando que “o conceito de reparação, além de categoria econômica, remete ao processo de recomposição das partes que foram amputadas, a reparação dos laços que foram rompidos, o reinício do jogo de reciprocidade sem o qual não pode haver elevação em humanidade” (Mbembe, 2018, p. 314).

A reciprocidade não precisa ser da ordem do *mesmo*, do reconhecimento via similitude. “O racismo jamais detecta as partículas do outro, ele propaga as ondas do mesmo até à extinção daquilo que não se deixa identificar (ou que só se deixa identificar a partir de tal ou qual desvio)”, lembram Deleuze e Guattari, que finaliza dispondo que a crueldade da violência racial “só se iguala a sua incompetência ou a sua ingenuidade” (1996, p. 41). Para isso, a branquitude também precisa participar desse processo e isso exige muito mais do que somente se valer de seu espaço de visibilidade, fundador e mantenedor de seus privilégios, para exibir o outro como se tal gesto fosse suficiente para reparar os séculos de maldades para o assujeitamento do Outro. Também não se trata de positivar narcisicamente a culpa, sem verdadeiramente atuar para a dissolução das violências.

Por que, então, a revista que havia servido de modelo para o pintor, tendo seus elementos (visuais) apropriados para conferir visibilidade (e complexidade) ao seu tema, convida-o não para figurar, mas para criar a capa da revista? Por que eleger um homem para retratar cinco mulheres? O que a Vogue tem a ganhar com isso? No que ela lucra ao quebrar com a continuidade da série de figuras

brancas que vinha montado para colocar mulheres negras, pintadas sem rosto, na capa?

3.7.

It makes no difference if you're black or white

Em levantamentos recentes o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE)⁶³ verificou que mais da metade da população brasileira (54%) é composta por pessoas negras. Logo, seria totalmente plausível voltar a comunicação visual de seu produto (a revista Vogue) para aqueles que compõem a maior parte da população brasileira. Contudo, há de se considerar que mesmo formando o maior contingente populacional, as pessoas negras não são o público alvo da revista, isso se reflete não somente na ausência de figuração de seus corpos naquelas páginas, como pelo recorte sócio-econômico. As desigualdades sociais que imperam no Brasil impedem o acesso a muitos dos produtos de luxo impressos no periódico, criando uma barreira para o consumidor de baixo poder aquisitivo. Vale lembrar que 70% da classe trabalhadora com carteira assinada, no Brasil, recebe até dois salários mínimos, valor que correspondia, em 2022, ano do último levantamento, à R\$2.424,00. A porcentagem equivale a 65.565 milhões de trabalhadores, de um total de 97.575 milhões. E estes são apenas os números do mercado formal. Os mais atingidos pela assimetria na distribuição de renda no país, por sua vez, integram a população negra.

A filósofa Sueli Carneiro (2023), a partir de Foucault, que havia delineado a ideia de dispositivo em sua monumental História da Sexualidade, pensa o dispositivo sob a óptica da racialidade. A proposição teórica de Carneiro vem no rastro de uma série de estudos sobre raça, incluindo aqueles dos ativistas do movimento Black Power nos Estados Unidos, Stokely Carmichael e Charles V. Hamilton que, nos anos 1960, formularam a ideia de racismo institucional ao observar como a desigualdade social baseada em critérios raciais, encontra-se entranhada e espraiada em diversas instituições, não só governamentais, mas corporativas e acadêmicas. Dialogando, também, com a noção de racismo estrutural que provém do atual ministro dos Direitos Humanos e da Cidadania do Brasil, Silvio de Almeida (2019). Sua proposição identifica o racismo como um

⁶³ O panorama do Censo Demográfico de 2022 pode ser acessado online em: <https://censo2022.ibge.gov.br/panorama/>

sistema que articula diferentes componentes em uma mesma estrutura de governo.

Em sua argumentação Carneiro (2023) apoia-se, também, na concepção de contrato racial cunhada por Charles Mills. Carneiro resume Mills nos seguintes termos: “A especificidade do contrato racial consistiria no fato de ser um contrato restrito ao racialmente homogêneos, no qual a violência racial em relação aos racialmente diferentes é um elemento de sustentação do próprio contrato, que desloca os diferentes para o estado de natureza” (2023, p. 35). Seja como contrato, instituição, ou estrutura social, os violentos efeitos do dispositivo no real são reveladores de uma verdadeira necropolítica pela qual “vastas populações são submetidas a condições de vida que lhes conferem o estatuto de “mortos-vivos” (Mbembe, 2018, p. 71).

A noção de necropolítica parte do pressuposto de que “ser soberano é exercer controle sobre a mortalidade e definir a vida como a implantação e manifestação de poder”. O conceito desenvolvido por Achille Mbembe encontra-se relacionado com a ideia de biopoder de Michel Foucault. Em seu ensaio, ele observa a centralidade da morte nas políticas de estado que visam a segregação e a dizimação de populações como exercício de poder. O necropoder embaralha, ainda “as fronteiras entre resistência e suicídio, sacrifício e redenção, mártir e liberdade” (Mbembe, 2018a, p. 71).

No Brasil, as populações racializadas são aquelas que mais sofrem violência nas suas múltiplas manifestações (física, psicológica, econômica, intelectual). Há de se lembrar que não só as pessoas negras são o alvo das intimidações sistemáticas, mas os indígenas, cujo território foi usurpado, também são alvos de necropolíticas que também tem fundamentos étnico-raciais. Contudo, no Brasil colônia, o sistema escravagista (ainda que tenha explorado os povos originários) prosperou principalmente pela agressiva extração da força de trabalho dos africanos (e seus descendentes) que foram transplantados para esse território. Mesmo o Brasil tendo sido um território atribuído à Portugal em tratado com o reino vizinho, a Espanha, não se pode negar que o empreendimento moderno colonial (assim como o neocolonial) tem como seus principais agentes o complexo de nações e reinos da Europa Ocidental, como Inglaterra, França, os chamados Países Baixos, e posteriormente, a Alemanha. A pilhagem generalizada dos territórios dos demais continentes atlânticos (África e Américas) era sustentada por ideologia de base científica que a legitimava como empreendimento político-econômico.

Fato é que “o pensamento europeu sempre tendeu a abordar a identidade não em termos de pertencimento mútuo (copertencimento) a um mesmo mundo, mas antes na relação do mesmo com o mesmo” (Mbembe, 2018, p. 11). E o mesmo do pensamento europeu, talvez numa restrição imaginativa, ou pelo já manifestado interesse pela aparência em sua inclinação narcísica, era branco. A identidade, como resultado de processos de categorização de si e do outro a partir de critérios relativos à aparência (no campo do visível), impediu o europeu de criar uma compreensão ampla da “humanidade”.

A visibilidade é um dos alicerces da cultura europeia cristã no estabelecimento de seu sistema de (re)conhecimento a partir da noção de saber como ciência, cujo método tem bases empíricas. O real era depurado das experiências sensoriais, entre as quais, sobressai a da visão. Segundo nos diz o historiador Martin Jain, em *Vision and Visuality* (Foster, 1988, p. 03), “[a] era moderna, como muitas vezes se alega, foi dominada pelo sentido da visão de tal forma que se diferenciou das predecessoras pré-modernas e possivelmente de sua sucessora pós-moderna. Começando com o Renascimento e a revolução científica, a modernidade tem sido usualmente considerada inegavelmente ocularcêntrica” [Tradução nossa]⁶⁴.

As pessoas negras, por sua vez, foram tidas como selvagens. “O selvagem é, pois, aquele que está contra a humanidade e contra a natureza ao mesmo tempo e, logo, é duplamente estrangeiro à condição humana” (Mbembe, 2018, p. 114). Por vezes, selvagem pode ter outro nome: primitivo, adjetivo que convenientemente foi utilizado para descrever as figurações de diversos artistas modernos negros, como Heitor dos Prazeres, Maria dos Santos Reinboldt e a própria Maria Auxiliadora da Silva que figura na capa da Vogue de Elian. Afinal, “tudo o que não é idêntico a si é anormal” (Mbembe, 2018, p. 62). Emerge assim, a figura do Eu hegemônico (Carneiro, 2023) branco e masculino, pois as mulheres (mesmo brancas), também são inferiorizadas na constituição desse mesmo, por se encontrarem “mais próximas da natureza”. A ampliação da representação de formas de vida infames não ruiu em nada com o Eu hegemônico. Pelo contrário, só fez contorná-lo mais, de modo a configurar agora o homem cisgênero branco heterossexual de classe média-alta do norte global.

⁶⁴ No original: “The modern era, it is often alleged, has been dominated by the sense of sight in a way that sets it apart from its premodern predecessors and possibly its postmodern successor. Beginning with the Renaissance and the scientific revolution, modernity has been normally considered resolutely ocularcentric”.

A partir da noção de Ser do filósofo alemão Martin Heidegger, a escritora e ativista Sueli Carneiro observa que “raça, cor, cultura, religião e etnia seriam da ordem do ôntico, das particularidades do ser. O ser humano, especificamente, inscreve-se na dimensão ontológica. O que nos permite supor que o racismo reduz o ser à sua dimensão ôntica, negando-lhe a condição ontológica e deixando incompleta a sua humanidade” (Carneiro, 2023, p. 19). O racismo restringe o ser à uma característica particular circunscrita por categorias de reconhecimento que lhe são impostas. Ao fazê-lo, deixa-se compreender a existência daquele ser em sua plenitude e complexidade. O racismo faz com que as pessoas negras, tal como as pintadas por Elian Almeida, sejam percebidas apenas em sua cor, sem particularizarem-se em seus rostos. Se elas pertencem à uma comunidade, seria ela sempre marcada pela noção de raça?

“A raça não existe enquanto fato natural físico, antropológico ou genético. A raça não passa de uma ficção útil, uma construção fantasmática ou uma projeção ideológica” (Mbembe, 2018, pp. 28-29). Em seu pequeno e ermo continente, os europeu criaram e espalharam a ficção de uma raça superior, que se colocava acima da natureza. Tudo isso fez da cena racial “um espaço de estigmatização sistemática” (Mbembe, 2018, p. 70). gerando um antagonismo intransponível (e inegotável, enquanto não o estancarmos) entre o branco e o negro. Essa rivalidade, por sua vez, é assimétrica, pois o branco teme a potencial violência do negro, enquanto o negro é continuamente o alvo da violência que mantém o branco como ser superior. Por isso o negro é repetidamente produzido. “Produzi-lo é gerar um vínculo social de sujeição e um corpo de extração, isto é, um corpo inteiramente exposto à vontade de um senhor e do qual nos esforçamos para obter o máximo de rendimento” (Mbembe, 2018, p. 42). Os significantes constelados ao redor da negritude podem deslizar através do tempo, positivando-se e negatizando-se pelo olhar da branquitude, que remodela suas estratégias de captura, para ainda se beneficiar da subalternidade imposta ao outro. Para não ser chamada de racista, ferindo sua imagem pública, o que provavelmente acarretaria na perda de provimentos de vendas e anunciantes, em um contexto comunicativo que tenta se guiar pelo princípio democrático da igualdade, a Revista Vogue aceita dar espaço – na forma de certo protagonismo temporário – a figuras negras (sem rosto), mantendo seu status simbólico e econômico.

“Para que o negro seja visto e para que seja identificado como tal, é preciso que, de antemão, um véu tenha sido colocado sobre seu rosto” (Id, p. 198). O véu dos conceitos pré-concebidos, das imagens depreciativas sustentadas pela mídia, dos discursos acadêmicos. Um véu que identifica ocultando. “O negro é uma

sombra no meio de um comércio de olhares” (Id, p. 199). Uma sombra projetada no lampejo do Iluminismo. O narcisismo europeu os fez transladar os sentidos da escravidão para sua própria experiência, tornando-a metáfora da condição humana na sociedade europeia. Como exemplo, podemos falar das formulações teóricas de G. W. Friedrich Hegel sobre a dialética senhor-escravo na *Fenomenologia do Espírito* (1807), do embrionário *Discurso da servidão voluntária* (1577) de Étienne de La Boétie, além de escritos de Voltaire (1694-1778) e Rousseau (1712-1778). Como Mbembe bem observou: “As ideias modernas de liberdade, igualdade e democracia, são, desse ponto de vista, historicamente inseparáveis da realidade da escravidão” (Id, p. 148).

As figurações de Elian parecem se manter na margem do visível, circunscritas pelo racismo que não deixaria diferenciar seus rostos. Vale lembrar, com Franz Fanon em *Pele negra, máscaras brancas* (1952), que o sujeito negro é fixado pelo olhar do branco. Por isso, em grande medida, “a raça é uma moeda icônica. Ela aparece por ocasião de um comércio - o dos olhares” (Id., p. 197), desenvolve Mbembe:

É uma moeda cuja função é converter o que se vê (ou o que se prefere não ver) em espécie ou em símbolo no interior de uma economia geral dos signos e das imagens que se trocam, que circulam, às quais se atribui ou não valor e que autorizam uma série de juízos e de atitudes práticas. Pode-se dizer que a raça é simultaneamente imagem, corpo e espelho enigmático no interior de uma economia das sombras, cujo atributo precípua consiste em fazer da própria vida uma realidade espectral. (Mbembe, 2018, p. 197).

Realidade espectral, entre o vivo e o morto, de uma necropolítica que atravessa certos corpos que se identificam com uma certa imagem. “Ao reduzir o corpo e o ser vivo a uma questão de aparência, de pele e de cor, outorgando à pele e à cor o estatuto de uma ficção de cariz biológico, os mundos euro-americanos em particular fizeram do negro e da raça duas versões de uma única e mesma figura”. A raça é uma categoria “originária, material e fantasmática” (ôntica, física, e imaginária) que esteve “na origem de inúmeras catástrofes, tendo sido causa de devastações psíquicas assombrosas e de incalculáveis crimes e massacres” (Id, p. 13). Muitas dessa destruição psíquica, inclusive, pode ser encontrada nos estudos de Franz Fanon no campo da psiquiatria e filosofia. A clínica política de Fanon se volta para a análise e tratamento dos efeitos do “complexo de Próspero”, “definido como o conjunto de disposições neuróticas inconsciente que delineiam simultaneamente ‘a figura do paternalismo colonial’ e ‘o retrato do racista cuja filha foi objeto de uma tentativa de estupro (imaginário) por parte de um ser inferior’” (Fanon, 2020, p. 120), para pensar as estratégias da

branquitude no rebaixamento da humanidade das pessoas racializadas pela sua própria prescrição como modelo único dessa categoria.

Nesse sentido, os indivíduos identificados como negros são “alienados (mistificados)”, presos em representações que apregoam: o negro é uma besta, o negro é mau, o negro é malicioso, o negro é feio” (Fanon, 2020, p. 129), enquanto os brancos gozam de sua posição como mistificadores, que levam “o negro a não ser escravo de seus arquétipos” (Id, p. 49), mas nem por isso, menos mistificados. Afinal, a própria figura de Próspero, que dá nome ao complexo prescrito em estudos do psicanalista Octave Mannoni sobre a psicologia da colonização, com a qual Fanon estabelece um diálogo crítico, é uma espécie de figura mítica, baseada na personagem de William Shakespeare em *A tempestade* (1611). Próspero é um feiticeiro, um homem que se vale de seu extenso conhecimento para impor sua vontade sobre as criaturas não-humanas (Caliban e Ariel), em benefício de seu projeto político de retomada de poder.

Rebaixando o negro, o branco se impõe como modelo a ser seguido. As máscaras brancas de que fala Fanon são formas de (auto)assimilação do negro, de sua domesticação pela incorporação do ideal de branquitude como forma de gerar aceitação nos circuitos brancos por incorporarem seus comportamentos, sem contudo, participarem do mesmo que funda o Eu Hegemônico. A Vogue é uma espécie de máscara branca. Estampar suas páginas é resultado da adequação aos padrões por ela instaurados. O vazio do rosto dos retratos de Almeida não é o de uma máscara neutra. É a revelação de gestos que se sobrepõem (como as pinceladas), criando volumes, transparências e camadas que não formulam nada que possamos reconhecer como rosto, mas nem por isso, impossibilita o engajamento, o reconhecimento. “Para que possa operar enquanto afeto, instinto e *speculum*, a raça deve se converter em imagem, forma, superfície, figura e, acima de tudo, estrutura imaginária” (Mbembe, 2018, p. 69). Não basta que a raça seja uma convenção (convenção), ela precisa ser materializada (constituída e transportada pelas mídias que lhe conferem realidade objetual), para figurar no circuito dos olhares, adquirindo significados que vão poder lhe dar lugar (organizar) no Imaginário, compreendido como repositório (individual ou coletivo) de imagens (físicas e mentais) que delineiam a identidade.

A raça, então, instaura-se como real a partir das representações (imagens e discursos) que criamos baseados na aparência daqueles que não se adequam aos princípios da semelhança (do mesmo). Mbembe, em sua análise das lógicas de designação racial, observa três diferentes operações na escola francesa: “O primeiro – é sem dúvida, o principal – é a recusa em ver – e, portanto, a prática da

ocultação e da negação. O segundo é a prática de encobrimento e de travestimento, e o terceiro, a frivolidade e o exotismo” (Id, p. 124). Todas elas falam de uma economia da visibilidade que pode ser expandida para contextos mais amplos do funcionamento do imaginário racial.

Mbembe (2018) apregoa que para o negro se autoinventar é preciso abandonar o “estatuto de vítima” (e suas representações). Mas como fazê-lo quando se é, de fato, vítima da necropolítica? Mbembe, em sua afirmação, não nega a factualidade da violência, as alternativas da reparação e da restituição são depuradas dela. Deixar o estatuto de vítima é não se deixar encobrir por mais esse véu, se autodeterminar por um conjunto plural de significantes, é atuar na estrutura do Imaginário. E uma das formas de sair do estatuto da vítima é participar da narrativa do processo (racial) também como testemunha. “Acreditamos”, manifesta Mbembe, “que a instauração de um arquivo é indispensável para restituir os negros à sua história, mas é uma tarefa extraordinariamente complicada” (2018, p. 63). Esse corpus documental não deve ser só orientado para o passado, na contramão do mal de arquivo, mas espriar-se no presente para orientar o futuro. É preciso encontrar e criar representações da experiência de pessoas racializadas para formar esse conjunto.

Almeida parece se orientar por essa motivação de reimaginar e recontar a narrativa colonial a partir da perspectiva de quem antes era apenas objeto deste processo. Almeida atua contra não só a negação do direito à memória em decorrência do empreendimento colonial, mas também para “curar” as lacunas das lembranças pessoais de pessoas racializadas, devido à violência dos traumas a que são submetidos na sociedade. Em *Pessoas que eram coisas que eram pessoas*, título da segunda individual de Almeida para a Nara Roesler, agora em São Paulo, é reveladora dessa pulsão por fundar um arquivo. Nos quadros apresentados, ele trabalha para restituir a humanidade (o status de pessoa) aos indivíduos estigmatizados pela escravidão. No texto de divulgação da exposição consta:

Em *Pessoas que eram coisas que eram pessoas*, Almeida reúne símbolos e imagens provenientes de uma ampla pesquisa iconográfica, para criar composições sincréticas que atravessam tempos na proposição de um novo imaginário mítico, não por remeterem a um tempo heróico, mas pela tentativa de retrazar possíveis origens para a cultura afro-brasileira, demonstrando como a disputa de narrativas também se dá através da proposição de novas formas de representação. (Nara Roesler, 2023)⁶⁵

⁶⁵ Disponível online em: <https://nararoesler.art/exhibitions/237/>

Na série apresentada, Almeida se volta para diásporas negras no território brasileiro, em especial a de indivíduos saídos da Bahia para o Rio de Janeiro, fomentando a emergência de expressões de “brasilidade” que tem origem em gestos de resistência da cultura afro-diaspórica. Em especial, ele aposta na noção de sincretismo, uma expressão que visa pensar o encontro de diferentes culturas nas Américas, não através da violência das práticas da mestiçagem (embranquecimento), mas pela subversão dos rituais (simbólicos) impostos (pela branquitude). Algumas expressões das religiões de matriz africana, no Brasil, comportam elementos do catolicismo. Sob o véu cristão (máscara branca), negros e negras conseguiram dar prosseguimento às suas práticas ancestrais. Para Almeida é o apagamento que se constitui como a maior forma de violência existente, contra o qual busca apontar seu trabalho.

Se o apagamento, então é a maior violência que um indivíduo pode sofrer, e se o território do visível é ditado pelos mesmos senhores (Eu Hegemônico) que ditam à ausência (invisibilidade), haverá sempre a contradição de ter que se apropriar dessas ferramentas para anular (ou fazer parar) sua violência. Nesse sentido, “o apelo à raça (que é diferente da designação racial) é uma maneira de fazer reviver o corpo imolado, sepultado e apartado dos laços de sangue e de solo, das instituições, ritos e dos símbolos que tornavam precisamente um corpo vivo” (Mbembe, 2018, p. 72). Ao que complemento com um empréstimo do deambulante Debord: “o sujeito da História só pode ser o ser vivo produzindo a si mesmo, tornando-se mestre e possuidor de seu mundo que é a história, e existindo como consciência de seu jogo” (Debord, 1997, p. 50). As pessoas negras, para serem sujeitos da História precisaram produzir a si mesmas, mesmo que isso significasse também afirmar a si mesma como pertencentes às categorias da raça negra. Contudo, se só a humanidade é conferida pela sujeição à lógica das máscaras brancas (Eu Hegemônico) como a Vogue, que ali figurem rostos que não se adequam aos seus princípios de assinalação (o rosto), mas que tomem para si a (máscara da) negritude que lhes foi dada. Antes afirmar a raça do que fingir a cegueira branca. Nem a branquitude consegue mais sustentar sua ficção.

3.8.

A place where you can get away

A crise de consciência em que o Ocidente se precipitou na virada do século correspondeu a uma reavaliação da contribuição africana para a história da humanidade.

Achille Mbembe, 2018

Não é possível louvar o Cubismo e não se atrever a compreender, ainda que superficialmente, os objetos rituais africanos. É difícil sambar só ao som de Chico Buarque de Holanda, e seguir deixando Tia Ciata na Pequena África. Não devemos mais negar que os seguidos séculos de violência e espoliação da força criadora dos africanos (e seus descendentes) escravizados tenha deixado suas marcas na cultura e na sociedade. Para nós, brancos, olhar para as pessoas racializadas implica, ao menos, duas posturas, o da reafirmação da diferença ou o do reconhecimento de nossos privilégios decorrentes da extração da força de trabalho física e criativa dos indivíduos marcados socialmente pela sua aparência. Nesse segundo caso, o impulso narcísico leva, muitas vezes, ao sentimento de culpa, que não deixa de inferiorizar as pessoas racializadas. É preciso não só reconhecer, mas enfrentar o racismo.

A reparação que a revista Vogue parecia propor ao convidar Almeida, contudo, parecia ser da ordem da culpa branca, mas, acima de tudo, era a de sua própria imagem. Vale lembrar que três anos antes do lançamento da edição comemorativa da Semana de 22, no dia oito de fevereiro de 2019, Donata Meirelles, diretora de estilo da Vogue, comemorou seu cinquentenário em Salvador. As imagens que tomaram as redes logo foram reconhecidas por aquilo que portavam: o racismo. A socialite contestou os ataques, afirmando que as profissionais que estavam prestando serviço em sua celebração estavam elegantemente paramentadas como folclóricas baianas, pois “como era sexta-feira e a festa foi na Bahia, muitos convidados e o receptivo estavam de branco como reza a tradição”⁶⁶. Meirelles refere-se a uma manifestação específica de alguns praticantes de religiões afro-brasileiras, e cada tradição a dota de significados específicos, na qual se prescreve o uso de vestes brancas na sexta-feira. Ainda que possua conotação religiosa, as vestes descoloridas, cruas de pigmentação adicional, também remetem ao período colonial brasileiro, no qual os escravizados, despossuídos de meios, vestiam-se com tecidos pouco trabalhados.

A rica senhora ainda emenda “[m]as vale também esclarecer: nas fotos publicadas, a cadeira não era uma cadeira de Sinhá, e sim de candomblé, e as roupas não eram de mucama, mas trajes de baiana de festa”⁶⁷. Ela incorre no erro

⁶⁶ *Diretora da Vogue Brasil causa polêmica com festa com negras fantasiadas de escravas*. Folha de São Paulo, São Paulo, 09 de fevereiro de 2019. Disponível online em: <https://f5.folha.uol.com.br/celebridades/2019/02/diretora-da-vogue-brasil-causa-polemica-com-festa-com-negras-fantasiadas-de-escravas.shtml>

⁶⁷ Id.

de achar que uma “cadeira de Sinhá” é menos ofensivo do que deslocar um objeto de seu uso ritualístico circunscrito à uma religião que continuamente sofre as violências da convergência entre preconceito racial e religioso, para ornar como mero objeto decorativo, a sua festa. Contudo, vale lembrar que uma cadeira é de Sinhá, porque uma Sinhá nela senta. E se Meirelles senta numa cadeira apropriada da cultura do candomblé, como ela diz saber, o móvel passa a ser da Sinhá que o ocupa naquele momento. Afinal, ainda que a peça representa uma cultura ancestral, a dona da festa incorpora, em seu corpo e em seus atos, uma tradição ancestral daqueles que constituíram (através do dinheiro) o poder de subjugar o outro.

Donata Meirelles deixou o cargo na diretoria da Vogue poucos dias depois, por decisão própria, segundo foi noticiado. Mas é difícil crer que uma mera análise de consciência a levou a esse gesto. Muito mais provável é a pressão sofrida pela revista, a partir das críticas postas em circulação nas redes sociais, ter levado a mesma a convidar a “pobre” senhora rica a se retirar, visando não prejudicar ainda mais sua imagem pública. “Nós acreditamos em ações afirmativas e propositivas e também que a empatia é a melhor alternativa para a construção de uma sociedade mais justa, em que as desigualdades históricas do País sejam debatidas e enfrentadas”⁶⁸, foi a resposta da Vogue em postagem em suas redes sociais. No entanto, não basta acreditar em ações afirmativas, mas praticá-las, de fato.

“As organizações constroem narrativas sobre si próprias sem considerar a pluralidade da população com a qual se relacionam, que utiliza seus serviços e que consome seus produtos”, afirma a pesquisadora em psicologia, com vasta atuação na área de Recursos Humanos, Cida Bento (2022, p. 17). O *pacto da branquitude*, por ela conceituado, é um acordo narcísico entre pessoas brancas que visam manter seus privilégios. Essa cumplicidade não precisa ser verbalizada, pois já se encontra introjetada no inconsciente desses indivíduos em parte devido ao racismo institucionalizado que “se refere a práticas aparentemente neutras no presente, mas que refletem ou perpetuam o efeito de discriminação praticada no passado” (Bento, 2022, p. 78). Em resumo, as pessoas brancas tem dificuldade de questionar a herança da escravidão, não só por não se identificarem com os

⁶⁸ Após festa polêmica, Donata Meirelles pede demissão da Vogue Brasil. Correio Braziliense, Brasília, 13 de fevereiro de 2019. Disponível online: <<https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2019/02/13/interna_diversao_arte,737389/apos-festa-polemica-donata-meirelles-pede-demissao-da-vogue-brasil.shtml>>

indivíduos que sofreram seus efeitos, mas por evitarem ver como seguem se beneficiando das estratégias coloniais de subalternização do diferente.

3.9.

When all else fails and you long to be something better than you are today

Almeida entende que a dimensão estética de seu projeto não está só na criação de seu trabalho, mas no modo como seu corpo ocupa os espaços da Arte. Mais do que estético, trata-se de um projeto de representação em sua dupla acepção, como figuração das personagens infames da história, e pelo gesto político que sustenta esse ato. Afinal, ainda são poucos os corpos negros no sistema da Arte. A imagem do artista negro bem sucedido, afinal, fundamenta-se no imaginário de sucesso da branquitude, acrescentando à ela variações sígnicas.

As empresas, amparam-se nisso para expandir seu público, afinal, a principal característica para identificação deles não é física, mas a materialidade incorpórea de suas finanças. As marcas de luxo aprenderam logo isso, firmando parcerias com curadores e artistas negros. Se Elian Almeida é agraciado pela benevolência da Louis Vuitton, a curadora afro-brasileira Carolina Lauriano recebe as graças da Prada. Se o Mercado de Arte fosse um esporte legalizado, não demoraria para os artistas ostentarem suas logos em uniformes de vernissage. Mas para que explicitar o que se faz mais assertivo quando disfarçado, fazendo-se armadilha para atenção desinteressada, incutindo uma pulsão pelo detalhe? Ao invés disso, é melhor ostentar as logos diversas da *haute-couture*, portando uma cerveja Beck 's, ou dirigindo um Porsche com seu cardigã Lacoste.

Não se trata, aqui, de condenar o sucesso de Almeida, mas de observar a complexidade das operações do Capital na atualidade, em especial sua captura do imaginário. Pois, ao fim, o Capital permanece na mão de uma elite branca, que faz de tudo para permanecer com ele. Se o corpo de Elian é importante para quebrar com a hegemonia dos corpos brancos naqueles espaços, a subjetividade de Almeida, por sua vez, deve se deixar modelar através dos signos instituídos pelo dispositivo. Afinal, não há o *fora* do dispositivo, tendo em vista que ele firma a condição de possibilidade de tudo aquilo que podemos (re)conhecer.

É para livrar-se da vergonha e do medo de exclusão que sua autodepreciação lhe provoca, a subjetividade terá que mimetizar também estilos de vida que lhe devolvam, como as palavras, a sensação de pertencimento, condição para sentir-se existindo. Para isso, o desejo a conectará ao produtor que o mercado oferece para todos os gostos e segmentos sociais, sedutoramente veiculados pelos meios

de comunicação de massa. Tais produtos consistem em narrativas que transmitem imagens de mundos, sempre apresentadas em cenários idílicos protagonizados por personagens idealizados. (Rolnik, 2018, p. 74)

O dispositivo lega poucas alternativas para a sobrevivência dos indivíduos. Somos compelidos, desde a nascença a participar dele e, durante a vida, nosso comportamento vai sendo corrigido para nos adequarmos às suas normas e categorias. Elian, ao adentrar o Mercado de Arte pelas portas de uma grande galeria, teve que se adequar aos modos de representação de si. Se seu perfil pessoal na plataforma Instagram antes era um espaço onde a vida pessoal e o trabalho criativo convergiam e se entrelaçavam, tal como é comum percebermos em diversos artistas, aos poucos ele foi sendo remodelado para construir a imagem de um artista comprometido com a divulgação de sua pesquisa e com sua imagem.

Elian Almeida, hoje figura na mídia como jovem artista negro bem sucedido. Agora ele pode figurar como modelo, mostrando que no imaginário de sucesso do nosso programa cultural, cabem todas as formas de vida. A imagem de Almeida, contudo, não inaugura esse repertório imagético. Os Rappers estadunidenses, como Jay Z, Kanye West, Snoop Dog, 50 Cent, entre outros, cujas imagens disseminadas pelo sistema midiático desde meados da primeira década dos anos 2000, auxiliaram na criação desse imaginário.

Suely Rolnik (2018) chama a essas formas de construção de si para adequação ao repertório imagético que funda um imaginário-identitário de cafetinagem. Ao dar formas à pulsão por meio das imagens que faz circular, o regime moderno-colonial-capitalista, assujeita o indivíduo que acreditar estar se tornar-se sujeito ao performar essas imagens. Contudo, performar não é agenciar, não cria linhas de fuga no dispositivo, nem abre buracos negros sobre o muro branco. Nas palavras de Rolnik:

É, portanto, por meio das ações do próprio desejo que a subjetividade alimentará a acumulação de capital e seu poder, oferecendo-se gozosamente ao “sacrifício” - como a trabalhadora do sexo que, enquanto não cai a ficha se oferece ao cafetão na esperança de este lhe garanta não só a sobrevivência, mas o próprio direito a existir. (Rolnik, 2018, p. 78)

Se o capitalismo já capturou todas as esferas da vida, a saída para se fazer perceber como existência legítima é submeter-se a ele. Desse modo, toda a nossa potência produtiva-criadora encontra-se computada pelo Capital. Inclusive, a Arte.

não por acaso -, sob a nova versão do regime colonial-cafetinístico, a arte tornou-se um campo especialmente cobiçado como fonte privilegiada de apropriação da força criadora pelo capitalismo com o fim de instrumentalizá-la. Abre-se assim uma nova fronteira para a acumulação de capital, por meio do uso que se faz da arte

para a lavagem de dinheiro, já que permite uma das mais rápidas e extraordinárias multiplicações do capital investido com base em pura especulação. Mas a coisa não para por aí: tal instrumentalização também tem objetivos micropolíticos. O primeiro é neutralizar a força transfiguradora das práticas artísticas, reduzindo-as ao mero exercício da criatividade, dissociada de sua função ética de dar corpo ao que a vida anuncia. O segundo objeto micropolítico consiste em valer-se da arte como passaporte para ser admitido nos salões internacionais das elites do capitalismo financeirizado. (Rolnik, 2018, pp. 93-94)

Essa é a lógica do conteúdo: gerar criações improdutivas, que se reproduzem e repetem infinitamente. Assim, a “a potência de criação vai sendo desviada de seu destino ético e levada para a direção de produzir mercadoria e ativos financeiros” (Rolnik, 2018). Na cafetinagem, o sujeito se reduz a sua identidade como mercadoria. Sua realidade é aquela da sua aparência. Sua interioridade lhe é exterior.

O que se produz no sistema midiático do regime capitalista é “um retorno à identidade, mas agora do tipo flexível, cujas diferentes figuras não nascem de uma fecundação pelas forças que agitam a vida coletiva, a qual levaria a um devir-outro; elas passam a nascer da customização dos seres-de-imagem introjetados, que mantém o sujeito no mesmo lugar” (Rolnik, 2021, p. 68). A flexibilização das formas não é a sua dissolução.

Exemplar tem sido a “flexibilização” das formas de trabalho. Através do discurso neoliberal do empoderamento individual, elas visam instaurar a crença na prosperidade via fragmentação do corpo político que poderia, para converter o proletariado em empreendedores. O que se vê, na realidade, é “a precarização da força de trabalho legalizada pela anulação das leis trabalhistas por parte dos Estados neoliberais” (Rolnik, 2018, p. 87). Nesse contexto:

A subjetividade flexível produzida por esse regime é, portanto e por princípio, mantida constantemente em estado de fragilidade beirando o trauma e chegando, muitas vezes, a ultrapassar esse limiar soçobrando no naufrágio. Isso se faz por meio dos três procedimentos acima referidos: sua redução ao sujeito, o constante colapso de suas formas de existência e de seus respectivos sentidos, colapso encoberto pelo suprimento imediato de narrativas fictícias que lhe são inculcadas diariamente pela mídia. (Rolnik, 2018, p. 86)

A fragilização da subjetividade permite a cafetinagem. Por isso, a Rolnik acredita que não se trata de simplesmente “descolonizar” os discursos e demais representações, mas o próprio inconsciente que foi submetido aos ditames do sistema valorativo do Capital. Não devemos simplesmente performar os modos de existência que ele estabelece, mas nos reapropriarmos da pulsão, retomarmos nosso agenciamento para criar outras possibilidades de formas de vida cujo reconhecimento não precisa estar baseado naquelas instituídas pelas mídias. Contudo, é difícil se desvencilhar dessas formas. Mesmo ao buscar criar linhas de

fuga no dispositivo, tensionando o programa cultural que instituí o sistema de representações a ser agenciado pelo sujeito, para a criação de si próprio, estas podem logo ser reconduzidas à rede de governamentalidade do regime capitalista.

No encerramento de *Pessoas que eram coisas que eram pessoas*, Almeida conversou com a jovem curadora Carollina Lauriano. A última pergunta que sua colega navegara do sistema midiático lhe dirige é sobre a relação de Elian com a Moda, esfera que ela também orbita. Apesar de se valer dos códigos da moda na construção de sua imagem pública, Almeida diz desejar se esquivar desse mundo. O que fica subentendido é que, mesmo tendo adentrado o campo da Arte através da apropriação da visibilidade da Moda, contida na Vogue, seus interesses atuais permeiam outros prados.

Obtido o reconhecimento que permitiu o estabelecimento de uma prática criativa cuja comercialização da produção lhe dava mais do que subsistência, mas Fama, ele não precisava mais invocar a Vogue em suas representações, agora que ele também figurava nela. O interesse provocado pelo sistema midiático também possibilitou a ampliação de sua rede de relações sociais, proporcionando encontros e trocas que abrem outros caminhos para sua investigação artística.

Natural que o artista não quisesse repetir infinitamente a série *Vogue*, ainda que houvesse mercado para isso. Mas se o fizesse, manteria-se sempre à sombra do nome da revista. O desejo de Elian, agora, não está nas estratégias de visibilidade da *mass media*, mas da Academia. Se na década de 1960, o gesto de apropriação do imagético popular do pálido Warhol era um ato radical, agora já está prescrito. Seguir dialogando apenas com as formas propostas pelas Mídias de comunicação em massa é se deixar marcar por ele, assumindo um único estilo (identidade). Elian precisa se flexibilizar também, ampliar sua atuação, mostrar versatilidade, revelar complexidades, de modo a seguir mantendo o interesse em sua produção, convertendo mais olhares para a sua contemplação de modo a seguir agregando valor (simbólico e financeiro à ela).

Agora, o repertório imagético sobre o qual ele se debruça é o dos retratos da Academia. Nesse sentido, ele não deixa de operar certo caminho constituído no qual a produção de Arte branca eurocentrada visa sair de uma tradição de imagens da arte para se aproximar do popular, enquanto os artistas racializados só adentram o campo da Arte por, primeiro, terem se firmado em uma visualidade “popular”. Ao mesmo tempo, nesse deslocamento, Almeida visa não só se firmar na visualidade do agora, mas inscrever-se também naquela da tradição histórica da Arte de origem europeia. Ainda que Elian busque fundar outros imaginários

com sua produção, o conjunto de imagens sobre o qual se debruça, no fim, ainda é condicionado, de alguma forma, pela branquitude.

Uma figura que recorrentemente tem sido empregada nos debates sobre a complexidade da rede estabelecida pelo dispositivo no estabelecimento de processos de subjetivação dos indivíduos racializados é a da *encruzilhada*.

O tecido cultural brasileiro funda-se por processos de cruzamentos transnacionais, multiétnicos e multilinguísticos, dos quais variadas formações vernaculares emergem, algumas vestindo novas faces, outras mimetizando, com sutis diferenças, antigos estilos. (Martins, 2021, p. 50)

Como informa em seu *Performance do tempo espiralar* (2021), que serve de base para o discurso curatorial da 35ª Bienal de São Paulo, 2023, a poeta e ensaísta Leda Maria Martins, afirma que emprega o termo, há três décadas, em seus estudos sobre os trânsitos sígnicos que estruturam o programa cultural da brasileiro. Para a literata, “a encruzilhada é lugar radical de centramento e descentramento, interseções e desvios, texto e traduções, confluências e alterações, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação” (Martins, 2021, p. 51).

Ao se colocar na encruzilhada das linhas de força do dispositivo, o sujeito se configura nos pontos de encontro de sentidos contrários, contraditórios. Equilibra-se na corda bamba entre o fazer-se sujeito e assujeitar-se, ser reconhecido ou invisibilizado, produzir-se ou ser produzido.

3.10.

You're a superstar! Yes, that's what you are, you know it

Por fim, não podemos deixar de aventar a possibilidade da ausência de rosto das figuras feitas por Elian para a capa da Vogue ser uma recusa ao refinamento técnico. Não que falte ao artista treino e conhecimento sobre o *médium* pictórico. Comparando sua produção, desde que adentrou a Nara Roesler, nas duas mostras individuais que realizou na galeria, é notável o quanto o valor material revertido do valor simbólico instituído em suas pinturas foi favorável ao desenvolvimento da mesma, possibilitando o acesso a outros círculos de conversa e acompanhamento curatorial, assim como a materiais, assistentes, residências artísticas e estrutura de ateliê. De fato, Almeida tem aprofundado suas investigações na pintura, desenvolvendo sua técnica, sem, contudo, buscar o detalhamento da imagem, sua nitidez.

A Arte moderna já havia instituído formas que se distanciaram dos ditames da representação realista, aproximando-se de formulações “populares”, feitas por agentes não iniciados nas convenções técnicas da linguagem pictórica balizadas pelas academias e instituições artísticas. Parte da produção artística do século XX e atual se faz marcar por uma espécie de “inabilidade” técnica, sintomática da não especialização artística. Esta se manifesta não só na capacidade dos artistas em agenciar diferentes mídias para a elaboração de suas proposições, como pela abordagem que eles fazem desses meios técnicos, guiada, muitas vezes, a partir de uma perspectiva “crítica” que visa inventar outros usos para os dispositivos, ou questionar os padrões que eles constroem.

Podemos pensar essa inespecificidade técnica como um modo de agenciar a linguagem pictórica em correlação com o emprego da linguagem verbal no discurso de Calibã em *A Tempestade*, de Shakespeare. Como disposto pelo escritor uruguaio Hugo Achugar (2006), em sua reflexão sobre o modo de enunciação dos intelectuais latinoamericanos, Calibã “não pode falar corretamente a língua dos conquistadores embora com ela possa maldizer, não pode elaborar um discurso maior e só pode ‘maldizer/dizer mal’; ou seja, elaborar um discurso de resistência, um discurso menor” (Achugar, 2006, p. 37). A língua dos conquistadores, naquele texto, é a de Próspero, o duque de Milão, protagonista da peça, que se isola em uma ilha para perpetuar a si e sua estirpe, tendo em vista o cuidado dispensado à sua filha Miranda. Calibã, filho da bruxa exilada Sycorax, que primeiro ocupou aquele lugar, é escravizado por Próspero, justamente por apresentar um risco de corromper sua prole.

Para Achugar, a personagem oferece uma figura exemplar para descrever o discurso dos subalternos, em especial o latinoamericano, que em sua ambição intelectual se apropria da linguagem instituída pelo sujeito hegemônico para poder dizer a si. Esse “falar mal” se oferece como balbúcio, como a hesitação de quem não confia plenamente no seu discurso, que teme cometer um erro (sintático) ou a má-compreensão (semântica). Ele não se firma como subserviente ao dominador, como faz Ariel, o espírito que executa as fantasias do seu mestre, que faz adormecer e incute sonhos em Calibã, para fazer mover seus desejos. Mesmo sendo diminuído e ridicularizado por sua forma de dizer “incorreta”, Calibã vale-se da linguagem do colonizador, principalmente para falar sua recusa, para apontar a desmesura das ordens de Próspero. Calibã pragueja contra ele, denuncia a espoliação e as artimanhas do conquistador desde sua primeira entrada em cena. Revela o quanto este o usou, seduziu com cuidados para se apossar dos seus

conhecimentos, para a partir do que se fazia compartilhamento, impor sua força, rebaixar o outro.

Maldito o dia no qual o *selvagem* adentra a *civilização* ao apreender sua linguagem. Contudo, sabê-la, poder decifrá-la, não faz dele sujeito da mesma, mas seu servo. Ao lhe darem o acesso aos códigos daquela linguagem, não informaram nem concederam acesso aos conhecimentos que são por ela expressos, deixando-o desamparado, no desconhecido. Próspero ensina sua língua para seu subalterno não para fazer dele um igual, mas para a assertividade de suas ordens. Afinal, é para isso que ele se vale do discurso na presença de Calibã, para mandar e ofender. Com a linguagem, os invasores incutem nele o medo, pois não lhe foi permitido acessar as estratégias e saberes que investem Próspero de poder.

Por isso, se seu discurso é não só um “falar mal” pelas imperfeições de uma dicção ou de uso gramatical, mas é também “mal falar” (Achugar, 2006). Ao amaldiçoar, xingar, praguejar, Calibã apenas faz retornar, na/pela linguagem, a violência que esta primeiro lhe causou. Se ele usa mal a linguagem do Mestre é porque essa não foi bem transmitida e teve como motivação a intimidação, pois essa foi a tônica de seu uso na comunicação com ele. Durante todo o espetáculo, Calibã é vilipendiado, manipulado, drogado e subjugado. É tão destituído de potência que tem que se amparar nos visitantes misteriosos que aportam na ilha como esperança, não de redenção, mas de um governo melhor. Seu destino, ele só pode acreditar, é o de passar de um mestre para o outro

Por isso, a morte de Próspero, que ele trama com Trinculo e Stephano, demanda também a destruição de seus livros, o apagamento das mídias que dispunham a linguagem e as formas de controle do invasor. Contudo, seu plano fracassa e mais uma vez, o medo de uma vida menor o faz buscar a redenção de seu primeiro ofensor. Calibã só teme o outro do qual ele foi tornado o Outro. Ele não se assombra com a natureza, com o mundo que o cerca. Ele não treme diante do insólito da ilha, seus mistérios na visão dos estrangeiros. Calibã convive bem com eles, pois sempre o fez.

Se invisto na aproximação da figura de Calibã com a de Almeida, é por ambos, nas afirmações do dispositivo, serem indefinidos (ao menos diante dos conhecimentos do colonizador). Desde a primeira edição da peça, na folha que elenca as personagens e suas funções, Calibã é descrito como “selvagem e escravo deformado” [*a savage and deformed slave*] (Shakespeare, 1611). Ele não só é escravo, mas também um selvagem; ou seja, habita fora daquilo que se considera a civilidade, além de não portar uma forma palpável e palatável para

quem o determina. A violência da classificação não é só um mecanismo hegemônico, mas se deixa apropriar por aqueles que através da mesma estratégia tentam se colocar como superiores a outras camadas, ampliando o sistema de diferenças em sua distribuição hierárquica.

O balbucio pictórico de Almeida, se compreendermos como intencional o seu emprego “não especializado” da técnica, é, então, de outra ordem. Ao mesmo tempo em que se apropria de códigos de visibilidade instituídos pela tradição europeia da Arte, ele recusa submeter-se totalmente aos seus ditames. Contudo, Elian é um artista jovem e seu trabalho ainda abriga, potencialmente, caminhos que ainda serão revelados – e que não dependem só de sua inclinação pessoal, mas que se darão em contínua fricção com os ditames do mercado e das mídias de massa. Concentremo-nos então num trabalho já amplamente desenvolvido, onde o sujeito é levado a sua epítome artística: a produção de ORLAN.

4.

Screen Test #03: ORLAN

4.1.

*La Tête de Méduse*⁶⁹

Figura 05. ORLAN, *Costurando e dando ponto*. 4ª operação-cirúrgica-performativa chamada “operação bem sucedida”, cirurgia nos lábios através de cruz 5. 08 de dezembro de 1991, Paris.

⁶⁹ Os títulos das sessões provêm de obras da artista. *Étude documentaire : La tête de méduse* (1978), ou *Estudo documentário: A cabeça de medusa*, é uma performance na qual a artista mostra sua vagina, durante o período menstrual, em um espelho. A ação traça paralelos com um curto texto de Freud, *A cabeça de Medusa*, escrito em 1922, mas publicado postumamente, em 1940. No ensaio, Freud se vale da imagem mítica do monstro feminino para pensar o tema da castração masculina.

4.2.

*Le Plan du Film*⁷⁰

Eu não quero parecer a Vênus de Botticelli.
 Eu não quero parecer a Europa de Gustave Moreau – que não é meu pintor favorito. Eu escolhi a Europa desse pintor porque ela figura em uma pintura inacabada, como muitos de seus trabalhos!
 Eu não quero parecer a Psique de Gérard.
 Eu não quero parecer a Diana da Escola de Fontainebleau.
 Eu não quero parecer a Mona Lisa, como eu disse e sigo dizendo em certos jornais e programas de televisão, apesar do que eu possa ter dito em inúmeras outras ocasiões.

ORLAN, 1998⁷¹

ORLAN é uma artista francesa cuja prática multidisciplinar e transmidiática tem complexificado o debate sobre a noção de identidade e corporeidade desde a década de 1960. Em especial, a série de operações-cirúrgicas-performativas realizadas entre 1990 e 1993 são reveladoras da abordagem original da artista. Ela mesma reconhece esse conjunto de trabalhos como sequência lógica de seus trabalhos anteriores, “mas sob uma forma muito mais radical” (ORLAN, 2023, p. 131). Por meio das intervenções médicas, a artista não só modificou a própria imagem, como também fez figurar o interior do próprio corpo nos registros e transmissões ao vivo dos procedimentos. Estes, por sua vez, eram verdadeiros espetáculos, contando com cenários, adereços, figurinos e textos declamados por ORLAN durante a operação. ORLAN depura das performances imagens fotográficas e vídeos, assim como cria, a partir dos restos de seu próprio corpo, objetos que ela apresenta como *Relicários*, aproximando-se, como é comum em seu trabalho, da tradição cristã.

Ao olharmos ao redor, percebemos o quanto as transformações físicas de ORLAN não são um fenômeno isolado, mas algo que pode ser verificado de forma disseminada na sociedade, com efeitos nas suas mais diferentes camadas. A indústria cosmética, ramo do complexo superindustrial do *bem-estar (wellness)*,

⁷⁰ Entre 1989 e 1992, ORLAN desenvolveu o projeto *Le Plan du Film*, ou *Plano de filmagem*, a partir da ideia de Jean-Luc Godard de se produzir um filme de trás pra frente. A artista cria, então, uma série de longas-metragens ficcionais, que não foram verdadeiramente realizados, mas foram divulgados por meio de cartazes criados por escritórios publicitários especializados nesse produto.

⁷¹ No original: “I do not want to resemble Botticelli’s Venus. I do not want to resemble the Europa of Gustave Moreau—who is not my favorite painter. I chose the Europa of this painter because she figures in an unfinished painting, just like so many of his paintings! I do not want to resemble Gérard’s Psyche. I don’t want to resemble Diana of the Fontainebleau School. I don’t want to resemble Mona Lisa, although this continues to be said in certain newspapers and on television programs despite what I have said on numerous occasions!”. ORLAN. Intervention. In: PHELAN, Peggy; LANE, Jill (Ed.). *The Ends of Performance*. New York: New York University Press, 1998, p. 320

conta com indivíduos especializados, profissionais treinados em seu fazer, assim como prescreve técnicas e materiais específicos da área, que vão das dietas, aos cuidados com o corpo e com a pele, passando por rotinas de ginástica e desaguando nas intervenções, que reorientam o corpo pela subtração ou adição de componentes sintetizados quimicamente, como o silicone e o botox. As práticas de *self-care* se encontram baseada em uma premissa: a suposta autonomia do indivíduo sobre seu próprio corpo.

Resultado disso, por exemplo, são as crescentes estatísticas que apontam para o aumento de intervenções cirúrgicas estéticas.⁷² Lábios preenchidos, rostos harmonizados, sobrancelhas desenhadas, são apenas alguns dos procedimentos amplamente empregados pela cosmética, que fazem com que as estruturas físicas dos indivíduos, antes dotadas das suas particularidades, sejam moduladas por ideais programados culturalmente que acabam por uniformizá-los.

A manipulação do corpo é fruto de um operação epistêmica gestada desde o século XVII e que participa na formulação do campo epistêmico do qual emerge o sujeito. O *cogito ergo sum* de Descartes (1637) fez da capacidade de racionalização das nossas percepções imediatas e suas conseqüentes reflexões, o núcleo de nossa existência. A consciência de si e do mundo é um atributo que dá contorno ao sujeito mais do que produz sua subjetividade. Compreendemos nosso *eu* como racional mesmo que não tenhamos completo controle sobre suas operações, como propôs, séculos depois, Sigmund Freud, ao apontar a sombra do inconsciente.

Contudo, como revelam Fernando Vidal e Francisco Ortega (2019) em suas investigações sobre a relação entre mente e corpo, a partir de certa virada “neurocientífica” ocorrida no final do século XX, para parte da comunidade médico-científica o cérebro passou a ser tomado como unidade corpórea responsável pelos processos de individuação. Nesse âmbito, ao invés de personalidade, ou subjetividade, pesquisadores, como Vidal e Ortega, tem se referido a ideia de “cerebralidade” para pensar essa nova redefinição da individualidade pelo viés científico. Essa ideia parece apenas a reconfiguração em um novo momento histórico, e, de modo mais determinante, a concretização enquanto localização em um órgão do corpo humano daquilo que faz dele sujeito. A ideia de alma, instituída pela religião cristã, ou de ânima, na cultura greco-latina, já operava a separação entre corpo e sujeito, fazendo do primeiro, um invólucro do segundo.

⁷²<https://jornal.unesp.br/2022/04/29/no-brasil-procedimentos-de-estetica-facial-realizados-por-pessoas-sem-treinamento-medico-tem-mais-chances-de-gerar-complicacoes-mostra-estudo-feito-em-19-estados/>

Ocorre que nesse processo cosmotécnico, o corpo deixou de ser um atributo inato para se tornar uma matéria moldável, um meio que pode ser cultivado e trabalhado artificialmente, segundo a vontade individual. Esse preceito, reforça fundamentações neoliberais, que visam compreender o corpo como propriedade privada, ao menos para alguns sujeitos privilegiados socialmente. Até porque, vale ressaltar, são também as condições financeiras individuais que vão possibilitar o acesso aos tratamentos disponíveis no mercado.

As intervenções físicas no corpo de ORLAN valem-se das técnicas instituídas pelos princípios da indústria cosmética, mas não visam a finalidade usual desses procedimentos. Mesmo que se guie por certa figuração do feminino instituída pela história da Arte europeia, reavivando os preceitos do artista grego Zêuxis, que no século V a. C. se baseou em partes de cinco belas virgens para compor a imagem ideal de Helena, como lembra Kate Ince (2000, p. 06) em monografia sobre a artista. ORLAN não busca a harmonia das formas, seu equilíbrio e proporção, mas revela a impossibilidade de se adequar completamente aos modelos instituídos. Mesmo que se guie pela semelhança, o que resulta é sempre a diferença.

Em uma série de fotografias criadas a partir de manipulação digital, ela hibridiza seu corpo com outros corpos, ou melhor, com diferentes representações do corpo humano, provenientes de diferentes tradições, como a pré-colombiana e ameríndia, as culturas Maia e africana. ORLAN se desfigura para figurar o outro em si. Ao invés de reiterar a própria face, ela continuamente a reinventa, fazendo do seu corpo não o suporte, mas a matéria de seu fazer artístico.

Ao continuamente alterar seu rosto, ORLAN parece nublar a relação entre imagem corporal e identidade individual. Afinal, qual é a imagem de ORLAN? É aquela sustentada por seu corpo, ou a distribuída nas imagens que dele provêm? Seria possível pensar em uma imagem verdadeira da artista? Como um corpo que se coloca radicalmente em transformação pode gerar reconhecimento?

Sabemos que o corpo é a principal instância de nossa espécie, não só pelas suas qualidades motoras, mas também cognitivas, que engendram a criatividade. O corpo congrega sua realidade material e sua aparência formal, sua imagem capaz de circular em diferentes mídias, como fotografias, vídeos e ilustrações. Essa imagem não é só uma captura, a expressão do olhar de um outro, mas é também uma auto-determinação. De fato, todos nós estamos incluídos em um mundo que demanda a nossa produção como imagem. Retomando a *Antropologia da Imagem* de Hans Belting (2014), lembramos da centralidade da imagem em nossa cultura, tendo em vista sua função, não só

como repositório de formas que indicialmente nos comunicam sobre o passado, mas também como mediadora das relações entre indivíduos em um agora compartilhado.

As imagens, então, não são mero conteúdo visual, mas permitem que os sujeitos compreendam e se “apossam” simbolicamente do mundo à sua volta, para além do seu espaço imediato, permitindo, inclusive, o acesso a outras realidades e contextos culturais. Isso se dá, principalmente, pois acreditamos ler nas imagens práticas, crenças e valores compartilhados por determinadas comunidades, de modo a construir identidades e relações sociais e individuais. Aspecto importante de nossa relação com as imagens é a o valor de culto que atribuímos a elas. Belting compreende o modo como as imagens são veneradas e sacralizadas, em diferentes graus, a depender de seus contextos.

A cisão entre a imagem e seu meio (sua corporificação), vê-se reparada na representação. Sua consolidação se faz a partir da negociação da imagem individual – nutrida, carregada e criada pelo indivíduo – com as condições de visibilidade que geram seu reconhecimento como sujeito em uma comunidade. A imagem é antropológica, então, por ligar-se ao homem em sua dimensão corpórea e comunitária (cultural). O poder conferido às imagens, sua incorporação no imaginário do sujeito, leva-o não só a estabelecer suas próprias relações com elas, como influencia sua percepção do mundo.

Segundo Alfred Gell, ao se debruçar sobre a investigação do agenciamento das formas artísticas:

Um agente é definido como alguém que tem a capacidade de dar início, em seu entorno, a eventos causais que não podem ser atribuídos ao estado atual do cosmos físico, mas apenas a uma categoria especial de estados mentais; a saber, intenções. (Gell, 2020, p. 49).

Seu estudo propõe que entendamos os objetos da arte como coisas dotadas de agência na cultura em geral, e não só nas manifestações expressivas dos povos originários. Ou seja, elas não seriam meras coisas, mas espécies de sujeitos, são entes, pois se fazem dotadas da capacidade de ação. Não são apenas o resultado do processo criador de um indivíduo, mas determinam a si mesmas e o mundo. Ao serem produzidas, elas não só se engendram mas também reproduzem o contexto do qual emergem, retornando a ele para transformá-lo. O agente se encontra em oposição ao paciente, aquele que de alguma forma é impactado pelas ações do primeiro. Ou seja, a agência se

estabelece em um contexto de relações. Ela não é um acontecimento meramente individual, mas social, pois envolve outros integrantes de uma comunidade.

Podemos entender, que não só a arte, mas a quase totalidade das manifestações culturais no capitalismo são dotadas agência, pois elas também engendram ações ao produzir desejos que dirigem nossas ações. Por outro lado, a censura desponta como uma das manifestações mais explícitas contra o poder das imagens. Ligando-se, muitas vezes, a gestos iconoclastas, ela visa retirar do campo do visível, subtrair da circulação, os artefatos e imagens que profanam a moral instituída. Assim, ela posiciona esses objetos e manifestações como coisas potencialmente danosas para o funcionamento social, podendo interromper a orquestração de suas engrenagens.

A ação destrutiva contra obras de arte, tal como a *Vênus ao espelho*, de Velázquez, esfaqueada pela sufragista Mary Richardson, é o exemplo que figura no argumento de Gell (2020). Esses atos são manifestações de revolta contra a agência das imagens, são momentos em que o sujeito tenta sair de uma posição passiva em relação a elas. Claro, que nem toda a ação anti-idolatria tem o mesmo objetivo. No caso da iconofobia protestante do século XVI, a revolta se dá muito mais pelo modo como as imagens eram empregadas pela Igreja Católica Apostólica Romana na doutrinação e dominação do imaginário dos fiéis (Belting, 2011).

Lendo Gell, podemos inferir que o status de arte conferido a certos produtos da ação humana, é o que confere agência aos mesmos. Ao compreender algo como expressão da Arte, o dispomos em outro espaço referencial, onde elas não podem mais ser lidas e fruídas como simples objetos práticos, mas como construções feitas para um tipo específico de experiência. Afinal, mais do dirigido ao objeto em si, “o ataque às imagens era a resposta colectiva à imposição de uma fé cega nas imagens, uma fé que dizia respeito, em primeiro lugar não às próprias imagens, mas àqueles que as tinham instituído”, como lembra Belting em seu texto *A verdadeira imagem* (2011, p. 33)

Ao modificar sua aparência, para fazer caber nela as imagens cultuadas pela história da Arte ocidental, ORLAN atua, ao mesmo tempo, na (re)configuração e deformação de si e de seus modelos. Ela nem desaparece completamente sobre o novo rosto que produz, nem confere materialidade real para aquilo que deseja agregar a si. Ela faz de si mesma algo intermediário, híbrido, processual. Sua prática reafirma as imagens, não só como signos visíveis, mas como agentes históricos, ao mesmo tempo em que tenta se desvencilhar delas. Poderíamos ver nessa estratégia uma tentativa de esvaziar, ou criticar a

agência das imagens? Haveria, na inadequação entre o modelo ideal formulado pelas imagens da Arte, das quais ORLAN se apropria, e o resultado final de sua corporificação, uma tentativa de subtrair as imagens de seu agenciamento?

4.3.

*Saint Suaire*⁷³

Com Belting, apreende-se que “a noção de imagem autêntica seria da ordem da contradição, pois ela visa substituir justamente algo apreendido como real” (2011, p.17). De tal modo que, o valor de culto das imagens e seu estatuto como reveladoras da verdade, ou da realidade, não é estável, pois “o nosso conceito de realidade se altera constantemente, também a nossa reivindicação de imagens se modifica” (Belting, 2011, p. 09). Belting baseia sua reflexão em imagens religiosas e na querela entre protestantes e católicos sobre seu estatuto e uso. Por isso, ele propõem, a partir de sua discussão, a substituição do conceito de real, pelo de acontecimento, de modo que “A própria imagem é o acontecimento” (22)

Na psicanálise lacaniana, usualmente empregada na recepção da produção artística de ORLAN, aquilo que compreendemos como realidade é, por sua vez, fruto da amarração entre o imaginário e o simbólico. Para o psicanalista, o Real, grafado em maiúsculo, é traumático. Refere-se à instância de um acontecimento que dificilmente se deixa planificar pelas demandas do Simbólico e do Imaginário. As três esferas encontram-se entrelaçadas, na figura de um nó borromeano, de modo que a sustentação de um depende de outro. Em Lacan, encontramos o Simbólico como dimensão que sustenta nossa relação com o outro a partir da linguagem, do compartilhamento de sentidos em um mesmo signo. Já o Imaginário, trata do modo como a pulsão do indivíduo organiza e é organizada pelas imagens. É o campo que instaura a identidade e a identificação naquilo que é visivelmente reconhecido. Já o Simbólico trata principalmente dos discursos vinculados a um signo.

A identidade tem início na autopercepção do sujeito, que atesta, justamente, sua capacidade autorreflexiva que é, por sua vez, uma ação conduzida pela incorporação do olhar do outro. Ela envolve o gesto de se perceber

⁷³ A série *Saint Suaire*, de 1993, foi produzida a partir da transferência de imagens fotográficas de ORLAN para gazes utilizadas durante suas operações cirúrgicas-performativas. O título é uma referência irônica ao *Santo Sudário*, tecido no qual se acredita estar estampado o rosto de Cristo, segundo a mitologia católica.

como imagem para o outro. Em seu *O estádio do espelho* (1949), Jacques Lacan delinea os mecanismos psicológicos de constituição do indivíduo em uma unidade articulada. É interessante pensar na eficácia da escolha do termo espelho para constituir esse conceito. O espelho é um dispositivo óptico, ou seja, um aparelho que se vale dos princípios físicos que nos possibilitam a visão. É uma superfície que virtualiza aquilo que em sua frente se apresenta. Ele reflete o que o confronta. Essa imagem que ali se (re)produz, nunca é a mesma que o Real, mas uma versão dele. Ela não existe no campo físico, mas apenas no suporte, naquilo que a suporta.

O estádio do espelho é o momento em que nos apossamos de nossa imagem a partir do reconhecimento. Aquilo que vejo, sou. É o Imaginário do indivíduo que o sustenta, que lhe dá espessura, compondo-se de tudo aquilo que ele toma para si, como assimilação ou rejeição. Até nesse momento, contudo, precisa-se de um outro, que assume o lugar de espelho. Ele se faz superfície passível de engendrar em mim, e por mim, uma unidade, uma identidade própria. É por ele que me individualizo a partir de jogos de identificação e assimilação. A identificação seria um momento de aproximação do outro, de projeção, mesmo que apenas no campo Imaginário. É admiração e captação. Sem esse outro que me olha, fazendo com que me sinta exposto, não haveria um eu. Sou, então, aquilo que em mim junto de vários outros, uma colagem de coisas que, unidas, faz emergir um sujeito ímpar, único.

Para Lacan o processo de identificação implica em uma transformação no sujeito no momento em que ele assume uma imagem. No momento em que ele se identifica com ela, via semelhança, ele torna-se reconhecível, decifrável. Há de se pensar, ainda, no risco dessa forma de apresentação para um outro, pois, segundo Heineich, há o risco iminente de se reduzir a configuração identitária a um único instante, como se fosse suficiente declará-la para sua validação. A enunciação é apenas um dos processos de constituição da identidade que, por ser movente, abre-se infinitamente às experiências do sujeito no mundo. Nesse sentido, podemos pensar a identidade como um signo do eu. Essas marcas, ou manifestações do indivíduo na tentativa de se autodefinir, passam tanto pelo retorno às origens, quanto pelo relato de si, a reconstrução da própria história e a reflexão de si.

A identidade surge da negociação entre as representações de si propostas por um eu que, em contato com os signos em circulação no meio social em que está inserido, é capaz de operar com essas imagens a partir dos próprios sentidos que sua experiência individual e compartilhada agregaram a elas. Ele – o eu – as

manipula de modo a se autodefinir a partir do desejo de reconhecimento pelo outro, entendido como um semelhante, ainda que diferente. Semelhante por passar pelo mesmo processo de negociação de representações, e diferente por aquilo que emerge desse processo. O reconhecimento, dependendo do contexto e da vontade do indivíduo naquele encontro, pode ser de alguma forma planejado a partir de projeções de representações que visam dirigir a percepção.

Ao se valer de signos já instituídos, como aqueles organizados pela história da Arte, ORLAN manipula seu reconhecimento. Ela entende a impossibilidade de se desvencilhar da tradição, assim como das imagens da mídia. Ela sabe que seu reconhecimento – seu enquadramento pelo outro – é devedor dos parâmetros – imagéticos e discursivos – disponíveis. Para isso, ela precisa afastar-se da própria imagem, desvincular-se da forma dada para alcançar materialmente aquela projetada. Guiar-se pelo desejo de reconhecimento do outro, em ORLAN, parece ser da ordem da desfiguração de si. Ou ainda, para se assemelhar, ela precisa afastar-se de si mesmo. De todo modo, ela não se assujeita às disposições da história da Arte, assim como não as nega. Ela as agencia. Não as faz caber em seu corpo, mas faz seu corpo caber nelas.

ORLAN é um artifício. Ela foi criada por Mireille Suzanne Francette Porte, nome de batismo da artista, que mesmo com ORLAN, desdobra-se em outras personagens, como Santa ORLAN [*Sainte Orlan*], e em duplos, como o ORLANoide, robô que carrega a face da artista e interage com o público a partir de operações de IA. Santa ORLAN, animada em diversas performances e trabalhos desenvolvidos entre as décadas de 1970 e 1980, traz outra dimensão fundamental para o trabalho da artista: o poder da religião na determinação das imagens, dos sujeitos e seus corpos.

A religiosidade, em especial a condicionada pela doutrina cristã em sua formulação católica, foi fundamental para a consolidação da crença nas imagens. A ideia de uma imagem verdadeira de Cristo, aquele que, segundo a mitologia do catolicismo, reuniu em um mesmo corpo o humano e o divino, foi fundamental para a valorização da imagem, assim como seu emprego didático na catequização dos fiéis iletrados. Vale lembrar, também, que durante séculos a Igreja Católica exerceu certo monopólio na criação de imagens artísticas, prescrevendo imagens incontornáveis para a tradição ocidental. A prática de ORLAN parte desse pressuposto e visa desarmá-lo. A artista tem como objetivo:

inverter o princípio cristão do verbo tornado carne pelo da carne tornada verbo, pois é na carne que meu trabalho se inscreve como o verbo da artista. É necessário transformar a carne em linguagem através de práticas transgressora

contra as quatro forças policiais governantes (religião, psicanálise, dinheiro e história da Arte). [tradução nossa]⁷⁴ (ORLAN, In: O'Bryan, 2005, p. 142)

Sua vontade de fazer da carne, verbo, reforça, mesmo em sentido contrário, a constituição do poder das imagens pelo discurso. Afinal, como prescreve Belting (2011), o valor das imagens cristãs se deve aos agenciamentos de linguagem que as consolidam em signos. Ainda que tente moldar a carne não a partir da “linguagem” católica, mas a partir de sua própria intencionalidade, ela dessubstancializa aquilo que é a matéria mesma de seu fazer. Seu corpo, mais do que um *médium* artístico, um suporte para imagens, aproxima-se muito mais das dinâmicas do informe, do que da delimitação formal. Inclusive, muitos críticos lêem seu trabalho pelas vias do grotesco, seja por sua formulação caricatural, pela espetacularização farsesca de suas ações, ou pelo caráter repugnante de muitas de suas imagens, como modo de desafiar as normatizações estéticas calcadas em ideais harmônicos.

Mais do que grotesco, poderíamos compreender o corpo de ORLAN como abjeto. Ou seja, ele não é nem objeto, nem sujeito, mas algo intermediário, que habita uma instância outra. Como propõe Julia Kristeva, que se debruçou sobre o tema, o abjeto é “aquilo que perturba uma identidade, um sistema, uma ordem” (1980, p. 04)⁷⁵. Sendo assim, escapa ao reconhecimento do outro, afinal, “a abjeção se constrói sobre o não reconhecimento de seus próximos: nada lhe é familiar, nem mesmo uma sombra de recordação”; nem de si mesmo, pois o abjeto emerge quando “sujeito encontra o impossível nele mesmo”, isto é, “quando percebe que o impossível é o seu *ser* mesmo” (Kristeva, 1980, p 05). Enquanto o objeto e o sujeito buscam limitar-se, a abjeção permanece como ambiguidade.

Em sua abordagem psicanalítica, Kristeva relaciona o abjeto tanto com a castração, quanto com a tentativa de separação do indivíduo, ainda na infância, da entidade maternal que o circunscreve. O tema da castração, fundamental para a psicanálise freudiana, também aparece na abordagem de Jill O'Bryan (2005), sobre o trabalho de ORLAN. A crítica de Arte retraça a relação entre os procedimentos cirúrgicos de ORLAN, com o palco renascentista empregado no estudo anatômico. Com o propósito de investigar o funcionamento e disposição interna do corpo humano, essas ações eram performadas publicamente para

⁷⁴ No original: “I intend to invert the Christian principle of the word made flesh to the flesh made word, because it is in the flesh that my work inscribes itself as an artist’s word. It is necessary to change the flesh into language by performing transgressive acts against the four governing police forces (religion, psychoanalysis, money, and art history).”

⁷⁵ No original: The merging of the outward and inner features into one offers an impossibility of viewing the other except as the monstrous other, that which is boundless, chaotic, uncontained, and therefore unrecognizable.

iniciados na prática médica e artística. Afinal, como O'Bryan argumenta, são inúmeras as representações do organismo humano, assim como das aulas de anatomia, na Arte, como explicitado em desenhos de Leonardo da Vinci e Rembrandt, entre outros artistas, desde meados do século XIV.

O'Bryan lembra que “A fusão entre as características externas e internas em uma só gera a impossibilidade de perceber o outro, exceto como monstruoso, como aquilo que é ilimitado, caótico, incontido e, portanto, irreconhecível” (2005, p. 40), ou, poderíamos dizer, como abjeto. O corpo feminino, principalmente, era dissecado, no Renascimento, não com fins biológicos, mas “psicológicos”, na tentativa de encontrar aquilo que faz do feminino, um gênero dissidente, rebelde em relação ao poder divino e masculino (Id, p. 45). Se na psicanálise a mulher é percebida pelo viés da castração, na Renascença, o aparelho reprodutor feminino era compreendido como um pênis invertido, que ao invés de se prolongar para o exterior do corpo, conduzia ao seu interior.

A interioridade, ao ser exibida, quebra com a unidade superficial do corpo. Ela revela aquilo que mesmo sendo conhecido, divulgado cientificamente, habita o campo da invisibilidade, do ocultamento. A revelação do interior, ao invés de reforçar os sentido próprios do corpo, de suas atribuições e disposições, faz o “sentido desmoronar”, assim como no abjeto. O horror das entranhas expostas, da falta de unidade, mistura-se com o fascínio da carne, o brilho do sangue. Entretanto, ORLAN não faz do próprio “desmembramento” um espetáculo do sofrimento, não se guia pelos princípios penitenciais do catolicismo, pelo contrário, visa o prazer. Retomando Kristeva (1980), “somente o gozo faz com que o abjeto exista como tal. Não se pode conhecê-lo, não se pode desejá-lo, só se pode gozá-lo.”

Entre as inúmeras exigências de ORLAN que orientam suas operações-cirúrgicas-performativas está a ausência de dor. Ela demanda o anestesiamento, não completo, pois mantém-se acordada, proferindo textos durante os procedimentos. Ela recusa o sofrimento desnecessário. Nesse âmbito, ainda com a psicanálise, podemos ver nessas ações a convergência entre pulsão de morte e pulsão de vida. O erotismo se espalha em acontecimentos onde usualmente não se espera encontrá-lo. Assim, ORLAN faz do estranhamento o seu espetáculo.

4.4.

La Réincarnation de Sainte ORLAN

O conjunto de operações-cirúrgicas-performativas conduzidas pela artista entre 1990 e 1993 recebeu o duplo título *A reencarnação de Santa ORLAN ou imagens novas-imagens* [*La Réincarnation de Sainte ORLAN ou images nouvelles-images*]. Segundo o relato da artista:

Essa série de performances foi criada para colocar uma figura em meu rosto. Um trabalho entre figuração, desfiguração e refiguração num corpo que é ao mesmo tempo sujeito e objeto, ao mesmo tempo ter um corpo, ser esse corpo e brincando entre minha presença e minha apresentação, com uma espécie de *sfumato* entre apresentação e representação, até tentar se desinscrever da tradição para, ao mesmo tempo, tentar se desinscrever para se inscrever em relevo, em falso, numa sociedade que nos designa como modelos a assumir, quer seja os da história da arte ou os das revistas ou da publicidade, a mulher que devemos ser, a arte que devemos fazer e o que devemos pensar. (ORLAN, 2023, p. 132)

Em seu *Manifesto da Arte Carnal* (1975), ORLAN já havia lançado muitas das bases da sua prática, tais como a relação entre figurar e desfigurar; e a disposição a modificar o corpo para além das práticas da *body art*, nas quais as proposições corporais muitas vezes envolviam a resistência à dor como processo de purificação ritual. Quanto ao “Estilo” da Arte Carnal, ORLAN apresenta como referência “o barroco, a paródia, o grotesco e os estilos deixados-para-trás”, com “intuito de levar a arte e a vida ao seus extremos” (ORLAN, 2023, p. 136). Mas qual seria o extremo da vida? A morte? Ou a sua espetacularização?

Afinal, *A reencarnação de Santa ORLAN* reposiciona o espetáculo do corpo dilacerado. O trabalho da artista, afinal, não é a imagem que resulta dos procedimentos estéticos, mas o processo de sua transformação. Para isso, ela se afasta da configuração usual da cena cirúrgica. Ao invés da aparência asséptica que abrange o espaço, as vestes e instrumentos empregados normalmente nas operações médicas, ela investe no teatral, no alegórico. A artista narra, inclusive, a dificuldade em encontrar profissionais que estejam dispostos a realizar as intervenções planejadas por ela, afinal, elas contradizem certos princípios da profissão, que visam a continuidade do humano, e não sua transformação em algo ambíguo, fronteiro, monstruoso.

O uso de recursos cênicos aproxima a realidade da ficção. A artista nubla essas instâncias ao contrariar a disposição usual do corpo do “paciente”, fazendo-se a todo momento a agente do acontecimento, orquestrando os profissionais – médicos, técnicos audiovisuais e colaboradores – presentes na sala. Seu corpo não repousa desanimado, mas interage com sua proximidade, declama passagens de livros, responde ao inquérito de jornalistas, enviados via Fax.

ORLAN nos remete à análise fundamental de Guy Debord (1997) da sociedade do espetáculo, realizada na década de 1960, que se instaura de modo

determinante como tônica das relações sociais que passaram a ser mediadas pelas imagens projetadas pelos indivíduos. O espetáculo diz respeito ao modo de visibilidade pública de algo, pois é uma estratégia empregada na sua publicização. ORLAN não é um espetáculo em si. Esta não é uma qualidade ôptica dos indivíduos. Ela adentra a ordem do espetáculo a ter sua imagem disseminada e reiterada em diferentes mídias que modulam nossas expectativas sobre a artista. O pensador marxista francês chegou na proposição apresentada no seu *A sociedade do espetáculo* como forma de organização coletiva calcada na afirmação da aparência como forma de vida, na qual mais importante do que a verdade em si é aquilo que se mostra – ou que se pode depurar – como verdadeiro. Debord chega a esse diagnóstico ao analisar as circunstâncias que vinham se instaurando desde o fim da segunda grande guerra e que constituem o modelo dominante de vida na segunda metade do Século XX.

Nessa configuração, o sujeito não desponta mais como *ser*, mas como *aparecer*, autodeterminando-se como imagem. Tudo aquilo que antes era apenas vivido, passa a ser vivido para tornar-se representação. Nesse sentido, a realidade surge como imagem no e do espetacular. E “quando o mundo real se transforma em simples imagens, as simples imagens tornam-se seres reais e motivações eficientes de um comportamento hipnótico” (Debord, 1997, p. 18). O real vai se desmaterializando, pois o espetáculo torna-se a forma de nos relacionarmos com o mundo. Mais do que às suas qualidades materiais, voltamos nossa atenção para as imagens que podem ser produzidas a partir dele. Para afirmar a realidade de seu corpo, ainda que ele desvie daquilo que usualmente é reconhecido como tal, ORLAN se vale da espetacularização, da artificialidade, para hipnotizar o público. Sua realidade, assim, se firma a partir do que se mostra, contraditoriamente, como inverossímil, como absurdo.

As formas de vida prescritas pelas novas tecnologias podem não ser representativas da totalidade de formas que surge com a modernidade, mas configura aquela da *massa*, forma identificada aos habitantes de centros urbanos que serviam de força de trabalho para o sistema industrial. Adorno e Horkheimer ao estabelecerem a noção de indústria cultural na sua *Dialética do esclarecimento* (1944), observam não somente a habilidade do capitalismo em transformar objetos artísticos em mercadoria, mas também abrem caminho para fazer o mesmo com o indivíduo.

“Na indústria cultural o indivíduo é ilusório não só pela estandardização das técnicas de produção. Ele só é tolerado à medida que sua identidade sem reservas com o universal permanece fora de contestação” (Horkheimer et al, 2002,

p. 23). Seu objetivo é estabelecer a crença na individuação, sem efetivamente realizá-la. Para isso, ela cria modelos (ou máscaras) – o executivo de sucesso, a dona de casa, o jovem rebelde, o artista –, figuras planificadas e projetadas para facilitar o reconhecimento.

A indústria cultural foca na assertividade de seus produtos, por isso ela precisa de identidades definidas. Ela confere formas de entretenimento que capturam a atenção do público, mobilizando seu olhar, para criar necessidades que ela mesma irá suplantar. A sedução das imagens, seu encantamento, é uma experiência de afetação que, por sua vez, funda o desejo de identificação. A imitação dessas formas desinveste o indivíduo da possibilidade de ser a si mesmo, lançando-o na ambição de projetar a si a partir da assimilação das fórmulas instituídas.

Queremos ser como as imagens, compartilhar de seu poder e duração. Não há exemplo mais elucidativo do que as redes sociais. O cinema, maior expressão da indústria cultural moderna, transforma o público em massa, ao submeter diferentes indivíduos em uma mesma sala escura para projetar sobre eles imagens. A imersão na tela leva ao esquecimento provisório do corpo que ali encontra sua temporalidade orgânica sobrepujada pela velocidade da narrativa, com suas compressões, dilatações e saltos temporais.

E com a abertura infinita para criar comunidades identitárias permutáveis para as quais ele pode dirigir imagens assertivas que conduzem ao consumo, o capitalismo prospera. As imagens, afinal, são a principal forma de sedução do Capital. É através da articulação entre seus produtos e imagens positivas de alegria, bem estar, aventura, poder, sedução, romance, ou até mesmo negativas, como revolta, terror e paranoia, que ele confere sentidos às mercadorias que extrapolam qualquer valor de uso. A publicidade espetaculariza o uso dos produtos, ampliando e distorcendo o resultado de seu emprego.

Assim, a sociedade do espetáculo standardiza o gosto – o que difere do gostar ampliado de Warhol. Ela instaura e mantém um referencial comum ao nos bombardear com uma quantidade descomunal de representações engendradas muito mais pela lógica da repetição do que por aquela da pluralidade. Pensemos, por exemplo na fórmula das comédias românticas, na qual renovam-se os autores, deslocam-se os cenários, reelaboram-se as falas, ao invés de investir na diversidade de possibilidades de encontros e conjunções afetivas que oferecem alternativas ao ideal da monogamia heteronormativa.

Jonathan Crary (2016), em seu ensaio sobre o capitalismo tardio alerta sobre os modos como a atenção tem sido capturada para a produção e consumo

de valores, não estéticos ou artísticos, mas financeiros. Isso se dá, em grande parte, pelos avanços da estrutura capitalista para além da esfera econômica, passando a incorporar um “processo de financeirização e mercantilização que abrange um número cada vez maior de esferas da vida individual e social” (Crary, 2016, p. 109). Instaura-se, assim, um novo campo de condições não só para o indivíduo operar, mas para operarem com ele. Nesse sentido, o sujeito se vê reificado. “É forte a pressão sobre os indivíduos para que se reimaginem e se reconfigurem como seres dotados da mesma consistência e valor das mercadorias desmaterializadas e das conexões sociais em que estão profundamente imersos” (Ibidem).

As estratégias da indústria cultural “impede[m] a formação de indivíduos autônomos, independentes, capazes de julgar e de decidir conscientemente. Mas estes constituem, contudo, a condição prévia de uma sociedade democrática, que não se poderia salvaguardar e desabrochar senão através de homens não tutelados” (Adorno, 1971. p. 295).

Na face dos heróis do cinema e do homem-da-rua, confeccionada segundo os modelos das capas das grandes revistas, desaparece uma aparência em que ninguém mais crê, e a paixão por aqueles modelos vive da satisfação secreta de, finalmente, estarmos dispensados da fadiga da individualização, mesmo que seja pelo esforço - ainda mais trabalhoso - da imitação. (Horkheimer et al., 2002, p. 23)

Na interação com a máquina midiática, ainda que visando a conexão interpessoal com outros indivíduos, somos reificados, tanto pela nossa codificação pelo sistema, a decodificação de nosso comportamento em informação a ser incorporada na afinação de um algoritmo, quanto pelo próprio modo como empregamos a tecnologia. Continuamente, o desenvolvimento e disseminação de novas mídias, como a internet, colaboram para a consolidação do espetáculo que captura a atenção assim como para a reificação do sujeito.

Como sabemos, nossa atenção online, computada pela duração do nosso olhar, transforma-se em valor financeiro pois gera dados sobre nossos comportamentos e desejos (Bell, 2020). “A reificação chegou ao ponto de exigir que o indivíduo invente uma concepção de si que otimize ou viabilize sua participação em ambientes e velocidades digitais”, explica Crary (2016, p. 109). “Paradoxalmente, isso significa assumir um papel inerte e inanimado”, lembra ele (Ibidem). ORLAN, como vimos, recusa-se a isso. Se ela consome as imagens que circulam e moldam nossa cultura, é menos no sentido de adquirir e fazer uso de algo, do que aquele de ingerir, de destruir – a si e ao modelo – ao incorporá-las.

Consumir, hoje, não é só adquirir algo para o uso instrumental corriqueiro, mas apoiar-se nas representações a eles relacionadas pela publicidade para afirmar uma identidade. O consumo é movido pela necessidade e pelo desejo. De um lado, encontra-se tudo aquilo fundamental para a subsistência, para a manutenção do corpo e da vida. Do outro, repousam os objetos supérfluos, cuja posse, por não ter uma fundamentação na continuidade do sujeito, é uma demonstração de suas motivações internas, de seus anseios.

Consumir, apregoa-se, é da esfera da identidade, tendo em vista sua fundação no imaginário propagado pela publicidade. Essa difusão permite o reconhecimento dos interesses individuais e dos da coletividade que também é informada pelas mesmas imagens. Coca-Cola ou Pepsi, Nike ou Adidas, Ferrari ou Mercedes não são meras alternativas de bebidas carbonadas, de calçados e de automóveis, não dizem respeito ao gosto estético, mas ao anseio de reconhecimento. Essas marcas não são meros signos visuais, que veiculam mensagens a respeito delas, mas também signos de distinção social de seus consumidores.

4.5.

Séduction contre Séduction⁷⁶

As identidades também são produtos do capitalismo. Isso vale não só para os indivíduos célebres e influentes no campo do visível, como Warhol, Almeida ou ORLAN, mas espalha-se de modo generalizado na nossa sociedade. Muitas vezes, consumimos, ou renegamos os objetos culturais por causa de seus produtores. Quem nunca escolheu um filme somente pelo nome do diretor ou por identificar determinada atriz em um cartaz? As comunidades de fãs de uma cantora pop, como Beyoncé, Madonna ou Lady Gaga, por exemplo, não só buscam adquirir tudo aquilo que traz o nome da *superstar*, mas também aquilo que elas consomem.

A identificação com o produto desloca-se para o projeto de identificação com a figura adorada que é também produto das operações do capitalismo. Por outro lado, a possibilidade de produzir a si mesmo enquanto imagem, feito realizado, em grande parte, pelo avanço das tecnologias de produção de imagens, como o vídeo e a fotografia, introduzidas de forma determinante no cotidiano pelos

⁷⁶ *Séduction contre Séduction*, ou *Sedução contra Sedução*, é um tríptico fotográfico realizado por ORLAN em 1993, reunindo imagens realizadas durante suas operações-cirúrgicas-performáticas.

smartphones, assim como a possibilidade de sua disseminação, suportadas pela lógica neoliberal, realizam a espetacularização do proletariado de uma forma que nem Debord poderia ter concebido.

No YouTube, donas de casa cozinhando podem ter mais visualizações de seus conteúdos do que debates intelectuais promovidos por grandes instituições culturais. No Instagram, perfis dedicados a memes podem concorrer com aqueles de veículos de imprensa. No TikTok, todos fazem a mesma coreografia, de famosos aos estudantes secundaristas. Somos chamados a fazer de nós mesmos personagens nesse palco. Não participar da economia do visível das redes sociais é se subtrair à uma esfera da vida, ainda que essa seja aquela onde a imagem (virtual) sobrepuja a concretude do cotidiano. A imagem consagra-se então como dimensão fundamental do *ser*.

O espetáculo “não é uma indústria entre outras, mas a totalidade do capitalismo” (Bucci, 2021, p. 332). Segundo Bucci, “[a] imagem-moeda do espetáculo é também imagem-poder: imprime valor econômico, valor político e valor moral (além de poder mágico) nas imagens olhadas” (Id, p. 334-335). Ao formular a ideia de *Superindústria do Imaginário*, apoiando-se em Adorno, Horkheimer e Debord, o pesquisador pensa o tempo presente que é marcado pelo advento do digital de uma forma que não foi possível prever pelos seus antecessores. O conceito de Imaginário, como se pode imaginar, é devedor de Lacan. Mas o que significa dizer que ele é superindustrial?

Segundo Bucci, todas as imagens acessíveis em todas as telas e as linguagens que trafegam pelos meios de comunicação se tornaram mercadoria e são fabricados industrialmente, ou, melhor, superindustrialmente. Impregnados de valor de troca, esses produtos atravessam e se fixam na imaginação das pessoas. Por meio disso, o Capital avança sobre as subjetividades, conformando os processos de subjetivação (Bucci, 2021, p. 24)

A escala superindustrial da produção de imagens abarca as mais diversas fabricações de “signos (visuais ou não) na forma de mercadorias (e vice-versa), num arco que se estende do entretenimento às chamadas relações públicas, especializadas em fornecer sentidos de pertencimento (imaginários) para sujeitos dispersos” (Id, p. 345). Bucci, assim como o filósofo Bernard Stiegler em seu livro *De la misère symbolique* (2013), entende que a lógica da produção industrial, legado do século XIX, não são mais suficientes para explicar a sofisticação das operações tecnológicas do Capital na atualidade. Nesse sentido, “[f]alar em uma sociedade “pós-industrial” não ajuda e não resolve” (Bucci, 2021, p. 29). Pois “a indústria se expandiu com tal potência e em tal escala que engolfou de um golpe

as práticas que antes se situavam em seu exterior” (Ibidem). A lógica da produção industrial já tomou conta de todas as dimensões da vida.

Stiegler e Bucci são complementares, pois, além de se ampararem nos mesmos fenômenos (consubstanciados em contextos dissímeis), e a partir de uma mesma base teórico conceitual, na qual inclui-se Lacan, pensam, cada um de seu lado, os mecanismos do Imaginário e do Simbólico na formulação da nossa realidade no contexto capitalista superindustrial, ou hiperindustrial [*hyperindustrielle*]. Stiegler (2013) pensa como a indústria controla o Simbólico, dirigindo e firmando os sentidos das imagens. Segundo Bucci (2021), nesse momento superindustrial do capitalismo (cognitivo), há uma equivalência entre o modo de produção de mercadorias e de imagens, nos quais as últimas servem para legitimar as primeiras. A inflação do Imaginário acarreta no desequilíbrio de sua relação entre o Real e o Simbólico. Este último precisa ser retirado de seu estado de miséria, na visão de Stiegler, empobrecido pelos sentidos empacotados pelo Capital.

Bucci argumenta que, hoje, “o que se dá é um uso da mercadoria não para uma necessidade objetiva do sujeito (como se aquecer ou se alimentar), mas para uma ‘fantasia’, como Marx previu em *O Capital*”, explica o teórico da comunicação (2021, p. 27). A dimensão da fantasia, então sobrepuja aquela do uso - objetivo ou imaginário -, de modo que “a mercadoria e, sobretudo, a imagens da mercadoria, vem se prestando a uma espécie de ‘fruição’. O Capital monopolizou o olhar do planeta e o recrutou para trabalhar a seu favor. O valor que o olhar produz mora na ordem do Imaginário” (Ibidem).

Para Bucci, “o capitalismo se apossou de tal modo da ordem do Imaginário que dela se tornou prisioneiro - parasita e fonte geradora” (2021, p. 28). O que o leva a concluir que:

Cada fragmento do visível, mesmo quando aparentemente perdido das conexões produtivas, é convocado a produzir valor nas mercadorias que são os centro de gravidade do Imaginário. Em resumo, a totalidade do Imaginário foi, mais do que colonizada, empacotada pelo capital. (Ibidem)

Ao adentrar a indústria, “a representação imaginária tem sua ingovernabilidade amplificada e reiterada, pois, como toda a economia capitalista, será regida pela anarquia da produção, que se expressa de modo mais ruidoso na competição do mercado” (Id, p. 344). E essa competição também é incorporada pelos indivíduos. Bucci aborda diretamente o modo como o Capital age nos processos subjetivos, uma volta que só se fez possível com a produção em massa

(industrial) de formas culturais distribuídas em diferentes mídias a partir da lógica do espetáculo.

Entretanto, a Superindústria do Imaginário não pertence a nenhum sujeito prévio. Ela só se realiza e se consoma entre sujeitos para organizar a sociedade. “A partir do espetáculo, o lugar em que o Capital existe (as relações sociais) é o mesmo lugar em que ele ‘fala’ e se mostra (o Imaginário, o reino das imagens)” (Id, p. 343). Como “forma orgânica” (Id, p. 346) e prolongamento lógico do espetáculo, a Superindústria do Imaginário trabalha com a atomização. Ela separa as partes (os indivíduos), mas move-as em conjunto. Unido e dividido, ela constrói totalidade pela fragmentação do corpo político.

“A *inexistência de unidade do eu*, é também a *inexistência de unidade do mundo (e portanto de humanidade)*” [tradução nossa]⁷⁷, ressalta Stiegler (2013, p. 231). A falta de unidade, provém, em parte, da captura do desejo a partir de estratégias do marketing, que, segundo Stiegler, controla o tempo da consciência e do corpo a partir da mecanização da vida cotidiana (2013, p. 79). A captura do desejo pelo imaginário do consumo leva à miséria simbólica. Esta é compreendida como perda da individuação dada na produção de símbolos tanto por vias intelectuais, quanto sensíveis (Id, p. 25). Tendo em vista que são os processos industriais que agregam e disseminam os sentidos do produto, o sujeito não mais se apropria deles visando sua ressignificação, mas o faz como modo de determinar seu reconhecimento.

Por isso, a miséria simbólica é também libidinal e afetiva, de forma que “os indivíduos são privados de sua capacidade de engajamento estético às singularidades, aos objetos singulares” [tradução nossa]⁷⁸ (Id, p. 19). E desprovido de singularidade, o indivíduo encontra dificuldades em “amar” a si mesmo. Disso decorre a “destruição do narcisismo primário” [*narcissisme primordial*] (Id, p. 11) que é uma das condições do erotismo e, logo, da produção de desejo. Segundo Stiegler:

A exploração industrial das tecnologias da imagem colocadas a serviço da expansão ilimitada dos mercados através do condicionamento de toda a experiência levou, tal como a *tecnologia da imagem*, à ruína do narcisismo primários dos indivíduos – aquilo que permite aos indivíduos *projetarem* a sua própria unidade de um *eu* de forma evidentemente tanto mais ficcional quanto indispensável, dando-lhes, em particular, a capacidade de entrar em relações sociais com outros *eus* para formar um *nós*, e que, como narcisismo coletivo,

⁷⁷ No original: “*l’inexistence de l’unité du moi, c’est aussi l’inexistence en fait de l’unité du monde (et en cela de l’humanité).*”

⁷⁸ No original: “*les individus sont privés de leur capacité d’attachement esthétique à des singularités, à des objets singuliers.*”

constitui o espaço habitável de uma experiência estética que pode apenas ser compartilhada. [tradução nossa]⁷⁹ (Stiegler, 2013, p. 132)

O *eu*, lembra Stiegler, é individual e coletivo, pois descola sua individualidade do fundo coletivo pré-individual, composto pelas imagens e discursos que servem de amparo à constituição e compreensão da sua personalidade na comunidade da qual participa. Privado de singularidade, o indivíduo busca a individuação via consumo, agregando a si os artefatos que consome e que possuem sentidos definidos em nossa sociedade. ORLAN, ainda que orbite o universo do consumo, em especial o da moda, tendo colaborado e servido de inspiração para diversos estilistas, como Issey Miyake e Jeremy Scott, entre outros, ao intervir diretamente em seu corpo, retoma a sua singularidade, de tal modo que sua face sobrepõem-se à do produto. Ela se erotiza na abertura de seu corpo durante suas operações-cirúrgicas-performativas. Não por acaso, sua Santa ORLAN tem como principal modelo *O Êxtase de Santa Teresa* (1647-1652) do escultor Gian Lorenzo Bernini, que goza ao ser perfurada pelas flechas divinas.

A prática de ORLAN não visa à personalização, mas afirmar a singularidade. Com a hiperindustrialização, a individuação deu lugar à personalização, termo que também designa procedimentos de hipersegmentação do mercado (Id, p. 109). Os produtos ditos “personalizados” são aqueles que emulam certa singularidade, buscando diferenciar-se das formas instituídas pela produção em massa, ainda que sejam frutos de produção industrial.

A identidade do produto não é apenas relacionada aos dados de sua visualidade, tais como a logomarca, o design de embalagem e de produto, nem à sua comunicação visual, ou tão somente aos seus usos, mas às imagens convocadas para diferenciá-la de itens similares. Sua valorização se dá, como dissemos, pela captura do olhar, que é da ordem do extrativismo. O tempo todo, os olhos trabalham fabricando simultaneamente o valor daquilo sobre o qual se demora assim como dados sobre seu comportamento, que retroalimentam a circulação de imagens. O resultado é a passagem da ideologia – instância que se materializa pela linguagem em sua dimensão oral e gráfica – para a videologia –

⁷⁹ No original: “L’exploitation industrielle des technologies de l’image au service de l’expansion illimitée des marchés par le conditionnement de toute expérience a conduit comme *technologie de l’image*, à ruiner le narcissisme primordial des individus - de ce qui permet aux individus de *projeter* leur propre unité de *je* sur un mode évidemment d’autant plus fictionnel qu’il est indispensable, leur conférant, en particulier, leur capacité à entrer en relations sociales avec d’autres *je* pour former un *nous*, et qui, comme narcissisme collectif, constitue l’espace vivable d’une expérience esthétique qui ne peut être qu’un partage [...]”

na qual os signos visuais é que revestem a realidade, moldando-a. A videologia consegue um feito impossível para a ideologia, pois faz do mundo não mais “uma superfície retalhada por centenas de idiomas, mas um todo unificado no altar único das imagens” (Bucci, 2021, p. 251).

Talvez por isso ORLAN vise fazer da carne, em sua qualidade de imagem, verbo. Contudo, não visa instaurar uma nova ideologia, e sim desarmar o controle imposto por aquelas que, mesmo em era videológica, perduram. Pelo contrário, ela recalibra o Imaginário e o Simbólico na realidade de seu próprio corpo. Sua abertura não é da ordem da metáfora, nem do empobrecimento da linguagem, mas da condição de matéria que reage e se readequa no encontro com o outro.

Sabemos que as imagens também podem adquirir significados diferentes de acordo com os contextos culturais (simbólicos) que as organizam na sociedade. Contudo, essa lógica não parece dar conta daquelas que circulam e são debatidas ao vivo. As *lives* popularizadas em diferentes plataformas sociais da rede mundial de computadores não só embaralham em definitivo o público e o privado, como também possibilitam que diferentes pessoas com acesso à internet possam ser “impactadas” por um mesmo conteúdo, reagindo, debatendo, compartilhando e denunciando ele no instante de sua produção-veiculação. Por isso, Bucci dispõe que “[a] instância da imagem ao vivo, na velocidade da luz, funciona com bases *videológicas*. Signos visuais vestem a realidade, cobrindo o tempo histórico que se estende da ‘videosfera’ até a ‘ciberesfera’” (Id, p. 236).

A instância da transmissão contínua pode ser verificada também nas manifestações políticas. Se nas jornadas de Junho de 2013, a Mídia Ninja se valia da estratégia de captura e transmissão ao vivo dos protestos, no intuito de criar documentos visuais que atestasse à repressão violenta da polícia, recentemente, tanto na invasão do Capitólio, nos Estados Unidos, em 09 de janeiro de 2021, e dos edifícios sede dos Três Poderes, na Esplanada dos Ministérios, em Brasília, em 08 de janeiro de 2023, os golpistas, movidos pela crença em seus papéis como agentes da história, produziram provas documentais de seus atos de vandalismo nas transmissões ao vivo, selfies, e fotografias da invasão. A pulsão pela imagem, por se fazer imagem, facilitou, por sua vez, o rastreamento desses atores, inserindo-os no devido processo legal para que lhes fossem imputadas as devidas responsabilidades.

Por outro lado, os próprios indivíduos integrados sob o regime videológico transformam-se em mercadorias por se tornarem os receptáculos e emissores do imaginário formado por elas, assim como por gerarem dados, ao se engajarem com essas imagens, sobre seus próprios hábitos e interesses de consumo que

podem ser comercializados com outras empresas. Essas informações codificadas por e em algoritmos alimentam seu sistema, contribuindo para sua manutenção contínua. Debord já havia notado uma relação entre espetáculo e policiamento, ou, se preferimos, na chave foucaultiana, a sociedade do controle. O espetáculo é uma forma de biopoder, em que formas de vida produzidas superindustrialmente são introjetadas em nosso imaginário.

As transformações operadas na estrutura de instituições nos campos da sustentabilidade e representatividade – ainda que de forma mais retórica do que concreta – são apenas algumas das demandas colocadas por parte dos consumidores em relação aos produtos. As marcas (*brands*) mantêm-se como as principais emanadoras de identidade. As empresas que sustentam esses emblemas transformam processos e produtos de acordo com a vontade do público para seguir moldando seu desejo.

4.6.

Le Manteau d'Arlequin⁸⁰

Em *Um, nenhum e cem mil*, de Luigi Pirandello (2015), o narrador personagem enfrenta uma crise pessoal ao perceber que a identidade, em especial a sua própria, não é uma realidade dada, não é uma substância inerente ou particular do seu eu. Ele percebe que a crença no uno, no sujeito universal, senhor de si e indivisível é uma falácia. Ainda que ele observe o mundo a partir da unidade física que é seu corpo, entendido como totalidade dos mecanismos físico-químico-biológicos que permitem, inclusive, a cognição; socialmente, ele, ainda que possa ser reconhecido como *um*, justamente pela sua concretude material, assim como por dispositivos de linguagem, como os que explicitam marcadores culturais de nome, gênero e nacionalidade, por exemplo, ele acaba por se tornar nenhum, tanto quanto cem mil, justamente pelo caráter plural e processual da identidade. Plural pois em cada relação interpessoal que ele trava ele não só adota um comportamento adequado para aquele encontro, como também gera uma percepção específica no outro. Essa percepção é formalizada

⁸⁰ *O casaco de Arlequim [Le Manteau d'Arlequin]* é uma metáfora recorrente no trabalho de ORLAN. Em inúmeras performances ela figura trajando vestes ou acessórios que ostentam a padronagem losangular multicolorida ligada à personagem. Em 2007, ela realizou a performance *Biopsie, Le manteau d'Arlequin*, na Escola de Anatomia e Biologia Humana da Universidade de Perth, na Austrália. Vestida como a personagem da *commedia dell'arte*, ORLAN se submete a uma breve intervenção cirúrgica, feita também em forma de losango, enquanto lê passagens de *O terceiro instruído* de Michel Serres.

pelo seu interlocutor através da linguagem e da imagem, articuladas ao indivíduo. Ainda assim, tal como na metáfora de Heráclito em que um homem nunca cruza o mesmo rio duas vezes, cada novo encontro oferece a possibilidade de reformulação da forma do indivíduo pelo outro, tanto pelas próprias mudanças que ele oferece, quanto pelas transformações passadas pelo seu interlocutor.

A suscetibilidade do narrador-personagem frente aos outros que o cercam é uma evidência literária da correlação indivíduo-coletivo. Para retornar o refrão de Stiegler: o *eu* pertence a um *nós*.

O eu, como indivíduo psíquico, só pode ser pensado como pertencente a um nós, que é um indivíduo coletivo: o eu se constitui na adoção de uma história coletiva, da qual se herda e na qual se reconhece uma pluralidade de eus. [tradução nossa]⁸¹ (Stiegler, 2013, p. 82)

Acreditamos encontrar na identidade a face social do sujeito. Sendo social, ela envolve mecanismos de categorização e de controle. Um exemplo prosaico, mas nem por isso, menos expressivo, é o próprio fato de, no Brasil, o documento que constitui um cidadão diante do Estado ser chamado de Carteira de Identidade, dando origem ao sujeito simbolicamente. Ali estão dispostas informações que localizam sua existência no mundo. Esse documento, além de estabelecer as informações necessárias para reconhecer um sujeito, clamando inclusive pela necessidade de sua imagem – pois é um documento com foto –, dá ao Estado o poder de legitimação do indivíduo. As modificações faciais de ORLAN, por sua vez, devem lhe render problemas de reconhecimento, seja em comparação com seus documentos, ou por confundir dispositivos de identificação por meio de inteligência artificial.

Nathalie Heinich (2018), em sua abordagem do conceito de identidade opera pela negatividade. Ela parte da relação entre identidade e Estado, observando as formas como o segundo dispõem a primeira. A autora está especialmente preocupada com a questão da identidade nacional, observando, principalmente, como movimentos conservadores de extrema direita têm agenciado este conceito. Contudo, ela não deixa de observar o fenômeno da identidade em seu ambiente originário: o sujeito.

O conceito de identidade, ou de identitário, tem emergido no cenário político, não só francês, na análise da autora, mas mundial. Se as lideranças políticas de direita se valem da ideia de identidade nacional, evocando formas

⁸¹ No original: “Le *je*, comme *individu psyche*, ne peut être pensé qu’en tant qu’il appartient à un *nous*, qui est un *individu collectif*: le *je* se constitue en adoptant une histoire collective, dont il hérite, et dans laquelle se reconnaît une pluralité de *je*.”

discriminatórias de patriotismo que justificam a xenofobia, as alas progressistas, ditas de esquerda, tendem a defender pautas identitárias voltadas para as comunidades marginalizadas.

Heinich localiza a problemática da identidade, entendida pela chave da ideia de crise, no cenário pós segunda grande guerra mundial, em especial no campo da psicanálise, da antropologia e da sociologia norte-americanas. No mesmo período referenciado pela autora, aparece no estudo de Stuart Hall (2006) sobre a flexibilização da identidade. Amparando-se na mudança estrutural ocorrida nas sociedades modernas do século XX, ele pode observar seus reflexos nas “paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade”, mas também nas identidades pessoais. Hall tanto fala de uma certa fragmentação, quanto de deslocamento e descentramento do sujeito. Esse duplo deslocamento-descentração dos indivíduos de um lugar estável no mundo e de si mesmos constitui a "crise de identidade" (2006).

Tanto em Hall, quanto em Heinich, a crise apresenta-se como reflexo das tensões no campo cultural. Essas são das mais diferentes ordens – econômica, política e social. A identidade surge da negociação entre as representações de si propostas por um eu que está em contato com os signos que estrutura o meio em que está inserido. O sujeito manipula os signos disponíveis para se autodefinir a partir do desejo de reconhecimento pelo outro, entendido como um semelhante, ainda que diferente. Semelhante por passar pelo mesmo processo de negociação de representações. Diferente por aquilo que emerge desse processo. O reconhecimento, dependendo do contexto e da vontade do indivíduo, pode ser planejado a partir de projeções de representações que visam dirigir a percepção do outro.

Por outro lado, o caráter aberto da identidade, sua processualidade, faz com que se apresenta sempre como um devir. Portanto, está implícito, a importância fundamental da temporalidade histórica na definição do sujeito. Essa dimensão revela o caráter dinâmico da identidade, contido, inclusive no próprio conceito que também se sujeita às transformações epistemológicas de uma época. Para iniciar nossa crítica à identidade, então, é preciso compreender e analisar suas origens.

Hall aborda a identidade em estreita relação com o conceito de sujeito. Para o autor, este último surge na era moderna, encontrando o auge de sua definição formal no iluminismo, sendo:

baseado numa concepção da pessoa humana como um indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação,

cujo "centro" consistia em um núcleo interior, que emergia pela primeira vez quando o sujeito nascia e com ele se desenvolvia, ainda que permanecendo essencialmente o mesmo - contínuo ou "idêntico" a ele- ao longo da existência do indivíduo. O centro essencial do eu era a identidade de uma pessoa" (Hall, 2006, pp. 10-11).

A ideia de mesmidade é fundamental para o sujeito. Sua estabilidade seria gerada pela sua unificação ao redor de um centro, permitindo, por sua vez, a construção da identidade. Haveria, então, uma certa equivalência entre o sujeito e sua identidade. No entanto, mesmo o sujeito no período moderno não era tão unitário como se quer acreditar, afinal, encontrava-se ancorado no dualismo expresso por binômios como corpo-mente e matéria-espírito. ORLAN, por sua vez, afirma sua existência material, mas não atribui à ela as normativas de uma forma transitória em sua abertura temporal, mas transitiva pela sua capacidade de ser continuamente moldada, projetada e reprojetada por ela mesma, distanciando-se do mesmidade – social e individual – que servem de ancoradouro para seu reconhecimento.

Para Hall, contudo, mesmo em comunidade, o sujeito moderno se erige pela individualidade. Ele não é só um ente definível, individualizado, mas também indivisível. O sujeito consegue dar coerência a si a partir de processos de autodefinição, fazendo uso de signos que são regidos pelos princípios da semelhança, da mesmidade. Contudo, uma série de operações acontece para corroborar com o fim dessa suposta unidade. É a partir de certos acontecimentos e seus desdobramentos que o sujeito vai se ver não mais isolado, passando a compreender que, mesmo os critérios daquilo que internamente guia a compreensão de um eu "inteiro", são frutos de relações de representação em circulação na cultura na qual ele está inserido.

Um dos erros de Hall, talvez, seja o de opor o *individualismo* da identidade moderna, com o caráter político e social da identidade por ele chamada de "pós-moderna". O descentramento do sujeito é resultado de um conjunto de fatores, entre os quais, como ressalta o autor, encontra-se a disseminação de certas teorias e a instauração de suas práticas nos sistemas de saberes da cultura ocidental européia. Essas "feridas narcísicas", para pegar de empréstimo um termo da psicanálise, auxiliaram na percepção do sujeito não como ser autônomo, capaz de regular seu desejo, mas como corpo que se assujeita, que está em constante relação com o outro.

Mais do que uma realidade dada, a identidade, assim como o sujeito, passam a ser uma realidade construída, atuada e performada na esfera pública. Sendo assim ela é eminentemente política.

Uma vez que a identidade muda de acordo com a forma como o sujeito é interpelado ou representado, a identificação não é automática, mas pode ser ganhada ou perdida. Ela tornou-se politizada. Esse processo é, às vezes, descrito como constituindo uma mudança de uma política de identidade (de classe) para uma política de diferença. (Hall, 2006, p. 21)

O sujeito percebe-se, então, imerso no campo social que parece estar sempre lhe interpelando, este, por sua vez, não é uma unidade, mas um campo onde indivíduos se movem, estabelecendo diferentes relações com os demais agentes. Essas relações, por sua vez, são mediadas pela representação.

Heinich confere destaque ao trabalho de narração da identidade, em especial pelo caráter reflexivo que tal atividade comporta na reconstrução de uma imagem mental de si. Em Heinich a identidade é uma operação gramatical, na qual “identidade é resultado de todas as operações pelas quais um predicado é atribuído a um sujeito” [tradução nossa]⁸² (2018, p. 105). Ela recusa, de saída, qualquer noção de substrato metafísico que possa existir no sujeito, tendo em vista que ela – a identidade – é o resultado de operações realizadas pelo próprio indivíduo. Ou seja, ela não é dada, mas fabricada. Essa construção, por sua vez, é processual, fazendo da identidade um fenômeno aberto, progressivo, sempre em obra.

O caráter representacional da identidade, por sua vez, permite sua comunicação e performance, assim como sua simbolização em objetos, ou instituição administrativa por mecanismos de registro burocrático estatal, assim como a deixa ser investida de afetos. O conjunto de representações convocado pela identidade, independente de seu nível de integração, ou de determinação objetiva ou institucional, faz tanto com que a identidade seja algo multidimensional, quanto a despem de qualquer sentido, ou direção. Mais do que definir um indivíduo, a identidade coloca, como espetáculo, os sujeitos em relação a partir de imagens.

Para gerar o reconhecimento, no outro, a identidade faz uso de parâmetros compartilhados, tais como a noção de nome próprio, assim como de conceitos que criam definições culturalmente compartilhadas. Ela faz uso de adjetivos que auxiliam na categorização do indivíduo ao atribuir-lhe qualidades. Também entram em jogo os predicados ambíguos, nas palavras de Heinich, que são aqueles que adicionam uma outra camada de características, como a religião ou nacionalidade. Por fim, a socióloga fala dos verbos, das ações que transformam

⁸² No original: “l’identité, c’est la résultante de l’ensemble des opérations par lesquelles un prédicat est affecté à un sujet”

atividades em identidade, aproximando *ser* e *fazer*, relacionando a existência com sua capacidade de atuar no mundo.

Ainda que seja um fenômeno social que tem como objeto tanto um ser, quanto uma entidade abstrata, Heinich defende que a identidade não é redutível a processos binários de assimilação ou diferenciação. Para isso a autora se vale de duas noções emprestadas da psicossociologia: a identidade *idem*, que ressalta seu caráter assimilatório, e a identidade *ipse*, voltada para os processos de diferenciação. Enquanto na primeira estão implicados elos sociais de referência, na segunda há uma afirmação da irreduzibilidade da identidade. Ambas, contudo, estão presentes na definição do sujeito e nas dinâmicas de afirmação de si para si e de si para o outro. Os movimentos de assimilação – de pertencimento – e de singularização – de auto-afirmação – podem ser vistos à luz da sincronia, no âmbito interno da formulação individual, quanto sob a perspectiva diacrônica, observando como a dimensão psicossocial (*idem*) e a política (*ipse*) se dão ao longo da história, de acordo com os discursos e formas culturais de cada período.

Desse modo, a multiplicidade de dimensões do ser se faz a partir de duas principais: a espacial e a temporal. Elementos da dimensão identitária (nacionalidade e gênero) podem mudar, ainda que outras (origem social, ou geográfica) se mantenham, a depender do contexto no qual o indivíduo se expõe (Heinich, 2018, p. 61). Outros marcadores binários seriam a ideia de identidade objetiva, dada pelos marcadores sociais externos ao indivíduo, e a identidade subjetiva, aquela percebida no seio do próprio sujeito. Contudo, se nos parece uma divisão muito binária entre identidade pessoal e social, ou quem sabe entre *Eu* e *Supereu*, na descrição da psicanálise freudiana, Heinich nos oferece uma terceira via.

Para a autora, há uma dimensão ternária da identidade, que provém do entrelaçamento entre a dimensão pessoal, daquilo que o indivíduo percebe e projeta como si mesmo, da dimensão social, aquilo que é construído pelo outro em sua percepção, e a identidade em si, aquilo que surge no momento da enunciação – lembrando que o sujeito se transforma durante sua auto-apresentação. A identidade é tridimensional pois se faz em três momentos distintos: o da autopercepção, o da apresentação diante de um outro, e o da designação, aquilo que surge desse encontro.

É preciso estar atento ao fato de que essas operações precisam estar bem afinadas, pois qualquer dissociação entre esses processos pode gerar uma crise identitária, e, é preciso lembrar, “a coerência identitária é um elemento

fundamental da competência na vida social e, além disso, da felicidade de existir” [tradução nossa]⁸³ (Id, p. 69).

A dimensão ternária ecoa também na ideia de hibridação que ORLAN agencia em seus trabalhos. Um híbrido é um terceiro que surge do cruzamento de, ao menos, dois progenitores, em sua formulação biológica, ou quando línguas diferentes se cruzam na formação de um vocábulo. ORLAN aborda a hibridação em uma série de fotografias manipuladas digitalmente, chamadas *Auto-hibridações* [*Self-hybridations*], nas quais sua face soma-se a representações do rosto provenientes de diferentes culturas. Todavia, há uma outra figura fundamental que serve de base para suas investigações: o Arlequim.

Esta personagem típica da *Commedia dell'arte* serviu de base para o desenvolvimento de reflexões sobre a mestiçagem e o multiculturalismo por Michel Serres no ensaio que abre seu livro *O terceiro instruído* (1993). ORLAN recitou o texto de seu conterrâneo em mais de uma ocasião, como na performance *Biopsie, Le manteau d'Arlequin* (2007) e durante sua 5ª operação-cirúrgica-performativa (1991), na qual utilizou um chapéu estampado com losangos multicoloridos, padronagem usualmente identificada à personagem teatral.

No mito (re)criado por Serres, Arlequim vai da terra à lua e volta para narrar aos seus súditos o que se passava no satélite. Sem nada para reportar a seu público, ele passa a se desnudar. A cada camada de roupa que retira, uma outra se revela. Cada qual se mostra diferente da anterior e da que a sucede. Quando finalmente chega-se ao corpo, este, ainda assim, recobre-se de tatuagens. Esse último subterfúgio, que o ampara de sua nudez, recobre-o com outros tipos de arabescos. As tatuagens, tal como a pintura corporal dos kadiwéu e as tatuagens maori analisada por Claude Lévi-Strauss no ensaio *O desdobramento da representação nas artes da Ásia e da América*, não são mero ornamento, mas são também “mensagens investidas de uma finalidade espiritual e lições” (2017, p. 259).

As pinturas corporais, especialmente quando dispostas na face, são um intermediário (híbrido) entre o rosto e a máscara. Ao mesmo tempo em que remodelam a face, seja ao se guiarem por princípios de assimetria ou simetria, possuem funções simbólicas, como as encontradas, muitas vezes, nas máscaras. Contudo, estas, como faces do invisível, de entidades suprassensíveis, ou de

⁸³ No original: “la cohérence identitaire est un élément fondamental de la compétence à la vie sociale et, au-delà, du bonheur d'exister.”

antepassados (ausentes), são animadas por um corpo que desaparece atrás delas, enquanto na pintura corporal o corpo segue em evidência.

A pele de Arlequim é seu último manto, o anteparo final a lhe proteger da voracidade do olhar de seus súditos, que percebem no seu corpo a inadequação a divisão binária de gêneros. “Arlequim é hermafrodita, corpo desdobrado de homem e mulher”, escreve Serres (1993, p.13). Sua monstruosidade, para usar o termo do autor, o espanto que provoca no olhar do outro, não se esgota, pois ele segue despindo-se até revelar o próprio interior, aquilo que se coloca debaixo da pele, seus sangue e órgãos.

Arlequim, na apropriação que ORLAN faz de Serres, é a metáfora da hibridização. Christine Buci-Glucksmann lembra que:

Se todas as sociedades humanas usaram máscaras em diversos rituais de iniciação – nascimento, puberdade, morte – o mascaramento [*masquerade*] é mais do que uma máscara. É um processo e uma estratégia para quebrar imagens e signos de si mesmo. Assim, ORLAN explora a auto-representação como um outro em diferentes formas. [tradução nossa]⁸⁴ (In: Donger; Shepherd; ORLAN, 2010, p. 09)

Convocando a figura do Arlequim como um híbrido, ORLAN busca fundar uma outra posição para si que visa ruir com a dualidade da metafísica ocidental (Id, p. 12). “Eu sou a soma de milhares de Eus e milhares de Outros” [tradução nossa]⁸⁵ (Ibidem), afirma a artista. Ainda que se valha do trânsito, da transformação, há um signo que ainda impera e dirige a recepção do trabalho da artista. Este é aquele do feminino, uma outra espécie de corpo monstruoso capaz de engendrar outros corpos.

4.7

Le Baiser de l'artiste

O corpo que é lido socialmente como feminino é um dos que mais sofre os abusos da violências em suas múltiplas manifestações físicas, psicológicas, econômicas e simbólicas, em nossa sociedade. O corpo feminino não é privado, mas público, conforme as décadas de lutas feministas nos informam. Nesse sentido, o grito feminista “Meu corpo, minhas regras!”, para se fazer ouvir,

⁸⁴ No original: “If all human societies have used masks for various rites of initiation – birth, puberty, death – the masquerade is more than a mask. It is a process and a strategy to break images and signs of Oneself. Thus ORLAN explores self-representation as other in different modes.”

⁸⁵ No original: “I am the sum of a thousand Is and a thousand Others”.

necessitou se inscrever na lógica patriarcal da propriedade, para poder questionar seus mecanismos.

Reivindicar as próprias regras para seu corpo é um ato que visa subverter a ordem instituída do poder masculino e patriarcal que visa conformar o feminino em um lugar subalternizado, submetido ao desejo do homem. Para se fazer ouvir, ou seja, para fazer sentido, apela-se para os termos que são compreendidos amplamente – o de corpo e de regras –, ainda que com certa vagueza semântica, por se ampararem na lógica de nossa sociedade, voltada para a fragmentação do fenômeno social que atomiza o sujeito. Acredita-se que cada unidade física não se deixa regimentar apenas por normas compartilhadas, mas individualizadas. Se o corpo pertence ao sujeito, cabe somente a ele conferir-lhe destino.

Contudo, o clamor feminista não pode ser tomado literalmente como algo individual. Entoado, usualmente, em manifestações pró-escolha, o mantra se torna comunitário. O “meu corpo” enunciado por múltiplas vozes torna-se “nosso corpo”, pois o que se deseja é o fim da submissão ao patriarcado enquanto norma que expressa o desejo dos homens. As regras, por sua vez, abarcam desde as leis oficiais, às extra-oficiais, como os costumes que visam definir o feminino em termos de comportamento e aparência.

O corpo feminino é um território de disputa⁸⁶. Como toda a guerra, ela se dá em várias frentes, intensidades e estratégias. A autonomia sobre o próprio corpo permite também, o caminho contrário da estética da cosmética, visando o reconhecimento de suas especificidades orgânicas e sua consequente aceitação individual e coletiva. Deixar crescer os pêlos naturalmente é um direito do indivíduo sobre o próprio corpo tanto quanto sua escolha de reproduzir ou não, pois baseiam-se na mesma premissa que posiciona o corpo como manifestação de afetos políticos. Cada um só tem um corpo, ainda que reestruturável. O corpo comporta-se o invólucro do sujeito, um espaço que contém e convenciona uma individualidade. Ao invés de aceitarmos a realidade dos nossos corpos, podemos atuar neles de forma a construir a identidade que desejamos, como ORLAN faz.

“A guerra contra o sexo feminino é um fato que já existe há milênios” (ORLAN, 2023, p 242). Mesmo após mais de um século de lutas pela libertação das mulheres das opressões do patriarcado, desde as primeiras manifestações das sufragistas, os corpos femininos ainda são objetos (de escrutínio e violência) públicos. Ainda que o debate sobre o tema tenha se desenvolvido amplamente

⁸⁶ Tomo de empréstimo o título da exposição coletiva *Meu corpo: Território de disputa*, com curadoria de Galciani Neves na Nara Roesler, em São Paulo, em 2023.

em nosso programa cultural de modo a gerar, também, políticas públicas e maior representatividade feminina, no campo profissional e midiático, é preciso observar os contra movimentos que visam enfraquecer essa luta. Estes são da ordem dos discursos e imagens que atuam no dispositivo levando corpos e formas de vida não normativas a dispor de seus meios para legitimar suas existências.

Desde o início de sua prática artística ORLAN provoca reflexões sobre o lugar da mulher na sociedade. Emblemática é sua performance *O beijo da artista* (1977) [*Le Baiser de l'artiste*], realizada na entrada do Grand Palais, em Paris, durante a Feira Internacional de Arte Contemporânea (FIAC), que tornou-se um verdadeiro divisor de águas na trajetória da artista. A artista montou um tablado no qual expunha uma imagem sua trajada de Santa ORLAN com velas que acendiam caso o público depositasse cinco francos. Ao lado, a artista se dispunha, sentada em um banco, segurando em frente ao torso, uma imagem de seu tronco nu. Na parte superior, também havia uma abertura para o depósito do mesmo valor – cinco francos – que caíam em um depósito transparente, na altura da genital da artista. O público era convidado a escolher entre demonstrar devoção à Santa, ou ganhar um beijo da artista. Independente do gênero, quem optasse pelo segundo, tinha o tempo de uma breve música para desfrutar dos lábios de ORLAN. Ao tocar de uma sirene, a ação era interrompida.

A escolha do local denunciava não só o modo como o mercado de Arte fetichiza seus produtos e produtores, mas também a forma como suas representações condicionam uma visão dual da mulher. Segundo Stéphane Malysse, ORLAN

se prostitui por muito pouco dinheiro, esperando receber em troca uma identidade artística. Ao seu lado, uma representação de Santa ORLAN faz a sua primeira aparição pública. Aqui, então, ORLAN incorpora as duas iconologias fundadoras da mulher na arte: a santa e a prostituta. [tradução nossa]⁸⁷ (In: Donger; Shepherd; ORLAN, 2010, p.128)

ORLAN não nega sua objetificação. “Eu me vendo, sou um produto gratuito, eu reivindico meu corpo e todo o seu potencial. Eu me meço, eu meço o erotismo na alegria de amplamente o divulgar” [tradução nossa]⁸⁸ (Id. p. 21). Ela abraça sua condição de *commodity*, desvencilhando-se de sua própria

⁸⁷ No original: “She prostitutes herself for very little money, hoping to receive in return an artistic identity. Next to her, a representation of Saint ORLAN makes its first public appearance. Here, then, ORLAN incorporates the two founding iconologies of women in art: the saint and the whore.”

⁸⁸ No original: “I sell myself, I am a free product, I claim my body back and all its potential. I measure myself, I measure eroticism within the joy of giving it out broadly.”

subjetividade (O'Bryan, 2005, p. 03), para assumir os papéis femininos estereotipados pela cultura. Kate Ince, por sua vez, compreende que aquilo

que a performance de Orlan criticava acima de tudo era o modelo de gênero, patriarcal e aproveitador da economia capitalista, na qual todos os objetos trocados são efetivamente “prostituídos” e os corpos das mulheres encontram-se no fundo de seu amontoado. Embora oferecesse apenas beijos aos seus clientes e não relações sexuais, ao adotar efetivamente o papel de prostituta, ORLAN correu o risco de parecer cúmplice da lógica econômica masculinista do capitalismo. Mas o que ela estava realmente fazendo com a sua aparente cumplicidade era imitar o intercâmbio econômico do patriarcado precisamente para o expor e criticar. [tradução nossa]⁸⁹ (Ince, 2000, pp.140-141)

ORLAN entende que, ao assumir uma personagem ela pode confrontar as formas de narração da identidade. Ela confronta Santa e puta para se livrar de sua dualidade. Não é nem uma, nem outra, mas uma terceira. Seria o resultado dessa hibridação a identidade da artista?

Contudo, é preciso lembrar que esses arquétipos convocados por ORLAN não são universais e estão relacionados, principalmente, à experiência de mulheres brancas do norte global. A artista Lorraine O'Grady, em seu ensaio *Olympia's Maid: Reclaiming Black Female Subjectivity (1992/1994)*⁹⁰, lembra que o corpo feminino não é um signo unitário, mas, tal como uma moeda, possui face e contraface. Na primeira, encontramos os signos da branquitude, e no seu reverso, os não-brancos. Para O'Grady, “[b]ranca é o que a mulher é; não-branca (e os estereótipos não-brancos entram aqui) é o que é melhor que ela não seja” [tradução nossa]⁹¹ (Ibidem).

O'Grady faz suas formulações a partir da *Olympia* (1863) de Édouard Manet, pintura na qual uma donzela branca, desnuda, encara (de volta) aqueles que debruçam sobre ela o seu olhar, enquanto sua criada, uma mulher negra, recai ao fundo, semi-encoberta pela cor de sua própria pele que se funde às sombras do espaço pictórico. Enquanto “o corpo branco permanece como o objeto do olhar voyeurístico, fetichizador, do homem. O corpo não-branco foi tornado

⁸⁹ No original: “What Orlan’s pay-and-kiss performance was critiquing above all else is the gendered, patriarchal and exploitative model of the capitalist economy, in which all exchanged objects are effectively ‘prostituted’, but women’s bodies are at the bottom of the pile. Although she was only offering her clients kisses, not sexual relations, by effectively adopting the role of prostitute, Orlan took the risk of appearing complicit with the masculinist economic logic of capitalism. But what she was actually doing with her seeming complicity was miming patriarchal economic exchange precisely in order to expose and criticize it”

⁹⁰ O ensaio encontra-se disponível online, no site da artista, em: https://lorraineogrady.com/wp-content/uploads/2015/11/Lorraine-OGrady_Olympias-Maid-Reclaiming-Black-Female-Subjectivity1.pdf

⁹¹ No original: “White is what woman is; not-white (and the stereotypes not-white gathers in) is what she had better not be.”

opaco” [tradução nossa]⁹², escreve a também artista (Ibidem). O que eles compartilham, sobretudo, é sua subalternidade.

4.8

MesuRages⁹³

Mas *Pode o subalterno falar?*, foi a pergunta que Gayatri Chakravorty Spivak (2010), tradutora e discípula de Derrida, lançou em 1985, como título do ensaio no qual especula sobre certa conduta imposta na cultura indiana sobre o sacrifício das viúvas. O ensaio acabou se tornando uma obra chave para a crítica da prática discursiva dos intelectuais europeus, em especial os franceses, como Foucault e Deleuze, assim como promove uma autocrítica ao seu próprio campo – o de estudo da subalternidade –, que agrega a proliferação de linhas de exercício prático-teórico como o pós-colonialismo e o decolonial.

O que Spivak questiona é a própria construção da noção de sujeito como indivíduo que, a partir de uma crença na universalidade do conhecimento, pode criar representações de outros sujeitos, o que, em si, é um modo de os subalternizar. Ao tomar a posição de emissor de todo discurso, o Eu Hegemônico faz do seu Outro não um agente, mas um objeto de seu discurso. Ela se volta contra a violência epistêmica que cria representações do, então chamado, Terceiro Mundo, rebaixando hierarquicamente os indivíduos que dali provém. Nesse sentido, o subalterno não fala, mas é falado, não se produz, mas é produzido em suas figurações discursivas.

Nesse sentido, o papel dos intelectuais não é o de falar pelo outro, mas o de trabalhar contra a subalternidade, criando espaços não só para a emissão de suas falas, mas na sua escuta, como propõem a pesquisadora de estudos de gênero na literatura Sandra Regina Goulart Almeida, no prefácio de sua tradução de Spivak (2010). O sujeito subalterno, grupo ao qual a própria intelectual pertence, tendo em vista seu gênero, etnia e proveniência geográfica, é uma

⁹² No original: “only the white body remains as the object of a voyeuristic, fetishizing male gaze”

⁹³ A série de performances reunidas sob o título de *MesuRages*, foram executadas pela artista entre 1968 e 2017. A ação parte de um protocolo, no qual a artista, trajando vestes brancas sobre suas roupas, deita-se no espaço, traçando uma linha, com giz, acima de sua cabeça. Em seguida, ela levanta-se, engatinha e deita novamente, com os pés na linha traçada, riscando uma nova linha sobre sua cabeça. Assim ela segue, até chegar ao final do espaço. Ao final, ela lava a roupa em frente ao público, purificando-a, enquanto a água que sobra, mescla de seu suor e sujeira do espaço, é transferida para pequenos receptáculos, as relíquias da ação. O título, que poderia ser traduzido para *Medição*, também comporta um jogo de palavras, pois *Rage*, em francês, também denomina “raiva”.

inscrição colonial. O subalterno pode até falar de acordo com as prescrições da linguagem instituídas pelo Eu Hegemônico, mas isso não significa, também que o mesmo será ouvido.

Podemos até ter a impressão de que há escuta, afinal os subalternos têm ganhado visibilidade midiática. Somos levados a crer que existe uma reorientação de certos paradigmas produtivos-criativos não mais a partir do centro hegemônico, mas das suas bordas, dos territórios que foram colonizados, possibilitando sua prosperidade econômica e política. O reconhecimento da colonização como um longo evento traumático para os territórios que foram moldados por suas práticas, levou a compreensão de algumas formas artísticas como espécies de relato. O relato individualiza. Ele transforma a testemunha em autoridade, em figura exemplar de uma experiência radical de alteridade. Mas como se colocar diante do outro sem violentar-se?

Em *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética* (2015), a filósofa Judith Butler se lança no desafio de compreender as tensões convocadas quando um sujeito se depara com a demanda-possibilidade de enunciar um discurso sobre si mesmo. Como o próprio subtítulo explícita, essa modalidade de fala coloca em cena questões éticas, tendo em vista que ela se constrói a partir da relação entre um eu e seu outro, pois ela é fruto de uma interpelação da figura de alteridade, e, apesar de se produzir no e pelo eu, é sempre a um outro que ela se reporta.

Para Butler, que faz suas formulações a partir de Hegel, Foucault e Adorno, também não há algo de essencial no eu. Ele não nasce portando um signo distintivo que o caracterize e o diferencie dos outros seres e substâncias do e no mundo. O eu, não se separa das formulações do programa cultural no qual está inserido. Essas condições são anteriores a ele, fazendo com que ele surja e se estabeleça sendo atravessado e enformado pelo conjunto de normas estabelecidas. Ou seja, o eu não possui identidade a priori, mas articula-se e assume identidades construídas para si, em si e por si.

Desse modo, o sujeito, mesmo que se esforce para fazer um relato de si, não o faz em separado do dispositivo, mesmo que deseje exceder a capacidade de narração. É o dispositivo que possibilita e sustenta as possibilidades de enunciação. Ao mesmo tempo em que podem conferir efeitos de individualidade, esses relatos não deixam de ser formas de poder exercidas sobre o sujeito. Como sabemos, um dos dispositivos mais abrangentes em que estamos imersos é a própria linguagem. Mesmo sendo um instrumento que possibilita a codificação-comunicação e decodificação-ressignificação das experiências no mundo, ela não é capaz de tudo dizer. Somos obrigados a reduzir os fenômenos vivenciados, que

acontecem em diferentes camadas, em diversos níveis de percepção, em um discurso linear, lógico.

Todo relato de si, então, começa com um problema que é a sua própria gênese. Como eu posso narrar o ponto em que eu inicio? Esse ponto não é só o do acontecimento que marca uma existência no mundo – seu nascimento – que pode ser narrado por um outro, mas é também o ponto de origem do ser e da linguagem e do ser *na* linguagem. A linguagem é origem, pois nela o sujeito surge e desaparece.

Somos impelidos a nos apropriarmos das normas e códigos pré-estabelecidos para localizar nosso eu. Esse movimento de interiorização, entretanto, já é uma contaminação. Não há um eu puro. O eu é, apenas na medida em que, de algum modo, encontra-se posicionado *na/pela* linguagem. O que se narra no relato de si não é a gênese do sujeito, mas a própria linguagem – a estrutura daquilo que permite a representação.

Ao enunciarmos a nós mesmos, nos potencializamos naquilo que é dito. Direcionamos a percepção do outro, seja para gerar confirmação, ou tensão. De todo modo, dispõem-se os dados que devem ser processados pelo outro. Na enunciação, abrimos a possibilidade do dito colar-se ao real, pois dizer-se produz uma fagulha do real – a potência do possível. Não se imagina e não se enuncia o radicalmente impossível, pois isso se encontra totalmente fora, em um lugar absolutamente outro, que não podemos significar ou imaginar. A imaginação funciona a partir do já conhecido, operando com montagens e deslocamentos. Operando com o já sabido, mas modificando-o, esgarçando-o para fazer caber outras alternativas, outras formas. É essa imaginação, a enunciação dessa imaginação que nos permite engendrar mundos novos. Pois se é imaginado, é possível. Mesmo que não agora, mas no futuro. Assim como a realidade pode ser transposta para o terreno da ficção, alimentando esse imaginário, a ficção pode se alojar na realidade como um vírus. Transformando, ao menos, sua apreensão.

Mas de onde vem a necessidade de se fazer um relato de si? Em Butler, veremos que essa demanda vem sempre de fora. É na figura do outro que se abriga a exigência da externalização do eu interior. Deve-se entender que essa demanda não ocorre necessariamente sob a forma de alguém que questiona: quem é você? Ela já está incorporada nas estruturas da sociedade. Nela, identificamos o desejo de reconhecer e ser reconhecido pelo outro. É uma questão de especularidade, de identificação, de criação de laços e de retorno a si mesmo.

Desse modo, essa figura do Outro, que seria externa ao eu, na verdade, já se encontra dentro dele, pois é constitutiva dos modos como ele se projeta

enquanto narrativa do sujeito. Ao mesmo tempo, o eu precisa negá-la para poder se definir de modo dialético, em oposição à essa alteridade. O outro já está incorporado na linguagem, pois é a figura que ancora a necessidade de comunicação. O relato é sempre uma forma de reificação do sujeito, pois nele encontra-se cristalizado, ainda que brevemente, aquilo que – no sujeito – é a sua potência de ser. É essa mesma potência que não permite ao eu compreender de modo transparente a própria vida, mas apenas opacamente, pois ele se encontra mediado pelas representações nas quais se ampara para criar o eu que se sobrepõe ao eu que o expressa.

Não é de espantar que o relato prolifere no campo da Arte, da literatura, do audiovisual, do teatro, entre outras expressões que compõem nosso programa cultural. Não se coloca em discussão a importância do relato como documento indicial de uma experiência. Mas nem por isso, deve inseri-lo na lógica da monumentalidade e da mitificação daqueles que apresentam e presentificam (em si) as marcas de um evento traumático. O subalterno, segundo Spivak, ao representar a si, deixa de ocupar essa posição, tornando-se sujeito do discurso, ao relatar a si mesmo.

4.9.

Défiguration-Refiguration, Self-Hybridations Africaine



Figura 6. ORLAN, Auto-hibridação Africana, máscara Ogoni com três faces, Nigéria, com rosto mutante da mulher franco-europeia, 2002.

E pode um subalterno falar pelo outro?

A expressão “lugar de fala”, em voga na atualidade, é empregada principalmente nas discussões identitárias. Contudo, apesar de muitas vezes ser utilizada desta forma, ela não deve se referir a uma vivência exclusivamente individual, conferindo autoridade para aquele que profere um discurso. Ou seja, o termo não serve para blindar uma fala a partir de uma experiência altamente particular. O lugar de fala não pode ser o lugar de apenas um sujeito, mas também da(s) comunidade(s) que formam e atravessam esse indivíduo.

Essa coletividade é fundada pelo reconhecimento de indivíduos como sendo sujeitos com modos de existência similares, por compartilharem de uma série de opressões estruturantes da sociedade. Obviamente, cada um poderá ter sofrido e lidado com essas violências de modo diferente. Nesse ponto, cada sujeito se distingue do outro. O lugar de fala serve para a identificação e o reconhecimento individual e do próximo, criando elos, mais do que abismos de distinções (Ribeiro, 2017). Ele difere da noção de representatividade, que diz respeito ao espaço que indivíduos comumente marginalizados devem ter no jogo das representações, das figurações que fundam e alimentam imaginários.

Assumir um lugar de fala é compreender o discurso não como mera expressão individual, mas como resultado do agenciamento de operações do e no dispositivo, reconhecendo a parcialidade de toda formulação discursiva. Ainda que o dispositivo opere na tentativa de estabelecer uma universalidade para dar uma destinação aos indivíduos que gere, de modo que, enredados nele, operamos e somos operados por seus mecanismos, ele não é um imperativo. Anunciar um lugar de fala é compreender, empregar e apontar para as estratégias do dispositivo que possibilitam aquele dizer, tomando uma posição em sua trama, para, a partir daí, criar linhas de fuga. É dizer a artificialidade da própria visão, exibindo as circunstâncias e contextos que a circunscrevem, pressupondo que não há totalidade, mas relações particulares dadas na articulação e deslizamento entre diferentes perspectivas.

ORLAN não assume a identidade que lhe é atribuída, mas a toma como um lugar de fala, devolvendo-nos a classificação que lhe foi dada, de mulher, ao mesmo tempo em que expõe, a todo tempo, sua artificialidade. Lembremos, com Butler (2003) que o gênero é uma performance. Ela sabe que, ao *commodificar* seu fazer para o mercado, ela também vende a sua imagem de mulher articulada à de artista. A lente da Arte faz ver nela uma performatividade que nada mais é do que uma certa tentativa de manter-se autêntico.

Em suas *Auto-Hibridações* ORLAN parece cruzar as fronteiras da identidade. Essas fotomontagens são resultado da hibridação entre seu rosto e artefatos advindos de culturas não-europeias. O que parece estar em jogo é o próprio narcisismo do Eu Hegemônico, ainda que ORLAN não se adegue completamente aos seus parâmetros por ser identificada como mulher. Contudo, ela marca seu lugar geográfico, pois compreende o modo como a Europa configurou aquilo que devia ser visto e dito.

A imagem que resulta, vale lembrar, nem sobrepõe os traços de ORLAN às formas autóctones de figurar o rosto, nem deixam rastro para pensar em uma ficção identitária, uma vontade de assimilação da diferença. O que surge é um terceiro – um singular. Este, não faz convergir os signos antevistos nos dois primeiros, mas demanda sua própria significação.

Ao invés de se limitar às convenções institucionalizadas, ORLAN busca medir as instituições a partir de si. Ela cria sua própria unidade de medida, os *CorposORLAN* [*ORLANcorps*] com as quais realiza suas performances *MesuRages*. Não importa para ela ser entendida como humana, ou pós-humana, ela não restringe-se às categorias pois firma-se pela sua potência de ser.

4.10.

Pétition contre la mort

DEMAIS É DEMAIS
 ENOUGH IS ENOUGH
 ISSO JÁ DURA TEMPO DEMAIS
 DEMAIS É DEMAIS
 ENOUGH
 ISSO DURA MILÊNIOS E NINGUÉM NOS
 PEDE NOSSA OPINIÃO
 ISSO TEM QUE PARAR
 IT MUST STOP
 DEMAIS É DEMAIS
 NÃO CONCORDO, NÃO QUERO MORRER
 I DON'T AGREE, I DON'T WANT TO DIE
 NÃO QUERO QUE MEUS AMORES MORRAM
 NÃO QUERO QUE MINHA FAMÍLIA MORRA
 É HORA DE REAGIR CONTRA A MORTE
 NÃO CONCORDO, NÃO QUERO MORRER
 MORRER NÃO É FUN
 TO DIE IS NOT FUNNY
 MORRER NÃO É FUN
 SE VOCÊ É COMO EU
 SE PENSAMOS A MESMA COISA
 DEVEMOS REAGIR
 IF YOU ARE LIKE ME

IF WE HAVE THE SAME MIND
WE MUST REACT
TENTEMOS TODOS JUNTOS
TEMOS UMA CHANCE DE TER UMA CHANCE
TEMOS UMA CHANCE JUNTOS
JUNTOS, JUNTOS
SE DISSERMOS, NÃO!
NÃO, NÃO, NÃO, NÃO!
É DEMAIS IT'S ENOUGH
SE VOCÊ DIZ AQUI E AGORA: NÃO
JUNTOS SEM EXCEÇÃO
A VIDA NÃO SERÁ MAIS UMA ASSASSINA
VIVA A VIDA COMO UMA FESTA PERMANENTE
UMA FESTA SEM FIM
O TEMPO TODO
PODEMOS PEGAR O TEMPO

(ORLAN, 2023, pp. 163-164.)



Figura 07. ORLAN, ORLANoide, 2018.

5

Conclusão

O modo de produção superindustrial do regime capitalista – em crescente desenvolvimento desde a segunda metade do século XX – opera no controle do Simbólico e do Imaginário, assim como no seu entrelaçamento, de modo a fundar uma realidade para os seus sujeitos. Para isso, o Capital dá forma aos desejos, visando a continuidade de suas operações. Nesse âmbito, os indivíduos se veem cada vez mais desprovidos de singularidade, frente à incontornável sedução dos modelos geridos pelas mídias de massa, que fazem com que se queira sempre ser um outro e não a si mesmo.

Mesmo a Arte e seus agentes – que gozavam de diferença simbólica na sociedade – têm suas formas cooptadas pelo capitalismo, que os distribui midiaticamente. O sistema de circulação disposto pelas mídias visa aparar as diferenças, domesticando as imagens e discursos que veicula, de modo a tudo *commodificar*. Dispondo seus produtos em telas, elas condicionam as formas em uma temporalidade que se deseja unívoca – aquela do consumo imediato. O sujeito, observado a partir da figura do artista, torna-se tela ao se auto-grafar, ao fazer de si espaço de representação do qual emanam narrativas e imagens. Mais do que agentes de diferença, muitos artistas acabam atuando na afirmação do mesmo.

A identidade, como forma de reconhecimento individual, não se constitui como singularidade. Sua performatividade encontra-se inscrita em territórios já instituídos da identificação da onde provém suas representações. Não se trata de recusá-los, mas de criar meios de se desvincular deles. Para isso, pode-se apelar à própria medialidade – como faz Warhol – de modo a resguardar sua intimidade do público. Mesmo que ela siga despertando a curiosidade, pode-se sempre mudar o foco de atenção. Ou então, como faz Orlan, valer-se das convenções não para fazer de si sujeito ou objeto, mas um terceiro. Ainda que o capitalismo em sua lógica cínica seja capaz de recapturar aquilo que escapa de seu sistema produtivo, não devemos nos assujeitar a suas demandas, mas constantemente refundar nosso desejo, nos re-erotizar nas linhas de fuga que traçamos nos seus dispositivos.

Vladimir Safatle (2008), aliando-se à Slavoj Žižek e Peter Sloterdijk, chama de racionalidade cínica a estratégia de manutenção da ideologia capitalista. Com a dissolução desta pela videologia, consolidando a relação espetacular entre indivíduos, o capitalismo conseguiu fazer do consumo um ato político. Assumindo-se como inevitável e incontornável, ele nos convida a tomar atitudes menos opressivas, violentas e destruidoras, mesmo que tenhamos que pagar o dobro do preço para isso. A ideia do consumo consciente é uma das grandes figuras retóricas do discurso cínico do capitalismo. Ela visa aliviar a culpa gerada pela conscientização do funcionamento do nosso regime de produção, fazendo crer que o consumo também pode ser um modo de contribuir politicamente para uma causa relevante. Ao comprar produtos que portam símbolos ligados a uma causa, ou por acreditar em certa ética produtiva da empresa, reduzimos o agenciamento ao consumo.

O discurso cínico, segundo Safatle (2008), instaura uma questão moral, ou seja, de ordem prática, pois o “cínico seria aquele que distorceria procedimentos de justificação ao tentar conformá-los a interesses que não podem ser revelados”. Ele instaura opacidades, encobre meios e fins. O sujeito cínico emerge da vontade de seguir acreditando nos sentidos que cria para minimizar a realidade opressiva do dispositivo.

A sedução da identidade, como visto com Elian Almeida, pode se mostrar, a princípio, produtiva. Ao menos individualmente. Contudo, é preciso manter-se atento às suas estratégias para não alimentar o conforto com a ingenuidade. O reconhecimento pelo viés identitário visa subtrair o indivíduo de seus laços comunitários, pois o isola em sua individualidade. Ao invés do “mesmo”, deve-se apostar no “comum” – na criação de comunidades que não ficam circunscritas à virtualidade dos espaços e dos discursos.

É preciso retomar os gestos. Não destiná-los somente às representações. Faz-se necessário fundar novas éticas – e não tão somente morais –, reencantando o mundo na liturgia cotidiana.

Em seus cursos finais no Collège de France, no início da década de 1980, Foucault se debruçou sobre as *técnicas de si*, por meio das quais o sujeito se assenhora de si mesmo em um duplo movimento: reflexivo e produtivo. Reflexivo por se basear no movimento especulativo de olhar para si mesmo, reavaliando suas atitudes, por vezes, conferindo-lhes uma forma representativa, que se cristalizam em *hypomnematas*, formas materiais que servem à memória.

Foucault (201) baseia sua formulação no pensamento estóico que, por sua vez, provém de outra escola helenística: o cinismo. Diógenes, no século IV a.C.,

na Grécia, encarna a forma de vida cínica e sua formulação lógica que abandona a sedução do simbólico, recusando o valor atribuído às coisas, para se voltar à sua materialidade. Se os estóicos visam criar um sistema de pensamento fechado, os cínicos queriam uma vida não conformada, que não se guiava por aquilo que era mera convenção.

Na tentativa de compreender como o *cuidado de si* estóico transformou-se em *conhecimento de si*, Foucault deixou o caminho aberto também em sentido contrário. Nesse sentido, não basta *falar a verdade*, construir um conhecimento de si, mas instaurar a realidade de seus gestos – e saber-se através deles –, recusando a construção discursiva que estabelece um sentido hegemônico para a verdade, assim como afirma a possibilidade de sua transmissão em discursos e imagens.

6

Bibliografia**GERAL**

ACHUGAR, Hugo. **Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura.** Trad. Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações.** Trad. Selvino Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios.** Trad. Vinícius Nicastro Honesko. 1a Ed. Chapecó: Argos, 2009.

_____. **Meios sem fim: notas sobre a política.** Trad. Davi Pessoa Carneiro. 1a Ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

ADORNO, Theodor. A indústria cultural. In: COHN, G. (org). **Comunicação e indústria cultural.** São Paulo: Cia Editora Nacional/Editora Universidade de São Paulo, 1971.

ARASSE, Daniel. **Le sujet dans le tableau: essais d'iconographie analytique.** Paris: Flammarion, 2006.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: **O rumor da língua.** Prefácio Leyla Perrone-Moisés. Trad. Mario Laranjeira. Revisão de tradução Andréa Stahel M. da Silva. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. (Coleção Roland Barthes) pp. 57-64.

_____. **A câmara clara: nota sobre a fotografia.** Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

BAZIN, Germain. **História da história da arte.** Trad. Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BELTING, Hans. **A verdadeira imagem. Entre a fé e a suspeita das imagens: cenários históricos.** Trad. Artur Morão. Porto: Dafne Editora, 2011.

_____. **Antropologia da imagem. Para uma ciência da imagem.** Trad. Artur Morão. Edição, revisão e bibliografia por João Francisco Figueira e Vitor Silva. 1a Ed. Lisboa: KKYM + EAUM, 2014.

_____. **Faces. Uma história do rosto.** Trad. Artur Morão. Edição, revisão e bibliografia por João Francisco Figueira e Vítor Silva. 1a Ed. Lisboa: KKYM, 2019.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** Trad. Sergio Paulo Rouanet. Prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 3ª Ed. São Paulo: Editora Brasiliense S. A., 1987. (Obras Escolhidas Vol. 1)

_____. **Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política.** Trad. Maria Luiza Moita, Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto. Prefácio de T. W. Adorno. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2012.

_____. **A Origem do drama trágico alemão.** Edição e tradução João Barrento. 2ª Ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016. (Filô Benjamin)

BENTO, Cida. **O pacto da branquitude.** 1a Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

BOURRIAUD, Nicolas. **Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si.** Trad. Dorothee de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BUCCI, Eugênio. **A superindústria do Imaginário: Como o capital transformou o olhar em trabalho e se apropriou de tudo que é visível.** 1a Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

BURCKHARDT, Jacob. **O retrato da pintura italiana do Renascimento.** Org. trad. e apresentação de Cássio Fernandes. prefácio e Notas de Maurizio Ghelardi. Campinas, SP: Editora da Unicamp; São Paulo: Fap-Unifesp, 2012.

BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo: crítica da violência ética.** Trad. Rogério Bettoni. Posfácio Vladimir Safatle. 1ª Ed. São Paulo: Editora Autêntica, 2015. (Coleção Filô).

_____. **Os sentidos do sujeito.** Coordenação de tradução Carla Rodrigues. 1a Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

_____. **Problemas de gênero: Feminismo e subversão da**

identidade. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CARNEIRO, Sueli. **Dispositivo de racialidade: A construção do outro como não ser como fundamento do ser.** Sueli Carneiro. 1a Ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.

CHANDLER, John e LIPPARD, Lucy R. **A desmaterialização da Arte.** In: Arte&Ensaio. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. EBA-UFRJ. Nº 25. 2013. pp. 150-165.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. **O cinema e a invenção da vida moderna.** Trad. Regina Thompson. 2a Ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

CHARTIER, Roger. **O que é um autor? Revisão de uma genealogia.** Trad. Luzmara Curcino; Carlos Eduardo de Oliveira Bezerra. São Carlos: EdUFSCar, 2012.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem.** 2a Ed. São Paulo: Perspectiva, 2009

CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX.** Trad. Verrah Chamma. Org Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

_____. **24/7: Capitalismo tardio e os fins do sono.** Trad. Joaquim Toledo Jr. São Paulo: Ubu Editora, 2016.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo.** Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DERRIDA, Jacques. **Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível (1979-2004).** Org. Ginette Michaud, Joana Masó, Javier Bassas. Trad. Marcelo Jacques de Moraes. Rev. técnica João Camillo Penna. Florianópolis: Ed da UFSC, 2012.

_____. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana.** Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DELEUZE, Gilles. **O que é um dispositivo.** Trad. Wanderson Flor do Nascimento. São Paulo: Escola Nômade, 2016. Disponível online: <https://www.escolanomade.org/2016/02/24/deleuze-o-que-e-um-dispositivo/>

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs - Capitalismo e esquizofrenia, vol 3**. Trad. Aurélio Guerra Neto et aliii.. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **L'Album de l'art à l'époque du "Musée Imaginaire"**. Paris: Edition Hazan, 2013.

_____. **Passés cités par JLG**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2015.

_____. **A invenção da histeria: Charcot e a iconografia fotográfica de Salpêtrière**. Trad. Vera Ribeiro. 1a Ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

DOUGLAS, Mary. **Como pensam as instituições**. Trad. Mónica Pinto. Lisboa: Instituto Piaget, 2004.

DUCHAMP, Marcel. O Ato Criador. In: BATTCKOCK, Gregory. **A nova arte**. Trad. de Cecília Prada e Vera de Campos Toledo. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2008.

ESNER, Rachel; KISTERS, Sandra. **The Mediatization of the Artist**. Cham: Palgrave MacMillan, 2018.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Trad. Sebastião Nascimento. Colaboração Raquel Camargo. Prefácio Grada Kilomba. Posfácio Deivison Faustino. Textos complementares de Francis Jeanson e Paul Gllroy. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

FOSTER, Hal. **The First Pop Age: Painting and Subjectivity in the Art of Hamilton, Lichtenstein, Warhol, Richter, and Ruscha**. Princeton & Oxford: Princeton University Press, 2012.

_____. **O retorno do real: A vanguarda no final do século XX**. Trad. Célia Euvaldo. 1a Ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

_____. **O que vem depois da farsa?**. Trad. Célia Euvaldo e Humberto do Amaral. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

_____. **Recordings: Art, Spectacle, Cultural Politics**. New York: The New Press, 1999.

_____. **Design e crime (e outras diatribes)**. Trad. Alcione Cunha da Silveira, Jacques Fux. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

_____ (org.) **Vision and Visuality**. Seattle: Bay Press, 1988.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: **Ditos e escritos: Estética – literatura e pintura, música e cinema (vol. III)**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. pp. 264-298.

_____. **Verdade e subjetividade (Howison Lectures)**. In: Revista de comunicação e linguagem. Nº 19. Trad. António Fernando Cascais. Lisboa: Edições Cosmos, 1993. pp. 203-223.

_____. A escrita de si. In: **O que é um autor?** Lisboa: Passagens, 1992. pp. 129-160

_____. **A hermenêutica do sujeito: curso dado no Collège de France (1981-1982)**. Ed. estabelecida sob a direção de François Ewald e Alessandro Fontana, por Frédéric Gros; trad. Márcio Alves da Fonseca, Salma Tannus Muchail. 3ª Ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010. (obras de Michel Foucault).

_____. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Trad. Salma Tannus Muchail. 1ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

_____. **Microfísica do poder**. Org. e Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

_____. **As técnicas de si**. 1982. Trad. Karla Neves e Wanderson Flor do Nascimento. Disponível online em: <http://michel-foucault.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/tecnicas.pdf>

FREUD, Sigmund. **Obras Completas, vol. 14**. Trad. Paulo César de Souza. 1ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. **História de uma neurose infantil: (“O homem dos lobos”): além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. **Obras completas, volume 16: O Eu e o id, “autobiografia” e outros textos (1923-1925)**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. **Obras completas, volume 15: Psicologia das massas e análise do eu e outros textos (1920-1923)**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. **Obras completas, volume 11: totem e tabu, contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos**

(1912-1914). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. **Obras completas, volume 9: observações sobre um caso de neurose obsessiva [“O homem dos ratos”], uma recordação de infância de Leonardo da Vinci e outros textos (1909-1910)**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

GELL, Alfred. **Arte e agência: uma teoria antropológica**. Trad. Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. Trad. Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. 16ª edição. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2000

GOMES, Flavio dos Santos; LAURIANO, Jaime; SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Enciclopédia negra**. 1a Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

GROYS, Boris. **Arte, poder**. Trad. Virgínia Starling. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. 11ª Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HEINICH, Nathalie. **Ce que n'est pas l'identité**. Paris: Gallimard, 2018.

_____. **De la visibilité: Excellence et singularité en régime médiatique**. Paris: Gallimard, 2012.

_____. **Être artiste: Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs**. Paris: Klincksieck, 1996.

HORKHEIMER, Max & ADORNO, Theodor. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas. Pp. 169 a 214. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da cultura de massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

HUI, Yuk. **Tecnodiversidade**. Trad. Humberto do Amaral. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

KITTLER, Friedrich. **A verdade do mundo técnico: Ensaio sobre a genealogia da atualidade**. Org. Hans Ulrich Gumbrecht. Trad. Markus Hediger. 1a Ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2017.

KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da escultura moderna**. Trad. Julio Fischer. 2a Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. **The originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths.** Cambridge; Londres: The MIT Press, 1986.

KRIS, Ernst; KURZ, Otto. **Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist. A Historical Experiment.** Preface by E. H. Gombrich. New Haven & London: Yale University Press, 1979.

KRISTEVA, Julia. **Poderes do horror: ensaio sobre a abjeção.** 1980. Trad. Allan Davy Santos Sena. Disponível online em: https://www.academia.edu/18298036/Poderes_do_Horror_de_Julia_Kristeva_Cap%C3%ADtulo_1

LACAN, Jacques. **O estádio do espelho como formador da função do Eu. (01) – tal como nos é revelada na experiência psicanalítica.** Comunicação feita ao XVI Congresso Internacional de Psicanálise, Zurique, 17 de julho de 1949. Disponível online em: <http://www.bsfreud.com/jlestadioespelho.html>>.

_____. **Nomes-do-Pai.** Trad, André Telles; Revisão técnica, Vera Lopes Besset. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

_____. **O Seminário: Livro I: os escritos técnicos de Freud, 1953-1954.** Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller; versão brasileira de Betty Milan. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.

_____. **Seminário, livro 7: a ética da psicanálise, 1959-1960.** Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller; versão brasileira de Antonio Quinet. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

_____. **Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise, 1964.** Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller; versão brasileira de M. D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet.** Org. Jovita Maria Gerheim Noronha. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. (Humanitas)

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural.** Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

MICHELSON, Annette (Org). **Andy Warhol.** Cambridge, USA; London, UK: The MIT Press, 2001

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. Trad. Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2018a.

_____. **Crítica da razão negra**. Trad. Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MITCHELL, W. J. T. **Iconology: Image, Text, Ideology**. Chicago; Londres: The University of Chicago Press, 1987.

O'GRADY, Lorraine. **Olympia's Maid: Reclaiming Black Female Subjectivity**. 1992/1994. Disponível online em: https://lorraineogrady.com/wp-content/uploads/2015/11/Lorraine-OGrady_Olympias-Maid-Reclaiming-Black-Female-Subjectivity1.pdf

PIRANDELLO, Luigi. **Um, nenhum e cem mil**. Trad. Maurício Santana Dias. Apresentação: Alfredo Bosi. São Paulo: Cosac Naify, 4 a Ed., 2015. (Coleção Prosa do Mundo).

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** 1ª Ed. Belo Horizonte: Editora Letramento, 2017. (Coleção Feminismos Plurais).

ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição. Notas para uma vida não cafetinada**. 2a Ed. São Paulo: n-1 edições, 2021.

_____. **Antropografia zumbi**. 1a Ed. São Paulo: n-1 edições, 2021.

SAFATLE, Vladimir. **Cinismo e a falência da crítica**. São Paulo: Boitempo, 2008.

SERRES, Michel. **O terceiro instruído**. Trad. Serafim Ferreira. Lisboa: Instituto Piaget, 1993.

SIBILIA, Paula. **O show do eu**. 2a Ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Trad. Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

STIEGLER, Bernard et Ars Industrialis. **Réenchanter le monde. La valeur esprit contre le populisme industriel**. Paris: Flammarion, 2006.

STIEGLER, Bernard. **De la misère symbolique**. Paris: Flammarion, 2013.

VIDAL, Fernando; ORTEGA, Francisco. **Somos nosso cérebro: neurociência, subjetividade e cultura**. Trad. Alexandre Martins. São Paulo: n-1 Edições, 2019.

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. Trad. Marcela Coelho de Souza e Alexandre Morales. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

WITTKOVER, Margot; WITTKOVER, Rudolph. **Born under Saturn: the character and conduct of artists**. Introduction by Joseph Connors. New York: New York Review of Books: 2007.

Andy Warhol

COLACELLO, Bob. **Holy Terror: Andy Warhol Close Up**. New York, USA: Harper Collins, 1990.

CRESAP, Kelly M. **Pop Trickster Fool: Warhol Performs Naivete**. Urbana e Chicago: University of Illinois Press, 2004.

CRIMP, Douglas. **“Our Kind of Movie”: The Films of Andy Warhol**. Cambridge, USA; London, UK: MIT Press, 2012

DANTO, Arthur C. **Andy Warhol**. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

DOYLE, Jennifer; FLATLET, Jonathan; MUÑOZ, José Esteban (ed). **Pop Out: Queer Warhol**. Durham, USA: Duke University Press Books, 1996.

FLATLEY, Jonathan. **Like Andy Warhol**. 1st Ed. Chicago: University of Chicago Press, 2017.

GARRELS, Gary (Ed.). **The Work of Andy Warhol**. Seattle: Bay Press, 1989.

GOLDSMITH, Kenneth (Ed.) **I’ll Be Your Mirror: The Selected Andy Warhol Interviews: 1962-1987**. Nova York: Carroll & Graf Publishers, 2004.

JAMES, E. David. Andy Warhol: The Producer as Author. In: **Allegories of Cinema: American Film in the Sixties**. Princeton, USA: Princeton University Press, 1989.

KOCH, Stephen. **Stargazer: The Life, World and Films of Andy Warhol**. New York: Open Road Integrated Media, 2014.

MICHELSON, Annette (Ed). **Andy Warhol**. Cambridge, USA; London, UK: The MIT Press, 2001. (October files; 2)

MURPHY, J. J. **The Black Hole of the Camera: The Films of Andy Warhol**. Berkeley, USA; Los Angeles, USA; London, UK: University of California Press, 2012.

WARHOL, Andy. **A filosofia de Andy Warhol: (de A a B e de volta a A)**. Trad. José Rubens Siqueira. – 1ª Ed. – Rio de Janeiro: Cobogó, 2008.

_____. **Diários de Andy Warhol, volume 1**. Editado por Pat Hackett. Trad. de Celso Loureiro Chaves. – Porto Alegre, RS: L&PM, 2012
a.

_____. **Diários de Andy Warhol, volume 2**. Editado por Pat Hackett. Trad. de Celso Loureiro Chaves. – Porto Alegre, RS: L&PM, 2012
b.

WARHOL, Andy, HACKETT, Pat. **Popismo: os anos sessenta segundo Warhol**. Trad. José Rubens Siqueira. – 1ª Ed. – Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

ORLAN

DONGER, Simon; SHEPHERD, Simon, ORLAN (ed). **ORLAN: A Hybrid body of artworks**. New York, USA; London, UK: Routledge, Taylor & Francis Group, 2010.

INCE, Kate. **ORLAN: Millennial Female**. New York, USA; Oxford, UK: Berg, 2000

O'BRYAN, C. Jill. **Carnal Art: ORLAN's Refacing**. Minneapolis, USA; London, UK: University of Minnesota Press, 2005.

ORLAN. **Strip-tease: tudo sobre minha vida, tudo sobre minha arte**. Trad. Andréia Manfrin Alves. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2023.

_____. <https://www.orlan.eu/>.