

Nas ruínas de Cabul:

a menina, o fotógrafo e o pintor

Luzia Renata da Silva

Artista e pesquisadora em artes visuais, com graduação e mestrado na Universidade do Estado de Santa Catarina (PPGAV/UEDESC), na linha de pesquisa Processos Artísticos Contemporâneos. Atualmente coordena o *Festival de Fotografia Floripa na Foto* e trabalha com produção cultural na área de fotografia na cidade de Florianópolis.

Resumo. O texto apresenta uma reflexão sobre o processo criativo do artista Arthur Omar na elaboração da obra *Menina do brinco de pérola*¹, uma instalação que aproxima dois retratos distantes no tempo e no espaço; a pintura barroca *Moça com brinco de pérola*, de Johannes Vermeer, século XVII, e o retrato de uma menina afegã que, no ano de 2002, brincava em um cemitério *sufi* nos arredores de Cabul. A partir dessa obra, pensamos algumas relações entre a prática artística e a reflexão teórica implicadas no exercício do anacronismo como possibilidade de ultrapassar a linha evolucionista da história da arte.

Palavras-chave. anacronismo, fotografia, Arthur Omar.

The ruins of Kabul: the girl, the photographer and the painter

Abstract. This paper presents a reflection about Arthur Omar's creative process for the formulation of his work *Girl with a Pearl Earring* [1], an installation that brings together two portraits distant in time and space: the Baroque painting *Girl with a Pearl Earring*, of Johannes Vermeer, seventeenth century, and the portrait of an Afghan girl who, in 2002, played in a Sufi cemetery on the surroundings of Kabul. Based on this work, we will ponder over some relations between the artistic practice and the theoretical reflection involved in the exercise of anachronism as a possibility of transcendence of the evolutionary line of art history.

Keywords. anachronism, photography, Arthur Omar.



Arthur Omar e a Menina do Brinco de Pérola

A trajetória de Arthur Omar percorre mais de quarenta anos de intensa produção artística. Nascido em Minas Gerais e radicado no Rio de Janeiro, o artista produz, desde a década de 1970, uma arte cética em relação ao realismo e ao documentarismo como elementos produtores de verdades. Ao desviar-se da arte como ilustração de um fato, o artista amplia seus interesses pautado na experiência sensível.

A questão para Omar é propor ao espectador, e a si próprio, uma experiência perceptiva que se desvie dos subterfúgios de narrativas documentais para encontrar seu encantamento na própria linguagem. Conhecido como um dos grandes nomes do experimentalismo brasileiro, Omar desloca-se entre cinema, fotografia, vídeo e literatura, encontrando na imaginação a essência de sua arte. Seu trabalho de maior repercussão é a série de retratos carnavalescos *Antropologia da face gloriosa*, um *work in progress* que se desenvolve há vinte anos, sendo constantemente retomado e ressignificado no tempo presente. Em suas retomadas, ele desconstrói a noção de passado provocando uma interpolação de tempos que se cruzam simultaneamente.

Sua instigante trajetória no campo da arte levou o curador Alfons Hug a integrá-lo à mostra da 25ª Bienal Internacional de São Paulo, que naquele ano teve como tema as cidades mundializadas e suas iconografias. A proposta curatorial era a de que Arthur Omar fizesse um deslocamento artístico rumo ao Afeganistão Central, para encontrar na cidade de Bamiyan um pedaço do Buda despedaçado por integrantes do regime Talibã no ano de 2001. Esse fragmento do Buda deveria ser exposto na 12ª Cidade, a cidade utópica².

Nas declarações do artista “[...] penetrei no deserto do Afeganistão Central, partindo de Cabul, numa viagem noturna e cheia de armadilhas, através do gelo, armado com três câmeras e uma escolta de mercenários”. Imerso em uma zona de guerra sem ser soldado, buscando uma imagem de Buda, sem ser budista e fotografando ruínas de guerra não sendo fotógrafo, Omar encontrou-se com a estranheza absoluta, procurando saber “[...] qual a relação entre imagem e memória, entre a imagem e o tempo, e a memória sem imagem.” (OMAR, 2010, p. 15).

Sem saber ao certo para onde o levariam os labirintos sem paredes dos desertos do Afeganistão, Omar iniciou a viagem com o propósito sugerido pela



curadoria da Bienal. No entanto, esse propósito, que era a origem da jornada, perdeu-se nas areias do deserto, e em seu lugar um vir a ser desafiou o trajeto das imagens.

Durante sua estada naquele país, ele fotografou, filmou e entregou-se à experiência de explorar aquele lugar em circuitos extra Bienal. Numa de suas saídas, ele conta que foi surpreendido por crianças brincando em um cemitério *Sufi*, nos arredores de Cabul. Lugar perfeito para o surgimento de fantasmas e de imagens que sobrevivem ao tempo.

Meses depois de sua viagem, ao debruçar-se sobre as imagens realizadas no Afeganistão, um rosto que casualmente compunha uma das fotografias lhe pareceu familiar, era uma menina com um casaco marrom, um lenço azul na cabeça e um brinco de pérola na orelha. Ela simplesmente estava ali, no canto direito do negativo, dividindo o espaço com outras crianças que buscavam a eternidade dada pela fotografia. Olhando pra ele, sem que ele a tivesse percebido naquele instante vertiginoso em que a fotografia acontece.

O artista afirma que não percebeu a menina que o olhava nos olhos durante o ato fotográfico, e se foi assim, ela roubou sua alma, e não o contrário.

Antes de ver a obra, ele foi visto por ela, e ao ver que foi visto, sentiu o resvalar do tempo. Nesse instante, Didi-Huberman (2010, p. 12) completa nosso devaneio dizendo que: “[...] diante dessa imagem, em um relance, nosso presente pode se ver tragado e, simultaneamente, trazido à luz na experiência do olhar”. Pela experiência do olhar, Omar foi tragado pelo tempo soprado de volta e nesse distanciar-se do presente imediato, as analogias criadas pelo artista mostram uma imagem que se assemelha, mas também se distancia da *Moça* de Vermeer.

Passados quatro anos desse encontro, Omar realiza a exposição *Zooprismas*³, na qual, uma das salas é reservada para a instalação *Menina do Brinco de Pérola*. Nessa obra percebemos o pensamento do artista agindo de acordo com a percepção do espectador, ou seja, vemos seu desejo de provocar no outro uma sensação de deslocamento temporal.

Em uma pequena sala escura, Omar cria um cenário onde a obra só acontece, ritmicamente configurada, na vibração dos olhos. Como uma imagem que persiste apenas na retina, sem lugar fixo nem no escuro e nem na claridade, vemos uma imagem permanecer à deriva, entre duas temporalidades, o barroco de Vermeer e o contemporâneo de Omar, duas culturas e dois artistas unidos por



um detalhe sutilmente colocado na orelha de duas *Meninas*, um brinco que viaja no tempo.

Entramos numa sala escura, e um flash repentino nos ofusca enfiando a imagem da menina em nossa retina. Voltamos à escuridão. Tudo que podemos ver está vibrando dentro dos olhos, no desaparecimento vertiginoso da imagem que não dura mais que uma fração de segundos. Melhor manter os olhos fechados e se concentrar ali. Esperamos o próximo flash, tentamos prestar mais atenção. Subitamente uma imagem da pintura de Vermeer. O mesmo ofuscamento. Nunca há tempo para descobrir o brinco. Entre um flash e outro, passam-se três séculos. O tempo mais longo representado pelo tempo mais curto. (OMAR, 2012, s/p)

Essa imagem que vibra na percepção do espectador, não é a menina afegã, nem a *Moça* de Vermeer, mas é uma terceira imagem que se forma na pausa, no espaço do entre, na penumbra da sala da exposição, na retina de quem a vê.

À primeira vista, o espectador assimila uma imagem que oscila entre um flash e outro. São dois retratos de mulher. Um pendurado na parede, a fotografia da Menina afegã, medindo aproximadamente um metro e sessenta centímetros, e, o outro, no chão, sobre um pequeno cavalete, uma reprodução da pintura de Vermeer, medindo aproximadamente trinta centímetros. E sobre cada um, a luz de um flash acendia e apagava alternadamente. Assim como os replicantes do filme *Blade Runner* que carregavam consigo as memórias de outras pessoas, escrevo sobre essa instalação de Arthur Omar mediada pela fala do artista. Essa experiência não é parte de algo que vivi, mas sim, parte da fala fragmentada do artista que reverbera através de um texto.

Nas imagens que ilustram este artigo, vemos uma reprodução da pintura *Moça com Brinco de Pérola*, de Johannes Vermeer (fig. 1), e o retrato da Menina afegã, de Arthur Omar (fig. 2). Dispostas uma ao lado da outra, podemos perceber as diferenças étnicas e estéticas; as tecnologias de representação e os diferentes contextos no espaço e no tempo. Vemos as semelhanças formais, que se projetaram no processo criativo do artista, mas sabemos de antemão que trezentos anos as separam. Isso nos é dado a saber, mas as complexidades de cada uma permanecem no mistério que as acolhe.





Fig. 1 - Johannes Vermeer: *Moça com brinco de pérola*, 1665. Fonte: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Johannes_Vermeer_\(1632-1675\)_-_The_Girl_With_The_Pearl_Earring_\(1665\).jpg](http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Johannes_Vermeer_(1632-1675)_-_The_Girl_With_The_Pearl_Earring_(1665).jpg)>. Acesso em: 20 de dez. de 2013.



Fig. 2 - O retrato da menina afegã fotografada no deserto de Cabul, 2006. Fonte: Fotografia extraída do livro *Viagem ao Afeganistão*, de Arthur Omar.



Diante do detalhe

Nas idas e vindas da imagem, um pequeno detalhe gravado sobre um negativo de 35mm chamou atenção de Omar em um universo de mais de sete mil fotografias tiradas no Afeganistão. Como um arqueólogo que escava uma montanha para encontrar um fóssil que sobreviveu ao tempo, o artista escavou microscopicamente seus negativos para encontrar ali uma imagem que o assombrasse. Essa é uma operação que acredita na potência das fissuras e na poeira que se movimenta junto com as imagens.

Em *Devant l'image*, Didi-Huberman (1990, p. 274) diz que “[...] o detalhe seria proximidade, partilha e ordenação que fazem dele uma grande fortuna no domínio das interpretações de obras de arte”. Não podemos nos esquecer que diante da *Santa Conversação* de Fra Angélico, Didi-Huberman desviou o olhar do Anjo e da Santa, para deter-se sobre os respingos vermelhos que mais se pareciam com fogos de artifício.

A nosso ver, a ampliação do detalhe pode ser uma estratégia de desarticulação de referências prontas, pois sabemos que as superfícies de uma pintura ou de um negativo fotográfico podem conter fragmentos de detalhes que suportam visualidades escondidas no interior da composição. Descobri-los, pode ser uma aventura.

E em sua aventura no Afeganistão Central, um detalhe deteve Omar diante de um rosto jogando-o para outras temporalidades. Nas palavras do artista:

O brinco viaja no tempo segundo um caminho oculto traçado por ele mesmo, e ninguém sabe quando vai reemergir. Por três séculos, ele esteve desaparecido. Até que um dia, no século XXI, nos arredores de um cemitério *Sufi* numa favela de Cabul, onde menos se poderia esperar, uma menina, vestida com um casaco marrom e um lenço azul na cabeça, e colocada sob a luz do sol num ângulo idêntico ao da menina de Vermeer no século XVII, coloca-se diante da câmera de um fotógrafo que nem está olhando para ela e dispara uma foto procurando registrar um grupo de crianças que brincava entre os túmulos. (OMAR, 2013, s/p).

É curioso que esse retrato tenha sido capturado acidentalmente em um cemitério. Mais curioso ainda se pensarmos que, originalmente, o retrato tem uma ligação com a morte e com a ausência. Gagnebin⁴ nos lembrando de uma tradição grega que trata do início da pintura e do retrato, conta que:

Uma moça apaixonada, sabendo que seu amado devia partir para a guerra, desenhou na parede a sombra, causada por uma lâmpada, do vulto do rosto do amado, quando o



rapaz veio se despedir na última noite. O pai da moça, um oleiro de Corinto, preencheu o traçado com argila, destacou a forma, a colocou no forno e obteve assim o primeiro “retrato”. (GAGNEBIN, 2012, p. 21).

Essa fabulação nos diz que o retrato surgiu para compensar uma ausência. Também é conhecido o fato de que os primeiros retratos nasceram com uma função ritualística de se tirar o molde em gesso do rosto do morto, para que dele os vivos se lembrassem.

O mistério que ronda as imagens às vezes aplica peças. Ao fotografar crianças brincando em um cemitério em ruínas, lugar metaforicamente ideal para a aparição de fantasmas, Omar acidentalmente fotografou uma imagem sobrevivente ao tempo. Nesse sentido, nos parece interessante pensar o retrato da *Moça* de Vermeer como uma imagem sobrevivente no sentido *warburgiano* do termo.

Em seus estudos, Warburg (1866-1929) desenvolveu o conceito de *Nachleben*, ou sobrevivência das imagens, segundo a qual, a história se abriria a problemas relacionados à cultura, ideia que impossibilitava o engessamento das imagens em uma periodização de recorte cronológico.

A sobrevivência seria, de certo modo, um atravessamento de elementos visuais ou não, que aparece em outros tempos, anacronizando a história. Uma aparição fantasmática que, na fotografia de Omar, o capturou inesperadamente nas ruínas de Cabul. Lugar midiaticamente construído como outro, como terror, e como barbárie. Warburg concebia a história da arte como “[...] uma história de fantasmas [...]”, e dizia que praticava uma “[...] história de fantasmas para gente grande [...]”. Esse pensamento, segundo Didi-Huberman, Warburg desenvolveu através de seu trabalho de arquivamento a partir dos retratos da família Sassetti. Numa ocasião, ele escreve a seu irmão, confidenciando seu interesse pela questão, dizendo que com esse trabalho, ele “devolvia a uma espécie de vida, ou até de palpitação, essas imagens fantasmáticas [*schemenhafte Bilder*] de seres desaparecidos havia muito tempo.” (WARBURG *apud* DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 72).

O tempo no ir e vir das imagens

Na formulação de um pensamento que se contrapõe ao historicismo das imagens, Walter Benjamin é lido como um autor chave para o entendimento dessas imagens que lampejam em outros tempos. Para o filósofo, as imagens que sobrevivem pulsam, não estando fechadas em uma determinação. *A Moça*



de Vermeer lampejou no tempo presente através de uma aparição vertiginosa, e nessa aparição ela foi reconfigurada pelas mãos do artista contemporâneo.

Nesse sentido, Gagnebin (2012, p. 33) diz que “[...] a imagem é dialética porque a unidade repentina entre passado e presente faz emergir uma nova imagem tanto do passado quanto do presente; e é dialética também porque a imagem é, simultaneamente, fugidia, perpassa veloz”, como se o passado interpelasse o presente, e o presente interpelasse o passado.

O ato de reconhecer no rosto da *Menina afegã* o rosto da *Moça* de Vermeer exige a irrupção de uma memória cultural, assim como o reconhecimento da imagem dialética exige, também, um trabalho de memória. Gagnebin, ao falar da memória involuntária, recorre a um trecho de uma conferência proferida Benjamin, na qual o filósofo afirma que:

Para o conhecimento da *mémoire involontaire*: suas imagens não só chegam sem ser chamadas, trata-se muito mais nela de imagens que nós nunca vimos, antes de nos lembrar delas. Isto é o mais manifesto nessas imagens nas quais – exatamente como em certos sonhos – nós mesmos nos oferecemos à vista. (BENJAMIN *apud* GAGNEBIN, 2012, p. 32).⁵

Desse modo, entendemos que a memória involuntária irrompe, mesmo que não a chamemos, e, assim como os fantasmas de Warburg, ela pode nos abordar e testar nossa surpresa diante de seu acontecimento. Ao olhar para seus negativos, Omar reconheceu um rosto e soube acolhê-lo, e, em seu acolhimento, uma imagem do passado pôde ser apreendida no instante presente.

Nessa linha de pensamento disruptivo, que vem desde Friedrich Nietzsche passando por Aby Warburg, Walter Benjamin e tantos outros, Giorgio Agamben retoma essa questão dizendo:

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, neste sentido, inatural; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo. (AGAMBEN, 2010, p. 58).

O contemporâneo vive o momento que lhe foi dado a viver. No entanto, sua postura crítica não permite que ele permaneça aderente a essa duração. Ao invés disso, ele lança-se sobre as memórias de outras temporalidades, provocando um deslocamento que o ajuda a manter fixo o olhar sobre sua época, para nela atuar criticamente.



Nas palavras de Agamben (2010, p. 59), “[...] essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo”. Nesse entendimento, passado, presente e futuro compartilham todos os tempos provocando um embate entre a cronologia e a interrupção da ordem das coisas.

No ato de reconhecimento e de ressignificação de um objeto que atravessa temporalidades, Omar provoca uma aproximação com a obra de Vermeer a partir do presente imediato, único lugar possível de onde se pode abordar o passado.

Manter o olhar fixo em sua época é o que Agamben (2010, p. 62) profere em suas considerações⁶. No entanto, o autor se pergunta: “[...] mas o que vê quem vê seu tempo, o sorriso demente do seu século?”. A partir dessa ideia, ele propõe uma segunda definição para o termo, dizendo que “[...] contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro”.

Perceber o escuro de seu presente, e, perceber-se nesse escuro, sem que isso o cegue.

Em analogia, podemos pensar que a fotografia e a escuridão sempre foram cúmplices no surgimento das imagens. Dos primórdios da câmera fotográfica aos dias de hoje, o instante em que as imagens se formam na superfície sensível é um lugar de mistério. Não temos acesso a essa visualidade quando a cortina do obturador se fecha. Ao contrário da pintura, que se faz na claridade, na fotografia não estamos ali, somos apartados desse acontecimento porque entre nós e o objeto existe uma máquina. Sem testemunhos, a imagem forma-se e permanece em estado de latência, até o próximo ato⁷. E esse processo continua na de revelação e ampliação do filme, onde o escuro ainda é nosso guia. A ele nossos olhos têm que se acostumar. Pois dali, das “trevas” do laboratório, experimentamos a sensação singular de criar imagens.

A imagem como acontecimento

A missão do artista quando foi enviado ao Afeganistão, era a de encontrar um fragmento do Buda e recuperá-lo como objeto de fetiche para o mundo da arte. No entanto, esse objetivo esfacelou-se diante das incertezas e dos acontecimentos que cruzaram seus caminhos e, na espera do que vem, mais do que pela imagem do Buda, Omar interessou-se pelas relações (re)inventadas a partir da viagem.

Retomando Walter Benjamin (1984, p. 67) e seu pensamento sobre a



origem, nota-se que, para o filósofo, a “[...] origem não designa o vir a ser daquilo que se origina”, a origem não é determinista, ao contrário, por ser tomada pelo movimento dos acontecimentos, “[...] ela emerge do vir a ser [...]” e se reconfigura quando se encontra imersa no fluxo da vida. Então, não há uma origem, mas várias origens que mudam a estrutura das coisas. O autor continua dizendo que “[...] a origem se localiza no fluxo do vir a ser como um torvelinho, e arrasta em sua corrente o material produzido pela gênese” e, na aventura de Omar, um olhar lançado em sua direção mudou o trajeto original.

Arthur Omar, artista inquieto, estava aberto aos acontecimentos, e não preso a uma missão pré-determinada. Ao aceitar o convite da Bienal, ele embarcou numa viagem rumo ao desconhecido. Encontrou no ocaso, naquele instante mágico do crepúsculo entre duas culturas, a imagem que relampejou em sua câmera.

Nessa jornada, nos lembramos o que Derrida (2012, p. 70) fala sobre o acontecimento: “Um acontecimento é o que vem; a vinda do outro como acontecimento só é um acontecimento digno desse nome, isto é, um acontecimento disruptivo, inaugural, singular, na medida em que precisamente não o vemos vir”. Em outras palavras, um acontecimento é imprevisível, é algo da ordem do inesperado.

No cumprimento de sua missão, Arthur Omar foi em busca do fragmento de Buda que, supostamente, estaria nas montanhas de Bamiyan. Diz o artista: “No monte de escombros em volta escavei a procura de alguma coisa que pudesse se referir à estátua original”. Nesse instante, ele contou que viu uma pedra que julgou ser o dente do Buda. “Esse fragmento”, conta, “[...] era diferente de tudo o que estava no chão. Eu o ergui, simbolicamente, como um dente de Buda: a peça mais importante de um sorriso” (OMAR, 2010, p. 28).

Com esse objeto, Omar forja o conceito do sorriso do Buda, sem o Buda, como o gato de Alice, onde temos o sorriso, mas não o gato. Essa ideia é central para o artista conceituar a aparição e desaparecimento do rosto em sua obra, característica presente desde a série *Antropologia da face gloriosa* até a *Menina do brinco de pérola*.

Se o dente do Buda não fosse um dente, fosse apenas uma pedra, de qualquer maneira serviu como um trampolim pra eu reformular o conceito de sorriso do Buda, sem o Buda. É a ideia desaparecimento, que é o oposto de aparição, e esta ideia está profundamente ligada dentro de todo o processo do meu trabalho, o que me interessa é a aparição da imagem,



ou seja, de que forma essa imagem penetra no interior da consciência, mais do que um conhecimento sobre aquele objeto, o que eu queria registrar era a aparição da minha própria percepção. (OMAR, 2012, s/p).

O que interessa a Omar é de que maneira a sua percepção organiza a aparição dos objetos, ou seja, que caminhos os objetos fazem para que ele, enquanto artista perceba que ali há uma matéria a ser trabalhada e conceituada. Assim, o conceito do sorriso de Buda pode ser usado para pensar a aparição e a desaparecimento dos rostos que retrata. São reflexões conceituais que Omar desenvolve sobre seu próprio processo criativo, que o ajudam a formular essas operações de pensamento. Não são verdades sobre a obra, são apenas maneiras de ver que surgem *a posteriori*.

Ao encontrar um rosto conhecido no fragmento de um negativo, ele criou uma conexão entre tempos heterogêneos. Uma obra de anacronismo, que emerge no choque entre imagens extemporâneas. O brinco instala-se novamente no universo da arte, dessa vez, através da fotografia contemporânea do século XXI, distante da linguagem pictórica de Vermeer, onde o brinco surgiu pela primeira vez há cerca de trezentos anos, mas não tão distante na arte, se considerarmos que pintura e fotografia partilham sensibilidades e interesses.

Considerações finais

O tempo e a memória entrelaçaram-se na formulação dessa obra. Em sua prática anacrônica, pensamos que Omar evocou fantasmas em plena zona de conflito. Em seu próprio território, eles ergueram-se em meio aos túmulos de Cabul, como relampejos em noite de tempestade. Gravaram suas almas na fotografia e desapareceram novamente nas ruínas.

Aquele rosto, que lançou Omar para outras temporalidades, é um rosto que representa a exclusão, o abandono, o mundo político. Mas representa também as ausências presentes no historicismo da arte.

Se agora pensamos, escrevemos, fotografamos ou assistimos ao filme inspirado na *Moça com brinco de pérola*, é porque um dia, Vermeer imprimiu ali seu gesto, mas também por uma sorte de discursos que sobreviveram ao tempo através de uma instituição legitimadora da arte.

Nesse caminho das imagens, muitos rostos se perderam. Rostos africanos, japoneses, chineses, vietnamitas, indianos, afegãos, chilenos, bolivianos, iraquianos, peruanos, paraguaios. Nesse aspecto, o que mais nos assombra, não são



os fantasmas que conhecemos, mas os que desconhecemos. Em sua desapareição, percebemos que o desaparecimento desses fantasmas revela a presença de sua ausência. Uma ausência que, de tão presente, aponta tanto para o abismo (im) posto pela história da arte quanto para seu esfacelamento diante de exclusões.

Diante do olvidado, omitido da História da Arte, percebemos a violência política impressa nos ocasos de histórias narradas por sujeitos desconsiderados da História Oficial e entendemos a impossibilidade da existência de uma história da arte única. Warburg e Benjamin em seus estudos sobre as imagens e, já se afastavam de regras estabelecidas e, nesse afastamento, aproximavam-se de outras culturas, de outros objetos e de outras visualidades, que os permitiam pensar em movimentações e não sedimentações.



Fig. 3 - Arthur Omar segura nas mãos a reprodução da pintura de Vermeer aproximando-a da *Menina afegã*. Fonte: A autora, no apartamento do artista, 2012.

¹ A obra que analisaremos é a instalação proposta na exposição *Zooprismas* no ano de 2006.

² Para apresentar os diferentes olhares sobre as metrópoles contemporâneas, os organizadores da Bienal convidaram o curador alemão Alfons Hug, que por sua vez, estendeu o convite para que outros curadores pudessem colaborar com esse recorte expositivo de complexa abordagem. Assim, onze curadores foram convidados para pensar onze metrópoles reais, cabendo a Alfons Hug e Lydia Haustein, a curadoria da décima segunda cidade, a cidade utópica, a cidade irreal, da qual Arthur Omar participou.



³ A exposição *Zooprismas*, aconteceu no Centro Cultural da Telemar, Rio de Janeiro no ano de 2006.

⁴ Professora titular da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e Livre-docente da Universidade Estadual de Campinas. Tem experiência na área de Filosofia, com ênfase em História da Filosofia. Atuando principalmente nos seguintes temas: Walter Benjamin, Filosofia da História.

⁵ Trecho extraído de uma conferência sobre Proust, ver em Gagnebin, 2012.

⁶ No livro *O que é o contemporâneo?*

⁷ Muito embora essa característica da câmara escura faça parte também dos mecanismos das máquinas digitais, quando falo em negativo e processo de revelação, me refiro à fotografia analógica, amplamente retomada na atualidade por artistas e fotógrafos por diversas razões, entre elas, a qualidade da imagem gravada em película.

Referências

25ª Bienal de São Paulo. *Iconografias metropolitanas*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2002.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* E outros ensaios. Chapecó, SC: Argos, 2010.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 8ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984. (Col. Elogio da Filosofia).

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____. *O que vemos o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. *Ante el tiempo*. Córdoba: Adriana Hidalgo, 2005.

_____. *Devant l'image*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1990.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. O que é a imagem dialética? In: FLORES, Maria Bernadete Ramos; PETERLE, Patrícia (orgs.) *História e arte: imagem e memória*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2012.



OMAR, Arthur. *A menina do brinco de pérolas*. Disponível em: <<http://www.arthuromar.com.br/textos-txt8.html>> Acesso em: 28 de fev. de 2013.

_____. *Entrevista concedida à autora*. Rio de Janeiro, 25 de setembro, 2012.

_____. *Viagem ao Afeganistão*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

Artigo recebido em agosto de 2013. Aprovado em outubro de 2013.

