

Desvio para a imagem: impregnação, entorno, desvio

DANUSA DEPES PORTAS*

RESUMO: A crescente tendência nos estudos dos meios de comunicação pela dimensão transnacional do tráfico e a produção de imagens acompanham o deslocamento da imagem ao centro dos debates sobre o papel da representação nas culturas globais contemporâneas. Estas questões poderiam cumprir-se em dois problemas-chave fundamentais: a hibridação dos campos disciplinares da literatura, fotografia, cinema, arte em um contexto internacional; e a relação entre a imagem e o arquivo, com respeito à memória, à história, à justiça. No horizonte destes problemas, o objetivo do trabalho será distinguir o papel constitutivo dos dispositivos de ensaísmo-crítico na dinâmica da imaginação teórica ocidental e as funções políticas dos agenciamentos memorialísticos de que se revelam portadores, valendo-se do *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*, de Graciela Speranza, como intercessor.

PALAVRAS-CHAVE: Descolonialidade do ver; Estudos Visuais; Giro pictórico; Operações imaginantes; Regimes escópicos; Visualidade.

ABSTRACT: The growing trend in media studies for the transnational dimension of trafficking and the production of images follow the displacement of the image to the center of debates about the role of representation in contemporary global cultures. These questions could be fulfilled in two fundamental key problems: the hybridization of the disciplinary fields of literature, photography, cinema, art in an international context; the relation between image and archive, with respect to memory, history, and justice. In view of these problems, the objective of the work will be to distinguish the constitutive role of the essay-critical dispositif in the dynamics of the Western theoretical imagination and the political functions of the memorialistic assemblages of which they reveal themselves bearers, using the *Atlas portátil de América Latina: artes y ficciones errantes*, by Graciela Speranza, as intercessor.

KEYWORDS: Decoloniality of the see; Imagination operations; Pictorial turn; Scopic regimes; Visual Studies; Visuality.

* Departamento de Letras – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-Rio – 22451-900 – Rio de Janeiro - RJ – Brasil. E-mail: danusadepes@yahoo.com.br. Apoio: Fundação de Amparo à Pesquisa do Rio de Janeiro - FAPERJ.

I. Impregnação

O envolvimento contemporâneo com a pergunta acerca das imagens resultou na constituição de um campo interdisciplinar de pesquisa que tem por objetivo o estudo da cultura visual. Este campo se institucionalizou nos anos de 1990, nos EUA. O que me proponho é fazer frente aos desafios do presente e às questões da atualidade. A pesquisa que desenvolvo no marco do meu estágio pós-doutoral é pautada pela discussão crítica da coexistência de diferentes marcos conceituais, opções epistemológicas heterogêneas e agendas políticas dissonantes na esfera da cultura visual. Parece-me urgente (re)pensar o papel das imagens em uma reformulação necessária de nossos ofícios no campo da Literatura. A avaliação desse cenário contemporâneo por parte dos Estudos Empíricos da Literatura realizada por Siegfried J. Schmidt, de pensar a Literatura dentro de uma constelação social, presumindo o sistema literário participe de um programa cultural, em que se operacionalizam as análises de forma contrastiva com outras mídias, e na qual há um deslocamento da observação do *texto literário* para a *comunicação literária* e para a *comunicação social* e a *comunicação midiática*, me parece precisa, mas limitada. Nesse âmbito, portanto, no estudo são avaliados repertórios teóricos e ferramentas metodológicas elaboradas em diversos campos das Humanidades, ensaiando intercessões e trocas inter- e transdisciplinares para pensar expressões correntes como *a literatura em campo expandido*.

Na cena contemporânea, marcada como nunca pela dissolução das fronteiras, por intensas migrações entre os campos da literatura, do cinema, da fotografia e das artes plásticas, vemos nascer uma série de obras desconcertantes e inclassificáveis, obras sem lugar, diríamos, que parecem pôr em movimento um pensamento oblíquo e transversal, modos de sentir e pensar que se produzem no cruzamento, na contaminação entre diversas artes e linguagens. Longe do domínio exclusivo deste ou daquele campo, desta ou daquela linguagem, essas obras não cessam de produzir linhas de fuga, de propor variações, fissuras, de pensar novos arranjos na paisagem crítico-teórica contemporânea. É a partir desse lugar inquietante, de fato, que elas criam um campo de experimentações difusas, que embaralha suas lógicas e lugares, reconfigurando os mais diversos aspectos da experiência, uma região aberta de possíveis que relança o debate da hierarquia entre as artes, seguindo a imanente tradição do *Ut Pictura Poesis*. Importante notar que uma das características dessas obras é sua agudeza e experimentalismo crítico, criando tanto recursos de inovação estilística quanto perceptível na inovação de forma de criticismo estético e político. Ademais, em tais obras metaficcionalis, seria fundamental identificar as estratégias de um experimentalismo ensaístico que dialoga com a crítica ou converte a própria literatura em nova atribuição crítica.

Nas novas abordagens que aí se instauram, em meio aos processos de atravessamento e contaminação, vemos surgir outras formas de narrar, novas potências e modulações da narrativa. Obras sobre quase nada que parecem recusar a história em benefício do *simples acidente*. Frequentemente, ela é suspensa e/ou interrompida, sofrendo os desmandos do tempo, deixando-se atravessar por temporalidades múltiplas e anacrônicas, por descontinuidades, desencontros, defasagens. Apostando na sobriedade e no rigor descritivo, essas obras nos

apresentam pequenos blocos de espaço-tempo, pequenos segmentos de imagens arrancados ao fluxo da vida, algo assim como lampejos ou vislumbres de beleza, celebrações efêmeras de gestos, movimentos e sensações. É como se ela reencontrasse sua vocação original de *dar a ver* as coisas, de investir os seres e a vida de olhar, o que equivale dizer: focar nas passagens, nos interstícios, justamente no que se passa *entre* os campos, e trabalhar com o conceito de campo expandido ou com aquilo que Rosalind Krauss (2000) denominou “condição pós-midiática” da arte contemporânea.

O termo condição pós-midiática é uma franca oposição em relação à linha hegemônica da crítica de arte representada pela emblemática figura de Clement Greenberg, um dos nomes mais importantes da crítica modernista. Para além da especificidade e de certo purismo das mídias, Rosalind Krauss defende a ideia de deslocamento de uma visão purista para um olhar que incorpora a hibridação, a contaminação e a relação entre as linguagens. Acrescente-se a esse apontamento a introdução de outras mídias no campo da arte, tais como os meios de comunicação – vídeoarte, fax arte, arte postal, arte digital, net-arte, arte móvel, somente para citar alguns exemplos –, apontando para uma prática que, para além da *imobilidade* das linguagens pictóricas e/ou escultóricas tradicionais, incorpora a ideia do tempo e do processo em sua concretização. Trata-se, entretanto, de propor conceitos e perspectivas que atravessam todas as especificidades, de observar, nesse processo, não um meio específico, mas justamente o que há de um meio em outro: as fricções, as migrações, as tessituras. O que há de pintura no cinema, de fotografia na performance, da música no vídeo, e assim por diante.

Desde pelo menos os anos 1960, sob uma vaga de fissuras de cânones modernos, o que se fazia como interseção entre diferentes linguagens artísticas veio a se constituir como um enorme alargamento dos limites. Um cinema que é todo fotografia e narrativa, como o fez Chris Marker em *La Jetée* (1962), uma foto-novela,¹ deixando apenas um piscar de olhos para insinuar-se como imagem-movimento, obra/filme-ensaio (?) que é uma referência das mais importantes para o debate dessa questão. Ali o pensamento é um dado do sensível, fazendo com que todo corpo pense em imagens, a um só tempo que o cinema se faz como matéria de montagem, num explícito contágio com a escrita das constelações benjaminianas, assim como das experiências do surrealismo e da fotomontagem. Marker vai além, parecendo seguir as prédicas de Walter Benjamin e seu método dialético, transtornando o tempo e a história. Enquanto a relação do Passado com o Presente é puramente temporal, em *La Jetée*, a do Passado com o a *Atualidade* é, ao contrário, de caráter dialético: não é de natureza temporal, mas de natureza pictórica.

¹ Um cientista explica para um homem cuja história é contada: a raça estava condenada. O Espaço estava proibido. A única esperança para sobreviver recaía no Tempo. Um lugar no Tempo, e logo talvez seria possível conseguir comida, medicamentos e fontes de energia. Este era o propósito das experiências: enviar emissários através do Tempo para convocar o Passado e o Futuro em benefício do Presente. Mas a mente humana não aceitava a ideia. Acordar em outra época significava nascer de novo como um adulto. O choque seria demasiado grande. Tendo enviado só corpos inertes ou insensíveis através de diferentes zonas do Tempo, os inventores se concentraram em proporcionar fortes imagens mentais aos humanos. Se pudessem imaginar ou prever outro tempo, talvez poderiam viver nele.

A exemplo de *La Jetée*, a autorreferência da imagem não é uma característica exclusivamente formal e interna que distingue uma imagem de outras, mas um elemento funcional e pragmático, uma questão de uso e contexto. Portanto, qualquer imagem que se utiliza para refletir sobre a natureza das imagens é uma *meta-imagem*. Poderíamos dizer que o autoconhecimento é só um *tropo* quando se trata de imagens que, depois de tudo, são, tão somente, linhas, formas e cores sobre uma superfície plana. Mas também sabemos que as imagens têm sido mais que isso, também têm sido ídolos, fetiches, espelhos mágicos: objetos que não só parecem ter presença, mas também *vida* própria, que nos falam e nos devolvem seu olhar. É por isso que utilizar as meta-imagens como instrumentos para entender as imagens parece pôr *sob suspeita*, inevitavelmente, o autoconhecimento do observador. Até certo ponto, esta capacidade de desestabilizar a identidade é um problema fenomenológico, uma transação entre *imagens* e *observadores* que é ativada graças aos efeitos estruturais internos de múltipla estabilidade. Poderíamos chamar a isto de *selvageria da imagem*, sua resistência à domesticação. Mas a questão dos *efeitos* e da *identidade* não só reside no encontro entre a *imagem* e o *olho*, também implica o *status* da meta-imagem no campo cultural mais amplo, sua forma de se posicionar ante as disciplinas, os discursos e as instituições.

Como, portanto, estreitar e pôr limites conceituais a um campo tão expandido como este?

II. Entorno

Minha pesquisa *A Literatura Contemporânea e a invenção de sua Crítica* tem se dedicado a ensaiar alguns caminhos heurísticos e metodológicos, com o intuito de revelar como o operador conceitual designado por *imagens* pode conhecer e produzir pensamento. Uma afirmação em *Picture Theory* (1994) é a de que a interação entre imagens e textos seria constitutiva da representação em si: todos os meios são meios mistos e todas as representações são heterogêneas. Não existem as artes *puramente* visuais ou verbais, ainda que o impulso de purificar os meios seja um dos gestos utópicos mais importantes do modernismo. W. J. T. Mitchell estabelece nesse livro um ponto de inflexão heteróclito. Adoto essa declaração de princípios (polêmica) para o problema da relação imagem|texto para observar a cena atual.

As *diferenças* entre imagens e linguagem não são questões meramente formais: na prática, estão relacionadas com circunstâncias como a diferença entre o *eu* (que fala) e o *outro* (que é visto), entre o *dizer* e o *mostrar*, entre as palavras (escutadas, citadas, inscritas) e os objetos ou ações (vistos, figurados, descritos), entre os canais sensoriais, as tradições de representação e os modos de experiência. Podemos adotar a terminologia de Michel de Certeau (1986) e chamar a intenção de descrever estas experiências de uma *heterologia da representação*², para acompanhar o deslocamento da imagem para o centro dos debates sobre o papel da representação nas culturas contemporâneas. E, nesse sentido, tal como a concebe os Estudos Visuais, gostaria de considerar a imagem um *operador*. Essa noção de imagem

² Michel de Montaigne, em *Des Cannibales*, inventa o que Certeau chamou de *heterologia*, isto é, um discurso do *outro* que é ao mesmo tempo discurso *sobre* o *outro* em que o *outro* *fala*.

serve como um eixo de transmissão que conecta as teorias da arte, da linguagem, da mente, com as concepções de valor social, cultural, político. A imagem é, portanto, duas coisas em uma: ao mesmo tempo *operadora* em uma relação e *objeto* produzido por essa operação.

É preciso notar, porém, que o campo transdisciplinar dos Estudos Visuais ou o conceito de Cultura Visual não tem o mesmo sentido para os autores que têm pesquisado o tema e sua problemática. Mas pode-se caracterizar uma definição abarcadora, que aproxima o conceito de cultura visual da diversidade do mundo das imagens, das representações visuais, dos processos de visualização e dos modelos de visualidade.

O debate inicial é estabelecido em torno da substituição de um programa de História da Arte por uma multiplicidade dispersa de *histórias das imagens*, e o consequente reconhecimento da abertura de um campo disciplinar de objetos de estudo – de experiência – vastíssimo e adequadamente descritível em termos de cultura visual, do qual as produções artísticas apenas configuram uma parte. Esse fato constitui sem dúvida um acontecimento crucial para o conjunto das práticas que produzem visualidade – e as disciplinas que se ocupam de seu estudo.

Se a isso se acrescentar o fabuloso potencial de seu papel – o da *cultura visual* – nas sociedades contemporâneas, em decorrência das possibilidades oferecidas pelas novas tecnologias (não só de imediato a sua produção, mas e, sobretudo, de imediato, a multiplicação até limites inimagináveis de seus potenciais de distribuição e, portanto, de condicionamento dos modos de vida), podemos com segurança afirmar que nos encontramos frente a um horizonte de transformações importantíssimas enquanto um campo de práticas produtoras de significado cultural por meio da *visualidade* (assim como para as disciplinas que pretendem seu estudo e interpretação). Transformações que afetam de modo direto e imediato às próprias construções metodológicas e epistemológicas das disciplinas – já irrevogavelmente *transdisciplinas* – e que, conseqüentemente, devem, em primeira instância, transladar-se às próprias organizações acadêmicas que articulam sua produção e transmissão. Mais do que isso: afetam também e igualmente a própria *significação* dos objetos e as formas em que sua recepção social pode dar-se.

A liquidação de um conceito de *arte* autônoma e totalmente diferenciado da constelação expandida das práticas de produção visual (algo que teria que colocar-se como imediata consequência) não seria nunca um feito trivial, e isso não só para o reduto particular da bem assentada comunidade artística, mas também para boa parte do complexo tecido social na disseminação de formações culturais que convivem na atualidade.

Há por isso uma grande amplitude de dimensões comprometidas neste apaixonante debate: das propriamente estéticas e críticas às da função antropológica da imagem nas sociedades atuais; da renovação em profundidade das metodologias analíticas – e a irrupção dos *estudos culturais* no campo da visualidade é um fato já tão inevitável como irreversível – até a necessária reorganização acadêmico-universitária dos *estudos visuais*; do debate sobre a dimensão formativa da cultura visual até a discussão de suas implicações sociais e políticas; da reflexão sobre o papel da visualidade na organização dos espaços de vigilância e articulação de formações de poder nas *sociedades de controle* ao debate sobre sua função como criadora

de riqueza nas estruturas produtivas das novas *sociedades de conhecimento*; da reflexão sobre a importância da visualidade enquanto construção identitária – nos processos de individuação e socialização – e da sujeição, até a reflexão sobre a mudança de paradigma cultural e filosófico que poderia produzir um *giro* que deslocasse o centro de sua ontologia do *logos* até a imagem, na aparição inquietante e sugestiva de um novo e prenhe *imagocentrismo*.

São muitas, portanto, e muito ricas e complexas, as dimensões que este debate pode compreender, e, como é evidente, minha intenção não pode ser aqui outra que a de meramente abri-lo, apresentando para isso alguns dos materiais que vêm recentemente pontuando seu afluoramento no contexto internacional. Mais que tomar partido, a intenção primeira será reunir e apresentar os materiais básicos, poderíamos dizer que fundacionais, se não de um campo disciplinar e de estudos, ao menos, sim, de um espaço de debate, de discussão. Proposição que corresponde ao desejo de dar respostas a distintas questões formuladas nos campos da história da arte, da estética, da teoria cinematográfica, da literatura, da antropologia ou das mídias. Questões como: quais são as vias com as quais prover uma perspectiva analítica e crítica da cultura visual? E, reiterando: como estreitar e pôr limites conceituais a um campo tão expandido como este?

Um dos primeiros teóricos interessados no campo dos *Estudos Visuais* é W. J. T. Mitchell, quando, no artigo, “Interdisciplinarity and Visual Culture” (1995), considerou a cultura visual como um campo *interdisciplinar*, um lugar de convergência e conservação através de distintas linhas disciplinares. Depois de questionar a *virada linguística* (*linguistic turn*), tal como havia sido exposto por Richard Rorty, nos anos 1950, e inclusive o *giro semiótico* (*semiotic turn*) proposto por Norman Bryson e Mieke Bal (*Semiotics and Art History*, 1991), por ver nestes modelos de *textualidade* uma *língua franca* que reduzia o estudo da arte e também das formas culturais e sociais a uma questão de *discurso* e de *linguagem*, Mitchell (1986) apostou em um *giro da imagem* (*the pictorial turn*), um giro que o levou a propor uma transformação da história da arte em uma história das imagens, pondo ênfase no lado social do visual, assim como nos processos cotidianos de olhar aos outros e ser olhados|vistos por eles. *The pictorial turn* propõe uma completa interação entre a visualidade, as instituições, o discurso, o corpo e a figuralidade. Mitchell concebeu uma teoria da visualidade que aborda a percepção não só do ponto de vista fisiológico, mas em sua dimensão cultural. A *visão* é tão importante como a linguagem, como mediadora das relações sociais, e, portanto, não pode ser reduzida a linguagem, a signo ou a discurso. A *visualidade* é considerada como um fato social, o que indica a investigação de técnicas históricas e de determinações discursivas da vista. Quer dizer, o visual demarcando a diferença entre a visão – enquanto mecanismo da vista – e a visualidade constituída por técnicas de ver historicamente construídas, ou, inclusive, visão como o dado objetivo da vista e visualidade considerada a partir de determinações discursivas de um grupo ou sociedade.

Entretanto, um dos desafios pendentes para os Estudos Visuais que se encontra em desenvolvimento na América Latina é a construção de um lugar de enunciação a partir do qual situar histórica e geopoliticamente seus conhecimentos. Os processos de visualidade em nosso subcontinente propõem singularidades históricas, culturais e epistêmicas

que não foram abordados em toda a sua complexidade – quando muito, nas gramáticas transculturais da globalização e nos discursos interculturais pós-coloniais. A *colonialidade do ver* é constitutiva da Modernidade e, em consequência, opera um modelo heterárquico de dominação determinante de todas as instâncias da vida contemporânea. Pergunto: quais as consequências de que a visualidade na América Latina seja pensada, ensinada e reproduzida sem uma leitura crítica dos processos de racionalização dos sujeitos e das subjetividades como agentes políticos?

III. Desvio

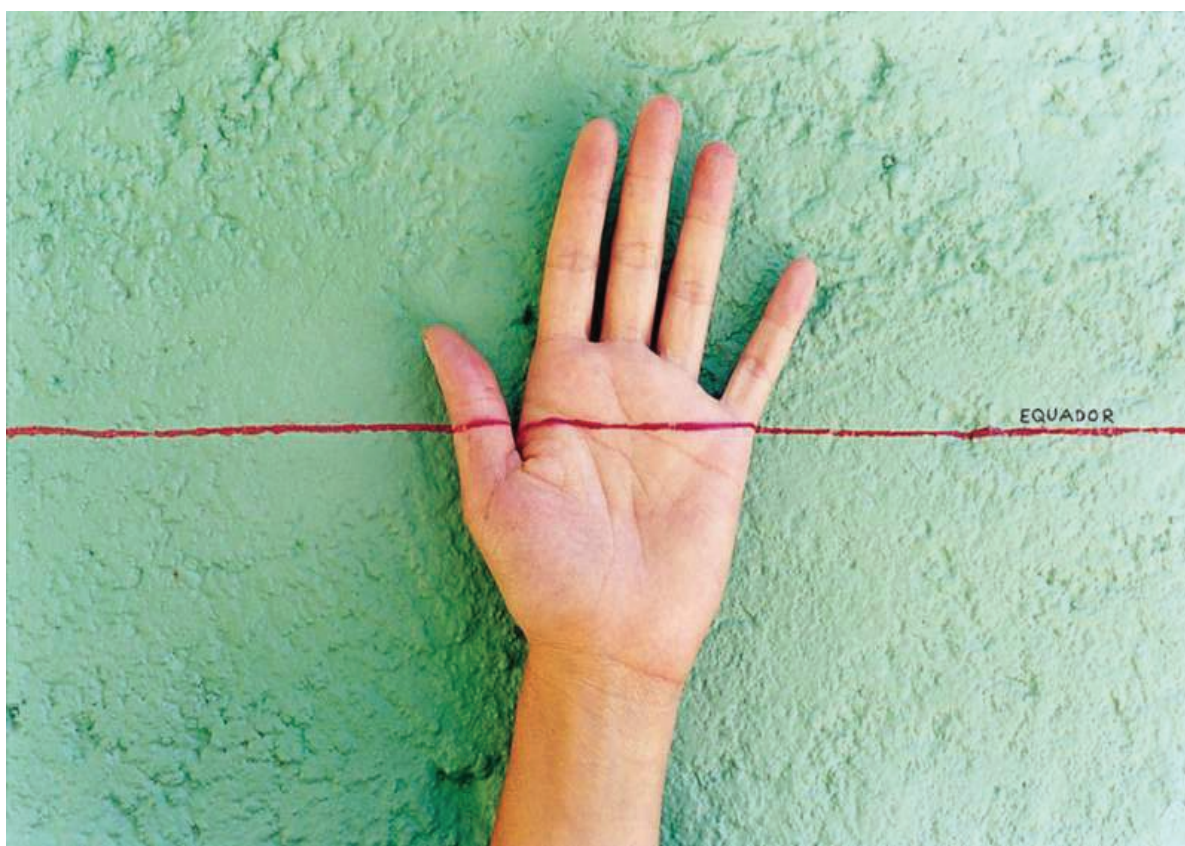
Vivemos tempos de perguntas fortes e de respostas débeis. As perguntas se dirigem a nossas raízes, aos fundamentos que criam horizontes de possibilidades entre os quais é possível eleger. Por isso, são perguntas que geram perplexidade especial. As respostas débeis são as que não conseguem reduzir essa complexidade, mas, ao contrário, podem aumentá-la. Busco identificar algumas vias para formular uma resposta a estas perguntas ou, ao menos, uma resposta consciente de sua debilidade.

Como rastrear, no entanto, práticas que apontem caminhos outros, frente à ditadura das formas de representação e poder enraizadas na concepção ocidental de arte e de cultura? Às interrogantes iniciais se somam outras que me faço e que se sintonizam com as indagações propostas por Graciela Speranza, em seu experimento teórico, em texto-imagem, que uso como intercessor: *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes* (2012). O *Atlas portátil* é um ensaio na forma de cadeias de associações por ressonâncias, com nexos intempestivos. Um pensamento visível (vistas parciais) que gostaria de chamar, seguindo Hal Foster (2014), de posição paraláctica na qual a obra tenta enquadrar aquele que enquadra enquanto esse enquadra o outro. E isso como exigência de que a paralaxe contribua à maneira como pensamos a questão da distância crítica.

O *Atlas portátil de América Latina* constitui-se como um dispositivo de leitura proliferante em relações, aberto e heterogêneo. Antes de mais, cabe esclarecer que, a partir da lição de Michel Foucault, renovada recentemente por Giorgio Agamben (2009), entendo por *dispositivo* um conjunto certamente heterogêneo, no qual encontramos não só discursos, mas também imagens e instituições, regras e práticas artísticas, normas administrativas, enunciados filosóficos ou preceitos morais, em outras palavras, um conjunto variado dos *ditos*, mas também o conjunto daquilo *não dito* por uma cultura. O *dispositivo* constitui-se enquanto rede e é, portanto, descontínuo e lacunar. Emerge em situações estratégicas específicas, daí que o *dispositivo* é muito mais geral do que um determinado saber, porque, enquanto *epistémè*, é um procedimento basicamente discursivo. O *dispositivo* de que quero falar é não só discurso, mas também *não discurso*. Em resumo, menciono uma instância *heterogenética*, que não obedece a uma teoria do desenvolvimento evolutivo ou linear, mas, por atender à lógica do significante, opera pelo contrário em rede, já que nela se incluem a distinção entre aquilo que é aceito por uma sociedade como enunciado de saber e aquilo que

essa mesma comunidade desconsidera como conhecimento cabal. Para Agamben, portanto, não se trata, tão somente, de estudar as prisões, os manicômios, o panóptico, as escolas, a confissão, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas, etc., cuja conexão com o poder é em certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os celulares e a linguagem mesma, que é, talvez, o mais antigo dos dispositivos.

Um dispositivo, portanto, que (des)monta uma operação responsiva ao tempo e à história dentro de uma *gramática da descolonialidade* (MIGNOLO, 2010), como o propõe a imagem de Adriana Varejão que compõe o *Atlas portátil de América Latina*:



Contingente, Adriana Varejão, 2000.

A epistemologia ocidental dominante foi construída a partir das necessidades de dominação capitalista e colonial, e se assenta no que Boaventura de Sousa e Santos (2007) designou como *pensamento abissal*. Esse pensamento opera pela definição unilateral de linhas radicais que dividem as experiências, os atores e os saberes sociais entre os que são visíveis, inteligíveis ou úteis (os que ficam do outro lado da linha) e os que são invisíveis, ininteligíveis, esquecidos ou perigosos (os que ficam deste lado da linha). Assim, a realidade social é dividida em dois universos, o universo *do outro lado da linha* e o universo *deste lado da linha*. A divisão é tal, que *este lado da linha* desaparece como realidade, se converte em não existente, e de fato é constituído como não existente. O pensamento abissal segue hoje vigente, muito tempo depois do fim do colonialismo político.



Noticias de América, Paulo Nazareth, 2011.

Se a América colonial era um crisol de modernidade, é porque foi um fabuloso laboratório de imagens – a imagem constituiu um dos mecanismos fundamentais de ocidentalização. E, quiçá, a colonialidade das imagens, o poder que elas desdobraram e a resistência que permitiram consistem no precedente mais importante para a construção de uma cultura visual global na América Latina. E daí o pensamento decolonial no qual a crítica adquire relevância. Neste momento é que começamos a deduzir o quanto a colonialidade está vinculada ao visual. Como adverte Keith Moxey (2013), um dos desafios pendentes para os estudos de visualidade é a crítica do universalismo subjacente à denominação *cultura visual*, que impede de pensar as hierarquias de classe, gênero, raça e nação. A tese central é que na América, durante os séculos XV e XVI, foi apresentada e produzida uma série de dispositivos de dominação articulada em rede, que alcançou sua culminância na época clássica de Ilustração, durante o século XVIII.

A mesma noção de imagem requer ser descolonizada, já que é produto da retícula ótica, da perspectiva renascentista, do conceito ocidental de representação e de sujeito transcendental moderno. Uso o conceito de *colonialidade do ver* para designar o complexo entrelaçamento entre a extração colonial da riqueza, dos saberes eurocêntricos, das tecnologias de representação e da reorganização da ordem do olhar, que é produzido com a nova cultura visual transatlântica inaugurada com a conquista das Américas e a invenção do canibalismo das Índias.

O ocularcentrismo militar-cartográfico, o saber proto-eurocentrado e a gênese do sistema mercantil moderno-colonial são produzidos por uma complexa epistemologia visual que estrutura, por um lado, uma ordem de descorporificação e invisibilização que outorga a universalização do olhar imperial e, por outro, uma ordem de corporificação e

visibilidade que impõe a racialização do corpo indígena através do tropo do canibalismo. É possível inferir, por um lado, que a operação e a exclusão têm dimensões que o pensamento crítico emancipatório de raiz eurocêntrica ignorou ou desvalorizou e, por outro, que uma dessas dimensões está mais além do pensamento, nas condições epistemológicas que tornam possível identificar o que realizamos como pensamento válido. A identificação das condições epistemológicas permite mostrar, portanto, a vastíssima desconstrução de conhecimentos próprios dos povos causada pelo colonialismo europeu e o fato de que o fim do colonialismo político não significou o fim do colonialismo das mentalidades e subjetividades, na cultura e na epistemologia, e que, pelo contrário, continuou reproduzindo-se de forma endógena.

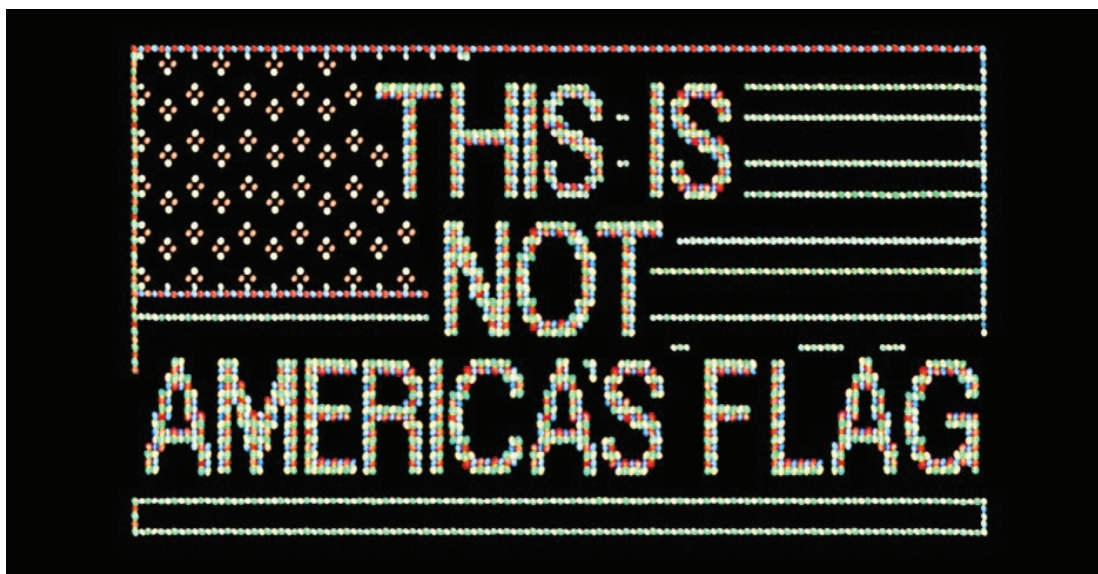


Un logo para América (1), Alfredo Jaar, 1987.

A versão mais célebre do dito há um cachimbo pintado com esmero e em baixo uma frase: *Ceci n'est pas une pipe*. O paradoxo inquieta o espectador desde 1929, mas foi o próprio Magritte o primeiro a assinalar que entre a imagem inconfundível do cachimbo que pintou na tela e a frase categórica que escreveu embaixo não há, na verdade, nenhuma contradição. Na obra, o cachimbo real brilha por sua ausência: só há uma figura que representa e uma série de palavras que a nomeia. Mas basta atender ao *isto* que abre a frase, para descobrir que o entrecruzamento mais inquietante e mais rico, um espaço nebuloso que separa *o que se vê* do *que se enuncia* e ao mesmo tempo os coloca em relação. “Entre a figura e o texto”, concluiu Foucault (2007) em seu ensaio sobre Magritte, “há que se admitir toda uma série de entrecruzamentos” [...] “catarras de imagens no meio de palavras, relâmpagos verbais que pontuam o desenho”.

Setenta anos mais tarde, na mesma arena incerta do *entre dois*, o chileno Alfredo Jaar compôs uma versão mais insidiosa do paradoxo, reapropriado a partir do cachimbo pintado com esmero, e em baixo uma frase sobre a América Latina para interpelar o espectador com as táticas de comunicação de massa e as formas imateriais da arte contemporânea. A figura luminosa e clara de um mapa dos EUA aparecia de imediato entre os avisos do letreiro mais

célebre da Times Square em Manhattan, para esvaziar-se, em seguida, em uma silhueta e alojar uma frase: *This is not America*. O anúncio se complicava uns segundos mais tarde com outra imagem, a bandeira dos EUA, e outra frase: *This is not America's flag*.



Un logo para América (2), Alfredo Jaar, 1987.

Mas uma terceira figura viria muito rápida a resolver o entredito: o “R” de “América” se transmuta em mapa completo do continente americano, que gira como um tropo no centro do letreiro até amalgamar-se com o texto.



Un logo para América (3), Alfredo Jaar, 1987.

A cada seis minutos, durante um mês, *Un logo para América* surpreendeu os nova-iorquinos que caminhavam pela Broadway, oferecendo-lhes um choque análogo ao do quadro de Magritte, potencializado com uma inesperada inflexão geopolítica. *Os Estados Unidos da América do Norte não são a América*, viria dizer Jaar em quarenta e cinco segundos, *América é o nome de todo o continente*.

O jogo infinito das semelhanças que inspirou *Ceci n'est pas une pipe*, desvelado por Foucault, se complica na versão de Jaar, com novas meditações e sutis dobras visuais, linguísticas, culturais e políticas. A imagem, para começar, não era uma figura desenhada com esmero para aproximar-se da coisa real, mas um mapa, a representação gráfica dos EUA, duplamente distante do *original* na simplificação grosseira do luminoso e, portanto, *Isto não é a América* parece apontar, à primeira vista, para a natureza singular do mapa como duplo abstrato do mundo. Salvo no mapa fantástico borgeano de um império que coincide ponto por ponto com o Império, a representação cartográfica é uma abstração irreduzível a seu referente geográfico, e é evidente que o mapa dos EUA não é os EUA. Jaar recorreu ao espaço instável do *entre dois*, girando os signos no centro do nome próprio, como uma nova figura feita de imagens e palavras. Com a economia publicitária de um logo (e seus efeitos subliminares), roubou uma letra à palavra para restituir a imagem completa do continente. Realiza, à sua maneira, o sonho impossível de isomorfismo entre duas formas irreduzíveis e antecipa uma inesperada reconfiguração geopolítica.

A estratégia de desmontagem decolonial supõe questionar a aliança naturalizada entre modernidade e racionalidade, e sua consequência estruturante: a relação distanciada entre sujeito e objeto. Quero dizer: configurando a ideia cartesiana de sujeito-objeto e, portanto, de autoria e da especificidade de campo. A desmontagem supõe entender os regimes coloniais visuais como regimes coloniais de representação. A desmontagem urge como estratégia de intervenção crítica que dê conta não só da engrenagem do regime visual na funcionalidade do capitalismo cultural, mas que permita localizar matrizes de percepção que fundam suas raízes nos processos moderno-coloniais. E acrescentaria: o desprendimento epistemológico e a abertura decolonial que questiona as categorias eurocêntricas com as quais nos formamos como profissionais dentro das disciplinas, com a finalidade de poder articular um pensamento que habilite um lugar de enunciação silenciado. Refiro-me à existência de historiografia na América Latina, que tem o paradoxal status de existência através do qual sua inscrição histórica e discursiva tem que remeter-se a um lugar epistêmico de enunciação expropriado.

Há críticas às quais se responde e aquelas às quais se replica. E esses *petit textes* de cabeças deformadas, pernas torcidas e olhos turvos, que habitualmente são desprezados, entrarão na dança e realizarão movimentos que não serão nem mais, nem menos respeitáveis que aqueles dos demais. Não se procurará mais responder a eles ou fazer calar suas algazaras, mas compreender a razão de suas deformidades, de suas claudicações, de seus olhos cegos, de suas longas orelhas.

No *Atlas Menmosyne*, o historiador da arte alemão Aby Warburg concebeu um modelo fantasmal para a história da arte que não está regida por ciclos de vida e morte, grandeza e decadência, transmissões e influências, mas por *Nachleben* (*sobrevivências*): reaparições de formas e motivos, latências, migrações e anacronismos que as constelações de imagens do atlas revelam na montagem.

Também a arte e as ficções da América Latina iluminam formas variadas da sobrevivência nas constelações do *Atlas portátil*. O sur-realismo, borrado estrategicamente nas genealogias acadêmicas, mostra seus rastros ainda vivos na arte de hoje. Textos e

imagens de tempos, espaços e tradições diversas dialogam de forma deliberada ou arrazoada no horizonte ampliado da errância. A história e as tragédias do passado se reescrevem com formas novas. São apenas alguns exemplos das relações que o olhar abrasador do atlas torna visível nos intervalos. *Os pensamentos atravessam as fronteiras*, escreveu Warburg, *livres de direitos alfandegários*. A história da arte e a literatura da América Latina poderiam recompor-se por completo a partir do presente, na grande *mesa de encontros* da arte e da literatura do mundo, atendendo nas sobrevivências mais que os limites convencionais das nações, os continentes, as tradições culturais e as especificidades disciplinares.

A arte latino-americana tem encontrado formas instáveis capazes de multiplicar as conexões e a variedade das conexões, dispondo coleções de *objets trouvés* minimamente díspares, tramando relações visíveis entre objetos de ordens e espécies inconciliáveis, ou criando arquivos digitais de imagens apropriadas. Ela tem concebido heterotopias materiais e virtuais que funcionam como instâncias visíveis de convivência do diverso, teatros sintéticos das diferenças, práticas portáteis que podem enraizar em qualquer parte. São modelos heurísticos que revelam de maneira urgente a experiência dos condenados ao isolamento em esferas intransponíveis ou a uma conectividade narcótica das redes da cultura da sucata.

PORTAS, D. D. Deviation to Image: Impregnation, Surroundings, Detour. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 9, n. 2, p. 68—81, 2017.

Referências

AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

CERTEAU, M. *Heterologies. Discourse on the Other*. London/Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.

FOSTER, H. *O retorno do real: A vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

FOUCAULT, M. *Isto não é um cachimbo*. São Paulo: Paz e Terra, 2007

KRAUSS, R. *A voyage on art in the age of the north sea: post-medium condition*. New York: Thames & Hudson, 2000.

_____. Sculpture in the Expanded Field. *October*, MIT Press, v. 8, p. 30-44, 1979. Disponível em: <<http://www.onedaysculpture.org.nz/assets/images/reading/Krauss.pdf>>. Acesso em 14 jul. 2017.

_____. A escultura no campo ampliado. *Gávea - Revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil*, Rio de Janeiro, v. 1, n.1, p. 87-93, 1984. Disponível em: <http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae17_Rosalind_Krauss.pdf>. Acesso em 18 ago. 2017.

MIGNOLO, W. *Desobediencia epistémica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Buenos Aires: Del Signo, 2010.

MITCHELL, W. J. T. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Illinois: University of Chicago Press, 1986.

_____. *Picture Theory: Essay on Verbal and Visual Representation*. Illinois: University of Chicago Press, 1994.

MOXEY, K. *Visual Time: The Image in History*. Durham: Duke University Press, 2013.

SANTOS, B. S. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. *Novos estudos CEBRAP*, São Paulo, s/v., n. 79, p. 71-94, 2007. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/nec/n79/04.pdf>>. Acesso em 23 set. 2017.

SPERANZA, G. *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*. Madrid: Anagrama, 2012.

Recebido em: 10 out. 2017

Aceito em: 12 nov. 2017