

PORTO ARTE



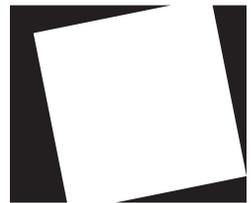
Revista de Artes Visuais

30

MAIO, 2011

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS DO INSTITUTO DE ARTES DA UFRGS

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

30

MAIO, 2011

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

REITOR

Carlos Alexandre Netto

INSTITUTO DE ARTE

Diretor

Alfredo Nicolaiewsky

Vice-Diretor

Carlos Augusto Nunes Camargo

Assessora

Maria Clara Machado

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
VISUAIS

Coordenação

Mônica Zielinsky

PROGRAMA EDITORIAL

Revista Porto Arte

Série Visualidade

Série Interfaces

CONSELHO EDITORIAL

Alvaro Valls (UNISINOS)

Eliane Chiron (UNIV. PARIS)

Icleia Borsa Cattani (UFRGS)

François Soulages (UNIV. PARIS)

Gilberto Prado (USP)

Hélio Ferverza (UFRGS)

Jean Lancri (UNIV. PARIS)

Margarita Shultz (UNIV. CHILE)

Maria do Carmo Nino (UFPer)

Maria Celeste Wanner (UFBa)

Maria Lúcia Bastos Kern (PUC-RS)

Patrícia Franca (UFMG)

Paulo Silveira (UFRGS)

COMITÊ EDITORIAL

Blanca Brites

Daniela Kern

Maria Amelia Bulhões

Sandra Rey

Editoração

Pedro Biz

Revisão

Rosane Vargas

PORTO ARTE v.1, n.1, junho 1990.

Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS, 1990

Semestral

ISSN 0103-7269

I. Arte:periódicos.

I. Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Instituto de Artes.

CDU7(05)

Revista Indexada em LAPTOC – Latin American

Periodicals Table of Contents

<http://lanic.utexas.edu/project/art/>



ASSINATURAS E PERMUTAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS – INSTITUTO DE ARTES – UFRGS

Rua Senhor dos Passos, 248 – 3º andar – CEP 90.020-180 – Porto Alegre, RS – Brasil

Fone: (51) 3316.4313 – Fax: (51) 3316.4314 – portoarte@ufrgs.br – www.artes.ufrgs.br

Em sua edição de número 30 a revista Porto Arte propõe o dossiê temático intitulado *História da Arte e Estudos Visuais: debates contemporâneos*, organizado por Daniela Kern. Objetiva-se aqui ao aprofundamento da discussão sobre as fronteiras e sobre as especificidades de dois campos de estudo que hoje, por vezes, se sobrepõem: a já tradicional disciplina da História da Arte, institucionalizada na Alemanha, no século XIX, a partir do legado deixado por Winckelmann ainda no século XVIII, e o novo campo dos Estudos Visuais, que se para alguns representa o processo de expansão da História da Arte que permite a incorporação ao “cânone” artístico de imagens científicas, comerciais ou representativas da cultura *low* e *pop*, para outros se configura como campo de investigação independente e mesmo antagônico.

O dossiê se encontra dividido em dois eixos preponderantes: no primeiro, teórico, temos o artigo de James Elkins, *História da Arte e imagens que não são arte*, pioneiro na indicação do estudo das imagens científicas como nova possibilidade de pesquisa para a disciplina; temos ainda o texto de Marquard Smith, em que o autor avalia sua experiência de formação acadêmica na área dos Estudos Visuais a fim de analisar os méritos e os limites do novo campo. No segundo eixo, prático, Matt Ferranto representa um exemplo das tantas possibilidades de

Porto Arte 30 propõe the thematic dossier titled *Art History and Visual Studies: contemporary debates*, organized by Daniela Kern. It is aimed here to deepening the discussion on the limits and specificities of these two fields of study that today sometimes overlap: the traditional discipline of art history, institutionalized in Germany in the nineteenth century, from the legacy still left by Winckelmann in the eighteenth century, and the new field of Visual Studies, which for some represents the expansion of art history that allows the incorporation into the artistic «canon» of scientific or commercial images, or yet of images that represents low and pop culture, for others is configured as an independent and even antagonistic field of research.

The dossier is divided into two main axis: in the first, theoretical, we have an article by James Elkins, *Art History and images that are not art*, a pioneer in the indication of the scientific study of images as a new possibility to research for the discipline; we have also Marquard Smith's text, in which the author assesses his academic experience with Visual Studies to examine the merits and limits of the new field. In the second axis, practical, Matt Ferranto is an example of the many possibilities for practical implementation of Visual Studies with his paper on the transformation of the learned genre of the self-portrait in a contemporary mass phenomenon. The same

aplicação concreta dos Estudos Visuais, em seu estudo sobre a transformação do gênero erudito do autorretrato em um fenômeno contemporâneo de massa; o mesmo caráter exemplar se pode atribuir ao artigo de Luiz Cláudio Costa, que aborda um tema caro à nova área, as práticas de arquivo na arte contemporânea; Maria Susana García Rams, por fim, toca em outros pontos recorrentes nos Estudos Visuais quando se debruça sobre questões de gênero e elege como objeto de investigação o trabalho da animadora Lesley Keen.

A seção Textos conta com as contribuições de Antonio Vargas, que destaca o impacto da tradição mística na arte ocidental; de Cynthia Farina, que reflete sobre a complexidade do corpo na arte contemporânea a partir de críticos de arte como Virilio, C. David e J. Claire; e de Nara Amelia Melo da Silva, que perscruta o próprio trabalho a fim de detectar pontos de articulação entre a imagem e o texto a ela vinculado em legendas e subtítulos.

A presente edição disponibiliza ainda o depoimento de Shirley Paes Leme sobre sua formação e projetos acadêmicos, em entrevista concedida a Beatriz Rauscher.

exemplary character can be attributed to Luiz Claudio Costa's paper, who approaches a subject as important to the new area as the archival practices in contemporary art; Maria Susana García Rams finally touches on other recurring points in Visual Studies when focuses on gender and chooses as object of investigation the work of the animator Lesley Keen.

The Text section includes contributions by Antonio Vargas, highlighting the impact of the mystical tradition in Western art; by Cynthia Farina, reflecting on the complexity of the body in contemporary art from art critics such as Virilio, C. David and J. Claire, and by Nara Amelia Melo da Silva, scrutinizing her own work in order to detect points of articulation between the image and the text linked to it in subtitles and captions.

This edition also offers the testimony of Shirley Paes Leme on her own academic training and projects, in an interview made by Beatriz Rauscher.

DOSSIÊ: História da Arte e Estudos Visuais: debates contemporâneos

Organização: Daniela Kern

- 07 JAMES ELKINS
História da Arte e imagens que não são arte
- 43 MARQUARD SMITH
Estudos Visuais, ou a ossificação do pensamento
- 63 MATT FERRANTO
Autocriação digital no ciberespaço: o novo autorretrato digital
- 77 LUIZ CLÁUDIO DA COSTA
O artista an-arquivista: os dispositivos de coleção na arte contemporânea
- 91 MARIA SUSANA GARCÍA RAMS
Alquimia criativa feminina e animação: Lesley Keen e *Mother of Invention*

TEXTOS

- 103 ANTONIO VARGAS
Considerações sobre a visão mística na arte
- 117 CYNTHIA FARINA
Mutações do sensível. A arte deslocalizada e o corpo desincorporado
- 127 NARA AMELIA MELO DA SILVA
Possíveis articulações entre imagem e enunciado no contexto das poéticas visuais

ENTREVISTA

- 139 BEATRIZ RAUSCHER
Além da sala de aula: o exercício da liberdade como paradigma. Entrevista com Shirley Paes Leme

CADERNO DE VERSÕES

- 155 ENGLISH
229 ESPAÑOL

JAMES ELKINS



História da arte e imagens
que não são arte

Tradução: Daniela Kern

RESUMO

Esse artigo analisa algumas das relações possíveis entre a história da arte e o estudo das imagens não arte ou “inexpressivas”, presentes sobretudo no campo científico. São considerados o modo como a história da arte aborda as imagens não arte para a explicação do uso da ciência pelos artistas, assim como o impacto de convenções estéticas na elaboração de imagens científicas.

PALAVRAS-CHAVE

História da arte. Ciências. Imagens não arte.

Publicação original: ELKINS, James. Art History and images that are not art. *The Art Bulletin*, v. 77, n. 4, p. 553–571, Dec. 1995.

Gostaria de agradecer a ajuda e as leituras críticas de Dennis Des Chene, Harry Marks, Thomas Sloan, Michael Lynch, Andrew Connolly, Margaret MacNamidhe e Jennifer Tucker. Ainda que o estudo de arte não ocidental seja considerado um interesse do século XX, ele começa no século XVII, ao mesmo tempo em que surgem os tipos de imagens científicas sobre os quais me concentro neste ensaio. Um local conveniente para começar a história das tentativas ocidentais de compreensão das imagens não ocidentais é CARTARI, Vincenzo. *Imagini de gli dei delli antichi*. Padua, 1626. Uma das melhores e mais gerais meditações sobre a questão de interpretar ideias não ocidentais é HEIDEGGER, Martin. A dialogue on language. In: HERTZ, Peter D. *On the way to language*. San Francisco, 1971, p. 1–56. Para uma boa síntese do problema na antropologia (que pode ser lido como um guia para questões na história da arte), ver TAMBIAH, Stanley. *Magic, science, religion, and the scope of rationality*. Cambridge, 1990.

Como Hans Belting coloca (*Likeness and presence: A history of the image before the Era of Art*, trans. Edmund Jephcott, Chicago, 1994, p. 459; *Semelhança e presença: a história da imagem antes da era da arte*. Trad. Gisah Vasconcellos. Rio de Janeiro: Ars Urbe, 2010. p. 580), parafraseando Hans Sedlmayr, na “definição humanista da arte... essa nova presença da obra *em si* sucede

HISTÓRIA DA ARTE E IMAGENS QUE NÃO SÃO ARTE

A maior parte das imagens não é arte. Além das imagens feitas de acordo com o conceito ocidental de arte, há ainda aquelas feitas fora do Ocidente ou em desafio, ignorância ou indiferença à ideia de arte. Na confusão de possibilidades, duas se destacam. Imagens não ocidentais não são bem descritas em termos de arte,¹ e nem o são pinturas medievais que foram feitas na ausência de ideias humanistas de valor artístico.² Juntas, as histórias das imagens medievais e não ocidentais formam as mais visíveis alternativas à história da arte e atraem a maior parte da atenção nos interesses expansivos da história da arte.

Mas há outro grupo de imagens que não tem nem propósito religioso nem artístico e é o das imagens principalmente concebidas – na linguagem seca da teoria da comunicação – para transmitir informação.³ Não há um bom nome para essas imagens, que incluem gráficos, cartas, mapas, configurações geométricas, anotações, planos, documentos oficiais, algumas cédulas, contratos, selos e carimbos, mapas astronômicos e astrológicos, desenhos técnicos e de engenharia, imagens científicas de todo tipo, esquemas e elementos pictográficos ou ideográficos na escrita: em outras palavras, a soma total das imagens visuais que não são obviamente nem obras de arte nem artefatos religiosos. Em geral, a história da arte não estudou tais imagens, e a princípio pode parecer que elas são intrinsecamente menos interessantes do que as pinturas. Elas parecem meias-imagens, ou versões claudicantes de imagens completas, amarradas pela necessidade de desempenhar alguma função utilitária e, portanto, incapazes de significar de modo mais livre. Sua afinidade com a escrita e com os números parece indicar que são incapazes da eloquência expressiva que é associada com a pintura e o desenho, tornando-as apropriadamente o assunto de disciplinas como comunicação visual, tipografia, impressão e *design* gráfico.

Ainda assim, é necessário ser cuidadoso em tais tachações, porque as imagens informativas são, indiscutivelmente, a maioria de todas as imagens. Se as imagens tivessem de ser definidas por seus exemplos mais comuns, esses exemplos seriam pictogramas, e não pinturas. É mais provável que uma imagem tomada aleatoriamente seja uma escrita ideográfica, um petroglifo ou um gráfico do mercado financeiro do que uma pintura de Degas ou Rembrandt, assim como é mais provável que um animal seja uma bactéria ou um besouro do que um leão ou uma pessoa. A

comparação não é inteiramente gratuita, e eu a faço para ressaltar as barreiras finais que permanecem no caminho de uma compreensão mais ampla das imagens, assim como os remanescentes do antropomorfismo mantêm o público mais envolvido com leões do que com bactérias. Nas últimas décadas, os historiadores da arte passaram a se interessar por uma ampla variedade de imagens que não são instâncias canônicas da arte erudita, incluindo imagens da cultura de massa, imagística comercial e popular, arte “low” e imagens pós-coloniais. Do ponto de vista mais abrangente das imagens em geral, tais imagens permanecem dentro do campo da arte. A imagística popular se baseia nas convenções da arte erudita mesmo quando não a está ativamente citando ou subvertendo, mas imagens informativas operam em um âmbito muito maior e são com frequência efetivamente independentes. Em minha analogia, a arte erudita e a imagística popular juntas podem ser os familiares mamíferos e outros cordados, e a imagística informativas os muitos outros *phyla*.

A variedade de imagens informativas, e sua dispersão universal oposta ao limitado âmbito da arte, deveria nos fazer pensar. No mínimo isso pode significar que a expressividade, a eloquência e a complexidade visual são traços próprios à arte erudita e, no fim, isso pode querer dizer que há razões para considerar a história da arte como um ramo da história das imagens, quer essas imagens estejam nominalmente na ciência, na arte, na arqueologia, ou em outras disciplinas. Meu propósito neste ensaio é investigar o campo dos estudos de imagem, que está em curso em disciplinas como a história da ciência, e propor três pontos sobre a importância das imagens informativas: que elas envolvem as questões centrais da história da arte, tais como períodos, estilos, significados, a história das ideias, conceitos de crítica e mudanças na sociedade; que elas podem apresentar questões mais complexas de representação, convenção, medium, produção, interpretação e recepção do que muito da arte erudita; e, finalmente, que longe de serem inexpressivas, elas são completamente expressivas e capazes de uma gama de significado tão grande e nuançada quanto a de qualquer obra de arte erudita.

Entre as disciplinas envolvidas com essas imagens, a história da ciência é predominante, mas o interesse em imagens não religiosas, não arte, não é limitado à ciência. Em muitas sociedades, tais imagens constituem a principal alternativa à imagística religiosa, e apenas por essa razão não é prudente assimilar o que quer que se tome por informacional com ciência ou tecnologia. A ideia de contar, por exemplo, deu origem tanto a formas visuais quanto escritas. No Ocidente, a história visual da numeração se estende no tempo do Paleolítico Superior inicial das “contas” em osso e ardósia ao começo de símbolos abstratos como números,⁴ e dali para elementos visuais na maior parte da recente teoria dos números – uma gama contínua significativamente mais longa do que a que é normalmente coberta pelas histórias da arte e da ciência.⁵ A história dos elementos visuais na matemática também se estende

a presença anterior do sagrado na obra”. Naquele ponto em que a “história da imagem antes da era da arte” — isto é, da antiguidade tardia ao início do Renascimento — chega a um fim e o “desenvolvimento da arte” começa. Em relação aos problemas de definição que discuto abaixo, a assimetria na comparação de Belting é crucial: para ser um paralelo lógico, teria de enunciar: “a nova presença [sagrada] da obra sucede a antiga presença do sagrado na obra”. Como a questão da arte não ocidental, a troca ou perda da presença tem profundas conexões com os tipos de imagens científicas ou “informacionais” que discuto. É significativo a esse respeito que o historiador da ciência Bruno Latour tenha escrito um breve ensaio sobre a presença nas pinturas renascentistas e barrocas, *Opening one eye while closing the other...* A note on some religious paintings. In: FYFE, Gordon; LAW, John (Ed.). *Picturing power: visual depiction and social relations*. London: Routledge, p. 15–38. Latour reivindica em parte que a perspectiva linear é o sinal de que a presença é transponível, logo, que a “mobilidade” científica começa a anular a “imutabilidade” religiosa (ibid., 26). Argumento diferentemente em *The poetics of perspective*. Ithaca, N.Y.: Cornell Press, 1994, ao sugerir que a perspectiva sempre teve um papel ambíguo nessas questões e que agora é, ela mesma, uma presença que se enfraquece. Sobre o tema geral da presença na arte, os mais importantes relatos são o contínuo questionamento de Michael Fried sobre “presença” e “presentidade” e STEINER, George. *Real presences*. Cambridge: Press Syndicate of the University of Cambridge, 1986.

3

Sobre teoria da comunicação ou da informação, tal como se aplica às imagens visuais, ver p. ex. METZKER, Reiner. *Das Medium der Phänomenalität: Wahrnehmungs- und erkenntnistheoretische Aspekte der Medientheorie und Filmgeschichte*. Munich, 1993; MOLES, Abraham. *Information theory and esthetic perception*. Urbana, p. 111, 1966; e TUFTE, Edward R. *Envisioning information*. Cheshire, Conn., 1990 (resenhado por HACKING, Ian. *Matters of Graphics. Science*, CCLII, p. 979–80, May 17, 1991). Um interessante estudo especializado é KRUSKAL, W. H. *Criteria for judging Statistical Graphics. Utilitas Mathematica*, XXI b, p. 283–309, 1982.

4

Para “contas” pré-históricas, ver, p. ex., MARSHACK, Alexander. *The roots of civilization: the cognitive beginnings of man's first art, symbol and notation*. New York, 1972, e os ensaios subsequentes, tais como idem, idem, *The meander as a system: the analysis and recognition of iconographic units in Upper Paleolithic compositions*. In: UCKO, P. V. (ed.). *Form in indigenous art*. Canberra, 1977. p. 286–317; idem. *On wishful thinking and lunar calendars*. *Current anthropology*, XXX, n. 4, 1989, p. 491; e idem, *The tai plaque and calendrical notation in the Upper Paleolithic*. *Cambridge Archaeological Journal*, 1, n. 1, 1991, p. 25–61. A literatura recente pode ser acessada em ELKINS, J. *On the impossibility of close reading: the case of Alexander Marshack*. *Current Anthropology*, 37, 2, p. 185–226.

5

Ênfase *contínuo*, uma vez que os exemplos de Lascaux e outras imagens pré-históricas que usualmente iniciam

além dos limites da história da ciência; diagramas ocorrem em textos modernos, mas também em construções não científicas, tais como as parcialmente ilógicas “figuras” de combinações numéricas de Ramon Llull, e nos sistemas de marcação pseudonuméricos, tais como o cordão peruano *quipu*.⁶ Uma história das imagens não arte teria também de considerar elementos pictóricos na escrita, tais como pictogramas e ideogramas, e sua intersecção com símbolos, rébus, cifras, monogramas, marcas d’água e outras imagens – incluindo não apenas certas questões “palavra-imagem”,⁷ mas também relatos das simbioses muito diferentes de imagem e escrita pictórica nos hieróglifos egípcios e na escrita maia.⁸ Os lugares em que a escrita se aproxima da imagem são especialmente intrigantes e subexplorados. Semasiografia, por exemplo, é o estudo de signos e morfemas sem contexto sintático, incluindo todos os tipos de marcas não representacionais rudimentares e isoladas, dos “símbolos” neolíticos aos enigmáticos signos do Neoexpressionismo.⁹ Um campo relacionado é o dos subgrafêmicos ou “escrita-imagem”, significando imagens que parecem com escrita, mas que não têm signos consistentemente disjuntos; há exemplos que vão das “histórias” visuais dos nativos americanos do Ártico e da Sibéria e das semisistemáticas pinturas de areia australianas à abstração caligráfica, como a da arte de Cy Twombly.¹⁰ Tradições de escritas inventadas e de pseudoescritas também recorrem a convenções pictóricas. A pseudoescrita pictórica começa com a cultura pré-histórica europeia Vinca e inclui fenômenos tão diversos quanto a má interpretação barroca dos hieróglifos e escritas inventadas asiáticas, africanas e americanas.¹¹ Mesmo os esquemas, os principais objetos de estudo em pesquisa visualmente orientada na história da ciência – e, indiscutivelmente, o tipo central de imagens não arte¹² –, incluem não apenas exemplos científicos modernos, mas também árvores genealógicas, gráficos e mapas do período medieval até o barroco, representado tudo, do universo macrocósmico-microcósmico até escritas angélicas.¹³ Por essas razões, é melhor dizer que as imagens científicas desempenham um papel junto às imagens informativas, mas não são necessariamente seus exemplares. Ao invés de confinar as imagens não arte às ciências, ou de opor “arte erudita” a “imagens científicas”, devemos compreender os elementos visuais na ciência como uma eflorescência de imagens informativas em geral.

Nem é pura a categoria de imagens informativas, de modo que se possa fazer uma distinção muito firme entre imagens religiosas, artísticas e informativas, como se houvessem de algum modo dividido o domínio das imagens entre si. Penso que faz sentido empregar termos tais quais “imagens informativas” como rótulos convenientes em vez de como definições, uma vez que dizem menos sobre imagens do que sobre o atual formato das disciplinas que as estudam: imagens “não arte”, no final, são o que quer que a atual história da arte não estude.¹⁴ A história da arte está centralmente posicionada nesse campo emergente porque possui a linguagem mais exata e desenvolvida para a interpretação das imagens. Métodos da história

da arte existentes, que são normalmente treinados em objetos de arte, podem abarcar imagens de qualquer tipo, de gráficos à escrita ideográfica; e, inversamente, investigações da história da arte podem ser enriquecidas pelo que está acontecendo em outras disciplinas. Para argumentar nesse sentido, irei considerar imagens não arte em dois sentidos: em primeiro lugar, como aparecem correntemente na história da arte, e em segundo lugar, como estão sendo explorados em outras disciplinas. Entre as duas investigações, farei uma pausa para considerar a possibilidade de que as linhas que dividem as disciplinas não precisem separar arte de informação, porque nenhuma imagem é inexpressiva: mesmo o mais simples diagrama pode estar repleto de sentido.

Imagens não arte na história da arte

Como regra geral, a história da arte tratou imagens científicas e outras imagens informativas como fontes auxiliares para a interpretação da arte erudita, ao invés de como imagens interessantes por si só. Ainda assim, pode-se advertir que a natureza potencialmente inoportuna dessas imagens permanece invisível, na medida em que são tratadas como evidência para outros tipos de imagem. Como prelúdio para essa possibilidade – que discuto mais tarde neste artigo –, é útil rever três dos maiores usos que a história da arte fez das imagens não arte.

1. Especialmente no século XX, artistas procuravam a ciência em busca de imagística, e historiadores da arte trabalharam para explicar imagens por meio da localização de fontes científicas relevantes. A tendência artística de usar a ciência para informar a arte é uma extensão da atitude romântica e romântico-tardia que pode remontar a escritores como Edgar Allan Poe (que fez uso de fontes científicas e matemáticas em suas histórias),¹⁵ e, normalmente, opera por meio da reinvenção do material científico “árido” a fim de trazer à tona seus significados expressivos. De modo complementar, historiadores da arte que remetem as obras de arte a suas fontes “objetivas” estão desempenhando um gesto antirromântico ou modernista ao explicar as imagens por meio da restauração de suas origens científicas.¹⁶ Assim como parte da arte romântica vivifica a ciência, parte da atual história da arte reinveste as imagens expressivas com seus referentes científicos ou “objetivos”. Mesmo quando baseado no romantismo inicial, esse movimento duplo não se exauriu, e muitos artistas dedicaram-se a tais análises. Pós-impressionistas como Georges Seurat e Paul Signac foram influenciados de modos mais ou menos não científicos por livros que continham sólidos e manchas de cor.¹⁷ Artistas tão diferentes como Odilon Redon e Wassily Kandinsky estavam interessados em imagens microscópicas,¹⁸ e modernistas de Picasso a Ernst e Duchamp, aparentemente, eram influenciados por equivocadas noções de exóticas teorias de geometria e física.¹⁹ Ainda que haja menos estudos de história da arte sobre arte contemporânea, artistas como Robert Rauschenberg, Vito

os tratamentos de história da arte não são continuados em narrativas ininterruptas até o antigo Oriente próximo, onde a história da arte propriamente está em curso. Ver DAVIS, Whitney. *Beginning the History of Art. Journal of Aesthetics and Art Criticism*, li, n. 3, p. 327–50, 1993.

6 Sobre o *quipu*, ver ASCHER, Marcia and Robert. *Code of the Quipu: a study in media, Mathematics and culture*. Ann Arbor, Mich., 1981; e, dos mesmos autores, *Ethnomathematics. History of science*, XXIV, p. 125–44, 1986. Sobre Lull, ver primeiro seu *Ars demonstrativa*. In: BONNER, Anthony (Ed.). *Selected works of Ramon Llull*. Princeton, N.J., 1985, l. p. 305–568.

7 Sobre a questão das relações “palavra-imagem” neste contexto particular, ver CÉARD, J.; MARGOLIN, J.-C. *Rébus de la Renaissance: des images qui parlent*. Paris, 1986; e o estudo clássico de VOLKMANN, Ludwig. *Bilderschriften der Renaissance: Hieroglyphik und Emblematik in ihren Beziehungen und Fortwirkungen*. Nieuwkoop, 1969. Em termos de imagens científicas, ver MEADOWS, A. J. The evolution of graphics in scientific articles. *Publishing Research Quarterly*, VII, n. 1, p. 23–32, 1991; e DUNCAN, Alistair. The requirements of scientific publishing: the example of chemical illustrations in the scientific revolution. *Publishing Research Quarterly*, VII, n. 1., p. 33–53, 1991.

8 Os melhores relatos das relações palavra-imagem egípcias são de FISCHER, H. G. *L'Écriture et l'art de l'Égypte ancienne*. Paris, 1986; idem, *The orientation of egyptian*

hieroglyphs: part I, Reversals. New York, 1977; e BRUNNER, H. *Illustrierte Bücher im alten Ägypten*. In: BRUNNER, H. et al. (Ed.). *Wort und Bild*. Munich, 1979. Sobre a escrita maia, ver HANKS, W. F. *Word and image in a semiotic perspective*. In: HANKS, W. F.; RICE, D. S. (Ed.). *Word and image in maya culture*. Salt Lake City, 1989; e ELKINS, J. *The question of the body in mesoamerican art*. *Res*, XXVI, p. 113–24, 1994.

9

Os termos “semasiografia” e “subgrafêmica” são da obra de GELB, I. J. *A study of writing: the foundations of grammatology*. Chicago, 1974. O mais interessante caso de semasiografia diz respeito à ostensiva escrita “Europeia Antiga”, que teria se desenvolvido antes da escrita no Oriente Próximo. A reivindicação de que os “Antigos Europeus” possuíam uma escrita é mais claramente especificada em GIMBUTAS, Marija. *The civilization of the goddess*. San Francisco, 1991; ver também ELKINS, J. *The signs of writing: on some parallels between the undeciphered Prehistoric vinca script; e Andrea Mantegna’s The battle of the sea gods*.

10

Sobre as subgrafêmicas Tjuringa esquimó e australiana, ver JENSEN, Hans. *Die Schrift in Vergangenheit und Gegenwart*. 3 ed. Berlin, 1969. p. 36–37, fig. 26. Exemplos siberianos são discutidos em AL’KORA, I. *Plazyki i pis’mennost’ narodov severa*. Moscow, 1924. p.111.

11

Para um sistema de escrita não pictográfico inventado por um não ocidental, ver SCHMITT, Alfred. *Die Bamum-Schrift*. Wiesbaden, 1963.

Acconci, Dorothea Rockburne, Frances Whitehead e Joan Fontcuberta continuam a encontrar novos modos de incorporar imagens matemáticas, físicas, botânicas, médicas e zoológicas em seu trabalho.²⁰

Há muito mais a ser explorado nesse veio, mas há tanto limitações históricas quanto metodológicas que proíbem a abordagem de fazer justiça mais ampla às relações entre ciência e arte. Uma vez que a busca por fontes científicas depende de paralelos iconográficos específicos, ela não pode explicar as mais indiretas (ainda que não menos importantes) relações entre a ciência inicial e a imagística barroca, ou entre a ciência iluminista e a imagística neoclássica,²¹ e não pode ajustar as contas com influências mais abstratas sobre a arte do século XX, como as noções populares do princípio de incerteza, fissão nuclear e geometria fractal.²² Histórias da influência das teorias de óptica ou perspectiva tendem a explicar apenas aspectos limitados da arte pós-renascentista,²³ e mesmo quando se trata de arte explicitamente óptica, como a de Seurat, explicações científicas podem apenas ter uma tênue compreensão sobre o que torna as pinturas significativas.²⁴ Menciono geometria fractal, entre outras possibilidades, porque conexões entre dinâmicas caóticas e arte continuam a ser de interesse para uma ampla gama de especialistas em computação gráfica, artistas e matemáticos. Alguns cientistas fizeram afirmações estéticas sobre sua matemática que são inapropriadas de acordo com padrões históricos (Benoit Mandelbrot, por exemplo, diz que sua geometria fractal é como a pintura minimalista),²⁵ e alguns críticos de arte empregaram termos científicos como “caos” ou “turbulência” de maneiras que não são significativas pelos padrões científicos.²⁶ Esses eram os tipos de referências oblíquas que a história iconográfica das imagens científicas na arte tem problemas em acomodar. Em última instância, a abordagem carece da flexibilidade de demonstrar a completa relação entre ciência e arte – que arte do século XX não é influenciada pela ciência moderna? – e ainda não possui uma estratégia metodológica que justifique a concentração em paralelos mais literais.

2. Outras imagens não arte atraíram a atenção porque compartilham convenções das artes eruditas ou mostram vestígios de significado expressivo. Os dois exemplos mais importantes são provavelmente imagens médicas e gráficos computacionais. Imagens médicas são de interesse não apenas porque tiveram influência direta sobre a prática artística desde o século XV,²⁷ mas também porque a ilustração médica, inevitavelmente, evoca questões afetivas de gênero, prazer e dor e, comumente, emprega convenções pictóricas muito próximas àquelas da arte erudita contemporânea. Assim, as figuras de Andreas Vesalius têm afinidades com a paisagem e as composições figurativas italianas, as figuras de Charles Estienne estão associadas à Escola de Fontainebleau, as dissecações de Govard Bidloo usam convenções das naturezas-mortas holandesas, e as figuras de Bernard Albinus têm um paralelo muito próximo da teoria da arte neoclássica.²⁸ De certo modo, a ilustração médica

é a sombra das representações do corpo feitas pela arte erudita, participando em muitos de seus sentidos e convenções, mas permanecendo escondida dentro do ostensivamente científico. Tantas convenções da arte erudita foram aproveitadas na ilustração anatômica, que a única diferença formal importante entre as duas é que os ilustradores médicos tinham rotineiramente garantida a licença para retratar aspectos da morte, da sexualidade e do interior do corpo que eram proscritos aos artistas eruditos.²⁹ No século XX, essas distinções entraram em colapso, e artistas de Joseph Beuys a Arnulf Rainer e Hermann Nitsch fazem uso livre de imagens médicas e cenas do interior do corpo.³⁰

O mesmo pode ser dito sobre a computação gráfica. Ainda que a relativa separação entre a história da arte e a computação gráfica possa parecer indicar que elas têm pouco em comum, é possível demonstrar uma contínua dependência da computação gráfica com relação à mais velha história da arte. As rotinas de representação que foram desenvolvidas nas duas últimas décadas modelam efeitos de luz que são encontrados nas pinturas renascentistas e barrocas – isto é, mesmo quando elas procuram imitar a natureza diretamente, *designers* gráficos tendem a escolher fenômenos que não apenas são receptivos à computação, mas que também estão alinhados às versões pictóricas herdadas do naturalismo. Ao fazer isso, os desenvolvedores de *softwares* para computadores recapitulam a história da arte em vários particulares: a história da representação tridimensional ensaia a história inicial da perspectiva linear, o interesse corrente nas translúcidas camadas de *Mylar* revive os diáfanos efeitos rococó do afresco e da pintura a óleo, e as rotinas para gradientes luminosos (assim como o modelo de representação Blinn-Phong) recordam os interesses dos séculos XVII e XVIII nas reflexões especulares e difusas.³¹ Em um sentido mais amplo, as convenções das cenas de perspectiva geradas por computador em simulações militares e científicas, arquitetura e jogos comerciais parecem “naturais” ou matematicamente dirigidas para seus *designers*, ainda que se possa mostrar que derivam da pintura ocidental de paisagem dos últimos dois séculos.

Muitos tipos de computação gráfica, inadvertidamente (e às vezes intencionalmente), aproximam-se de tradições da arte erudita do Renascimento em diante, e aqueles paralelos são uma importante razão pela qual obras de computação gráfica são apresentadas e estudadas como obras de arte independentes.³² Tanto a ilustração médica como a computação gráfica são marginais aos interesses centrais da história da arte, mas também estão firmemente conectadas com aquela história em virtude de seus empréstimos formais e expressivos.

3. Finalmente, a história da arte passou a se interessar por imagens não arte que possam ser usadas para iluminar a história da visualidade, mesmo se não contribuem diretamente para a produção de obras de arte. Mapas celestiais e terrestres, panoramas e dioramas, imagens feitas durante viagens científicas e ilustrações botânicas,

3 v. Outro caso, incluindo exemplos de pseudoescrita profética, é documentado em SMALLEY, William. *Mother of writing: the origin and development of a Hmong messianic script*. Chicago, 1990. A má interpretação barroca dos hieróglifos egípcios é exemplificada por KIRCHER, Athanasius. *Œdipus Aegyptiacus*, 1652–54, III, p. 257. Sobre a escrita Vinca, ver ELKINS (como na nota 9).

12 Não estou defendendo essa reivindicação aqui, ainda que pense fazer sentido estudar as formas do esquema em qualquer tentativa de sistematizar os tipos de imagem não arte. A história do esquema na filosofia e em várias disciplinas científicas e não científicas é esboçada em ELKINS, J. Schemata for the schema: seventeen notes toward a history of the concept. In: *Encyclopedia of Aesthetics*. New York.

13 Ainda não há uma história geral dos esquemas. Para elementos dessa história, ver a discussão de Proclus em STAFFORD, Barbara. *Body criticism: imaging the unseen in enlightenment art and medicine*. Cambridge, Mass., 1991, p. 235–38; e livros de François Dagognet, citados adiante, nota 58.

14 Há sete candidatos principais a nomes para as imagens que estou discutindo: científica, inexpressiva, não ou extraestética, informativa, não representacional (ou anicônica), esquemática ou notacional. Deixe-me considerá-los, um a um. (1) Já ofereci razões pelas quais elas não devem ser reduzidas à designação de “científicas” (ou matemáticas) e argumento adiante que (2) elas não são inexpressivas, mesmo se aquele

termo é tomado no sentido estrito de provocar resposta afetiva. (3) Há ao menos dois modos de argumentar que a estética compreende tanto essas imagens quanto as de arte erudita: no texto, considero evidente que as imagens científicas em particular preservam um sentido de estética original, pré-kantiano; e também é possível enfatizar o componente cognitivo da resposta estética, como contra a exclusão do mesmo por Kant. A segunda opção é uma tendência recorrente em estética: ver, p. ex., CRAWFORD, Donald. *Kant's aesthetic theory*. Madison, Wis., 1974. A admissão de aspectos cognitivos também está implícita no relato de Nelson Goodman (*Languages of art*. 2 ed. Indianapolis, Ind., 1976) de "sistemas" denotativos que diferem parcialmente em seu grau de complexidade simbólica e sintática. (4) "Informativa" não é um avanço porque o próprio conceito de "informação" está ligado a noções da teoria da comunicação do século XX e à eficiente transferência de capital e conhecimento, e então ele é intempestivo no âmbito histórico da criação de imagem. (5) Essas imagens podem ser chamadas de não representacionais ou anicônicas, exceto por muitas delas serem fortemente icônicas, e ainda mais intimamente similares a seus objetos do que as imagens da arte erudita. (6) Pela mesma razão, elas não são necessariamente esquemáticas — algumas são tão completamente encarnadas como podem ser as pinturas. (7) Elas podem ser chamadas de notações, se não fosse o fato de que a palavra foi cooptada por Goodman para descrever especialmente imagens sistemáticas, tais como notação musical, *Labanotation* (gráficos dos movimentos dos dançarinos), e eletroencefalogramas.

paleontológicas, geológicas e zoológicas estão entre os exemplos proeminentes. Esses temas nunca deixam de ter suas relações com a arte erudita, mesmo que possam ser limitadas ou oblíquas. Paralelos entre mapas e pinturas foram amplamente discutidos na história da arte, por exemplo, no "impulso de mapeamento" que Svetlana Alpers analisou na pintura holandesa do século XVII, o interesse em cenas "topográficas" na arte americana do século XIX e a coincidência de navegação, astronomia e o início da perspectiva linear.³³ Dioramas e panoramas são ainda mais diretamente implicados na produção da arte erudita, uma vez que a história dos panoramas é a história de contínuas pesquisas por parte de talentosos paisagistas e desenhistas arquitetônicos.³⁴ Como mostrou Barbara Stafford, ilustrações de viagem feitas com propósitos geológicos, arqueológicos, antropológicos e botânicos são testemunho não apenas dos significados que os cientistas desejavam extrair do que viam,³⁵ mas também das noções contemporâneas de sublime, pitoresco e do gênero paisagístico.³⁶ Diferentemente das imagens nas duas primeiras categorias, essas tendem a ser usadas para indicar pontos gerais sobre as ideias que conduzem a criação de imagens na arte erudita, e assim elas são menos estreitamente ligadas às formas das pinturas e aos desenhos individuais. Essa liberdade é uma força, uma vez que evita a busca por influências diretas, mas também é uma fraqueza porque elucida tendências na arte e na história de conceitos associados mais do que em obras de arte individuais.

Listo esses exemplos para evocar os contornos gerais do campo. Quando a história da arte encontra as imagens não arte, tende a usá-las para ilustrar a história da arte erudita. Em cada um desses casos, o que atrai o interesse da história da arte, e dá às imagens um significado relativamente independente, é sua proximidade com a arte erudita. Aquelas imagens que têm menos a ver com pintura e desenho recebem menos atenção. As estranhas distorções de muitas projeções em mapas tendem a ser desconsideradas em favor daquelas projeções que lembram as distâncias e os ângulos de visão comuns na pintura,³⁷ assim como os aspectos menos naturalistas e intuitivos da computação gráfica, ou as estratégias da ilustração médica menos espacialmente resolvidas, tendem a parecer menos significativos do que suas instâncias mais pictóricas. Há muitos estudos de figuras diferenciadas por sexo na história da ilustração médica, poucos de imagens de partes do corpo e virtualmente nenhum de anatomias histológicas e seccionais. Em geral, a suposição por trás dos estudos de história da arte pode ser apresentada assim: algumas imagens científicas e não arte abordam os expressivos valores e formas da arte erudita, mas muitos mais estão presos às convenções técnicas de seus campos. Essas imagens são uma espécie de deserto onde as representações são raquíticas e espaçadas. Elas são inerentemente informacionais e sem valor estético e são apropriadamente consideradas como aparentadas a equações ou planilhas; elas são notações, e não imagens em um sentido mais profundo.

Significados mais amplos em imagens “inexpressivas”

Penso que é importante resistir a essa conclusão, tanto em nome da disciplina em expansão da história da arte – que iria de outro modo se encontrar diante de uma intransponível barreira no “final” da expressividade, do interesse ou do valor estético – e também porque isso é demonstravelmente falso. Um texto especialmente significativo a esse respeito é um estudo escrito pelo sociólogo da ciência Michael Lynch e pelo historiador da arte Samuel Edgerton, sobre os modos como os astrônomos lidam com as imagens. Os astrônomos, rotineiramente, fazem dois tipos de imagens: “imagens bonitas” para livros de mesa e revistas científicas populares tais como *Scientific American*, e imagens “científicas”, normalmente em preto e branco, para publicações como o *Journal of Astrophysics*. “Imagens bonitas” com frequência recebem cores falsas fortemente cromáticas, e inicialmente Lynch e Edgerton esperavam encontrar evidências de que a pintura expressionista poderia estar por trás dessa prática, tornando as imagens astronômicas interessantes exemplos da difusão da arte erudita. Mas, de acordo com seus informantes no laboratório, a arte erudita não influencia nem as imagens “científicas” nem as imagens “bonitas”.³⁸ Mesmo quando os astrônomos podem dedicar tempo a fazer “imagens bonitas”, eles não as consideram seriamente em termos da história e significados da arte, ou mesmo pretendem que sejam algo mais do que atraentes ou decorativas. Por outro lado, estão intensamente preocupados com suas imagens “científicas” porque querem torná-las tão claras, não ambíguas, simples, graficamente elegantes e úteis quanto possível. Com esse fim, empregam uma variedade de ferramentas de processamento de imagem para “limpar” os dados crus fornecidos pelos telescópios. Para transformar a “ruidosa” imagem da Fig. 1 na imagem “limpa” da Fig. 2, os astrônomos usaram um *software* de processamento de imagem para remover o “desequilíbrio eletrônico” (que torna o topo da Fig. 1 mais escuro do que a base), uma “rosca” causada por poeira fora de foco no telescópio (centro, ao alto), fileiras de “pixels estourados” (as linhas horizontais negras e brilhantes), um ponto de cola epóxi (à esquerda do centro), e traços de raio cósmico (os pontos negros menores). Inicialmente, parece que isso tem pouco a ver com o que quer que possa dizer respeito à história da arte. Mas Lynch e Edgerton indicam que esse tipo de cuidado não está fora da estética. Isso é precisamente estética: isso é o sentido original, pré-kantiano, de estética como o “aperfeiçoamento da realidade” – a própria doutrina que governou a pintura do Renascimento.³⁹

Mesmo quando os astrônomos usam cores falsas para suas imagens científicas, eles o fazem a fim de tornar as formas naturais mais claras e mais suscetíveis à medição quantitativa. Suas imagens sempre têm por objetivo oferecer o que consideram a versão mais racional do fenômeno. Este, penso, é um resultado

Em ELKINS, J. What Really Happens in Pictures? Misreading with Nelson Goodman. *Word & Image*, lx, n. 4, p. 349–62, 1993, argumento que as restrições lógicas que Goodman aplica a notações são transferidas do desejo comum para pinturas sistematizadas. A esse respeito, pinturas são notações falhas, e o que importa nas imagens visuais não é o que ocorre nas notações, mas por que a restrição notacional falha em ocorrer nas imagens. Presumo que a dificuldade de encontrar um nome adequado para essa categoria de imagens indique que elas se afastam dos interesses correntes de qualquer disciplina. Por essa razão, descrições negativas (de que não são arte ou pinturas não religiosas) normalmente servem melhor.

15 Ver CUNNINGHAM, Andre; JARDINE, Nicholas (Ed.). *Romanticism and the sciences*. Cambridge, 1990.

16 Neste sentido, os historiadores da arte participam em ambas as direções da história das ideias: alguns estudos se ocupam do romantismo na ciência, e outros da ciência no (mais literalmente) romantismo. Ver POGGI, Stefano; BOSSI, Maurizio. *Romanticism in science: Science in Europe, 1790–1840*. Dordrecht, 1994; e em contraste, SAUL, Nicholas (ed.). *Die Deutsche literarische Romantik und die Wissenschaften*. Munich, 1991.

17 Ver RATLIFF, Floyd. *Paul Signac and color in Neo-Impressionism*. New York, 1992; e ROSLAK, Robyn. The politics of aesthetic harmony: Neo-Impressionism, science, and anarchism. *ArtBulletin*, LXXIII, p. 381–90, 1991.

18

Kandinsky parece ter sido influenciado por imagens microscópicas ca. 1937; ver ROETHEL, Hans K.; BENJAMIN, Jean K. (Ed.). *Kandinsky: catalogue raisonné of the oil-paintings*. New York, 1984, cat. 1088 e passim. O interesse de Redon em imagens microscópicas foi despertado por Armand Clavaud; ver DRUICK, Douglas W. et al. *Odilon Redon: prince of dreams, 1840–1916*, exh. cat. Art Institute of Chicago, Chicago, 1994, p. 137, 148, 149.

19

A mais abrangente fonte é HENDERSON, Linda Dalrymple. *The fourth dimension and non-euclidean geometry in modern art*. Princeton, N.J., 1983. Ver também WADDINGTON, C. H. *Behind appearance: a study of the relation between painting and the natural sciences in this century*. Cambridge, Mass., 1970; e ADELMAN, Lucy; COMPTON, Michael, *Mathematics in early abstract art*. In: COMPTON, Michael (Ed.). *Towards a new art: essays on the background to abstract art*. London, 1980, p. 64–89. (Para uma avaliação do livro de Waddington, que o coloca no contexto do debate das “duas culturas”, ver PORTER, Roy. *The two cultures revisited*. *Cambridge Review*, cxv, n. 2324, p. 74–80, 1994) Há outros estudos que são principalmente psicológicos (p. ex., VITZ, Paul. *Modern Art and Modern Science*. New York, 1984) ou formais (como em RICHARDSON, John. *Modern art and scientific thought*. Urbana, il., 1971). LYOTARD, Jean-François. *Duchamp's TRANS/formers: A Book*. Venice, Calif., 1990, pertence a uma categoria diferente, uma vez que Lyotard não explica o pensamento de Duchamp tanto quanto participa nele.

fundamentalmente importante, e nenhuma obra sobre imagens não arte pode ser realizada sem levar isso em consideração. O que acontece em imagens não arte pode estar tão repleto de escolhas artísticas, tão profundamente envolvido com o visual e ser tão cheio de recursos e visualmente reflexivo quanto qualquer pintura, ainda que seus propósitos possam ser inteiramente diferentes. Lynch e Edgerton concordam com Leo Steinberg, Thomas Kuhn e outros que não se ganha muito ao comparar os critérios de elegância, clareza e simplicidade dos cientistas com os critérios artísticos e que os dois sentidos de imagens são mundos à parte⁴⁰ – mas em termos da atenção que os cientistas dispensam prodigamente ao criar, manipular e apresentar imagens, as “duas culturas” são virtualmente indistinguíveis.

Fig. 1. Imagem CCD “ruidosa” (de Michael Lynch e Samuel Edgerton, in *Picturing power*, fig. 3; cortesia Michael Lynch e Rudolph Schild, Harvard-Smithsonian Astrophysical Laboratory).

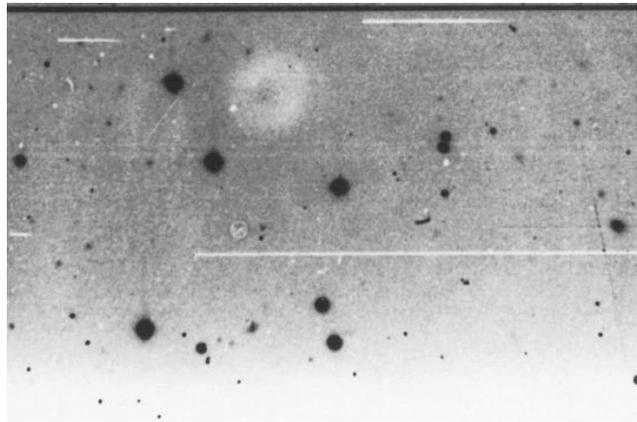
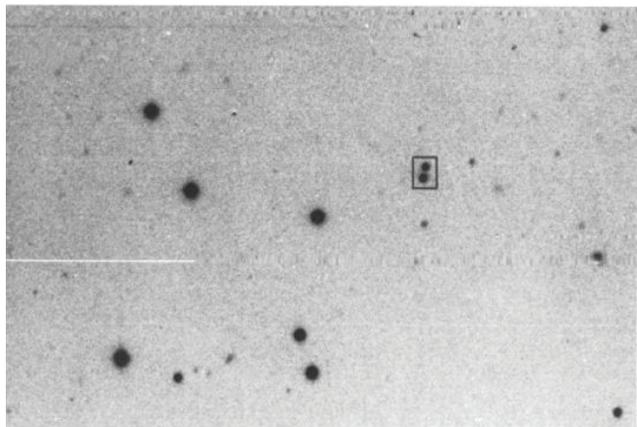


Fig. 2. Imagem processada, com a caixa do cursor em torno do objeto QSO 0957+561 (de Lynch e Edgerton, fig. 4; cortesia Michael Lynch e Rudolph Schild, Harvard-Smithsonian Astrophysical Laboratory).



Onde as imagens são objeto de tais atenções combinadas, então os significados afetivos, históricos e sociais – em suma, a panóplia de significados que interessam à história da arte – não podem estar muito atrás. Significados afetivos, por exemplo, estão presentes mesmo nas mais áridas imagens informacionais. Nicole Oresme, que foi um dos originadores dos gráficos na metade do século XIV, compreendeu essa invenção em termos parcialmente numéricos e parcialmente expressivos.⁴¹ O eixo vertical em seus gráficos representa “qualidades disformes” tais como calor,⁴² e assim um gráfico plotando o calor crescente contra a distância resultaria em um triângulo, que Oresme chamou de calor “agudo”. A história dos gráficos ainda é amplamente desconhecida,⁴³ mas ainda há remanescentes pictóricos em nosso sentido de gráficos – pensemos, por exemplo, na flutuante aparência de um gráfico da bolsa de valores que fica “fora de controle”.⁴⁴ Se uma imagem tão “inexpressiva” quanto um gráfico x - y medieval contém tanto elementos afetivos como pictóricos, então não é surpreendente encontrar significados mais amplos em imagens científicas mais recentes – e mais elaboradas.

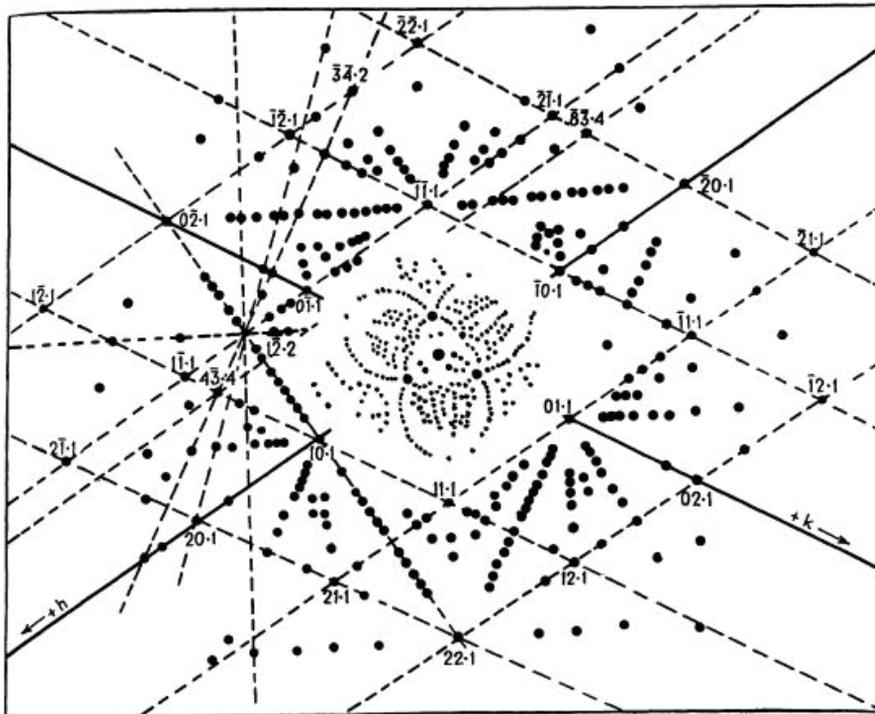


Fig. 3. Projeção gnomônica de padrão Laue de rodocrosita ($MnCC > 3$) (de DAVEY, Wheeler. *A study of crystal structure and its applications*. New York, 1934, fig. 13).

20

O fresco de Dorothea Rockburne descrito em ADAMS, Brooks. *High windows: Dorothea Rockburne's skyscapes*. *Artforum*, XXXI, no. 9, p. 78–82, 1993, utiliza gráficos do campo eletromagnético da terra. Frances White conduz experimentos com formas e líquidos botânicos; ver, p. ex., a resenha de YOOD, Jim. *Artforum*, XXVIII, n. 11, p. 146–47, 1989. Joan Fontcuberta fez obras de arte baseado em descrições científicas de animais que não existem; sua série “Fauna” é descrita por FISHER, Jean. *Artforum*, XXVII, no. 2, 1988, p. 141–42.

21

Sobre esses tópicos, ver STAFFORD, Barbara Maria. *Artful science: enlightenment, entertainment, and the eclipse of visual education*. Cambridge, Mass., 1994.

22

O periódico *Leonardo* é uma fonte de informação sobre muitos desses paralelos.

23

Para conexões entre a ciência óptica e a pintura, ver KEMP, Martin. *The science of art: optical themes in western art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven, 1990; e as discussões sobre Chardin em BAXANDALL, Michael. *Patterns of intention: on the historical explanation of pictures*. New Haven, 1985; e sobre Fra Angelico em EDGERTON, Samuel. *The heritage of Giotto's geometry: art and science on the eve of the scientific revolution*. Ithaca, N.Y., 1991. Para temas ópticos do século XIX, ver CRARY, Jonathan. *Techniques of the observer: on vision and modernity in the nineteenth century*. Cambridge, 1990.

24

A melhor obra sobre as teorias da cor de Seurat, penso, ainda é HOMER, William Innes. *Seurat and the science of painting*. Cambridge, Mass., 1964, porque registra observações empíricas que ainda precisam ser testadas. Ver também o céptico account em SMITH, Paul. *Seurat, the natural scientist? Apollo*, CXII, n. 346, p. 381–85, Dec. 1990; e LEE, Alan. *Seurat and Science. Art History*, x, n. 2, p. 223, 1987.

25

MANDELBROT, B. *Fractal geometry of nature*. San Francisco, 1982, p. 23, citando DYSON, F. Characterizing irregularity. *Science*, cc, p. 677–78, 1978.

26

Eu argumentei esses pontos em ELKINS, J. The Drunken conversation of chaos and painting. *M/E/A/N/I/N/G*, II, p. 55–60, 1992; ver também SHORT, Larry. The aesthetic value of fractal images. *British Journal of Aesthetics*, XXXI, p. 342–55, 1991. Todo o tópico dos espúrios paralelos arte-ciência foi sucintamente articulado por STEINBERG, Leo. *Art and science: do they need to be yoked? Daedalus*, CXV, n. 1, p. 1–16, 1986.

27

Sobre o interesse anatômico inicial, ver SCHULTZ, Bernard. *Art and anatomy in Renaissance Italy*. Ann Arbor, Mich., 1985. Sobre a relação entre anatomia e pintura em Michelangelo, ver ELKINS, J. Michelangelo and the human form: his knowledge and use of anatomy. *Art History*, VII, p. 176–86, 1984; e para paralelos entre anatomia e o desenho da Academia Francesa, ver idem, *Two conceptions of the human form: Bernard Siegfried Albinus and Andreas Vesalius. Artibus et historiae*, XIV, p. 91–106, 1986, com referência a KAREL, David G. The teaching of

Uma imagem de um cristal, por exemplo, desempenha várias operações no espaço comum que têm paralelo nos experimentos do século XIX no desenho técnico e nas belas-artes (Fig. 3). A imagem curvilínea no centro é um padrão Laue, produzida por brilhantes raios-X através do cristal; os átomos de cristal difrata os raios-X em determinadas direções, criando um padrão que reflete a estrutura atômica. As fotografias de Laue não são fáceis de decodificar, e o cristalógrafo Ralph Wyckoff superpôs uma segunda projeção dos padrões de Laue que endireita seus arcos em linhas. Ainda que não seja fácil de ver, o padrão maior de pontos ordenados ao longo das linhas retas repete o padrão central arranjado em curvas; os arcos trifoliados, por exemplo, tornam-se um grande triângulo invertido. Com a adição de linhas retas, é possível correlacionar os pontos com notações convencionais para facetas de cristal. Dados os números (“índices”) na grade, um cristalógrafo pode nomear o cristal e fazer uma imagem representacional comum dele.⁴⁵ O padrão Laue é uma projeção estereográfica e o campo circundante uma projeção gnomônica – ambos métodos cartográficos aplicados pela primeira vez a cristais no começo e na metade do século XIX. Os modos pelos quais o espaço é curvado e realinhado nas duas projeções podem ser encontrados também nos tratados de perspectiva dos séculos XVIII e XIX, escritos por teóricos interessados em construções espaciais que não correspondem aos intuitivamente disponíveis espaços ativos de projeções perspectivas mais simples. Aquelas convenções de desenho descenderam, como podemos esperar, de fontes relacionadas – especialmente a confecção de mapas e o desenho de engenharia do começo do século XIX.⁴⁶ Mas a imagem também pode ser interpretada nos termos da pintura do final do século XVIII: ela se comporta parcialmente como os primeiros panoramas (as imagens são vistas em grande angular, e a imagem central curva o espaço assim como os maiores panoramas fazem) e a projeção maior achata o espaço de modo análogo aos simplificados espaços de relevo dos pintores neoclássicos, como aqueles estudantes de Jacques-Louis David que eram chamados de *Les Primitifs*.⁴⁷ Uma leitura completa dessa imagem iria reconhecer várias influências: dos modos neoclássicos de criação de imagem às convenções disponíveis da geometria descritiva e das austeridades das simetrias do cristal às técnicas da gravura científica. A inovação gráfica de Wyckoffs nessa imagem – sobrepondo as projeções estereográfica e gnomônica – é um típico movimento do século XX rumo à complexidade. De um modo que não está relacionado às estratégias modernistas na pintura, essa imagem compósita tanto distorce como fragmenta o espaço, tornando impossível ler a imagem como um todo consistente.

Dou esses breves exemplos de imagens astronômicas, gráficos e desenhos de cristal para sugerir que não há morte do significado expressivo, historicamente baseado, mesmo em imagens que parecem mais distantes das preocupações comuns da história da arte. É importante, penso, não deixar a hierarquia das imagens se

esconder sob o disfarce de relativo “interesse”. Em uma visão mais reflexiva, não há algo como uma imagem que meramente fornece informação, e imagens científicas e outras não arte podem ser tão ricas quanto pinturas.

Há considerações lógicas, e elas conduzem a algumas direções inesperadas. Com mais interpretações completas e imagens não arte, começaria a fazer sentido, por exemplo, contar a história da arte por meio da história de alguma disciplina científica como a cristalografia. Penso que seja possível realizar uma razoável tentativa fazendo apenas isso – encontrando desenhos cristalográficos “renascentistas”, “românticos”, “modernos” e mesmo “pós-modernos” e começando a contar a história da ilustração cristalográfica como a história da arte ocidental.⁴⁸ Este é um experimento estimulante – a *História da Arte* de H.W. Janson não poderia ser reescrita apenas com o uso de imagens de cristais –, mas serve para frisar que se apoia crucialmente na confluência das disciplinas que estudam imagens. Se essas imagens devem ser entendidas em seus sentidos mais amplos, então é necessário não restringir a interpretação de forma que esta apenas conte a história de um tipo de imagem em termos de outro tipo. Esse é o contexto no qual faz sentido dizer que imagens inexpressivas não apenas são expressivas, mas são completamente expressivas e, como tal, podem efetivamente questionar o modo como pensamos o domínio do visual.

Imagens além da História da Arte

Outras disciplinas já estão explorando as possibilidades de imagens expressivas fora da arte. Atualmente, aspectos de imagens informacionais estão sendo estudados principalmente em arqueologia,⁴⁹ psicologia cognitiva,⁵⁰ antropologia visual,⁵¹ comunicação visual,⁵² design gráfico,⁵³ alguns aspectos das discussões “palavra-imagem”,⁵⁴ a história da matemática⁵⁵ e a história, estudo social e filosofia da ciência.⁵⁶ A maior parte do trabalho está ocorrendo nas várias disciplinas que estudam ciência, e um novo campo interdisciplinar dos estudos de ciências está emergindo das diferenças indefinidas entre a crítica, a história e a prática da tecnologia e das ciências.⁵⁷ Os últimos cinco anos em particular viram um dramático aumento na pesquisa que interpreta a ciência a partir de suas imagens.⁵⁸ Ainda que algumas tenham a ver com o papel das imagens especificamente artísticas na ciência, dizem mais respeito a imagens que parecem desvinculadas da arte erudita.⁵⁹ Os exemplos vão de desenhos em miniatura e anotações de experimentos reflexivos a gráficos formais e mesmo “mapas” de disciplinas inteiras.⁶⁰ Recentemente, historiadores e sociólogos da ciência introduziram esquemas para entender o que os cientistas fazem, e esses gráficos se tornaram, eles mesmos, objetos de estudo.⁶¹

O campo é ainda jovem, e o material ainda não foi coletado em um relato sintético, mas já é possível discernir duas direções básicas na pesquisa: alguns eruditos estão

drawing in the French Royal Academy. Ph.D. diss., University of Chicago, 1974.

28

Sobre as figuras de Vesalius, ver SAUNDERS, J. B.; O'MALLEY, Charles (Ed.). *The illustrations from the works of Andreas Vesalius of Brussels*. Cleveland, 1950. ESTIENNE, Charles. *La dissection des parties du corps humain*. Paris, 1546, é o tema de uma obra de Valerie Traub (Vanderbilt University) que destaca suas conexões com o erotismo renascentista e o *blooket* pornográfico *I modi*. As composições de Bidloo são discutidas em PERNIOLA, Mario. *Between clothing and nudity*. Trad. Roger Friedman. In: FEHER, Michel (Ed.). *Fragments for a history of the human body*. Cambridge, Mass., 1989, II, p. 236–65, esp. p. 258. As afinidades neoclássicas de Albinus são discutidas em ELKINS (assim como na nota 27). Ver também HUET, Marie-Hélène. *Monstrous imagination*. Cambridge, Mass., 1993; e a resenha de DASTON, Lorraine. *Isis*, LXXXV, n. 1, p. 132, 1994.

29

O melhor texto recente sobre imagens médicas é STAFFORD (como na nota 13). Ver também as resenhas sobre Stafford por OUTRAM, Dorinda. *Body and paradox*. *Isis*, LXXXIV, 1993, p. 347–52; e ELKINS, J. *Art Bulletin*, LXXIV, n. 3, p. 517–20, 1992.

30

Um interessante ensaio sobre Beuys e anatomia é BUNGE, Matthias. *Joseph Beuys und Leonardo da Vinci, Vom 'erweiterten Kunstbegriff zu einem erweiterten Kunstwissenschaftsbegriff*. *Das Münster*, xlv, n. 2, p. 93–106, 1993, e *ibid.*, xlvi, n. 3, 1993, p. 227–36. Sobre Rainer e Nitsch, ver, p. ex., MORGAN, Robert. *Gunther Brus, Hermann Nitsch, Arnulf Rainer*. *Arts Magazine*, lix, p. 196, May 1985.

31

Cada um desses é argumentado em ELKINS, J. Art history and the criticism of computer-generated images. *Leonardo*, XXVII, n. 4, p. 335–42, 1994, e lám. color.; e um argumento complementar a respeito da realidade virtual é apresentado em idem, There are no philosophic problems raised by virtual reality. *Computer Graphics*, XXVIII, n. 4, p. 250–54, 1994.

32

O paralelo entre imagens geradas por computador científicas e a “arte erudita” pode ser demonstrado pela comparação das porções “ciência” e “arte” da conferência anual SIGGRAPH. Sobre cópias intencionais de obras dos Velhos Mestres e de monumentos arquitetônicos, ver WALLACA, John R. Trends in radioisotopy for image synthesis. In: BOUATOCH, Kadi; BOUVILLE, Christian. *Photorealism in computer graphics*. New York, 1992.

33

Para o primeiro, ver ALPERS, Svetlana. *The art of describing: dutch art of the seventeenth century*. Chicago, 1983. Para uma avaliação de pintores “topográficos”, ver, p. ex., MILLER, Angela. *The empire of the eye: landscape representation and american cultural politics, 1825–1875*. Ithaca, N.Y., 1994, p. 152. Uma conjunção de mapeamento e perspectiva é explorada em AIKEN, Jane. *Renaissance perspective: its mathematical source and sanction*. Ph.D. diss., Harvard University, 1986; e EDGERTON, Samuel. *The Renaissance rediscovery of linear perspective*. New York, 1975.

34

Ver primeiro HYDE, R. *Panoramania! The art and entertainment of the ‘all-embracing’ view*. London,

interessados nas imagens de cientistas pelo que elas têm a dizer sobre o processo de descoberta científica,⁶² e outros estão intrigados com o modo como as imagens podem servir como substitutos “não proposicionais” para o argumento racional.⁶³ Essas orientações dão origem a duas questões complementares: a primeira interroga os modos pelos quais a história das imagens deve ser contada, e a segunda se ocupa com a natureza filosófica e cognitiva das próprias imagens. Nesse contexto, a pesquisa histórica é mais importante, e até aqui mostrou notável variedade.⁶⁴ Esbocei vários tópicos relacionados aos três tipos de pesquisa em história da arte: estudos sobre a objetividade científica, por exemplo, podem ser levados a se apoiar em questões sobre o surgimento da fotografia.⁶⁵ Mas quero me afastar dessas possibilidades, uma vez que elas conduzem de volta ao tipo de história da arte em que imagens não arte são usadas para explicar a pintura. Ao invés disso, quero elencar algumas das questões em jogo nos estudos de imagem como desafios fundamentais aos costumes metodológicos e teóricos da história da arte. Cinco temas em particular mostram como as duas disciplinas poderiam iluminar uma à outra.

I. Na arte erudita, se um desenho é associado a uma pintura, é provável que os dois sejam similares. Nos clássicos exemplos de Charles de Tolnay, o esboço de Filippino Lippi para a *Ressurreição de Drusiana* “é como uma imagem de sonho, carecendo de consistência e estrutura”, mas também é claramente um modo de preparação para os detalhes da composição final; enquanto o desenho de Ghirlandaio para a *Visitação* em S. Maria Novella já esboça a estrutura do afresco – ela é uma “concepção racionalista *a priori*... a obra de uma mente racional”.⁶⁶ A análise de De Tolnay é heurística, e ele não irá fazer dela a base para uma teoria mais abrangente sobre o desenho italiano; mas irá mostrar as diferenças permissíveis entre desenhos e pinturas. Alguns desenhos podem ser andaimes racionais para as pinturas, e outros podem ser nada mais do que clarões intuitivos, mas eles devem compartilhar objetos, elementos formais, ou princípios de organização com suas pinturas associadas – a própria ideia de associação depende de tais afinidades.

Nas imagens científicas, as diferenças entre esboços e ilustrações completas podem ser muito maiores, e uma única imagem pode ser associada com vários tipos de imagens. A Fig. 4 é um autorradiografia, registrando a infiltração de químicos através de uma viscosa geleia. Ela é feita ao se espalhar uma “eletroforese em gel” entre duas placas de vidro e deixar as amostras de químicos radioativos se difundirem ao longo de canais no vidro. A imagem é uma impressão a partir de um filme de raio-X colocado no topo do vidro. Autorradiografias são imagens comuns na televisão, uma vez que são usadas em identificação de DNA em processos criminais. Suas características de destaque são as posições e as densidades das faixas negras horizontais, juntamente com a relação entre faixas em diferentes colunas (chamadas de “vias”).

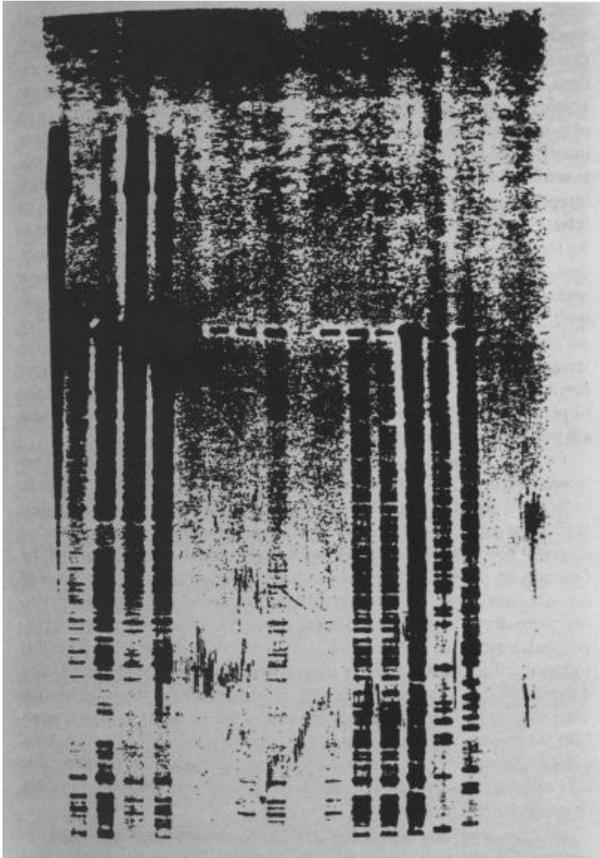


Fig. 4. Autorradiografia (de KNORR-CETINA, Karin; AMANN, Klaus). Image dissection in natural scientific inquiry. *Science, Technology, and Human Values*, XV, n. 3, 1990, fig. 1).

Essa placa em particular é o tema de um estudo dos historiadores da ciência Karin Knorr-Cetina e Klaus Amann, que estão interessados em como os biólogos discutem e interpretam imagens e em como imagens como esta, que está repleta de falhas experimentais e faixas irrelevantes, são alteradas para produzir placas adequadas para publicação – placas que representem a verdade.⁶⁷ Nesse caso, os cientistas estavam insatisfeitos com os resultados e discutiram refotografar o gel, editando a imagem por meio de recorte e colagem de partes dela, a fim de fazer uma versão mais limpa e repetindo o experimento do zero. Há aqui potenciais paralelos com outras estratégias para a criação de imagens – por exemplo, as imagens astronômicas estudadas por Lynch e Edgerton –, ainda que as questões sejam mais complexas porque a imagem não pode ser apenas “limpa” como se fosse uma impressão que tivesse ficado manchada. Em vez disso, ela precisa ser composicionalmente ajustada para apagar e

1988; e também BORDINI, S. *Storia del Panorama: la visione totale nella pittura del XIX secolo*. Rome, 1984; OETTERMAN, S. *Das Panorama*. Frankfurt, 1981; e RUDEMEIER, H. *Panorama, Diorama, Photographie*. Munich, 1970.

35

Para exemplos da construção de sentido científico nesses contextos, ver SMITH, Bernard. *Imagining the pacific: In the wake of the cook voyage*. New Haven, 1992; FORD, Brian. *Images of science: a history of scientific illustration*. London, 1992 (New York, 1993); e RUDWICK, Martin. *Scenes from deep time: Early Pictorial Representations of the Prehistoric World*. Chicago, 1992.

36

STAFFORD, Barbara Maria. *Voyage into substance: art, science, nature, and the illustrated travel account, 1760–1840*. Cambridge, Mass., 1984. Ver também MITCHELL, Timothy. *Art and science in german landscape painting, 1770–1840*. Oxford, 1993. Para uma discussão sobre o valor pictórico nos dioramas, ver GAGE, J. Louthembourg: mystagogue of the sublime. *History Today*, XIII, p. 332–39, 1963.

37

Tecnicamente, seria melhor dizer que, além da soma total de mapeamentos, a história da arte presta mais atenção a projeções e, dentro dessa classe, a projeções gnômicas e relacionadas. Uma boa introdução para a completa diversidade do campo é SCHEFFERS, Georg. *Wie findet und zeichnet Man Gradnetze von Land- und Sternkarten?* In: STRUBECKER, K. (Ed.). *Mathematisch-physikalische Bibliothek*. Leipzig, 1934, Reihe 1, LXXXV–LXXXVI.

38

LYNCH, M.; EDGERTON, S. Aesthetics and digital image processing: representational craft in contemporary astronomy. In: *Picturing power*, p. 184–220, esp. p. 193. Ver também LYNCH, Michael. Laboratory space and the technological complex: an investigation of topical ontologies. *Science in Context*, IV, n. 1, p. 81–109, 1991.

39

Lynch e Edgerton (*op. cit.*, p. 214, 218, n. 26) citam Hans Georg Gadamer (*Truth and method*. New York, 1984. p. 74–75), indicando que a ciência usurpou o sentido original da estética, transformando tudo o que não seja imagem científica no que os astrônomos chamam de “imagens bonitas”.

40

LYNCH; EDGERTON, *op. cit.*, p. 185, citando Steinberg (como na nota 26); e KUHN, T. Comment on the relation between science and art. *The essential tension: selected studies in scientific tradition and change*. Chicago, 1977. p. 340–51.

41

Sobre Oresme, ver DIJSTERHUIS, E.J. *The mechanization of the world picture*. Oxford, 1961, p. 194. O texto primário é Oresme, *Tractatus de configurationibus intensionum* (também chamado de *De uniformitate et difformitate intensionum*). Ver também CLAGETT, Marshall. *Nicole Oresme and the medieval geometry of qualities and motion: treatise on the uniformity and difformity of intensities known as tractatus de configurationibus qualitatum et motum*. Madison, Wis., 1968; e o de Wieleitner (que também escreve sobre a perspectiva do pintor), WIELEITNER, Heinrich. *Über den Funktionsbegriff und die graphische Darstellung bei Oresme*. *Bibliotheca Mathematica*, XIV, p. 193–243, 1914.

alterar marcas que não são constituintes dos objetos sob estudo – isto é, as próprias faixas e vias. Um relato comparativo de estratégias para produzir imagens aceitáveis pode revelar os modos pelos quais as imagens não arte são parcialmente o produto de certas categorias sobre imagens e sobre o mundo (os astrônomos, por exemplo, trabalham com procedimentos “reforçadores da imagem”, como aqueles disponíveis em *softwares* comerciais, para realçar suas imagens). Como na arte erudita, imagens são construídas para representar o mundo de certos modos.

Quero destacar, no entanto, uma característica diferente da autorradiografia, uma que a coloca à parte dos outros modos por meio dos quais as imagens são conectadas umas às outras seja na astronomia, seja na história da arte. Knorr-Cetina e Amann documentam não menos do que cinco diferentes tipos de imagens que são tanto invocadas como produzidas por cientistas durante a tentativa de corrigir a autorradiografia. Os cientistas recordam de outras autorradiografias do mesmo modo que um artista poderia pensar em outras pinturas, mas eles também pensam sobre a realidade física muito diferente que estão tentando representar. O objetivo da imagem não é pintar faixas, mas compreender a transcrição do RNA, e assim os cientistas também estão pensando em modelos moleculares no aparato de laboratório que não parece em nada com sua autorradiografia. Knorr-Cetina e Amann reproduzem vários de tais desenhos, feitos no calor do momento para ajudar a explicar questões colocadas pela autorradiografia (Fig. 5). Os esboços mostram uma esquemática versão “abreviada” da transcrição de RNA dentro de um gene rotulado como “CAT” (no alto, à direita), e eles pretendem esclarecer hipóteses sobre a ligação dos genes que podem representar faixas anômalas na autorradiografia. Nada no desenho lembra a autorradiografia em forma ou escala. A história da arte raramente tem de lidar com conexões entre imagens tão diferentes assim umas das outras, e isso torna o ato de interpretação – e a imbricação de significados *visuais* – especialmente difícil. Knorr-Cetina e Amann chamam os diferentes atos de interpretação de “dissecação da imagem” e de “aritmética da imagem”, e ainda que seu estudo seja apenas preliminar, é certamente verdade que novos termos deverão ser cunhados a fim de explicar os modos pelos quais tais imagens são conectadas.

2. Imagens não arte também contêm inesperadas combinações do que Nelson Goodman chama de “rotas de referência”.⁶⁸ Uma imagem típica na arte erudita teria um modo referencial predominante – iria participar em termos de realismo, naturalismo, expressionismo, e assim por diante. Imagens ocidentais raramente são exemplos puros de qualquer um dos modos, e se pode argumentar que o interesse de uma pintura particular – de Caravaggio, por exemplo, ou Courbet – largamente depende dos modos como negocia várias relações parcialmente incompatíveis com o que quer que seja construído como realidade.⁶⁹ A imagística informacional compartilha dessas impurezas, mas também pode misturar modos mais amplamente

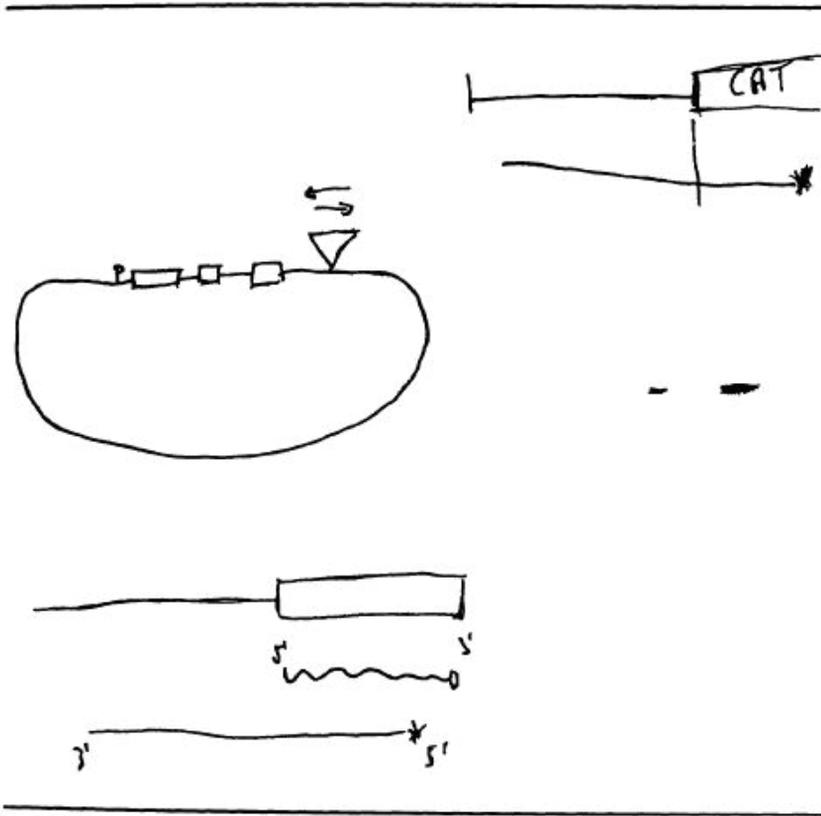


Fig. 5. Linguagem do “design” genético em pedaços de papel (de Knorr-Cetina e Amann, fig. 5).

disparatados. O excerto de mapa sonar na Fig. 6 mostra a profundidade da água de 20 a 130 pés e tem marcas em forma de V invertidas indicando peixes. Mesmo que as marcas sejam parcialmente naturalistas – elas registram os tamanhos relativos do peixe e suas profundidades na água –, também são parcialmente simbólicas, uma vez que registram os movimentos dos peixes relativos ao barco que está passando acima deles. Um peixe que está se movendo com o barco irá gerar uma marca mais concentrada, e um que está mergulhando, vindo à tona, ou se movendo em alguma outra direção, irá produzir várias marcas nos Vs. A imagem como um todo lembra uma paisagem naturalista: parece com uma montanha contra um brilhante céu noturno, e não é difícil reimaginá-la como uma vista subaquática. Ao mesmo tempo, não há espaço fictício, porque o sonar apenas registra o que está diretamente sob o barco: as marcas-V e o contorno do fundo do lago são produzidos por uma série de cortes verticais através da água, de modo que os formatos registrados na imagem

42 Sobre “qualidades disformes”, ver CLAGETT, Marshall. *The science of mechanics in the Middle Ages*. Madison, Wis., 1959, p. 354–55.

43 Ver também a interessante (e, em minha opinião, inexplicada) demonstração de TILLING, Laura. Early experimental graphs. *British Journal for the History of Science*, VIII, p. 193–213, 1975, segundo a qual, com exceção de Johann Heinrich Lambert, os gráficos eram virtualmente inusuais do começo do século XVIII até o começo do século XIX. A mais interessante obra sobre gráficos do século XVII é BOS, Henk J. M. Arguments on motivation in the rise and decline of a mathematical theory: the “construction of equations”, 1637–ca. 1750. *Archive for the History of the Exact Sciences*, XXX, p. 331–80, 1984, documentando a ideia de que um polinômio não é resolvido até que suas raízes sejam graficamente construídas. Ver também GARRISON, James. *Geometry as a source of theory-ladenness in early modern physics*. Ph.D. diss., Florida State University, 1981.

44 Gráficos também dramatizam seus dados no sentido de que ligam eventos discretos no tempo a fim de produzir ou restabelecer a continuidade temporal. Sobre esse argumento, ver BASTIDE, Françoise. The iconography of scientific texts: principles of analysis. In: LYNCH, Michael; WOOLGAR, Steve (ed.). *Representation in scientific practice*. Cambridge, Mass., 1990, p. 187–230, esp. p. 215.

45 Para ser exato, os índices de Miller da projeção gnomônica (Fig. 3)

poderiam ser usados para desenhar uma imagem de aparência plausível de um cristal de rodocrosita, uma vez que as aparências físicas dos cristais individuais de qualquer substância dada podem variar amplamente. Tal imagem poderia ser apenas uma “imagem representacional” em um sentido especial, uma vez que é provável que fosse uma projeção paralela clinográfica, e não uma imagem de perspectiva. Ver WYCKOFF, Ralph Walter Graystone. *The structure of crystals*. 2. ed. New York, 1931.

46

Para uma introdução histórica, ver BELOFSKY, Harold. *Engineering Drawing – A universal language in two dialects*. *Technology and Culture*, XXXII, n. 1, p. 23–46, 1991.

47

Para paralelos entre os tratados de perspectiva do final do século XVIII, desenho de engenharia e pinturas, ver ELKINS, J. Clarification, destruction, negation of space in the Age of Neoclassicism. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, lvi, n. 4, p. 560–82, 1990, que elabora algumas observações feitas por Robert Rosenblum sobre o caráter das explorações espaciais ca. 1800. Sobre “Les Primitifs”, ver ROSENBLUM, Robert. *Transformations in late Eighteenth-Century Art*. Princeton, N.J., 1969, p. 183–85.

48

Considero as possibilidades em ELKINS, J. *On the idea of inexpressive pictures: Art History as the History of Crystallography*.

49

Em adição às fontes citadas em outra parte deste ensaio, ver HALVERSON, John. *Art for Art's sake in the Paleolithic*. *Current Anthropology*, XVIII,

são mais como recortes de papelão do que como silhuetas de objetos em diferentes distâncias. Uma vez que o barco pode se mover ao longo de uma rota irregular, a “cena” não é mesmo um corte transversal convencional, mas um caminho sinuoso achatado no plano do papel. O mapa sonar é um compósito de rotas de referência muito diferentes: é um gráfico x-y, uma cena naturalista, e uma coleção de símbolos para o movimento do peixe. Ele precisa ser lido, visto e decifrado, e um observador deve alternar entre modos de interpretação a fim de compreendê-lo.⁷⁰

Essas desregradas rotas de referência são típicas de muitas imagens que não pertencem à arte erudita, e quero aduzir um exemplo muito diferente para mostrar o quão difundidas são as possibilidades. Quando a escrita começou no antigo Oriente Próximo, em torno de 3200 a.C., tabuletas de argila eram às vezes marcadas por selos cilíndricos ao longo de suas superfícies antes de que fossem, de outro modo, incididos ou impressos. Os selos deixavam padrões superficiais, repetitivos, e os numerais ou glifos que eram então neles estampados deixavam sulcos mais profundos, como nesta tabuleta de Susa, Irã (Fig. 7). Selos cilíndricos funcionavam como marcas de propriedade e eram raramente mencionados por aqueles eruditos que estudavam as inscrições que eram colocadas no alto das impressões dos selos. Como a arqueóloga Denise Schmandt-Besserat demonstrou, a contagem era então feita com a ajuda de pequenas esculturas de argila cozida, em vários formatos geométricos, representando quantidades de diferentes deuses da agricultura.⁷¹ A princípio, as peças de argila eram mantidas em contêineres lacrados, de modo que sua presença física garantisse a posse (ou débito) dos deuses. Nesse caso, peças cilíndricas de argila, que denotavam uma grande medida de grão e duas pequenas medidas, foram impressas na superfície já marcada por um selo cilíndrico. A conjugação de padrão e impressão é significativa e familiar a partir de títulos e dinheiro impresso, onde padrões constituem a autenticação e a moldura para números indicando valor. Na prática antiga, os selos cilíndricos foram concebidos como padrões potencialmente infinitos e eram com frequência rolados sobre as tábuas sem atenção a centramento ou qualidade de impressão. Em outras palavras, o padrão era ele mesmo um significante, e não era essencial que suas formas componentes fossem inteiramente legíveis. Os numerais e primeiros pictogramas estampados nos padrões dos selos não estavam sujeitos às mesmas liberdades e eram estabelecidos de acordo com várias regras cambiantes de formatação. Às vezes, numerais e seus signos eram colocados nas fileiras, nas colunas e em campos retangulares característicos da escrita e, em outras vezes, eram colocados de um lado ou, como aqui, cuidadosamente centralizados como imagens modernas. Trabalhos recentes sobre as inscrições não decifradas e provavelmente multilíngues em Uruk sugerem que a posição dos signos numéricos nas tábuas era usada às vezes para mudar o significado dos signos, de modo que os números não devem ter tido significados estáveis além de suas posições na superfície marcada.⁷²

A tábuca é como uma imagem (na qual há formas centrais em uma “moldura” decorativa), e ela é também um número, um título garantido e uma sentença (segundo a qual o portador do selo possui ou garante uma certa medida de grão). Ela depende da escultura (na forma de peças de argila e do selo cilíndrico), mas usa uma superfície pictórica para organizar seu significado. Suas rotas de referência são tão variadas, à sua própria maneira, como aquelas do mapa sonar. As duas são rotas de referência múltiplas muito diferentes, e não estou inferindo que sejam ligadas de algum modo. Mas o fato de que rotas de referência simultâneas sejam tão comuns entre imagens não arte sugere que o estado normal da questão possa ser mais referencialmente desordenado do que parece na pintura e no desenho; ou, para colocar de outro modo, as próprias sutis distinções entre conceitos de realismo, naturalismo e tipos de antinaturalismo que a história da arte elaborou podem ser remanescentes purificados de origens mais heterogêneas. Em ambos os exemplos, a história da arte pode ajudar a elaborar os conceitos de trabalho, tais como imagem, decoração, paisagem, e naturalismo e a história da ciência (ou no caso da tábuca, a arqueologia) podem elucidar de que modo as rotas de referência são combinadas.

3. Imagens fora da arte podem ser marcadas por relações inusualmente complexas umas com as outras (como na autorradiografia e seus desenhos associados [Figs. 4, 5]) ou com seus referentes (como no mapa sonar e na tábuca de argila [Figs. 6, 7]). Eles também podem ter histórias de recepção inesperadamente intrincadas. Imagens da história da arte mudam de significado continuamente, de acordo com as contingências cambiantes da recepção crítica e das circunstâncias históricas. Imagens não arte são ainda menos estáveis, porque dependem menos da semelhança e mais de habilidades interpretativas especializadas que são facilmente trocadas e perdidas com o tempo. Como resultado, um dos problemas na história da ciência é o modo como as imagens são reinterpretadas e usadas para apresentar pontos muito diferentes, com frequência dentro de uma única geração. Ainda que a história da ciência tenha tendido a ver essa recorrência como uma propriedade das imagens em geral, os historiadores da arte podem estar mais aptos a dizer que as novas interpretações seguem respostas convencionais a diferentes tipos de imagens. O historiador da ciência David Kaiser estudou a mudança interpretativa em relação aos diagramas de Feynman usados na física de partículas (Fig. 8).⁷³ Quando eles foram introduzidos pela primeira vez por Richard Feynman, os diagramas eram gráficos das possíveis interações de partículas (por exemplo, um elétron e um pósitron que se decompõem em dois fótons). Mais tarde, eles se tornaram gráficos mais convencionais que eram compreendidos como se eles plotassem a posição em relação ao tempo e, finalmente, foram tomados como imagens representacionais, como se mostrassem objetos no espaço bidimensional. Kaiser chama tais significados mutantes de “apropriações dinâmicas”. Muitas delas podem ser entendidas como tentativas de usar os diagramas

n. 1, p. 63–89, 1987, que apresenta um argumento sobre a ausência de sentido da arte das cavernas — uma noção que tem suas conexões com a ideia recebida de que certas imagens, incluindo “registros” paleolíticos, são inexpressivas. Para um estudo das representações arqueológicas, ver GOODWIN, Charles. Professional vision. *American Anthropologist*, XCVI, n. 3, p. 606–33, 1994.

50

Em uma das obras mais abrangentes conceitualmente, Phil Johnson-Laird estudou esquemas simples — imagens mentais — que eram usados para resolver problemas no lugar da análise lógica completa. Ver JOHNSON-LAIRD, Phil; BYRNE, Ruth M. Precise of deduction. *Behavioral and Brain Sciences*, XVI, p. 323–80, 1993, incluindo a crítica por vários escritores; e “Author’s response: mental models or formal rules?” (ibid., p. 368–80); JOHNSON-LAIRD, Phil; BYRNE, Ruth M.; SCHAEKEN, Walter. Propositional reasoning by model. *Psychological Review*, xcix, n. 3, p. 418–39, 1991; JOHNSON-LAIRD, Phil. Mental models and probabilistic thinking. *Cognition*, I, n. 1–3, p. 189–209, 1994; e idem, How diagrams can improve reasoning. *Psychological Science*, iv, n. 6, p. 372–78, 1993. Há também estudos psicológicos de gráficos comuns que tendem a sofrer de um ponto de vista da história da arte porque se concentram em gráficos muito simples, de um tipo que tem poucos paralelos antes da metade do século XX. Ver SCHNOTZ, Wolfgang; KULHAVY, Raymond (ed.). *Comprehension of graphics*. Amsterdam, 1994.

51

Periódicos incluem *Visual Anthropology*, *Cambridge Archaeological Journal* e *Current Anthropology*. Uma obra relacionada é FABIAN, J. *Time and the other: how anthropology makes its object*. New York, 1983.

52

Obras relevantes para a história da arte incluem DOGANA, Fernando. *Le parole del incanto: esplorazioni del iconismo linguistico*. Milan, 1990; e CHAPLIN, Elizabeth. *Sociology and visual representation*. London, 1994.

53

O design gráfico permanece mais comercial, mas há exceções: ver VIGNELLI, Massimo. *Grids: their meaning and use for general designers*. Washington, D.C., 1978.

54

O periódico *Visible Language*, p. ex., publica ensaios sobre horários de trens, tabelas e mapas; ver, p. ex., as edições especiais *Diagrams as tools for worldmaking*, *Visible Language*, XXVI, ns. 3–4, 1992, e *Inscriptions in paintings*, *ibid.*, XXIII, ns. 2–3, 1989.

55

O principal periódico é *Historia Mathematica*; ver, p. ex., ASCHER, Marcia. *Graphs in cultures: a study in ethnomathematics*. *Historia Mathematica*, XV, p. 201–27, 1988. O *Journal of Graph Theory* é, às vezes, também relevante a respeito de preocupações históricas.

56

Essas são três disciplinas separadas. Suas respectivas associações nos Estados Unidos são a *History of Science Society*, com sua publicação *Isis*; *Society for Social Studies of Science*, com sua publicação *Science, Technology, and Human Values* (e a

de partículas subatômicas como imagens naturalistas, no sentido de fotografias. Mesmo os livros-texto contemporâneos de física alertam que os ângulos das linhas, as extensões das tracejadas “linhas de interação” e as posições dos “vértices” não são importantes e que, virtualmente, todas as propriedades formais dos diagramas são “estéticas”. Uma vez que a única coisa que importa é o número, a direção e o tipo de linha convergindo para um vértice, os diagramas de Feynman não são facilmente “figurados” como representações naturalistas ou como normativos gráficos $x-y$: eles são um novo tipo de imagem que não é nem a imagem naturalista nem os gráficos convencionais. Pela mesma razão, eles são fortemente dependentes do texto que os circunda e grandemente opacos sem ele. Imagens não arte são, com frequência, fracas nesse sentido, mas sua fragilidade como imagens independentes é compensada por seus poderosos rearranjos das expectativas pictóricas dos observadores. A história da arte pode contribuir com esses estudos ao explicar as expectativas específicas que os observadores trazem consigo (e, portanto, as razões para as sucessivas reinterpretações), e a história da ciência pode demonstrar como essas expectativas podem ser colocadas em xeque por novos modos de acondicionar significado nas imagens suficientemente poderosos.

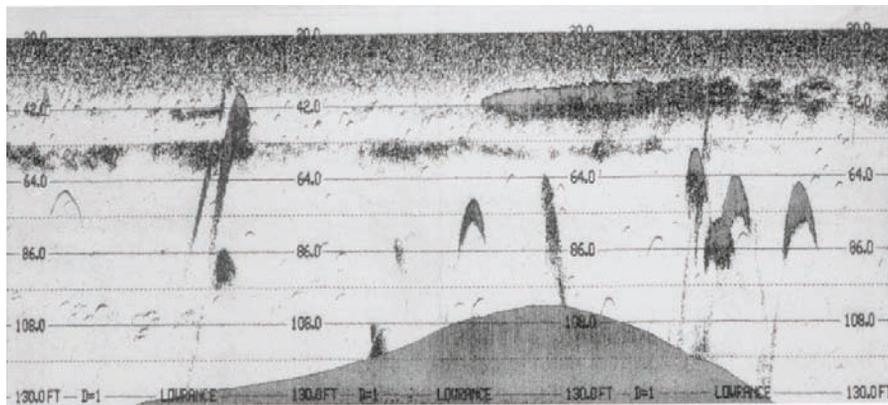


Fig. 6. Parte de um mapa sonar de Cayuga Lake, próximo a King's Ferry, N.Y., cortesia de Bob Dutcher (foto: autor).

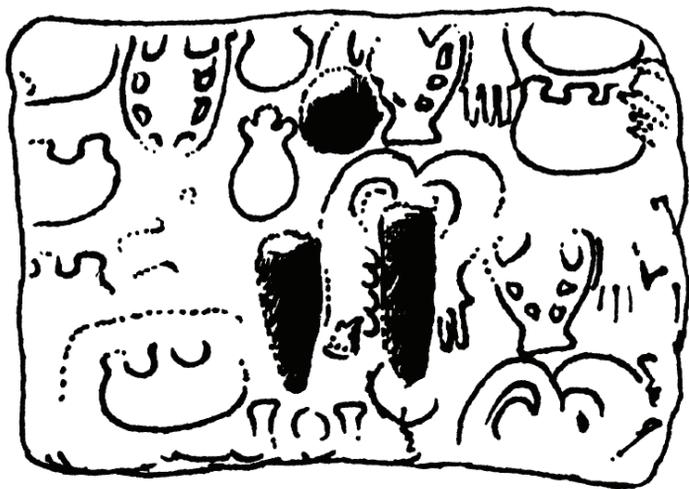


Fig. 7. Tábua de Susa, Irã, final do 4º milênio a.C. Paris, Musée du Louvre, Département des Antiquités Orientales, Sb 4839 (adaptado de SCHMANDT-BESSERAT, Denise. *Before writing: I. From counting to cuneiform*. Austin, Tex., 1992, fig. 91).

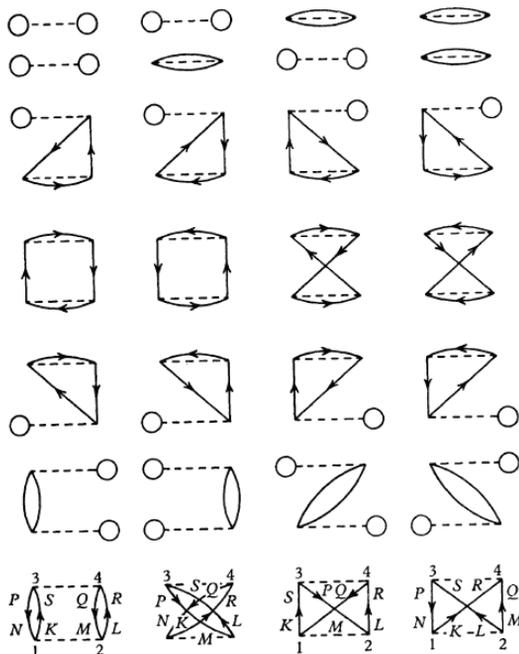


Fig. 8. Diagramas de segunda ordem na teoria da perturbação (de MARSH, Norman; YOUNG, W. H.; SAMPANTHAR, S. *The many-body problem in quantum mechanics*. Cambridge, 1967, fig. 4.15).

associada *Social Studies of Science*), e a *Philosophy of Science Association*, com sua publicação *PSA*, que coleta os anais das conferências anuais. As três sociedades são respectivamente abreviadas como *HSS*, *4S* e *PSA*.

Vários novos periódicos marcam essa tendência: *Configurations*, *Perspectives on Science* e *Metascience*. As três sociedades nomeadas na nota 56 tiveram um encontro anual conjunto pela primeira vez em 1994. Isso não quer dizer que seus objetivos e métodos permaneçam distantes uns dos outros; ver, p. ex., RUSE, Michael. *Do the History of Science and the Philosophy of Science have anything to say to each other?* *PSA*, II, 1992, 467ff; e FULLER, Steve. *Philosophy, rhetoric, and the end of knowledge: the coming of science and technology studies*, Madison, Wis., 1993, resenhado por Michael Lynch em *Contemporary Sociology*, XXIII, n. 2, p. 312–14, 1994.

Pesquisadores franceses e anglo-americanos estabeleceram duas genealogias diferentes para esse interesse: na França, François Dagognet escreveu amplamente sobre a teoria das imagens na ciência e, nos Estados Unidos, Martin Rudwick escreveu sobre a importância das imagens na história da geologia e da paleontologia. As duas obras são muito diferentes: a de Dagognet é mais abstrata e se ocupa da natureza da imagem como tal; Rudwick se concentra sobretudo nos detalhados mecanismos da descoberta científica. A diferença impeliu eruditos anglo-americanos a enfatizar a relevância das imagens para a história das ciências. Ver RUDWICK, M. *The emergence of a visual language*

for geological science, 1760–1840. *History of Science*, XIV, p. 149–95, 1976; e DAGOGNET, F. *Tableau et langages de la chimie*. Paris, 1969; idem, *Pour une théorie générale des formes*. Paris, 1975; e idem, *Philosophie des formes*. Paris, 1986. Sobre a genealogia bifurcada (mas não a conclusão que tiro dela), ver CAMBROSIO, Alberto; JACOBI, Daniel; KEATING, Peter. Ehrlich's "Beautiful Pictures" and the controversial beginnings of immunological imagery. *Isis*, LXXXIV, p. 662 n. 1, 1993.

59

Entre os estudos de imagens científicas que compartilham as convenções da arte erudita, ver RUDWICK, 1992; e idem, resenha de VAN RIPER, A. B. *Men among the mammoths: victorian science and the discovery of human Prehistory*. *Nature*, CCCLXVI, n. 6453, Nov. 25, p. 388, 1993. Para materiais relacionados, ver CZERKAS, S. M.; GLUT, D. F. *Dinosaurs, mammoths and cavemen: the art of Charles R. Knight*. New York, 1982; e STAR, Susan Leigh; GRIESEMER, James. *Institutional ecology, 'Translations', and boundary objects: amateurs and professionals in Berkeley's Museum of Vertebrate Zoology, 1907–39*. *Social Studies of Science*, XIII, p. 205–28, 1989. O historiador da ciência Gregg Mitman (*Hollywood Technology, Popular Culture, and the American Museum of Natural History*. *Isis*, LXXXIV, p. 637–61, 1993) estudou a influência da indústria cinematográfica de Hollywood nas descobertas das ciências naturais; as imagens incluem filmagens de dragões Komodo e dioramas de ciências naturais.

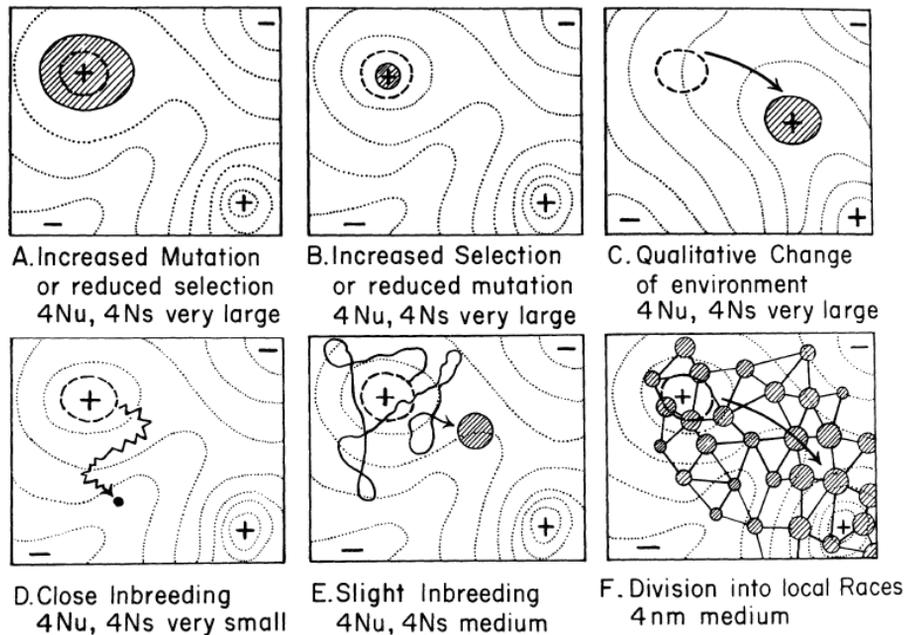


Fig. 9. Campo multidimensional hipotético de combinações genéticas (de WRIGHT, Sewell. *Evolution and the genetics of populations: III. Experimental Results and Evolutionary Deductions*. Chicago, 1977, fig. 13.1).

Em outro caso, o geneticista populacional Sewell Wright introduz diagramas semelhantes a paisagens no estudo do crescimento da população, pretendendo ajudar a visualizar o modo como um grupo de organismos pode mudar (Fig. 9). O observador pode pensar em mapas topográficos, mas aqui as linhas de altitude são “contornos ajustados”, levando a “picos ajustados”, e a “paisagem” é um “campo hipotético multidimensional de combinações de genes... representado em duas dimensões”.⁷⁴ Em outras palavras, o conteúdo genético das populações – mostrado dentro das linhas pesadamente pontilhadas – se altera sob a pressão da mutação, ou da mudança ambiental, ou da alternância aleatória (abaixo à esquerda e centro), ou da mudança adaptativa (abaixo à direita). A elegância e a qualidade intuitiva dessas imagens vêm diretamente de seu apelo análogo aos mapas topográficos, e mesmo ao pensamento de caminhar através da “paisagem” genética. O historiador Michael Ruse mostrou que as imagens de Wright eram usadas por outros cientistas de novas maneiras: um paleontologista, por exemplo, apropriou-se da metáfora da paisagem, mas a usou para mapear diferenças morfológicas em vez de genéticas.⁷⁵ Mais uma vez, é o apelo específico das convenções pictóricas que garante tanto que as imagens sejam influentes quanto que sua influência seja parcialmente imprevisível.

Nada nas modelagens matemáticas de Wright prevê o caminho em ziguezague no “mapa” embaixo, à esquerda, ou os suaves meandros na próxima imagem. Mas eles correspondem a caminhadas imaginárias, e isso é o suficiente para colocar em movimento os significados pictóricos que são familiares na história da arte. Os diagramas de Feynman mudam de significado porque eles não se parecem o suficiente com tipos conhecidos de imagens; os mapas de Wright mudam de significado porque se parecem tanto com um tipo particular de imagem que seu conteúdo ocasionalmente teve interesse secundário.

Até aqui esbocei propriedades de imagens não arte que têm a ver com sua relação uma com a outra, seus modos de denotar o mundo e suas recepções por sucessivas comunidades interpretativas. Imagens não arte também são interessantes – e extremados – exemplos da relação entre a marcação pictórica e a linguística. Relações “palavra-imagem” que ocorrem na arte erudita tendem a assumir a forma de incursões do linguístico ou proposicional no âmbito do pictórico – por exemplo, nas colagens cubistas que incluem palavras.⁷⁶ Imagens fora da arte invertem e criticam aquela distinção, uma vez que são normalmente tomadas como proposições que podem incluir elementos pictóricos não essenciais. Um bom modo de apresentar a diferença é considerar a noção de que imagens podem funcionar como teorias sobre o mundo. O interesse nessa fórmula, que é amplamente evocada nas histórias da arte e da ciência, reside na ambiguidade da palavra “teoria”: uma teoria pode ser uma reivindicação ou outra proposição, de modo que a imagem iria quase literalmente dizer algo sobre o mundo, ou poderia ser um fato não proposicional, uma forma muda que poderia sugerir qualquer número de coisas. Na história da ciência, a diferença é agudamente marcada, porque as imagens são normalmente tomadas como proposições especialmente condensadas ou convenientes. Quando elas começam a trabalhar como a arte faz – isto é, ao desistirem de qualquer significado seguro em favor de um halo de possibilidades –, então o seu lugar na ciência se torna problemático e sua utilidade pedagógica é imprevisível. Os diagramas de Wright podem significar qualquer coisa que um mapa topográfico possa significar, e com diferentes conceitos científicos em jogo, as alegorias topográficas são potencialmente ilimitadas. Um caso recentemente estudado diz respeito ao imunologista alemão Paul Ehrlich, que, em 1900, produziu uma série de oito desenhos da operação dos anticorpos (Fig. 10). No alto, à esquerda, toxinas negras se aproximam de uma célula, unindo-se na célula às “cadeias laterais” que são normalmente usadas para habilitar a célula a ingerir nutrientes. Em resposta, a célula produz mais cadeias laterais, que se destacam e flutuam no fluxo sanguíneo (acima, à direita). Ali as toxinas se ligam a elas, flutuando inofensivamente e deixando a célula receber sua carga de nutrientes. A sequência de Ehrlich explica a habilidade do corpo em lidar com toxinas e visualiza com sucesso a noção de uma antitoxina.

60

Para um estudo dos “mapas” das disciplinas, ver TAYLOR, Peter. Mapping ecologists’ ecologies of knowledge. *PSA*, p. 95–109, 1990.

61

LATOUR, Bruno; MAUGUIN, Philippe; TEIL, Geneviève. A note on socio-technical graphs. *Social Studies of Science*, XXII, p. 33–57, 1992. Os gráficos mapeiam distâncias entre o mundo (ou o “artefato”, ou a “evidência”) e a teoria científica, arranjando conexões de acordo com sucessivas “abstrações”, “modalizações”, “traduções” e alterações sintagmáticas e paradigmáticas. Isso pode ser interpretado pelo estudo histórico dos esquemas, que podem elucidar as limitações epistemológicas que são impostas por suas estruturas formais. Ver ELKINS (como na nota 12). O influente artigo sobre imagens geológicas de RUDWICK ([como na nota 58], p. 178) sintetiza esses achados em uma “representação altamente diagramática” da “linguagem visual” da geologia. Sobre diagramas conceituais na teoria social, ver LYNCH, Michael. Pictures of nothing? Visual construals in social theory. *Sociological Theory*, XCI, n. 1, p. 1–22, 1991.

62

Um texto influente nessa linha é LATOUR, Bruno; WOOLGAR, Steve. *Laboratory life: the construction of scientific facts*. 2 ed. Princeton, N.J., 1986, ainda que a descrição dos autores (45ff) de medições como “inscrições literárias” também privilegie a escrita em detrimento da imagem, como Karin Knorr-Cetina aponta (*The manufacture of knowledge: an essay in the constructivist and contextual nature of science*).

New York, 1981, 14 n. 49). Ainda que obras tridimensionais não sejam meu assunto aqui, há também estudos sobre a influência da arquitetura na ciência: ver SWANSON, Randy. *Art and science in transition: four laboratory designs of Louis I. Kahn considered as mediative representation*. Ph.D. diss., University of Pennsylvania, 1993.

63

Ver a obra de JOHNSON-LAIRD (como na nota 50). As questões colocadas nesse tipo de investigação dependem do que se quer dizer com a reivindicação de que as imagens são “não representacionais”. De acordo com Eugene Ferguson (*The mind's eye: nonverbal thought in technology*. *Science*, CXCVII, Aug. 26, 1977. p. 827–36, esp. 835), as imagens realçam a “habilidade de raciocínio não verbal”, colocando-as em algum lugar entre formas proposicionais e não proposicionais. Essas questões são distintas dos estudos que tratam imagens como proposições — p. ex., ROSKILL, Mark; CARRIER, David. *Truth and falsehood in visual images*. Amherst, Mass., 1983.

64

Para um interessante estudo sobre os modos como as ilustrações científicas podem ser concebidas como “organismos modelo” para o estudo da evolução conceitual, ver GRIESEMER, James; WIMSATT, William. *Picturing Weismannism: A case study of conceptual evolution*. In: RUSE, Michael (ed.). *What the philosophy of biology is*. Dordrecht, 1989. p. 75–137, esp. 129.

65

Ver DASTON, Lorraine; GALISON, Peter. *The image of objectivity*. *Representations*, n. 40, p. 81–128, 1992.

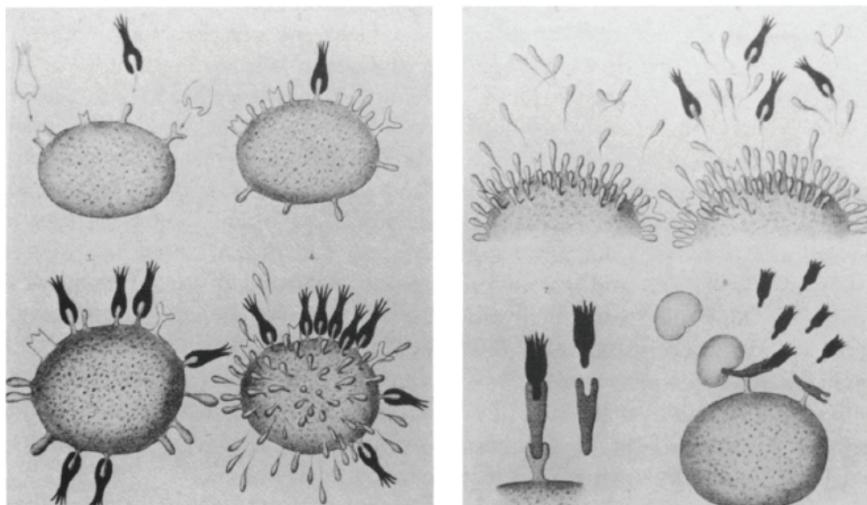


Fig. 10. Diagramas usados por Paul Ehrlich em sua Conferência Coonian de 1900 (de EHRlich, P. On immunity with special reference to cell life. *Proceedings of the Royal Society of London*, LXVI, 1900, frente, p. 438–39).

Ela foi amplamente influente, dando origem aos diagramas em formato de Y que ainda são usados nos manuais de biologia para ajudar os estudantes a imaginar como os anticorpos funcionam. O que é notável sobre essa sequência é que, naquela época, Ehrlich não conhecia de modo algum as formas desses objetos, ou mesmo a existência de “cadeias laterais”. As imagens se tornaram a teoria e levaram à pesquisa que eventualmente se transformou na imunologia moderna. Inicialmente, havia resistência não apenas à teoria específica, mas à própria ideia de posicionar entidades modeladas em vez de “forças” ou abstratos “fatos experimentais”.⁷⁷ Mesmo Ehrlich alertou que suas imagens “devem ser olhadas para além de todas as considerações morfológicas” — isto é, elas devem ser vistas como um “método pictórico”, um “diagrama” de ideias dinâmicas abstratas.⁷⁸ Mas, como destacam os autores do estudo moderno, os diagramas iniciaram e parcialmente guiaram a prática experimental subsequente e permanecem indispensáveis aos modos pelos quais a imunologia é compreendida.

James Criesemer, Ruse e outros argumentaram que as imagens na ciência podem funcionar tanto de modo proposicional como não proposicional: às vezes elas ilustram ou propõem teorias e, em outros casos, elas meramente existem, tomando um certo lugar na cadeia do discurso escrito e o modificando de maneiras que são difíceis de descrever.⁷⁹ No caso das “paisagens” genéticas de Wright, Ruse perguntou se a teoria poderia ter se desenvolvido como o fez sem as imagens. Elas eram “realmente parte do pensamento” — isto é, eram elementos proposicionais da teoria — ou são subsidiárias do argumento de Wright?

Ele acha que ainda que fossem inicialmente na maior parte metafóricas, elas se tornariam a teoria para aqueles geneticistas que não pudessem seguir a avançada matemática de Wright.⁸⁰

Na história da arte, penso que ambas as possibilidades são mais bem desenvolvidas do que na história da ciência: a influência “proposicional” assume a forma de influência doutrinária, composicional ou iconográfica de uma pintura à seguinte, e a influência “não proposicional” é descrita em termos de estilos ou técnicas. Uma vez que as duas ocorrem juntas nas pinturas, elas não são analiticamente separáveis. Nos diagramas de Ehrlich, o formato da parte frontal das toxinas (a porção que se encaixa nas “cadeias laterais” da célula) é proposicional, uma vez que implica um tipo específico de acoplamento físico, e o formato da parte de trás das toxinas é não proposicional, porque sugere movimento ou talvez apenas toxicidade. As toxinas são, portanto, representacionalmente híbridas – metade teorias proposicionais e metade teorias não proposicionais. A própria conjunção pode ter garantido sua influência: isto é, pode ter sido a mistura de imagem e proposição que deu aos imunologistas posteriores espaço de manobra. Imagens informacionais que não atingem esse equilíbrio podem não ser frutíferas para trabalhadores posteriores, imagens que são mais completamente não proposicionais podem ser vagas demais para causar impressão nas gerações posteriores. É uma dicotomia que a história da arte raramente estuda nessa forma contrastante, e é possível que o estudo de imagens informacionais pudesse se beneficiar da consciência que a história da arte tem da relação multivalente entre significados proposicionais e não proposicionais,⁸¹ assim como a história da arte poderia ver novas possibilidades no sentido estrito de “proposição” em obras nesses exemplos.

5. Finalmente, imagens de todos os tipos devem lutar com o problema do que é representável. Historiadores da ciência estudaram como a visualização científica depende de simplificar, abstrair, rotular, marcar e esquematizar os caóticos fenômenos da natureza através de formas gráficas ordenadas.⁸² A ideia de que a ciência opera por meio de sucessivas abstrações a partir da desordem natural tem muitos pontos de contato com as teorias da representação nas artes.⁸³ Bruno Latour, Françoise Bastide, Michael Lynch e outros escreveram sobre a “cascata” de abstrações sucessivas que impulsionam as imagens científicas do caos dos fenômenos e em uma interminável sequência de “traços” quantificados – amostras, notas de campo, esboços, diagramas, arquivos. As mesmas questões da abstração surgem nas artes, ainda que se possa argumentar que a história da ciência tenda a disfarçar diferenças concretas em favor de uma “cascata” de “traços” de final aberto, em vez de esperar pelos exatos momentos de mudança que transformam um nível de detalhe, ou uma estrutura visível, no próximo.⁸⁴ Mas, por mais interessantes que sejam esses paralelos, eles pertencem a um sentido domesticado do irrepresentável, em que as imagens

66

TOLNAY, Charles de. *Handbook of old master drawings*. Princeton, N.J., 1943. p. 19–20.

67

KNORR-CETINA, Karin; AMANN, Klaus. Image dissection in natural scientific inquiry. *Science, Technology, and Human Values*, XV, n. 3, p. 259–83, 1990, e cf. AMANN, Klaus; KNORR-CETINA, Karin. The Fixation of (Visual) Evidence. In: LYNCH, M.; WOOLGAR, S. *Representation in Scientific Practice*. Cambridge, Mass., 1990. p. 85–122.

68

GOODMAN, Nelson. Routes of Reference. In: *Of mind and other matters*. Cambridge, Mass., 1984. p. 55–70.

69

Sob esse aspecto, as primeiras negociações do Barroco sobre as variedades do naturalismo e do não naturalismo são exemplares. Ver, p. ex., a discussão sobre vero e verosimile em DEMPSEY, Charles. Mythical Inventions in Counter-Reformation Painting. In: RAMSEY, P.A. (ed.). *Rome in the Renaissance: the city and the myth; papers of the Thirteenth Annual Conference of the Center for Medieval and Early Renaissance Studies*. Binghamton, N.Y., 1982.

70

Em ELKINS, J. What really happens in pictures? Misreading with Nelson Goodman. *Word & Image*, IX, n. 4, p. 349–62, 1993, essa imagem é analisada como um exemplo de uma que por pouco não atende aos critérios de Goodman para uma notação, sugerindo assim que muitas de tais imagens podem bem ser explicadas por suas restrições. O que escapa a elas, no entanto, permanece mais interessante.

71
SCHMANDT-BESSERA, Denise. *Before writing: i. From counting to cuneiform*. Austin, Tex., 1992; e sobre os formatos das peças de argila – que podem ser consideradas uma forma escultórica inicial –, ver SMITH, Cyril S. *A matter of form*. *Isis*, LXXVI, n. 4, p. 586, 1985.

72
Ver NISSEN, Hans J.; DAMEROW, Peter; ENGLUND, Robert K. *Frühe Schrift und Techniken der Wirtschaftsverwaltung im alten Vorderen Orient, Informationsspeicherung und -Verarbeitung vor 5000 Jahren*. Bad Salzdetfurth, 1991; em inglês (menos bem ilustrado), foi publicado como *Archaic bookkeeping: early writing and techniques of economic administration in the ancient near east*, trans. Paul Larsen, Chicago, 1994; e resenhado por Piotr Michalowski, *Science*, CCLXIV, May 13, p. 1019–20, 1994.

73
KAISER, David. *Dynamical interpretations of Feynman diagrams*. Manuscrito não publicado, 1994. Os diagramas de Feynman também foram adaptados para a teoria das cordas; ver GREEN, Michael; SCHARZ, John; WITTEN, Edward (ed.). *Superstring theory*. Cambridge, 1987.

74
WRIGHT, Sewell. *Evolution and the genetics of populations*. III. *Experimental Results and Evolutionary Deductions*. Chicago, 1977. p. 446, 452.

75
RUSE, Michael. *Are pictures really necessary? The case of Sewell Wright's 'adaptive landscapes'*. *PSA* 1990, p. 63–77, esp. p. 70.

precisam apenas simplificar uma confusão ou complexidade existentes. Em termos mais radicais, o que não é representável *nunca* pode ser adequadamente colocado em uma imagem porque é não pictórico, não imaginável, proibido ou transcendental. Esse outro sentido do não representável é um assunto crucial no modernismo e na abstração⁸⁵ e é especialmente ligado a questões de subjetividade⁸⁶ e à relação entre as imagens medievais e o sagrado.⁸⁷ Imagens científicas compartilham esse sentido, mas os termos de seu envolvimento são diferentes porque elas são rotineiramente invocadas para representar objetos que nunca tiveram equivalentes visuais. No caso dos objetos matemáticos, tais como os pacotes de ondas quânticas ou a árvore de crescimento populacional de Feigenbaum, o objeto escapa à visualização completa não apenas porque é infinitamente complexo – a maior parte dos objetos das artes eruditas é complexa para além do que o medium pode apresentar –, mas também pela irreduzível razão de que é matemático, e não pictórico.⁸⁸ A questão da “realidade” da matemática (especialmente da geometria), assim como sua suscetibilidade à representação pictórica, foi uma questão central desde a prática do século XVII de encontrar soluções gráficas para equações por meio dos debates contemporâneos sobre o universo inflacionário.⁸⁹ A história matemática da não representabilidade pode bem complementar o relato da história da arte, uma vez que ambos implicam símbolos, substituem formas e outras metáforas visuais.

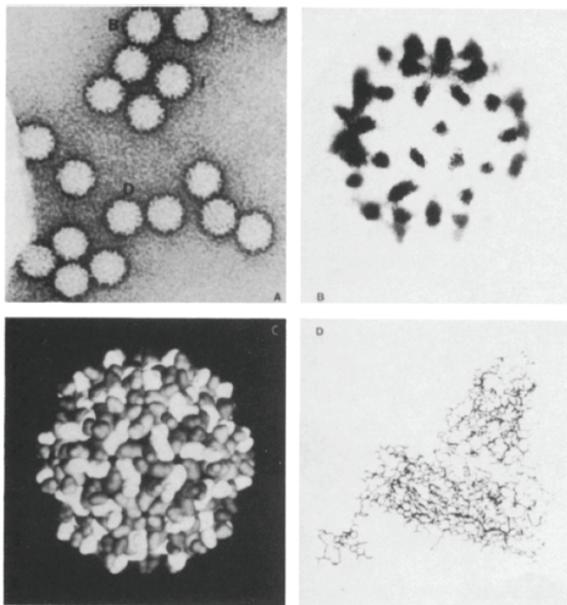


Fig. 11. Quatro imagens do *tomato bushy stunt virus* (TBSV). No alto, à esquerda: micrografia eletrônica negativamente tingida com acetato de urânio. No alto, à direita: reconstrução de imagem tridimensional baseada na imagem do alto, à esquerda. Abaixo, à esquerda: vista da superfície baseada na determinação cristalográfica. Abaixo, à direita: modelo atômico completo de uma subunidade (de HARRISON, Stephen. *What do viruses look like?* *The Harvey Lectures*, LXXXV, 1991, fig. 2)

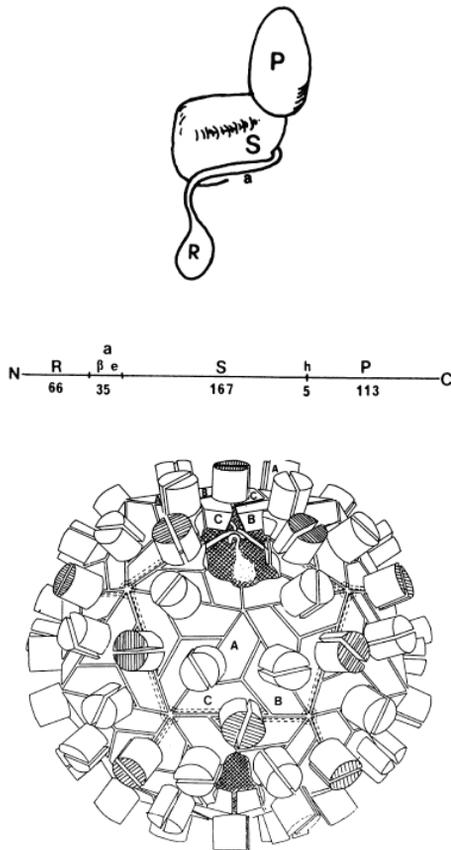


Fig. 12. Três imagens do *tomato bushy stunt virus*. Topo: diagrama mostrando a subunidade dobrada. Meio: organização modular da cadeia polipeptídica mostrando vários resíduos de aminoácidos em cada segmento. Abaixo: agrupamento de subunidades na partícula do vírus (de HARRISON, fig. 4).

O problema do não representável também surge quando os objetos a se descrever não existem no espaço tridimensional.⁹⁰ William Wimsatt observa que é comum na visualização científica ter de depender de mais de uma estratégia pictórica, porque a informação é tanto figurativamente como literalmente multidimensional.⁹¹ Em uma conferência intitulada “Com o que os vírus se parecem?”, o biólogo Stephen Harrison usa mais de dez modos diferentes de retratar vírus a fim de ajudar a descrever sua estrutura.⁹² Tomados individualmente, cada um explica apenas umas poucas propriedades de um vírus e não podem ser fundidos em uma única imagem. Uma amostra apresenta como as imagens complementam umas às outras sem que se combinem em uma única figura. Duas imagens iniciais (Fig. 11, ao alto) mostram que o “*tomato bushy stunt virus* (TBSV) ‘parecia como’ há vinte anos atrás”, em uma micrografia eletrônica negativamente tingida e em uma reconstrução em imagem tridimensional (ao alto, acima). Desde então, a cristalografia em raio-X aperfeiçoou

76

Ver, p. ex., MARIN, Louis. *To destroy painting*. Trad. Mette Hjort. Chicago, 1994.

77

Ver CAMBROSIO; JACOBI; KEATING (como na nota 58), p. 666–667.

78

Ibid., p. 681, citando EHRlich, Paul. On immunity with special reference to cell life. *Proceedings of the Royal Society of London*, LXVI, 1900. p. 437.

79

GRIESEMER, James. Material models in biology. *PSA*, p. 79–83, 1990, propõe três estudos de caso sobre imagens biológicas que também funcionam tanto proposicionalmente como não proposicionalmente.

80

RUSE (como na n. 75), p. 72.

81

As teorias de Louis Marin estão entre as mais desenvolvidas entre muitas sobre estruturas linguísticas em obras de arte. Ver, por exemplo, MARIN, Louis. *The order of words and the order of things in painting*. *Visible Language*, XXIII, p. 188–203, 1990.

82

Ver LATOUR, Bruno. The pedofil of the Boa Vista: visualization, reference, and field-work in the Amazon. Paper given at the 1994 History of Science Society conference; and LYNCH, Michael. Discipline and the material form of images: an analysis of scientific visibility. *Social Studies of Science*, xv, p. 37–66, 1985.

83

Acima de tudo, paralelos e contrastes podem ser estabelecidos entre a obra de Latour (como na n. 82) e as teorias de E. H. Gombrich de criação e combinação. Ver, por exemplo, GOMBRICH, E. H. *Art and illusion: a study in the psychology of pictorial representation*. London, 1960; e idem, *The Heritage of Apelles*. In: *The Heritage of Apelles: studies in the art of the Renaissance*. Ithaca, N.Y., 1976. p. 3–18.

84

Para a “cascata” e o “traço”, ver LATOUR, Bruno. *Drawing things together*. In: LYNCH, M; WOOLGAR, S. (ed.). *Representation in scientific practice*. Cambridge, Mass., 1990. p. 19–68, esp. p. 40. Para uma análise mais próxima, ver LYNCH, Michael. *The externalized retina: selection and mathematization in the visual documentation of objects in the life sciences*. In: *ibid.*, p. 153–86, esp. p. 160–64.

85

KRAUSS, Rosalind E. *The optical unconscious*. Cambridge, Mass., 1993.

86

DAVIS, Whitney. Sigmund Freud's drawing of the dream of the wolves. *Oxford Art Journal*, xv, n. 2, p. 70–87, 1994, analisa a relação entre cenas não representáveis e imagens reais, cujas formações e interpretações dependem da ilustração científica e das artes eruditas.

87

Além das fontes já citadas (n. 2), ver DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant l'image: question posée aux fins d'une histoire de l'art*. Paris, 1990; e idem, *FraAngelico, dissemblance et figuration*. Paris, 1990.

as habilidades dos cientistas para deduzir a estrutura molecular, e os vírus TBSV agora também “parecem como” uma vista superficial de grupos de moléculas (Fig. 11, abaixo, à esquerda). Cada um dos 180 grânulos sobre a vista da superfície é uma “subunidade” compreendida por uma cadeia química, dobrada em certo formato (Fig. 11, abaixo, à direita). O formato tem os contornos borrados de duas partes ou “domínios”, com um “braço” que pende para a esquerda – uma estrutura que às vezes é esquematizada como três formas orgânicas (Fig. 12, ao alto). Os virologistas também desembaraçam as subunidades em cadeias polipeptídicas únicas (Fig. 12, meio), mas, para explicar como as subunidades se constroem a si mesmas como um vírus esférico, é melhor redesenhá-las como formas geométricas de limites duros (Fig. 12, abaixo). Há muitos outros tipos de imagens, e entre elas há um esquema tridimensional que é amplamente usado na microbiologia contemporânea (Fig. 13), pintando a estrutura de um dos “domínios” como uma subunidade (a cadeia molecular contínua pode ser seguida começando-se abaixo, à esquerda. A imagem também mostra como a próxima subunidade, marcada como “A” abaixo, à direita, enrosca-se dentro dessa).

Mesmo nessa breve amostra há uma surpreendente variedade de meios pictóricos: de fotografias a gráficos de computador e imagens desenhadas à mão, de abstrações geométricas a aproximações orgânicas, de escalas a vistas perspectivas e projeções, de imagens sombreadas a esquemas do tipo armação de arame. Não é surpreendente que certos químicos tenham se interessado pelo valor estético de suas visualizações, e algumas convenções pictóricas parecem influenciar o meio como a ciência se faz.⁹³ Mas as conexões mais profundas têm a ver com os modos como as imagens são usadas para se tentar ver o que nunca pode ser visto. Como na história da arte, imagens de objetos não representáveis tensionam as convenções pictóricas que herdamos, finalmente rompendo com elas e se tornando tipos diferentes de imagens. Muitas das imagens que Harrison reproduz já estão próximas do ponto da ininteligibilidade; a imagem do tipo armação de arame é um emaranhado incompreensível, e o esquema final não pode ser muito mais detalhado sem se tornar ilegível. A questão do não representável ainda não é parte nem da história da ciência nem da história da arte e oferece uma oportunidade exemplar para colaboração.

Procurei caracterizar o formato do maior domínio de imagens, “fora” da arte e com frequência fora da história da arte. No presente, os estudos das imagens se encontram em uma interessante conjuntura, na qual o interesse pela história da arte pode enriquecer o discurso em outras disciplinas e aquelas disciplinas podem ajudar a história da arte a repensar seus conceitos centrais – incluindo o privilégio que se dá à arte erudita, a tendência a usar a pintura a óleo como uma sinédoque para imagens em geral e talvez, mais fundamentalmente, a basicamente indefensável aliança com a obra ocidental e não ocidental que pode ser entendida com o uso das categorias da arte, em face da quase desorientadora variedade de outros tipos de imagens.

Ao longo desse ensaio, descrevi inúmeras relações que podem ser obtidas entre a história da arte e o estudo das imagens “inexpressivas”. As principais possibilidades podem ser colocadas em uma sequência de três configurações progressivamente mais difíceis. Com mais frequência, quando as imagens não arte aparecem na história da arte, são usadas para explicar como os artistas levam a ciência à sua arte. Importante como é essa abordagem para o pós-impressionismo e para alguns aspectos do modernismo, sugeri que é metodologicamente limitada: não explica períodos em que a influência foi indireta, nem dá conta de influências mais pervasivas da ciência na arte moderna em geral. Em termos de confluência de disciplinas, a abordagem também menospreza imagens não arte ao restringi-las a papéis explicativos e raramente faz contato com a ciência real (oposta aos relatos de popularização que normalmente chegam até os artistas).⁹⁴

Uma segunda possibilidade é olhar para imagens não arte como objetos visuais independentes. Sugeri dois modos a partir dos quais isso pode ser feito. Primeiro, seria possível estudar o empréstimo de meios artísticos da arte erudita. Convenções artísticas são quase universais na ilustração científica, e as imagens podem facilmente ser recontadas como histórias independentes da arte. Histórias inteiras de campos como cristalografia, astronomia, genética e microscopia ainda estão por serem escritas a partir desse ponto de vista.⁹⁵ A história da arte está de posse de um tão vasto estoque de conceitos e exemplos que se apoiam sobre a produção artística que suas explanações poderiam facilmente complicar o discurso sobre as imagens não arte em geral. Uma segunda possibilidade surge naqueles casos em que relativamente poucas convenções contribuem para a criação das imagens não arte. Como Lynch e Edgerton sugeriram, os estudos de imagens do material científico contemporâneo não estão preocupados com questões técnicas estreitas, mas com modos alternativos completamente desenvolvidos de trabalho com imagens. As estratégias que os cientistas usam para manipular as imagens bem podem ser chamadas de estéticas no sentido original da palavra, uma vez que almejam aperfeiçoar e racionalizar as transcrições da natureza. Como tais, os cientistas estão entre os legítimos herdeiros das formas do idealismo clássico e renascentista que continuam a ocupar a pesquisa em história da arte.

A segunda possibilidade é uma rica vertente e permanece grandemente inexplorada. Há ainda uma terceira possibilidade, que é mais fundamental do que qualquer das duas primeiras. Em vez de preservar as diferenças entre as histórias da arte, ciência e matemática e de estudar a “ciência da arte” ou a “arte da ciência”, devemos talvez reconhecer que, no final, muitas divisões entre tipos de imagens são insustentáveis e que é possível começar a escrever a história das imagens em vez da arte. Imagens são encontradas na história da arte, mas também nas histórias da escrita, da matemática, da biologia, da engenharia, da física, da química e da própria

88

A árvore Feigenbaum é estudada a partir desse ponto de vista em GRIESEMER; WIMSATT (como na n. 64), p. 126–31.

89

Em certas interpretações da cosmologia, as relações geométricas são o que há de “real” e preexistem ao universo. Para uma amostra das discussões, ver RESNICK, Michael. *Between mathematics and physics*. *PSA*, p. 369–78, 1990; SMITH, Quentin; GRÜNBAUM, Adolf. *The uncreated universe*. New York, no prelo; e FRIEDMAN, Michael. *Foundations of space-time theories*. Princeton, N.J., 1983. Questões parcialmente análogas são colocadas a propósito de representações químicas em HOFFMANN, Roald; LASLO, Pierre. *La représentation en chimie*. *Diogenes*, CXLVII, p. 24–54, 1989.

90

Quero que isso seja entendido no sentido matemático de objetos que são descritos por mais de três conjuntos de parâmetros. Tais objetos podem ou não corresponder a objetos tridimensionais reais.

91

WIMSATT, William. *Taming the dimensions — Visualizations in science*. *PSA*, p. 111–35, 1990.

92

HARRISON, Stephen. *What do viruses look like? The Harvey Lectures*, LXXXV, p. 127–52, 1991. Especialmente p. 128.

93

HOFFMANN, Roald. *Molecular beauty*. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XLVIII, n. 3, p. 191–204, 1990.

história – para nomear apenas exemplos que apresentei aqui. Se há uma moral para a história da arte, é simplesmente a de que há um tremendo montante esperando para ser visto.

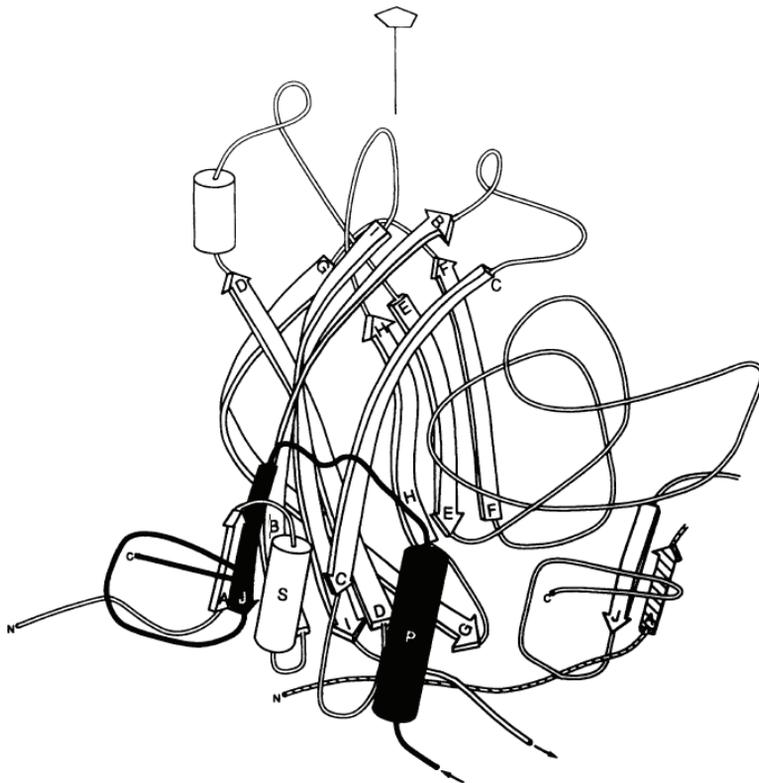


Fig. 13. Uma subunidade de vírus (de HARRISON, fig. 11).

94

Em Elkins (como na n. 2), sugeri que, no século XX, os debates sobre perspectiva, visão e arte cruzam a ciência real em apenas um lugar — onde encontram as análises de Rudolf Luneburg da visão binocular. Diferentemente de outras teorias da visão, as de Luneburg ainda estão parcialmente não testadas e, portanto, elas pertencem assim à história ou à polarização da ciência, mas para investigação científica contínua. Tais momentos são excessivamente raros nas artes eruditas: mesmo os jogos de Duchamp e as teorias de Seurat baseavam-se em relatos populares e desatualizados, às vezes (deliberada ou inadvertidamente) mal interpretados.

95

Essa é uma observação que fiz a propósito de Kemp (como na n. 23), cf. ELKINS, J. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, liv. n. 4, p. 601, 1991. Ela foi mais extensivamente desenvolvida por Michael Serres; ver esp. SERRES, M. *Eclaircissements: cinq entretiens avec Bruno Latour*. Paris, 1992.

REFERÊNCIAS

- ADAMS, Brooks. *High windows: Dorothea Rockburne's skyscapes*. *Artforum*, XXXI, no. 9, p. 78–82, 1993.
- ADELMAN, Lucy; COMPTON, Michael. *Mathematics in early abstract art*. In: COMPTON, Michael (Ed.). *Towards a new art: essays on the background to abstract art*. London, 1980, p. 64–89.
- AIKEN, Jane. *Renaissance perspective: its mathematical source and sanction*. Ph.D. diss., Harvard University, 1986.
- AL'KORA, I. *Plazyki i pis'mennost' narodov severa*. Moscow, 1924.
- ALPERS, Svetlana. *The art of describing: dutch art of the seventeenth century*. Chicago, 1983.
- AMANN, Klaus; KNORR-CETINA, Karin. *The fixation of (Visual) evidence*. In: LYNCH, M.; WOOLGAR, S. *Representation in scientific practice*. Cambridge, Mass., 1990. p. 85–122.
- ASCHER, Marcia and Robert. *Code of the Quipu: a study in media, mathematics and culture*. Ann Arbor, Mich., 1981.
- ASCHER, Marcia. *Graphs in cCultures: a study in ethnomathematics*. *Historia Mathematica*, XV, p. 201–27, 1988.
- _____. *Ethnomathematics*. *History of Science*, XXIV, p. 125–44, 1986.
- BASTIDE, Françoise. *The iconography of scientific texts: principles of analysis*. In: LYNCH, Michael; WOOLGAR Steve (ed.). *Representation in scientific practice*. Cambridge, Mass., 1990.
- BAXANDALL, Michael. *Patterns of intention: on the historical explanation of pictures*. New Haven, 1985.
- BELOFSKY, Harold. *Engineering drawing – A universal language in two dialects*. *Technology and Culture*, XXXII, n. 1, p. 23–46, 1991.
- BELTING, Hans. *Likeness and presence: a history of the image before the Era of Art*. Trans. Edmund Jephcott. Chicago, 1994.
- BONNER, Anthony (Ed.). *Selected works of Ramon Llull*. Princeton, NJ., 1985.
- BORDINI, S. *Storia del panorama: la visione totale nella pittura del XIX secolo*. Rome, 1984.
- BOS, Henk J. M. *Arguments on motivation in the rise and decline of a mathematical theory: the “construction of equations”, 1637–ca. 1750*. *Archive for the History of the Exact Sciences*, XXX, p. 331–80, 1984.
- BRUNNER, H. *Illustrierte Bücher im alten Ägypten*. In: BRUNNER, H. et al. (Ed.). *Wort und Bild*. Munich, 1979.
- BUNGE, Matthias. *Joseph Beuys und Leonardo da Vinci, Vom ,erweiterten Kunstbegriff zu einem erweiterten Kunstwissenschaftsbegriff*. *Das Münster*, XLIV, n. 2, p. 93–106, 1993.
- CARTARI, Vincenzo. *Imagini de gli dei delli antichi*. Padua, 1626.
- CÉARD, J.; MARGOLIN, J.-C. *Rébus de la Renaissance: des images qui parlent*. Paris, 1986.
- CHAPLIN, Elizabeth. *Sociology and visual representation*. London, 1994.
- CLAGETT, Marshall. *Nicole Oresme and the medieval geometry of qualities and motion: treatise on the uniformity and difformity of intensities known as tractatus de configurationibus qualitatium et motum*. Madison, Wis., 1968.
- CLAGETT, Marshall. *The science of mechanics in the Middle Ages*. Madison, Wis., 1959, p. 354–55.
- CRARY, Jonathan. *Techniques of the observer: on vision and modernity in the nineteenth century*. Cambridge, 1990.
- CRAWFORD, Donald. *Kant's eesthetic theory*. Madison, Wis., 1974.
- CUNNINGHAM, Andre; JARDINE, Nicholas (Ed.). *Romanticism and the sciences*. Cambridge, 1990.
- CZERKAS, S. M.; GLUT, D. F. *Dinosaurs, mammoths and cavemen: the art of Charles R. Knight*. New York, 1982.
- DAGOINET, F. *Philosophie des formes*. Paris, 1986.
- _____. *Pour une théorie générale des formes*. Paris, 1975.
- _____. *Tableau et langages de la chimie*. Paris, 1969.
- DASTON, Lorraine; GALISON, Peter. *The image of objectivity*. *Representations*, n. 40, p. 81–128, 1992.
- DAVIS, Whitney. *Beginning the History of Art*. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, LI, n. 3, p. 327–50, 1993.

DAVIS, Whitney. *Sigmund Freud's drawing of the dream of the wolves*. *Oxford Art Journal*, XV, n. 2, p. 70–87, 1994.

DEMPSEY, Charles. *Mythic inventions in Counter-Reformation painting*. In: RAMSEY, P. A. (ed.). *Rome in the Renaissance: The city and the myth; papers of the Thirteenth Annual Conference of the Center for Medieval and Early Renaissance Studies*. Binghamton, N.Y., 1982. p. 55–77. (*Medieval and Renaissance Texts and Studies XVIII*)

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant l'image: question posée aux fins d'une histoire de l'art*. Paris, 1990.

_____. *FraAngelico, dissemblance et figuration*. Paris, 1990.

DIJSTERHUIS, E.J. *The mechanization of the world picture*. Oxford, 1961.

DOGANA, Fernando. *Le parole delVincanto: esplorazioni delViconismo linguistico*. Milan, 1990.

DRUICK, Douglas W. et al. *Odilon Redon: prince of dreams, 1840–1916, exh. cat.* Art Institute of Chicago, Chicago, 1994, p. 137, 148, 149.

DUNCAN, Alistair. *The requirements of scientific publishing: the example of chemical illustrations in the scientific revolution*. *Publishing Research Quarterly*, VII, n. 1, p. 33–53, 1991.

EDGERTON, Samuel. *The Heritage of Giotto's geometry: art and science on the eve of the scientific revolution*. Ithaca, N.Y., 1991.

EDGERTON, Samuel. *The Renaissance rediscovery of linear perspective*. New York, 1975.

ELKINS, J. *Art History and the criticism of computer-generated images*. *Leonardo*, XXVII, n. 4, p. 335–42, 1994.

_____. *J. Clarification, destruction, negation of space in the age of Neoclassicism*. *Zeitschrift fur Kunstgeschichte*, LVI, n. 4, p. 560–82, 1990.

_____. *Michelangelo and the human form: his knowledge and use of anatomy*. *Art History*, VII, p. 176–86, 1984.

_____. *On the impossibility of close reading: the case of Alexander Marshack*. *Current Anthropology*, 37, 2, p. 185–226.

_____. *Schemata for the schema: seventeen notes toward a history of the concept*. In: *Encyclopedia of Aesthetics*. New York.

_____. *The drunken conversation of chaos and painting*. *M/E/A/N/I/N/G*, II, p. 55–60, 1992.

_____. *The poetics of perspective*. Ithaca, N.Y.: Cornell Press, 1994.

_____. *J. The question of the body in mesoamerican art*. *Res*, XXVI, p. 113–24, 1994.

_____. *The signs of writing: on some parallels between the undeciphered Prehistoric Vinca script and Andrea Mantegna's The Battle of the Sea Gods*. *Semiótica*.

_____. *There are no philosophic problems raised by virtual reality*. *Computer Graphics*, XXVIII, n. 4, p. 250–54, 1994.

_____. *Two conceptions of the human form: Bernard Siegfried Albinus and Andreas Vesalius*. *Artibus et Historiae*, XIV, p. 91–106, 1986.

_____. *What really happens in pictures? Misreading with Nelson Goodman*. *Word & Image*, IX, n. 4, p. 349–62, 1993.

_____. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, LIV, n. 4, p. 601, 1991.

EHRlich, Paul. *On immunity with special reference to cell life*. *Proceedings of the Royal Society of London*, LXVI, 1900.

FABIAN, J. *Time and the other: how anthropology makes its object*. New York, 1983.

FEHER, Michel (Ed.). *Fragments for a history of the human body*. Cambridge, Mass., 1989.

FISCHER, H. G. *L'écriture et l'art de l'Égypte ancienne*. Paris, 1986.

FERGUSON, Eugene. *The mind's eye: nonverbal thought in technology*. *Science*, CXCVII, p. 827–36, Aug. 26, 1977.

_____. *The orientation of egyptian hieroglyphs: Part I, Reversals*. New York, 1977.

- FORD, Brian. *Images of science: a history of scientific illustration*. London, 1992 (New York, 1993).
- FRIEDMAN, Michael. *Foundations of space-time theories*. Princeton, N.J., 1983.
- FULLER, Steve. *Philosophy, rhetoric, and the end of knowledge: the coming of science and technology studies*. Madison, Wis., 1993.
- FYFE, Gordon; LAW, John. *Picturing power: visual depiction and social relations*. *Sociological Review Monograph*, n. 35. New York, 1988.
- GAGE, J. *Loutherbourg: mystagogue of the sublime*. *History Today*, XIII, p. 332–39, 1963.
- GARRISON, James. *Geometry as a source of theory-ladenness in early modern physics*. Ph.D. diss., Florida State University, 1981.
- GELB, I. J. *A study of writing: the foundations of grammatology*. Chicago, 1974.
- GIMBUTAS, Marija. *The civilization of the goddess*. San Francisco, 1991.
- GOMBRICH, E. H. *Art and illusion: a study in the psychology of pictorial representation*. London, 1960.
- _____. H. *The Heritage of Apelles*. In: *The Heritage of Apelles: studies in the art of the Renaissance*. Ithaca, N.Y., 1976. p. 3–18.
- GOODMAN, Nelson. *Languages of art*. 2 ed. Indianapolis, Ind., 1976.
- _____. *Routes of reference*. In: _____. *Of Mind and Other Matters*. Cambridge, Mass., 1984. p. 55–70.
- GOODWIN, Charles. *Professional vision*. *American Anthropologist*, XCVI, n. 3, p. 606–33, 1994.
- GREEN, Michael; SCHARZ, John; WITTEN, Edward (ed.). *Superstring theory*. Cambridge, 1987.
- GRIESEMER, James; WIMSATT, William. *Picturing Weismannism: a case study of conceptual evolution*. In: RUSE, Michael (ed.). *What the philosophy of biology is*. Dordrecht, 1989. p. 75–137.
- HALVERSON, John. *Art for art's sake in the Paleolithic*. *Current Anthropology*, XVIII, n. 1, p. 63–89, 1987.
- HANKS, W. F. *Word and image in a semiotic perspective*. In: HANKS, W. F.; RICE, D. S. (Ed.). *Word and image in maya culture*. Salt Lake City, 1989.
- HARRISON, Stephen. *What do viruses look like? The Harvey Lectures*, LXXXV, p. 127–52, 1991.
- HEIDEGGER, Martin. *A dialogue on language*. In: HERTZ, Peter D. *On the way to language*. San Francisco, 1971, p. 1–56.
- HENDERSON, Linda Dalrymple. *The fourth dimension and non-euclidean geometry in modern art*. Princeton, N.J., 1983.
- HOFFMANN, Roald; LASLO, Pierre. *La représentation en chimie*. *Diogenes*, CXLVII, p. 24–54, 1989.
- HOFFMANN, Roald. *Molecular beauty*. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XLVIII, n. 3, p. 191–204, 1990.
- HOMER, William Innes. *Seurat and the science of painting*. Cambridge, Mass., 1964.
- HUET, Marie-Hélène. *Monstrous imagination*. Cambridge, Mass., 1993.
- HYDE, R. *Panoromania! The art and entertainment of the 'all-embracing' view*. London, 1988.
- JENSEN, Hans. *Die Schrift in Vergangenheit und Gegenwart*. 3 ed. Berlin, 1969. p. 36–37, fig. 26.
- JOHNSON-LAIRD, Phil; BYRNE, Ruth M. *Precis of deduction*. *Behavioral and Brain Sciences*, XVI, p. 323–80, 1993.
- JOHNSON-LAIRD, Phil; BYRNE, Ruth M.; SCHAEKEN, Walter. *Propositional reasoning by model*. *Psychological Review*, XCIX, n. 3, p. 418–39, 1991.
- JOHNSON-LAIRD, Phil. *Mental models and probabilistic thinking*. *Cognition*, L, n. 1–3, p. 189–209, 1994.
- _____. *How diagrams can improve reasoning*. *Psychological Science*, IV, n. 6, p. 372–78, 1993.
- KAISER, David. *Dynamical interpretations of Feynman diagrams*. *Manuscrito não publicado*, 1994.
- KIRCHER, Athanasius. *Œdipus egyptiacus*, 1652–54, III, p. 257.
- KNORR-CETINA, Karin; AMANN, Klaus. *Image dissection in natural scientific inquiry*. *Science, Technology, and Human Values*, XV, n. 3, p. 259–83, 1990.
- KNORR-CETINA, Karin. *The manufacture of knowledge: an essay in the constructivist and contextual nature of science*. New York, 1981, 14 n. 49.

- KRAUSS, Rosalind E. *The optical unconscious*. Cambridge, Mass., 1993.
- KRUSKAL, W. H. *Criteria for judging statistical graphics*. *Utilitas Mathematica*, XXI B, p. 283–309, 1982.
- LATOUR, Bruno. *Drawing things together*. In: LYNCH, M.; WOOLGAR, S. (ed.). *Representation in Scientific Practice*. Cambridge, Mass., 1990. p. 19–68.
- _____. *Opening one eye while closing the other ... a note on some religious paintings*. In: FYFE, Gordon; LAW, John (Ed.). *Picturing power: visual depiction and social relations*. London: Routledge, p. 15–38.
- LATOUR, Bruno; MAUGUIN, Philippe; TEIL, Geneviève. *A note on socio-technical graphs*. *Social Studies of Science*, XXII, p. 33–57, 1992.
- LATOUR, Bruno; WOOLGAR, Steve. *Laboratory life: the construction of scientific facts*. 2 ed. Princeton, N.J., 1986.
- LEE, Alan. *Seurat and science*. *Art History*, X, n. 2, p. 223, 1987.
- LYNCH, Michael. *Discipline and the material form of images: an analysis of scientific visibility*. *Social Studies of Science*, XV, p. 37–66, 1985.
- _____. *Laboratory space and the technological complex: an investigation of topical contextures*. *Science in Context*, IV, n. 1, p. 81–109, 1991.
- _____. *Pictures of nothing? Visual construals in social theory*. *Sociological Theory*, XCI, n. 1, p. 1–22, 1991.
- LYNCH, M.; EDGERTON, S. *Aesthetics and digital image processing: representational craft in contemporary astronomy*. In: FYFE, Gordon; LAW, John (Ed.). *Picturing power: visual depiction and social relations*. London: Routledge, p. 184–220.
- LYOTARD, Jean-François. *Duchamp's TRANS/formers: A Book*. Venice, Calif., 1990.
- MANDELBROT, B. *Fractal geometry of nature*. San Francisco, 1982.
- MARIN, Louis. *The order of words and the order of things in painting*. *Visible Language*, XXIII, p. 188–203, 1990.
- MARSHACK, Alexander. *The roots of civilization: the cognitive beginnings of man's first art, symbol and notation*. New York, 1972.
- _____. *The meander as a system: the analysis and recognition of iconographic units in Upper Paleolithic compositions*. In: UCKO, P.V. (ed.). *Form in indigenous art*. Canberra, 1977. p. 286–317.
- MEADOWS, A. J. *The evolution of graphics in scientific articles*. *Publishing Research Quarterly*, VII, n. 1, p. 23–32, 1991.
- METZKER, Reiner. *Das Medium der Phanomenalität: Wahrnehmungs – und erkenntnistheoretische Aspekte der Medientheorie und Filmgeschichte*. Munich, 1993.
- MILLER, Angela. *The empire of the eye: landscape representation and american cultural politics, 1825–1875*. Ithaca, N.Y., 1994, p. 152.
- MITCHELL, Timothy. *Art and science in german landscape painting, 1770–1840*. Oxford, 1993.
- MITMAN, Gregg. *Hollywood technology, popular culture, and the American Museum of Natural History*. *Isis*, LXXXIV, p. 637–61, 1993.
- MOLES, Abraham. *Information theory and esthetic perception*. Urbana, IL, 1966.
- MORGAN, Robert. *Gunther Brus, Hermann Nitsch, Arnulf Rainer*. *Arts Magazine*, LIX, p. 196, May 1985.
- NISSEN, Hans J.; DAMEROW, Peter; ENGLUND, Robert K. *Frühe Schrift und Techniken der Wirtschaftsverwaltung im alten Vorderen Orient, Informationsspeicherung und – Verarbeitung vor 5000 Jahren*. Bad Salzdetfurth, 1991.
- OETTERMAN, S. *Das Panorama*. Frankfurt, 1981.
- PORTER, Roy. *The two cultures revisited*. *Cambridge Review*, CXV, n. 2324, p. 74–80, 1994.
- RATLIFF, Floyd. *Paul Signac and color in Neo-Impressionism*. New York, 1992.
- RESNICK, Michael. *Between mathematics and physics*. *PSA*, p. 369–78, 1990.
- RICHARDSON, John. *Modern art and scientific thought*. Urbana, IL, 1971.
- ROETHEL, Hans K.; BENJAMIN, Jean K. (Ed.). *Kandinsky: Catalogue Raisonné of the oil-paintings*. New York, 1984.

- ROSENBLUM, Robert. *Transformations in late eighteenth-century art*. Princeton, NJ., 1969.
- ROSKILL, Mark; CARRIER, David. *Truth and falsehood in visual images*. Amherst, Mass., 1983.
- ROSLAK, Robyn. *The politics of aesthetic harmony: Neo-Impressionism, science, and anarchism*. *ArtBulletin*, LXXIII, p. 381–90, 1991.
- RUDEMEIER, H. *Panorama, Diorama, Photographie*. Munich, 1970.
- RUDWICK, Martin. *Scenes from deep time: early pictorial representations of the prehistoric world*. Chicago, 1992.
- RUDWICK, M. *The emergence of a visual language for geological science, 1760–1840*. *History of Science*, XIV, p. 149–95, 1976.
- RUSE, Michael. *Are pictures really necessary? The case of sewell wright's 'adaptive landscapes'*. *PSA*, p. 63–77, 1990.
- RUSE, Michael. *Do the history of science and the philosophy of science have anything to say to each other?* *PSA*, II, 1992, 467ff.
- SAUL, Nicholas (ed.). *Die Deutsche literarische Romantik und die Wissenschaften*. Munich, 1991.
- SAUNDERS, J. B.; O'MALLEY, Charles (Ed.). *The illustrations from the works of Andreas Vesalius of Brussels*. Cleveland, 1950.
- SCHIEFFERS, Georg. *Wie findet und zeichnet Man Gradnetze von Land-und Sternkarten? In:*
- SCHMITT, Alfred. *Die Bamum-Schrift*. Wiesbaden, 1963. 3 v.
- SCHNOTZ, Wolfgang; KULHAVY, Raymond (ed.). *Comprehension of graphics*. Amsterdam, 1994.
- SCHULTZ, Bernard. *Art and anatomy in Renaissance Italy*. *Ann Arbor, Mich.*, 1985.
- SHORT, Larry. *The aesthetic value of fractal images*. *British Journal of Aesthetics*, XXXI, p. 342–55, 1991.
- SERRES, M. *Eclaircissements: cinq entretiens avec Bruno Latour*. Paris, 1992.
- SMALLEY, William. *Mother of writing: the origin and development of a Hmong messianic script*. Chicago, 1990.
- SMITH, Bernard. *Imagining the Pacific: in the wake of the cook voyage*. New Haven, 1992.
- SMITH, Paul. *Seurat, The natural scientist?* *Apollo*, CXXII, n. 346, p. 381–85, Dec. 1990.
- STAFFORD, Barbara. *Body criticism: imaging the unseen in enlightenment art and medicine*. Cambridge, Mass., 1991.
- STAFFORD, Barbara Maria. *Voyage into substance: art, science, nature, and the illustrated travel account, 1760–1840*. Cambridge, Mass., 1984.
- STEINBERG, Leo. *Art and science: do they need to be yoked?* *Daedalus*, CXV, n. 1, p. 1–16, 1986.
- STEINER, George. *Real presences*. Cambridge: Press Syndicate of the University of Cambridge, 1986.
- STRUBECKER, K. (Ed.). *Mathematisch-physikalische Bibliothek*. Leipzig, 1934, Reihe I, LXXXV–LXXXVI.
- SWANSON, Randy. *Art and science in transition: four laboratory designs of Louis I. Kahn considered as mediative representation*. Ph.D. diss., University of Pennsylvania, 1993.
- TAMBIAH, Stanley. *Magic, science, religion, and the scope of rationality*. Cambridge, 1990.
- TAYLOR, Peter. *Mapping ecologists' ecologies of knowledge*. *PSA*, p. 95–109, 1990.
- TILLING, Laura. *Early experimental graphs*. *British Journal for the History of Science*, VIII, p. 193–213, 1975.
- TUFTE, Edward R. *Envisioning information*. Cheshire, Conn., 1990.
- UCKO, P.V. (ed.). *Form in indigenous art*. Canberra, 1977.
- _____. *On wishful thinking and lunar calendars*. *Current Anthropology*, XXX, n. 4, 1989.
- _____. *The Tai plaque and calendrical notation in the Upper Paleolithic*. *Cambridge Archaeological Journal*, I, n. 1, 1991, p. 25–61.
- VAN RIPER, A. B. *Men among the mammoths: victorian science and the discovery of human Prehistory*. *Nature*, CCCLXVI, n. 6453, Nov. 25, p. 388, 1993.
- VIGNELLI, Massimo. *Grids: their meaning and use for federal designers*. Washington, D.C., 1978.
- VITZ, Paul. *Modern art and modern Science*. New York, 1984.

VOLKMANN, Ludwig. *Bilderschriften der Renaissance: Hieroglyphik und Emblematik in ihren Beziehungen und Fortwirkungen*. Nieuwkoop, 1969.

WADDINGTON, C. H. *Behind appearance: a study of the relation between painting and the natural sciences in this century*. Cambridge, Mass., 1970.

WALLACA, John R. *Trends in radiosity for image synthesis*. In: BOUATOCH, Kadi; BOUVILLE, Christian. *Photorealism in computer graphics*. New York, 1992.

WIELEITNER, Heinrich. *Über den Funktionsbegriff und die graphische Darstellung bei Oresme*. *Bibliotheca Mathematica*, XIV, p. 193–243, 1914.

WIMSATT, William. *Taming the dimensions – Visualizations in science*. *PSA*, p. 111–35, 1990.

WRIGHT, Sewell. *Evolution and the genetics of populations: III. Experimental Results and Evolutionary Deductions*. Chicago, 1977.

WYCKOFF, Ralph Walter Graystone. *The structure of crystals*. 2. ed. New York, 1931.



JAMES ELKINS

Chair do Department of Art History, Theory, and Criticism da School of the Art Institute of Chicago, e *chair* do Department of Art History na University College Cork, na Irlanda. É autor de *Visual Studies: a skeptical introduction*, *master narratives and their discontents*, entre vários outros títulos.

MARQUARD SMITH



Estudos visuais, ou a ossificação do pensamento

Tradução: Juliana Gisi

RESUMO

Este artigo interfere na emergência frequentemente muito suave dos Estudos Visuais como um campo de investigação interdisciplinar nos sistemas universitários britânico e norte-americano. Ele o faz ao chamar atenção para algumas áreas cinzas não reconhecidas entre “fazer” cultura visual e o que se tornou o “estudo” dos Estudos Visuais. Interessado nas distinções históricas, conceituais e morfológicas entre “fazer” e “estudar”, confronta as implicações dessas diferenças para pedagogia, pesquisa, escrita e pensamento inter-, cross- e in-disciplinares. (Ao fazê-lo, responde ao artigo de W. J. T. Mitchell *Showing seeing: a critique of visual culture*, publicado no *journal of visual culture*, em agosto de 2002, ao, simultaneamente, acolher o texto de Mitchell como um ponto de partida necessário para qualquer esforço sério para, criticamente, engajar-se com os estudos da cultura visual e Estudos Visuais, além de chamar a atenção para uma lacuna no seu argumento.) Enquanto, de forma geral, fico satisfeito em ver na pesquisa, na escrita e no ensino uma contínua curiosidade e interesse em nossos encontros com culturas visuais, que marcam um compromisso sustentado com os jeitos de ver, e olhar e *conhecer enquanto fazer*, como prática, este artigo afirma que a acelerada profissionalização e burocratização dos Estudos Visuais periga provocar uma ossificação do pensamento.

PALAVRAS-CHAVE

Comunidade. Excelência. Interdisciplinaridade. Cultura Visual. Estudos Visuais.

Publicação original: SMITH, Marquard. *Visual Studies, or the Ossification of Thought*. *Journal of Visual Culture*, v. 4, n. 2. p. 237–256, 2005.

Muitos agradecimentos a Martin Jay e Whitney Davis pelo seu gentil convite para falar no *Show and tell: the current state of visual culture studies*, a conferência de Berkeley na qual uma versão anterior deste artigo foi apresentada; a Fiona Candlin, Raiford Guins, Peg Rawes, Mark Robson e Dominic Willsdon, por conversas que levaram ao evento; e a Charles Altieri, Mieke Bal, Tim Clark, Hal Foster, Tom Mitchel e outros, por seus comentários e questões durante o evento. Um agradecimento especial em particular a Mark Little, Stephen Melville e Simon Ofield e, como sempre, a Joanne Morra. A tradução para o português deste artigo foi revisada por Paulo C. A. Scarpa e Rosane Vargas.

¹ MITCHELL, W. J. T. *Showing Seeing: A Critique of Visual Culture*. *Journal of Visual Culture*, v. 1, n. 2, p. 165–81, 2002.

² Uma rápida palavra sobre as definições: no seu artigo *Showing seeing: a critique of visual culture*, W. J. T. Mitchell alega, a princípio, que Estudos Visuais é “o estudo da cultura visual”. (Isso sempre me fez suspeitar de que o artigo de Mitchell devesse ser corretamente subtítuloado “uma crítica dos estudos visuais”).

* Apesar de a grafia em português ser “interdisciplinar”, aqui optou-se por utilizar a hifenização para manter o estilo do autor. N.T.

ESTUDOS VISUAIS, OU A OSSIFICAÇÃO DO PENSAMENTO

Este artigo é uma versão modificada de um trabalho apresentado na conferência organizada por Martin Jay e Whitney Davis intitulada *The current state of visual culture studies* (O estado atual dos estudos da cultura visual), que aconteceu na Universidade da Califórnia, Berkeley, em abril de 2004. Esse evento foi inspirado, em parte, pelo desejo dos organizadores de estimular o debate em torno do artigo de W. J. T. Mitchell (2002) *Showing seeing: a critique of visual culture* (Mostrar ver: uma crítica da cultura visual), publicado no *Journal of Visual Culture*.¹ Para mim, foi uma honra estar nessa conferência, falando com indivíduos muitos dos quais foram, no decorrer das últimas duas ou três décadas, instrumentais para re-definir numerosas disciplinas acadêmicas através das Humanidades, da História à História da Arte, Estudos Religiosos, Literatura Comparada e Estudos da Mídia. Não é uma coincidência que esses mesmos acadêmicos tenham sido fundamentais para o estabelecimento do espinhoso e necessariamente elusivo campo de investigação, ou disciplina, inter-disciplina,* formação discursiva, ou movimento que é diversamente chamado Estudos Visuais, Cultura Visual, Estudos Culturais Visuais ou Estudos da Cultura Visual.² Esses intelectuais, cujo trabalho eu venho lendo e refletindo sobre há anos, tiveram um efeito profundo na formação e na criação do meu próprio pensamento, e tem sido um prazer ter tido a oportunidade de trabalhar com alguns deles em meu papel como editor-chefe do *Journal of Visual Culture*. Por causa desse papel, tornou-se possível descrevê-los como amigos e colegas e me tornar parte do fomento de uma comunidade intelectual que incluía muitos de nós na conferência – assim como alguns leitores desta revista –, em um compromisso com o estudo crítico das culturas visuais. É o tipo de comunidade de que eu mais gosto, e acredito que seja uma comunidade também idealizada e evocada pelo artigo de Mitchell *Showing seeing*: uma comunidade que não está baseada em noções de unidade e consenso, mas em uma rede de obrigações intelectuais, na oportunidade de pensar juntos pensamentos incompletos, em que nós podemos levantar justamente a questão de “estar juntos” e, ao fazê-lo, imaginar a possibilidade da “noção de comunidade de outra forma”, como Bill Readings colocou no que continua sendo seu surpreendente e ainda mais premonitório livro, *The university in ruins* (A universidade em ruínas).³

“Estarmos juntos” em Berkeley foi uma oportunidade para ponderar meus próprios pensamentos sobre o estado atual dos Estudos Visuais cinco anos depois

do início da revista, e, enquanto a experiência com a revista tem sido inteiramente estimulante intelectualmente e recompensadora, estar afiliado aos Estudos Visuais, apesar de tudo, perturba-me um pouco. (Existem razões, é claro, para o porquê de esta ser uma revista de cultura visual, e não de Estudos Visuais.) Perturba-me, em particular, por causa de toda atenção que tem sido generosamente dada recentemente ao campo de investigação em geral. Não que haja alguma coisa errada em organizar programas académicos, pregar placas nas portas de centros de pesquisa virtuais, lançar revistas ou livros, debater os pontos mais refinados do status interdisciplinar deste campo, sua nomeação e as implicações disso, defendendo-o, atacando-o, acusando-o de desleixo, de complacência e assim por diante. Eu percebo que, em princípio, essas são todas discussões importantes, especialmente dado o tópico da conferência em Berkeley. (O artigo de W. J. T. Mitchell é um excelente antídoto para a aridez de muitas discussões internas e dirigidas contra os Estudos Visuais. É uma forma de ultrapassar o fervor dos primeiros e a acidez dos últimos, e depois explicarei como acredito que isso acontece.) Mas existem momentos em que me pergunto por que me vejo refletindo sobre estas questões académicas e, frequentemente, largamente administrativas, no lugar de fazer, praticar, encontrar ou mesmo apenas estudar culturas visuais. Ultimamente, tem havido pouco tempo para “fazer” cultura visual. Sou simpático à insistência de Lisa Cartwright⁴ de que:

[...] as apostas na nomeação de um campo são altas quando os objetos, métodos, e orientações dos trabalhos de cada um podem não ser acomodados dentro dos limites do título do departamento [...] e esta] nomeação disciplinar dá forma às agendas de pesquisa, cânone[s], e a como adentramos na política intelectual, determinando nosso potencial para desenvolver pesquisas em certas metodologias... e com certos objetos de estudo.

(Isto é certamente um “fazer”.) Ao mesmo tempo, embora eu discordo do tom depreciativo da resposta do historiador da arte Christopher Wood ao *Visual culture questionnaire* (Questionário da cultura visual) da (revista) *October*, onde ele declara que “preocupar-se com o nome da disciplina é um passatempo para burocratas”,⁵ já que agora somos todos burocratas, tem sorte aquele académico que não precisa se preocupar com tais coisas como parte do trabalho. (Embora eu esteja comprometido com os desafios intelectuais do desenvolvimento de currículos, por exemplo, o que é tão problemático nesta burocracia é a forma com que frequentemente ela encoraja académicos a acreditar, e às vezes nós quase acreditamos, que tal atividade é um exercício valioso não porque seja um engajamento académico sério com o formato e conteúdo dos futuros programas de estudo dos alunos, mas porque é um exercício

Seguindo Mitchell até uma extensão, para mim, Estudos Visuais é o campo de investigação que estuda cultura visual. Eu vou usar a designação “Estudos Visuais” no lugar de outros termos usados para caracterizar esse campo de investigação, tais como “Cultura Visual”, “Estudos da Cultura Visual” e “Estudos Culturais Visuais” até minha discussão das preferências de Mitchell para fazer de outro modo. Em geral, em vez de Estudos Visuais, prefiro empregar Estudos da Cultura Visual para esse propósito, mas, em função da clareza neste artigo, usei Estudos Visuais.

³ READINGS, Bill. *The university in ruins*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1996.

⁴ CARTWRIGHT, Lisa. Film and the Digital in Visual Studies: Film Studies in the Era of Convergence. *Journal of visual culture*, v. 1, n. 1, p. 7–23, 2002. p. 10.

⁵ WOOD, Christopher. Visual Culture Questionnaire. *October*, n. 77, p. 68–70, 1996. p. 70.

6

Como Mieke Bal observou recentemente, “se as tarefas dos estudos da cultura visual devem derivar do seu objeto, então, de uma forma similar, os métodos mais adequados para realizar estas tarefas devem derivar destas mesmas tarefas, e a derivação deve ser explícita” (p. 23). Cf. BAL, Mieke. Visual essentialism and the object of visual culture, *Journal of visual culture* 2(1): 5–32, 2003. Ver também SMITH, Marquard. Visual culture studies: history, theory, practice. In: JONES, Amelia (ed.) *A companion to contemporary art since 1945*. Oxford: Blackwell, 2005.

7

READINGS, 1996.

8

MELVILLE, Stephen; READINGS, Bill (eds). *Vision & Textuality*. London: Macmillan, 1995. p. 4. Alguns dos argumentos em *The university in ruins* foram, na verdade, delineados e aparecem em relação específica com preocupações dos Estudos Visuais, em particular com o relacionamento interdisciplinar entre História da Arte e estudos literários, na Introdução geral para Melville e Readings (1995). Ver também a resposta de Melville ao *Visual Studies Questionnaire da October*: MELVILLE, Stephen. *Visual Culture Questionnaire, October* 77: 52–4, 1996; e MELVILLE, Stephen. *Discipline, and Institution*. In: HOLLY, Michael Ann; MOXEY, Keith (eds). *Art history, aesthetics, visual studies*. Williamstown, MA: Sterling and Francine Clark Art Institute, 2002. p. 203–14.

9

READINGS, 1996. p. ix.

burocrático valioso em e por si mesmo – para não dizer nada de suas recompensas financeiras.)

Nesse contexto, este artigo me oferece uma oportunidade de pensar sobre por que eu não consigo “fazer” cultura visual – a prática de “fazer” cultura visual é algo que eu procuro defender inteiramente – face a um regime burocrático em plena expansão. Eu persigo esse pensamento dirigindo-me a alguns dos desafios que constituem os Estudos Visuais e a como nossos encontros com a cultura visual nos dão a oportunidade de problematizar, questionar e imaginar possibilidades alternativas. Essa autorreflexão implica considerar a questão de quais batalhas devo lutar como alguém que tem fé em estudar culturas visuais; combatendo as incertezas a respeito de qual tipo de compromisso devo assumir, com o quê e com quem; perguntando por que eu sou requisitado e por que eu gasto tanto tempo me direcionando para os elementos administrativos do campo de investigação em vez das questões intelectuais que constituem o estudo das culturas visuais. No fim, eu estou preocupado com o *fazer* da cultura visual, pensar enquanto um fazer, pesquisar enquanto um fazer, escrever enquanto um fazer, mesmo que haja incerteza em fazê-lo. Esse “fazer” é um compromisso com o questionamento da política do conhecimento e das condições da produção, circulação e consumo das culturas visuais, com as coisas mesmas que fazem a cultura visual, ou seja, uma vontade de partir dos encontros com os objetos, os assuntos, as mídias e o ambientes da própria cultura visual.⁶

Estudos Visuais e noções tecnoburocráticas de excelência

Inquieto com a burocracia, e com a administração dos Estudos Visuais, e, mais preocupadamente, com a cultura visual por meio dos Estudos Visuais, volto-me para uma discussão do que Bill Readings, em seu livro *The university in ruins*,⁷ etiqueta como “tecnoburocracia” para caracterizar o funcionamento da universidade moderna. Eu faço isso porque tenho a impressão de que os Estudos Visuais podem ser entendidos tanto como a emergência de um exemplo da tecnoburocracia quanto como um exemplo do que Stephen Melville, escrevendo sobre a universidade norte-americana contemporânea em geral, na coleção intitulada *Vision and Textuality*, editada com Readings, mas publicada depois da intempestiva morte do último, chamou “o abraço íntimo do trabalho intelectual e da ‘atividade profissional’”.⁸ É esta ideia de tecnoburocracia que torna quase impossível para mim, eu preciso admitir, usar a nomenclatura “Estudos Visuais” sem hesitar.

Como eu já declarei, *The university in ruins*, de Readings,⁹ propõe e encarna uma noção diferente de comunidade como uma resposta geral urgente para “a questão de [o destino de uma ideia ocidental particular de] a universidade como uma instituição de cultura”. Ele o faz especificamente como uma advertência para a disciplina de

Estudos Culturais. No momento da pesquisa, da escrita e da publicação do livro, do início para meados de 1990, os Estudos Culturais como um campo de investigação estavam talvez no seu momento mais poderoso, ao menos na academia e no mundo das publicações. Mas seu poder, certamente no Reino Unido, decresceu consideravelmente desde então, como é certificado pela “reestruturação” (leia-se fechamento), em 2002, do Departamento de Estudos Culturais e Sociologia na Universidade de Birmingham, conhecido como o Centro para Estudos Culturais Contemporâneos, o “lugar de nascimento” oficial dos Estudos Culturais.¹⁰ Há muito na discussão de Readings sobre o acolhimento dos Estudos Culturais pela universidade que pode ensinar aos Estudos Visuais, porque a histórica ascensão e a queda dos Estudos Culturais é um objeto de aprendizado pertinente e preventivo para os Estudos Visuais.

Em *The university in ruins*, Readings persegue a natureza cambiante do papel da universidade moderna. Ele mostra como, desde o final do século XVIII, ela foi constituída por três ideias “divergentes e contínuas”: o conceito kantiano de razão; o edifício humboldtiano de cultura; e sua organização em torno do que ele chama de nossa atual noção tecnoburocrática de excelência.¹¹ Readings segue esta trajetória e traça como, por causa dessas três ideias, a universidade vem, gradualmente, sendo cada vez menos “ligada ao destino do estado-nação em virtude de seu papel como produtora, protetora e inculcadora de um ideal nacional de cultura”.¹² Como tal, ele diz que, em grande medida, “a noção de cultura como uma ideia legitimadora da universidade moderna alcançou o fim de sua utilidade”.¹³ Isso acontece, especificamente, porque “a atual mudança no papel da universidade é, acima de tudo, determinada pelo declínio da missão cultural nacional que até agora providenciou sua *raison d’être*”.¹⁴ A ideia da universidade “fundada” em “seu status como um lugar de crítica”,¹⁵ tal como imaginada pelos idealistas alemães, seguindo Johann Gottlieb Fichte, existindo “não para ensinar informação mas para inculcar o exercício do julgamento crítico”¹⁶ e encorajar o conhecimento em e de si mesmo, perdeu-se para um conhecimento determinado pela noção tecnoburocrática de excelência.

Essa situação é agora bem reconhecível. Readings se refere a um cenário em que o administrador, mais que o intelectual, o pesquisador ou o professor – ou, às vezes o intelectual, o pesquisador, ou o professor como administrador –, é a figura central na universidade e “representa sua tarefa em termos de uma lógica generalizada da ‘responsabilidade’ na qual a universidade precisa perseguir ‘excelência’ em todos os aspectos de seu funcionamento”.¹⁷ No centro do argumento de Readings está a reivindicação de que “seria anacrônico pensar (o processo de ‘o que exatamente é ensinado ou produzido como conhecimento’) enquanto uma ‘ideologia da excelência’, já que excelência é justamente não ideológica. O que é ensinado ou pesquisado”, ele conclui sarcasticamente, “importa menos do que o fato de que seja excelentemente ensinado ou pesquisado” (ênfase adicionada).¹⁸ Exemplos deste discurso da excelência

¹⁰ Outro aviso em um hábitat disciplinar diferente foi ouvido recentemente em um fórum em novembro de 2004 intitulado *Are we in crisis? Challenges in teaching and research in the new century* (Estamos em crise? Desafios no ensino e a pesquisa no novo século), patrocinado conjuntamente pela Associação de Historiadores da Arte (AAH) e a Sociedade de História do Design (DHS). Esse evento, junto com um importante artigo no *Bulletin*, o boletim de notícias da AAH distribuído para os membros da Associação, levantaram preocupações sobre o fechamento ou ameaça de fechamento de vários programas de graduação em história da arte e do design na Inglaterra, no País de Gales e na Irlanda do Norte, a diminuição dos números de inscrição para tais programas, a redefinição do papel dos estudos críticos e contextuais em cursos baseados em ateliê e o impacto que as diretrizes do Exercício de Avaliação em Pesquisa (RAE) terão no futuro da pesquisa em história da arte e do design.

¹¹ READINGS, op. cit. p.14.

¹² *Ibidem*, p. 3.

¹³ *Ibidem*, p. 5..

¹⁴ *Ibidem*, p. 3.

¹⁵ *Ibidem*, p. 6.

¹⁶ *Ibidem*, p. 6.

são abundantes em *The university in ruins*. O primeiro exemplo que eu descrevo é a discussão de Readings sobre a “burocratização corporativa que subjaz a forte homogeneização da universidade como uma instituição na América do Norte”. Aqui ele usa o exemplo da “declaração da missão [da universidade, que] como nos seus folhetos de publicidade, compartilha duas características distintivas hoje em dia. Por um lado, todas alegam que são uma instituição educacional única. Por outro lado, todas descrevem esta unicidade exatamente da mesma forma”.¹⁹ O segundo exemplo, eu cito na íntegra:

Hoje, todos os departamentos da universidade são instigados a empenhar-se por excelência, já que a aplicabilidade geral da noção está em relação direta com sua vacuidade. Consequentemente, por exemplo, o Gabinete de Pesquisa e Estudos de Graduação da Universidade na Universidade de Indiana em Bloomington explica que no seu programa de Bolsa para Faculdade de Verão a “excelência do conhecimento proposto é o maior critério empregado no procedimento de avaliação”. Esta declaração, obviamente, é inteiramente sem sentido, contudo, a suposição é de que a invocação da excelência se sobrepõe ao problema da questão da valoração através das disciplinas, já que a excelência é o denominador comum para boa pesquisa em todos os campos. Mesmo que assim fosse, isso significaria que a excelência não poderia ser invocada como um “critério”, porque excelência não é um padrão fixo de julgamento, mas sim um qualificativo cujo significado é fixado em relação a outra coisa. Um barco excelente não é excelente pelos mesmos critérios que um avião excelente. Então, dizer que excelência é um critério é dizer absolutamente nada a não ser que o comitê não revela os critérios utilizados para julgar as inscrições.

17

Ibidem, p. 3.

18

Ibidem, p. 13. Como Reading aponta, dizer que é não ideológica não significa que não seja política, uma vez que “‘excelência’ é como um nexo monetário (*cash nexus*), por não ter conteúdo; não é, portanto, verdadeira nem falsa, nem ignorante ou autoconsciente”.

19

Ibidem, p. 12.

Tampouco o emprego do termo “excelência” está limitado às disciplinas acadêmicas na universidade. Por exemplo, Jonathan Culler me informou que o Serviço de Estacionamento da Universidade de Cornell recentemente recebeu um prêmio pela “excelência em estacionamento.” O que isso significava era que eles atingiram um notável nível de eficiência em restringir o acesso de veículos automotores. Como ele apontou, excelência poderia igualmente significar tornar a vida das pessoas mais fácil ao aumentar o número de vagas de estacionamento disponíveis para a faculdade. A questão aqui não é o mérito de qualquer das duas opções, mas o fato de

que excelência pode funcionar igualmente bem como um critério avaliativo em qualquer um dos lados da questão do que constitui “excelência em estacionamento”, pois excelência não tem um conteúdo próprio e inerente. Seja uma questão de aumentar o número de carros no campus (no interesse da eficiência dos funcionários – menos minutos perdidos andando) ou na diminuição do número de carros (no interesse do meio ambiente) isto é indiferente; o efeito da oficialização do estacionamento pode ser descrito em termos de excelência nos dois exemplos. A falta mesma de referência permite que excelência funcione como um princípio de traduzibilidade entre idiomas radicalmente distintos: serviços de estacionamento e subsídios para pesquisa podem ser excelentes, e sua excelência não dependente de nenhuma qualidade específica ou efeitos que eles compartilhem.²⁰

Os exemplos de Readings de como a universidade abraça tal noção tecnoburocrática de excelência são úteis para determinar o grau em que os Estudos Visuais, no seu esforço para se tornarem um projeto institucional hegemônico, podem, assim como Readings disse dos Estudos Culturais que os precedem, apresentar “uma visão de cultura que é apropriada para a era da excelência”, na qual “busca-se preservar a estrutura de um argumento para a redenção através da cultura, ao mesmo tempo em que se reconhece a inabilidade da cultura para continuar funcionando como tal ideia”.²¹ Aqui Readings fala de um processo de “desreferencialização” no qual termos como “cultura” e “excelência” “não mais têm referentes específicos; eles não mais se referem a um conjunto específico de coisas ou ideias”.²² Para esclarecer, eu não estou asserindo que a palavra “excelência” apareça com regularidade nos discursos dos Estudos Visuais em particular. Em vez disso, eu estou apontando para uma reivindicação retórica *a priori* que esse campo de investigação, variante das reivindicações dos Estudos Culturais, faz normalmente para si mesmo: que em seu comprometimento com (nossas experiências de) encontros e com interrogações da cultura visual ele seja intrinsecamente “interdisciplinar”, “discursivo”, “crítico”, “autorreflexivo”, “questionador”, “desafiante”, que seja “político” e “ético”, “revolucionário”, “radical”, “resistente” e “transgressivo”. Até redentor. Da mesma forma, sua supervalorização em alguns quartéis do “contemporâneo” também é problemática. Janet Wolff tem, com suspeição, chamado isso de um “novo tipo de atemporalidade”,²³ e Adrian Rifkin o caracterizou com acerbidade como uma muito “perpétua agoridade”.²⁴ Como se todos esses marcadores contassem em e por si mesmos pelo que valem. Assim como “cultura” e “excelência”, esses termos não têm mais um conteúdo específico – eles se tornaram ociosos, esvaziados de significados, desreferencializados.²⁵

²⁰ Ibidem, p. 23–24.

²¹ Ibidem, p. 17.

²² Ibidem, p. 17.

²³ WOLFF, Janet. Mixing metaphors and talking about art. In: HOLLY, Michael Ann; MOXEY, Keith (eds). *Art History, aesthetics, Visual Studies*. Williamstown, MA: Sterling and Francine Clark Art Institute, 2002. p. 263.

²⁴ RIFKIN, Adrian. Waiting and Seeing. *Journal of visual culture*, v. 2, n. 3, p. 325–39, 2002. p. 326.

²⁵ Essa alegação está em conflito com a alegação de James Elkins de que os Estudos Visuais precisam se tornar mais “duros” ou mais “díficeis” para serem, então, mais “interessantes”, por causa disso, e que esses esforços lhes darão mais credibilidade. Meu ponto aqui é que os Estudos Visuais já são “duros” e “díficeis”, assim como também o é “fazer” cultura visual. Cf. ELKINS, James. *Visual Studies: a skeptical introduction*. London: Routledge, 2002.

(O mesmo é geralmente verdade para a mais recente retórica burocrática emergente da universidade e suas referências genéricas para fomentar “criatividade”, “inovação” e “oportunidade”, e entregar “qualidade”, assim como “excelência”).

Ao desnudar este processo dos Estudos Culturais, Readings sublinha a extensão pela qual um campo de investigação emergente, Estudos Visuais, no meu caso, precisa considerar certos fatores. Por exemplo, como Readings argumenta, a noção de cultura como uma ideia legitimadora da universidade moderna chegou ao fim de sua utilidade, e a universidade não pode mais funcionar como um local de crítica, já que a própria “crítica” se tornou institucionalizada. Além disso, Readings traz para o primeiro plano um questionamento a respeito de nosso sobre-investimento na administração de programas como Estudos Visuais, que no processo nos tiram de nossos estudantes e pesquisas, e enfatiza uma confiança em discursos de prestação de contas mais do que de responsabilidade. Essa burocratização enfatiza a homogeneização do conteúdo desses programas, o que tem equivalência em seus genéricos não referenciais “intenções e objetivos e resultados” (“inquirir criticamente...”, “entender como...”, “se tornar competente em...”, “demonstrar que...”); e quantas vezes estudantes estão sendo treinados e querem ser treinados simplesmente para atingir estes resultados modulares. Também vale indicar que tal administração acontece na Inglaterra sob os princípios da “boa prática”, uma frase apropriada para a universidade da excelência e, igualmente, vaga. Esses princípios estão colocados em documentação de “referência comparativa” produzida pelo Conselho de Financiamento da Educação Superior para Inglaterra (HEFCE), que coordena e distribui o financiamento do ensino, da aprendizagem e da pesquisa por todo o sistema inglês de educação superior e que é, como delineado no seu *website*, “comprometido a realçar a excelência no aprendizado e no ensino... e na pesquisa”.²⁶

Como *The university in ruins*, de Readings, demonstra, por anos tais diretivas burocráticas têm sido prevalentes através dos sistemas universitários no Reino Unido, na América do Norte e em outros lugares. Todas as disciplinas, subdisciplinas e formações discursivas são sobreburocratizadas, mas talvez isso seja mais evidente para aqueles campos de investigação, tais como Estudos Visuais, que são formulados de dentro e emergem de um clima no qual a própria universidade se prende por uma crença na retórica da sua própria excelência.²⁷

Tendo encontrado a emergência dos Estudos Visuais dentro da retórica burocrática de um compromisso com a excelência e suas atividades profissionais relacionadas, é preciso perguntar-se sobre o impacto que esse clima teve em um campo de investigação que parece desordenadamente preocupado em se voltar para definições, delineações, nomeações, historiografia, metodologias, tropologias e mudanças de paradigma como um meio de estabelecer e contabilizar para si mesmo, ao mesmo tempo em que é julgado por outros. Para mim, não é surpreendente que

26

Higher Education Funding Council for England (Conselho de Financiamento da Educação Superior para a Inglaterra), *website* acessado em 24 de março de 2004.

27

Os Estudos Visuais, como um projeto acadêmico e intelectual recente, precisa certamente suspeitar da sua colusão com a burocracia. Tendo dito isso, pode bem ser o caso de que seja melhor considerar suas próprias práticas, suas próprias falhas, e desenrolar seus próprios mecanismos de articulação.

os Estudos Visuais estejam tão enredados nessas preocupações epistemológicas. Especialmente em um momento em que, como Readings deixa claro, a ideia de que a universidade moldada pelo conceito kantiano de razão e o edifício humboldtiano da cultura está sob escrutínio do que Mark Cheetham, Michael Ann Holly e Keith Moxey²⁸ chamaram de nossa era pós-epistemológica. Também é digno de nota, como Mark Cheetham nos lembra,²⁹ que mesmo “a necessidade de enraizamento” de uma disciplina ou campo de estudo – algo que eu nunca tenho certeza se os Estudos Visuais estão trabalhando contra ou a favor – “é em si um imperativo filosófico e se o ponto de vista de que a filosofia é o único lugar seguro *para* o enraizamento é um legado kantiano, que fez muito para formatar e assentar a disciplina [da História da Arte]”.³⁰ Eu diria que esse é também o caso dos Estudos Visuais, estejamos dispostos a admitir ou não. Como Cheetham diz, seguindo Michel Foucault, as disciplinas

[...] desenvolveram-se historicamente como expressões e condutos de poder/saber; como consequência, o “formato” particular de uma disciplina em um dado momento vai, ao mesmo tempo, refletir e formar suas políticas de inclusão e exclusão considerando seus objetos de estudo legitimados, suas metodologias, e seus praticantes.³¹

Uma genealogia pessoal em uma era pós-epistemológica

Eu fui educado por meio do estudo da cultura visual, em vez de por dentro do hábitat disciplinar da História da Arte ou dos Estudos da Mídia ou Estudos do Filme ou Estudos Culturais ou Literatura Comparada ou outra coisa qualquer, e então eu fui escolarizado por muitos dos estudiosos presentes na conferência em Berkeley, indiretamente em algum nível. Por causa dessa educação, em parte por causa dessas pessoas, eu não tenho nenhum treinamento ou base disciplinar, nenhuma disciplina-mãe ou raízes, nenhuma trajetória genealógica ou histórica óbvia, nenhum lugar para onde voltar – mesmo se eu quisesse. Para mim, não há nada além de cultura visual – estar na cultura visual, pensar através da cultura visual; imaginar pesquisas, escrever e ensinar por meio das culturas visuais.

Eu estou interessado na situação em que me encontro. Eu costumava festejá-la – não havia restrições. Agora isso me perturba um pouco mais – em parte em função da ascensão dos Estudos Visuais. Como muitos outros educados por aqueles estudiosos que interrogavam as áreas cinzas entre as disciplinas, tendo feito parte de programas de graduação e pós-graduação inter-disciplinares, *cross-disciplinares*, multidisciplinares e transdisciplinares, e tomando como ponto de início os fascinantes desafios e possibilidades epistemológicos, ontológicos, tropologias e morfologias, provocados pelo estudo de culturas visuais, sinto-me confortado em saber que não

²⁸ CHEETHAM, Mark A.; HOLLY, Michael Ann; MOXEY, Keith (eds). *The subjects of Art History: historical objects in contemporary perspectives*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998, p. 2.

²⁹ CHEETHAM, Mark A. Immanuel Kant and the Bo(a)rders of Art History. In: CHEETHAM, Mark; A. HOLLY, Michael Ann; MOXEY, Keith (Eds), op. cit.

³⁰ *Ibidem*, p. 8, ênfase no original.

³¹ *Ibidem*, p. 6.

32

MITCHELL, W. J. T. Interdisciplinarity and Visual Culture. *The Art Bulletin*, v. 77, n. 4, p. 540–4, 1995. p. 541..

33

Isso inclui estudantes que se graduaram em programas das universidades e antigos politécnicos do Reino Unido, tais como Middlesex e Northumbria e Leeds, no decorrer dos últimos 25 anos, e aqueles que se graduaram no decorrer dos últimos 15 anos em Rochester e outros lugares. Eu não estou falando dos muitos, muitos mais que estão se graduando em novos programas que estão surgindo por todas as partes de Irvine e Santa Cruz na Costa Oeste até NYU na Costa Leste, de Goldsmiths College em Londres até outros lugares no Reino Unido, da Europa continental, entre outros. Muitos deles, mas de forma alguma todos, foram documentados por James Elkins (2003).

34

CROW, Thomas. Visual Culture Questionnaire. *October*, n. 77, p. 34–6, 1996. p. 36.

35

A partir dos comentários de Crow, James Herbert discute o problema da inabilidade e os meios pelos quais ela tem o potencial de subestimar “a análise das particularidades”. Cf. HERBERT, James. *Visual Culture/Visual Studies*. In: NELSON, Robert S.; SHIFF, Richard (eds). *Critical terms in Art History*. Chicago: University of Chicago Press, 2003. p. 462.

sou o único filho “ilegítimo” do estudo da cultura visual. Existem muitos de nós que se desgarraram do caminho da competência disciplinar; encontramos-nos em programas “indisciplinados”, como colocaria Mitchell,³² quer eles tenham articulado isso em sua documentação e na sala de aula ou não; que seguiram professores não convencionais; que se entusiasmaram sobretudo pelas partes dos programas acadêmicos através das Humanidades, que vou ter que chamar de “teoria” em geral e “teoria visual” em particular, especificamente pela criticidade que forma a espinha dorsal histórica e conceitual para o estudo das culturas visuais.³³

Vindo do estudo da cultura visual, chama-me atenção que há uma diferença entre aqueles que vieram de um hábitat disciplinar, que o ultrapassaram e se moveram para além dele, e aqueles de nós que foram desde o início modelados e formados pelo estudo das culturas visuais. Seguindo o despertar dos primeiros, nós éramos atentos e gratos de ter a chance de tirar vantagem das oportunidades intelectuais tornadas disponíveis através de seus pensamentos, escritos, ensinamentos e batalhas em andamento. Nós nunca conhecemos outra coisa. Para nós, conhecimento especializado (*connoisseurship*), apreciação artística e provas com *slides* são alienígenas, exóticos. Nós podemos ter “renunciado uma história da arte por uma história das imagens” e, como resultado, houve perdas na consequente “inabilidade de interpretação” da qual Tom Crow fala em sua resposta ao *Visual Culture Questionnaire da October*.³⁴ Mas renunciar uma pela outra não necessariamente “achata as diferenças”; na verdade, muito pelo contrário.³⁵ Nós nunca tivemos uma compreensão não mediada da ideia de valor, ou gosto, ou julgamento, porque elas eram moderadas, retorcidas e entendidas por meio da “teoria”. Manejar as ferramentas da “teoria” ou das “teorias visuais” é nossa habilidade. Na verdade, algumas vezes é nossa única habilidade. Porque nós seguimos cursos em “teorias e métodos” ou “estudos críticos e contextuais”, nós sabemos pouco além de feminismo, e marxismo e historiografia, e teoria pós-colonial, teoria *queer*, desconstrução, psicanálise, fenomenologia, e semiótica, e o que pode ainda ser simplesmente chamado de política da representação. Por causa disso, nós sabemos como ser críticos, como discriminar as coisas, ser desconfiados, cínicos, como estrangular o prazer das coisas: sabemos questionar. Para alguns de nós, fazer apenas isso é a força motriz, o imperativo político e ético, algumas vezes, talvez lamentavelmente, a finalidade em e por si mesma.

Deixe-me ser claro, eu não estou falando aqui por aqueles que tiveram o que podemos chamar um treinamento profissional em Estudos Visuais no decorrer dos últimos anos, tempo durante o qual eles foram educados na formação de um campo de estudo, seu desenvolvimento, retórica e dispositivos e como apresentar tais materiais. Eles são mais que proficientes e podem falar por eles mesmos. Eu estou falando daqueles educados no estudo da cultura visual antes d os Estudos Visuais terem um nome, um programa, um departamento. Estou falando de discernir uma onda ou duas

de estudantes na educação superior entre, digamos, o início dos anos 1980 e meados de 1990. Aqueles estudantes que eram muito jovens para o *punk* e que deveriam ser muito velhos para *rave*, seus anos formativos vividos com a ameaça da guerra nuclear na frente de suas mentes niilistas, com sexualidades formadas em um clima dominado pelo medo da AIDS, e uma consciência política criada inteiramente por dentro do, e em oposição ao, nexo Thatcher-Reagan, e, conseqüentemente, sintonizada para ambas as conseqüências e inutilidade da política organizada. A experiência desse grupo, acredito, não era familiar para as gerações anteriores e posteriores de aspirantes a acadêmicos e intelectuais prestes a experimentar um admirável mundo novo de prospectos, descobertas e possibilidades iminentes.

Por que foi esta uma experiência não familiar? Por uma razão geracional e histórica óbvia e inevitável: pela extensão a que uma ideia de História estava sendo remodelada. Eu não acredito que isso sinalize algo tão grande como uma mudança de paradigma, ou uma quebra epistêmica, mas era algo. Certamente, era algo descobrir que uma certa compreensão de História tinha acabado e que estávamos em uma era “pós-epistemológica”, antes mesmo de saber o que era História. Ou descobrir a prospecção da dissolução de metanarrativas antes mesmo de saber o que era uma metanarrativa. Era algo quando coisas universais como gosto, valor e julgamento, mas também humanismo, liberalismo, democracia e ética estavam sendo desacreditados. Ou chegar às disciplinas de Estudos Culturais ou Estudos do Filme e da Mídia, sem mencionar História ou História da Arte ou Filosofia ou Estética através do estudo de culturas visuais. Era algo quando o assunto da autoridade – do patriarcado, da Lei do Pai, do colonialismo, da forma ideal, das certezas do autor, do leitor, do sujeito ele mesmo – tinham sofrido tal crítica que não eram mais que uma sombra do que haviam sido. Era algo não apenas ver os resultados de décadas de luta, quando as histórias, as teorias e as práticas das mulheres, do sujeito pós-colonial ou subalterno e das comunidades *queer* vieram para o primeiro plano, mas também ver esses discursos se integrarem, encaixarem e estruturarem estudos acadêmicos. Foi um fato histórico interessante, mais que um reduativismo histórico, quando impulsos políticos, do feminismo e marxismo, até o próprio modernismo, foram todos prefixados por um ‘pós’. E era algo quando não parecia que havia ainda alguma coisa pela qual lutar.³⁶

Minha preocupação, então, está em identificar o que significa ter sido um estudante, e um futuro estudioso, emergindo em um ambiente no qual a noção de História estava no processo de se transformar e cujo entendimento de história, política e ética da visualidade estava sendo formado pedagogicamente neste exato momento de interpolação. Estou interessado em como imperativos históricos, políticos e éticos, ou seus devires, iriam entrar em cena para desempenhar um papel integral no estabelecimento dos Estudos Visuais e como as conseqüências de uma

36

Está ainda por ser escrita por completo a história do impacto que as políticas de identidade nos anos 1970 e 1980 tiveram no desenvolvimento dos Estudos Visuais. Na escrita deste artigo seguiu-se uma discussão um tanto longa disso, como uma forma de preencher uma lacuna ou duas em resposta à sugestão de Mitchell em *Showing seeing* que “muito do trabalho interessante em cultura visual veio do conhecimento politicamente motivado, especialmente do estudo da construção da diferença racial e sexual no campo do olhar” e que os “dias violentos em que nós estávamos descobrindo pela primeira vez o olhar masculino e o personagem feminino da imagem estão bem atrás de nós, e que a maioria dos estudiosos da cultura visual que estão interessados em questões de identidade estão conscientes disso” (p. 175). Sobre este assunto, ver, por exemplo, *Introduction*, JONES, Amelia (ed.). *The feminism and visual culture reader*. London: Routledge, 2003. p. 1–7; WALKER, John A.; CHAPLIN, Sarah. *Visual culture: an introduction*. Manchester: Manchester University Press, 1997.

geração anterior de estudiosos, intelectuais e acadêmicos necessitavam da formação de um novo campo de estudo, e muito mais além disso. Estou curioso para saber como as esperanças apaixonadas de uma geração deram lugar a uma consciência profissional desapaixonada de uma geração posterior. Em algum lugar no meio de tudo isso, entre essas duas gerações, espero distinguir os momentos em que o estudo das culturas visuais acontecia nos departamentos das universidades através das Humanidades, em instituições de educação complementar e em faculdades de arte e design estavam em seu momento mais exploratório, desinibidos pela bagagem disciplinar intelectual do passado ou do fardo burocrático do futuro.³⁷ Tal estudo foi tomado pelo entusiasmo que marca a emergência de qualquer novo campo de investigação, *assim que ela ocorre*, sem necessariamente ser entendido ou articulado claramente. Talvez fosse um momento utópico, talvez uma fantasia romântica ainda viva ou um erro de reconhecimento da minha parte, mas, de qualquer forma, pareceu um tempo em que alunos de graduação e pós-graduação através do Reino Unido, dos Estados Unidos e em outros lugares estavam “fazendo” cultura visual, bem antes de eles estudarem o que veio a se tornar os Estudos Visuais.

Desatando “Estudos Visuais” de “cultura visual” e “cultura visual” de “cultura visual”

Essas são as razões por que eu tenho uma afiliação ambivalente com os Estudos Visuais. Por causa delas, correta ou erradamente, eu faço uma involuntária e obrigatória distinção entre a cultura visual em si, juntamente com nossa curiosidade no, e encontros com o, estudo das histórias, contextos e funcionamentos dos ambientes e dos objetos de nossa cultura visual, e Estudos Visuais como a infraestrutura profissional, acadêmica, burocrática e editorial que articula essas coisas como um campo de investigação. Parte da minha ambivalência nasce da confusão no próprio campo que circunscreve as variantes definições dessas coisas. (Não é que eu não goste de confusões, algumas vezes elas são muito produtivas, mas outras vezes elas parecem ser menos. Esta é uma destas outras vezes). Deixe-me, então, oferecer um exemplo de tal confusão. Esse exemplo marca uma das muito poucas ocasiões em que eu discordo do artigo de Mitchell *Showing seeing*. Isso me lembra da importância de objetos, assuntos, mídia e ambientes da cultura visual e seu estudo não serem confluídos com o nome de um campo de investigação, quer o campo seja chamado de Estudos Visuais, quer seja Cultura Visual, quer seja Estudos da Cultura Visual, quer seja Estudos Visuais Culturais.

É gratificante que Mitchell distinga útil e necessariamente entre “Estudos Visuais” e “cultura visual” como, respectivamente, “o campo de estudo e o objeto ou alvo do estudo. Estudos visuais é”, ele continua dizendo, “o estudo da cultura visual”.³⁸ Simples,

37

É claro que existem muitas contribuições recentes significativas para o desenvolvimento do estudo da cultura visual. Aqui eu estou simplesmente apontando uma lamentável (embora de forma alguma completa) homogeneização das histórias, da teorias e das práticas de ensino de complexas e muitas vezes descontinuas culturas visuais nos Estudos Visuais.

38

MITCHELL, W. J. T. *Showing Seeing: A Critique of Visual Culture*. *Journal of visual culture*, v. 1, n. 2, p. 165–81, 2002. p. 166.

e eu concordo.³⁹ A razão pela qual Mitchell faz essa distinção é boa: ele faz isso para “evitar a ambiguidade que empesta assuntos como história, em que o campo e as coisas cobertas pelo campo carregam o mesmo nome”.⁴⁰ Mas então seu argumento faz uma curva, e a útil distinção é perdida:

Na prática, é claro, nós normalmente confundimos os dois [quer dizer “Estudos Visuais” e “cultura visual”], e eu prefiro deixar que cultura visual designe ambos, o campo e seu conteúdo, e deixar o contexto clarificar o significado. Eu também prefiro cultura visual porque é menos neutra que estudos visuais e compromete-se desde o início a um conjunto de hipóteses que precisam ser testadas [...]].⁴¹

Mitchell está correto, num primeiro momento, ao distinguir entre “Estudos Visuais” como o nome de um campo de estudo e “cultura visual” como seu objeto ou alvo de estudo para evitar-se a confusão que nós encontramos com a palavra “história”. Então, por que ele decide abrir mão dessa distinção? Não somente porque os dois são normalmente confundidos, não há nenhuma razão em princípio por que isso deveria acontecer. E por que, tendo esclarecido uma confusão, ele introduz outra: que “cultura visual” deveria designar “ambos, o campo e seu conteúdo”? Da forma que eu entendo isso, os benefícios de introduzir esta segunda confusão têm a ver com a necessidade de Mitchell em afastar a ideia de uma “cultura visual” crítica do que ele refere como a designação mais “neutra” “Estudos Visuais”. A palavra “Estudos” implica certa neutralidade, uma falta de prática autorreflexiva e criticidade. Também nos lembra de educação “complementar”, e não “superior” (pense em Estudos Gerais, Estudos Introdutórios, e assim por diante). E isso pode nos levar muito longe dos objetos do nosso estudo, ao ponto em que esses mesmos objetos sejam quase ignorados, ofuscados, dissolvidos no próprio estudo. Acrescida a esta lista de críticas está a preocupação que estou delineando aqui, de que “Estudos Visuais” normalmente marca um impulso burocrático, uma iniciativa institucional, administrativa e de recrutamento, uma oportunidade de financiamento e um programa editorial. Com essas preocupações em mente, eu prezo os benefícios da distinção de Mitchell entre “Estudos Visuais” e “cultura visual”, mas vejo apenas perigo em deixar que “cultura visual designe ambos o campo e seu conteúdo”. Especificamente, eu sugiro que, ao perder a distinção entre o termo para designar o campo de investigação e o objeto de estudo, contribui-se para o criticismo regular, e muitas vezes justificável, do campo.⁴² Por exemplo, argumentos como aqueles dirigidos pelo *Questionnaire da October* contra os Estudos Visuais acusando-o de a-historicismo, antropologismo e de uma desencarnação da imagem, embora legítimos, persistem somente por causa de tal confluência – uma confluência feita intencionalmente pelos editores da *October*

³⁹ Mantendo a simplicidade, Mitchell segue uma linhagem sonora de declarações enérgicas, incluindo a afirmação de Michael Ann Holly na sua resposta ao *Visual culture questionnaire da October*: “O que a cultura visual estuda? Não objetos, mas assuntos – assuntos pegos em uma acumulação de significados culturais”, (*Visual Culture Questionnaire. October*, n. 77, p. 40–41, 1996) e a declaração de Douglas Crimp de que “cultura visual é o objeto de estudo em estudos visuais”. (CRIMP, Douglas. *Getting the Warhol we deserve, Social Text*, v. 59, n.17, p. 52, 1999.

⁴⁰ MITCHELL, 2002, p. 166. Bal diz que porque os Estudos da Cultura Visual “carregam... o elemento ‘histórico’ da história da arte”, isso pode levar ao “colapso de objeto e disciplina” (BAL, 2003, p. 6). É interessante que, para Bal, é a “história”, e não a falta de história, que é responsável por isso.

⁴¹ A citação continua: “Por exemplo, que a visão é (como dizemos) uma construção cultural, que é aprendida e cultivada, não simplesmente dada pela natureza; que portanto ela deve ter uma história relacionada de alguma, ainda por ser determinada, forma à história das artes, tecnologias, mídia, e práticas sociais de apresentação e recepção, e (finalmente) que é profundamente envolvida com as sociedades humanas, com a ética e política, estética e epistemologia do ver e ser visto” (MITCHELL, 2002, p. 166).

responsáveis pela composição das questões do *Questionnaire*. As acusações parecem menos válidas assim que se desembaraça a retórica da Introdução ao *Questionnaire* e as próprias questões das respostas a elas.⁴³ Com isso em mente, eu ofereço alguns exemplos adicionais de quanto o criticismo pode ser uma consequência da decisão de deixar a frase “cultura visual” designar ambos, “o campo de estudo e o objeto ou alvo de estudo”.

O compromisso da instituição, e a competência: Deixar a “cultura visual” designar ambos, o campo de estudo e o objeto do estudo, é normalmente enganoso à luz dos desafios intelectuais do desenvolvimento de currículos que estejam comprometidos em estabelecer um centro, um departamento, um programa de graduação ou pós-graduação, porque se mantém obscuro se tais iniciativas marcam uma obrigação para com o estudo acadêmico do campo de estudo, ou o estudo do objeto, ou o próprio objeto. (Ainda que possa, é claro, ser um comprometimento com todos os três). Pode ser também contraprodutivo para aqueles de nós com intenção de desafiar a homogeneização do conhecimento – independentemente de essa homogeneização estar a serviço de um estreitamento do campo de visão para torná-lo mais controlável ou do anseio por letramento e competência visual universal. Tome o desafio de criar currículos: ao montar um sílabo e materiais para programas acadêmicos, portanto instituir tropos-chave e um cânone de intelectuais-chave, a questão horrenda de um currículo nacional se apresenta.⁴⁴ É amplamente verdade, na maioria das instituições em algum nível, que já se passaram os dias em que estudantes de História da Arte não aprendiam nada além de conhecimento especializado, apreciação artística, atribuição e cânones restritos. Mas o que significa agora garantir que todos os estudantes de Estudos Visuais sejam introduzidos a uma jurisdição eternamente em expansão, e ainda de alguma forma estranhamente fixa e míope, na qual eles vêm a conhecer o funcionamento da caverna, do panóptico, do sublime, do espetáculo, da fase do espelho, do olhar masculino, da vigilância, das políticas da representação, do prazer visual, e assim por diante? E ainda que todos, na melhor das hipóteses, tenham sido persuadidos a ler os mesmos textos com o objetivo de manejar confiantemente uma frase ou argumento-chave de um “pai fundador” do campo, seja Aby Warburg, seja Sigfried Kracauer, seja Walter Benjamin, seja Roland Barthes, seja Raymond Williams ou mesmo W. J. T. Mitchell? Colocado mais claramente, o que significa para os Estudos Visuais como um campo de estudo concordar em fixar, determinar, não a jurisdição das culturas visuais em si, mas as coisas mesmas que as constituem? (Ao trabalhar contra uma homogeneização do conhecimento, uma universalização dos conceitos e tropos, e a ubiquidade de figuras-chave, esperançosamente, no final, o que distinguirá um programa de Estudos Visuais do outro será a particularidade da sua localização, sua especificidade de local e responsividade ao local, seus recursos e a curiosidade da equipe e de alunos

42

Para qualificar esta última declaração, eu não estou dizendo que o artigo do Mitchell seja responsável por isso – tanto a confusão quanto o criticismo existem há anos – e na verdade os escritos dele são muito menos culpados do que tantos outros em dar aos críticos um motivo geral para criticar o estudo da cultura visual. Realmente, minha sensação é que *Showing Seeing* é um dos dois ou três mais importantes pontos de partida para todos aqueles nos Estudos Visuais e em outros lugares preocupados com o estudo das culturas visuais.

43

Cf. CROW, 1996, e KRAUSS, Rosalind. Welcome to the cultural revolution, *October*, 77: 83–96, 1996. Sobre esse assunto, existe um capítulo muito útil em Hal Foster que me ajudou a finalmente e plenamente compreender por que um dos editores do *Questionnaire* sentiu que se “Cultura Visual” se organizou em um modelo de antropologia não estava mais organizado em torno de um modelo de história como estavam História da Arte, História do Filme e assim por diante. Cf. FOSTER, Hal. *Design and crime and other diatribes*. London: Verso, 2002. Ver também FOSTER, Hal. Polemics, postmodernism, immersion, militarized space (in conversation with Marquard Smith), *Journal of visual culture*, 3(2): 320–35, 2004.

individuais por certos objetos, assuntos, mídia, e ambientes para seus estudos da cultura visual).

Imperativos Hegemônicos de Publicação: deixar a “cultura visual” designar ambos, o campo de estudo e o objeto do estudo, pode ser prejudicial igualmente para os acadêmicos e estudantes enquanto as editoras acadêmicas continuarem a encorajar propostas para publicar e distribuir livros e coleções de artigos sobre “cultura visual” cujo único objetivo é identificar, compreender e interrogar o campo de estudo para alunos de graduação. Não que alguns desses livros não sejam excelentes ferramentas de ensino, e muito mais do que isso. Na verdade, a preocupação é a extensão a que os editores continuam a perseguir, compreensivamente por razões financeiras, esta linha de comissionamento na esperança de que seu livro vá se tornar o livro-texto-chave dos Estudos Visuais em um mercado homogeneizado de ensino e aprendizagem. Muitos acadêmicos, incluindo a mim em alguma extensão, são, obviamente, coniventes com isso, mas eu não tenho um comprometimento com isso em si. Mas se os estudiosos estão atarefados escrevendo livros-texto de sucesso iminente, que incentivam ainda mais os editores a se tornarem mais e mais relutantes em publicar qualquer outra coisa além de mais livros-texto, eles estão talvez distraídos de “fazer” estudos interdisciplinares em e de cultura visual. Esses estudiosos estão distraídos do prospecto de novos atos de ver, criar novos objetos de Estudos Visuais que não pertençam a ninguém – como Bal⁴⁵ e Irit Rogoff⁴⁶ seguindo Roland Barthes o fariam – e escutar o que esses objetos têm a dizer por eles mesmos. Isso nos lembra de que os Estudos Visuais precisam continuar a re-fazer suas próprias metodologias e objetos de estudo, publicar essas pesquisas e contribuir para a consolidação e o questionamento em andamento do campo como um campo intelectual de estudo.

Contra a Aplicabilidade Iminente: deixar a “cultura visual” designar ambos, o campo de estudo e o objeto do estudo, pode ser desvantajoso para os alunos (e acadêmicos) na sala de aula e outros lugares onde se maneja “teoria”. É claro que não há nada errado em admitir que “cultura visual” possa sinalizar um exercício puramente acadêmico e pedagógico que trabalhe em direção a uma compreensão da formatação, definições e questionamentos levantados por um campo de investigação interdisciplinar e uma atenção para a especificidade histórica, conceitual e material das coisas. Mas, se tais estudos são motivados somente pela teoria, nós arriscamos coagir os alunos (e recuar nós mesmos) a acreditar que teorias aprendidas são simplesmente aplicáveis a um leque de momentos, ambientes e coisas histórica e conceitualmente divergentes em vez de perceber na medida em que estes momentos, ambientes e coisas muitas vezes engendram seus próprios modos de ser, de ser compreendidos e ser significativos e que eles, normalmente, deformam a teoria. (Vale a pena lembrar que, ao final do artigo de Mitchell *Showing seeing*, ele fala das performances dos seus alunos do *Show and tell* (Mostrar e contar) como uma estratégia pedagógica baseada na

44

Esta questão aflora de forma muito diferente no Reino Unido e nos Estados Unidos, dada a grande distinção nos programas (embora modulares) no sistema do Reino Unido (um estudante de Estudos do Filme e um estudante de Cristalografia raramente vão se encontrar) e os cursos introdutórios do tipo ‘*Plato to Nato*’ frequentados por todos os alunos através do sistema dos Estados Unidos.

45

BAL, 2003.

46

ROGOFF, Irit. Studying visual culture. In: MIRZOEFF, Nicholas (ed.). *The visual culture reader*. London: Routledge, 1998.

47

MITCHELL, 2002, p. 178.

48

DAVIS, Lennard J. *Enforcing normalcy: disability, deafness and the body*. London: Verso, 1995.

DAVIS, Lennard J. (ed.) *The disability studies reader*. New York: Routledge, 1997.

DAVIS, Lennard J. *Bending over backwards: disability, dismodernism & other difficult positions*. New York: Routledge, 2002.

49

DEUTSCH, Helen; NUSSBAUM, Felicity (eds). *'Defects': engendering the modern body*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2000.

50

KLEEGER, Georgina. *Sight unseen*. New Haven, CT: Yale University Press, 1999.

51

HEVEY, David. *The creatures time forgot: photography and disability imagery*. London: Routledge, 1992.

52

MITCHELL, David T.; SNYDER, Sharon L. (eds). *The body and physical difference: discourses of disability*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1997.

MITCHELL, David T.; SNYDER, Sharon L. *Narrative prosthesis: disability and the dependencies of discourse*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2000.

53

OTT, Katherine; SERLIN, David; MIHM, Stephen (eds). *Artificial parts, practical lives: modern histories of prosthetics*. New York: New York University Press, 2002.

prática que, como um ato, um encontro, um mostrar e um contar, não é nada menos, ele diz, que um “convite para repensar o que é teorizar”.⁴⁷ Ao não levar em conta tal engendramento, existe um risco em que intensidades, particularidades e diferenças se dissolvam em banalidades e a complexidade das habilidades interpretativas que os estudantes já têm à sua disposição sejam diminuídas.

A Falácia WD-40: deixar “cultura visual” designar ambos, o campo de estudo e o objeto do estudo, pode ser prejudicial para aqueles de nós que não acham que Estudos Visuais podem ou devem ser todas as coisas para todas as pessoas: uma solução geral para todos os problemas, desafios e possibilidades de cada um de nós. Eu estou ansioso para ultrapassar o ato de inclusão, do politicamente correto na sala de aula ou em uma conferência onde eu gesticulo para, acolho – o que quer dizer lanço nomes, cito, assinalo com um tique em uma listagem – meus amigos, colegas e companheiros de estudo que trabalham no que, normalmente, é caracterizado como discursos minoritários, como, por exemplo, Estudos de Deficiências, tal como Lennard J. Davis,⁴⁸ Helen Deutsch e Felicity Nussbaum,⁴⁹ Georgina Kleege,⁵⁰ David Hevey,⁵¹ David T. Mitchell e Sharon L. Snyder,⁵² Katherine Ott, David Serlin e Stephen Mihm,⁵³ David Serlin,⁵⁴ Henri-Jacques Stiker,⁵⁵ Rosemarie Garland Thomson,⁵⁶ e não nos deixe esquecer Nicholas Mirzoeff,⁵⁷ cujo primeiro livro é uma publicação digna de nota sobre surdez, ou o próprio W. J. T. Mitchell,⁵⁸ que tem tocado na cegueira e na surdez e, na verdade, tocado, também, em assuntos de deficiência mais especificamente. Por que gesticular em direção a eles, acolhê-los para atestar tanto a generosidade do próprio campo de investigação como a minha própria credibilidade radical? Ao mesmo tempo, em vez de encorajar um desejo de fazer o campo de Estudos Visuais significativo nesta direção, sendo inclusivo para discursos anteriormente marginalizados especificamente porque eles eram ou são marginalizados, eu gostaria de começar por mostrar e contar (*show and tell*) como esses discursos já estão sempre incorporados nos estudos da cultura visual. Como, por exemplo, seria possível ensinar um seminário sobre Winckelmann e a forma ideal sem que tal discurso fosse determinado por questões de homosociabilidade e da normatização do corpo desde o início? Começar com um pano de fundo das especificações diversas do enraizamento rico e complexo de qualquer estudo dado em cultura visual é notar como encontros com os discursos, os objetos, e atos que acontecem por via de nossa cultura visual possibilitam um foco, como José Esteban Muñoz disse, “no que atos e objetos fazem... mais que o que eles poderiam possivelmente significar”.⁵⁹ Isto é, eu quero prestar atenção à produção que surge do fazer, o que nós costumávamos chamar de práxis.

Essas consequências não oferecem nada de particularmente novo por si só, mas elas identificam, mesmo que brevemente, instantes em que a instituição, a sala de aula, os acadêmicos, a editoração e a canonização de indivíduos-chave e tropos-chave são configurados e poderiam sofrer com uma decisão de não distinguir entre “cultura

visual” como um campo de estudo e “cultura visual” como o objeto desse estudo. Para mim, elas auxiliam ao apontar algumas das razões sobre por que o campo dos Estudos Visuais é muitas vezes culpado das acusações dirigidas contra ele tanto por seus defensores como por seus detratores, igualmente. Sobretudo, então, essas são as razões pelas quais me agrada o impulso de Mitchell, num primeiro momento, de distinguir entre “Estudos Visuais” e “cultura visual”, mas pelas quais eu fico menos confortável com a ideia de que nós devemos “deixar cultura visual designar ambos o campo e seu conteúdo, e deixar o contexto clarificar o significado”. Em princípio, Mitchell está certo, o contexto deveria ser suficiente para clarificar o significado. Mas não é sempre que isso acontece. Então, enquanto eu desejo que tal coisa seja possível, eu ainda fico desconfortável com essa confluência. Enquanto a confusão dentro da frase “cultura visual” persistir e continuar a ser aproveitada igualmente por defensores e críticos, acusações necessariamente direcionadas contra um campo de estudos emergente se tornam, como uma consequência, também direcionadas contra os objetos, os assuntos, a mídia e os ambientes deste estudo.

Em direção a uma comunidade de prática reflexiva

Reconhecer que um clima acadêmico sobreburocratizado pode muito bem ser, para o bem e para o mal, a única condição em que algo como Estudos Visuais poderia emergir é parte da razão de mostrar os argumentos apresentados em *The university in ruins*, de Readings. Seus apontamentos sobre Estudos Culturais podem agir ambos como um aviso para Estudos Visuais e também como o início de um avanço. Porque, além de ser desalentador, o livro também oferece caminhos para responder à universidade da excelência. Isso envolve refazer a pedagogia e a ideia de pesquisa, escrita e pensamento como atividades em andamento, que são úteis para os leitores às-vezes-conectados-às-vezes-dísparos desta revista como uma comunidade de estudantes, estudiosos, intelectuais, acadêmicos, pesquisadores, escritores, curadores e praticantes que estão à procura de oportunidades para encontrar, engajar-se com, produzir e agir através das culturas visuais. Para esse fim, Readings introduz uma série de conversas que confirmam e são ecoadas nas preocupações a longo prazo de Mitchell com as culturas visuais, assim como elas são soletradas em *Showing seeing*. Por causa disso, ambos, *The university in ruins* e *Showing seeing*, falam um para o outro, mapeando um certo predicamento histórico, intelectual e institucional e oferecendo meios discursivos e práticos pelos quais podemos sobreviver a isso. Essas conversas nos possibilitam considerar como sustentar novos contextos de conhecimento para ambos, Estudos Visuais como um campo de investigação e para os objetos, assuntos, mídia e ambientes da cultura visual em si, e os objetivos e as práticas de pedagogia em uma era em que a narrativa do Esclarecimento do sujeito autônomo passou. Eles

54
SERLIN, David. *Replaceable you: engineering the body in postwar America*. Chicago: University of Chicago Press, 2004.

55
STIKER, Henri-Jacques. *A history of disability*. Trans. William Sayers. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997.

56
GARLAND THOMSON, Rosemarie. *Extraordinary bodies: figuring physical disability in american culture and literature*. New York: Columbia University Press, 1997.

57
MIRZOEFF, Nicholas. *Silent poetry: deafness, sign, and visual culture in modern France*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1995.

58
MIRZOEFF, Nicholas. Seeing disability, *Public Culture*, 13(3), 2001.

59
MUÑOZ, José Esteban. Ephemera as evidence: introductory notes to queer acts, *Woman and Performance*, 8(2), p. 12, 1996.

60
 READINGS, 1996, p. 20, ênfase no original.

61
 MITCHELL, W. J. T. *Showing Seeing: A Critique of Visual Culture*. *Journal of visual culture*, v. 1, n. 2, p. 165–81, 2002. p. 171.

62
 Ibidem, loc. cit.

63
 MITCHELL, 2002, p. 179.

64
 MITCHELL, W. J. T. *Interdisciplinarity and Visual Culture*. *The Art Bulletin*, v. 77, n. 4, p. 540–4, 1995. p. 541.

65
 Sobre a questão da interdisciplinaridade, na conferência de Estudos Visuais em Madri, em março de 2004, Mitchell repetiu um comentário que ele havia feito na gama de respostas críticas para a *Inter/disciplinarity* de *The Art Bulletin*, falando dos Estudos Visuais como um exemplo de “interdisciplinaridade padrão e segura”. Uma maldita frase que eu adoro, é uma interdisciplinaridade que é um pouco aventureira e transgressiva, mas que finalmente termina ou apenas se desviar da ansiedade. Não tem a “turbulência” ou a “incoerência” ou o “caos” ou a “maravilha” do que o interessa: *indisciplina*, o momento “anarquista” de “fratura ou ruptura” quando “um modo de fazer as coisas... executa compulsivamente uma revelação da sua própria inadequação”

nos encorajam a perguntar como uma comunidade intelectual deve parecer para “poder pensar a noção de comunidade de outra maneira, sem recorrer a noções de unidade, consenso, e comunicação”, em que, como diz Readings, “a questão de estar juntos é levantada...”.⁶⁰ E o que tal comunidade pode ser capaz de criar devido a isso. De forma similar, o artigo de Mitchell *Showing seeing* nos força, por necessidade, a prestar atenção às complexidades históricas, teóricas e tropológicas dos Estudos Visuais, nossos estudos autorreflexivos da cultura visual nossas próprias práticas dentro dessas culturas visuais e prestar atenção a essas coisas desde o início. O artigo de Mitchell é sobre a necessidade de prática reflexiva e as implicações que isso tem para nós. Desde o início, não podemos tomar nada como certo. Esta, como eu entendo, é sua razão para expor “as falácias ou os mitos constitutivos”⁶¹ dos Estudos Visuais. Isso inclui a falácia democrática ou de nivelamento, as falácias da virada pictórica, da modernidade técnica, da [pureza da] mídia visual e a falácia do poder. Essas falácias chamam a atenção para o fato de que as próprias declarações que sustentam igualmente os defensores e os detratores dos Estudos Visuais, que se tornam ainda mais fixados quando eles se encravam em nosso vocabulário coletivo, são o oposto de um convite para repensar o que é teorizar. Se Mitchell está certo sobre esses mitos e falácias, então é importante considerar esses fatores quando for iniciado qualquer estudo de cultura visual. Além disso, Mitchell oferece uma série de contrateses “como problemas a explorar”.⁶² Ele propõe que nossa era não é unicamente visual; que a questão da natureza da natureza visual continua central; que nós devemos continuar a refletir sobre as diferenças entre arte e não arte, sobre o não visual e sobre as práticas cotidianas; que todas as mídias são mídias mistas; que o desencarnado e o encarnado estão em constante diálogo; e que a tarefa política da cultura visual é a crítica.

O ponto crucial da questão não é que nós, necessariamente, concordemos com a crítica de Mitchell dos Estudos Visuais, nem com suas contrateses, mas que nós percebamos as consequências para nós como estudantes, professores, pesquisadores, escritores e produtores se as suas contrateses se tornarem nossos novos pontos de partida. E eu acho que devem. Isso significaria que, desde o início, os Estudos Visuais, como um campo de investigação, estão alertas para a construção de coisas em suas especificidades histórica, conceitual e material; que como um campo de estudos dialético é curioso e cheio de atritos, dialógico e crítico; que é atento aos nossos encontros autorreflexivos, intersensoriais com a cultura visual; que, como uma “interdisciplina”, “constrói... novo[s] e distinto[s] objeto[s] de pesquisa”;⁶³ que, como uma indisciplina,⁶⁴ está comprometido com meios de ver enquanto fazer, enquanto prática.⁶⁵ Fazendo essas coisas, ele abre caminhos em toda uma nova série de desafios e possibilidades. O artigo de Mitchell *Showing seeing* torna possível imaginar essas contrateses como novos pontos de partida para o futuro do estudo das culturas visuais.

REFERÊNCIAS

- BAL, Mieke. *Visual essentialism and the object of visual culture*, *Journal of Visual Culture*, 2(1): 5–32, 2003.
- CARTWRIGHT, Lisa. *Film and the digital in visual studies: film studies in the Era of Convergence*, *Journal of Visual Culture*, 1(1): 7–23, 2002.
- CHEETHAM, Mark A.; HOLLY, Michael Ann; MOXEY, Keith (eds). *The subjects of Art History: historical objects in contemporary perspectives*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- CHEETHAM, Mark A. *Immanuel Kant and the bo(a)rders of Art History*. In: CHEETHAM, Mark A.; HOLLY, Michael Ann; MOXEY, Keith (eds). *The subjects of Art History: historical objects in contemporary perspectives*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. p. 6–23.
- CRIMP, Douglas. *Getting the Warhol we deserve*, *Social Text* 59(17): 49–66, 1999.
- CROW, Thomas. *Visual culture questionnaire*, *October*: 77: 34–6, 1996.
- DAVIS, Lennard J. *Enforcing normalcy: disability, deafness and the body*. London: Verso, 1995.
- _____. (ed.) *The disability studies reader*. New York: Routledge, 1997.
- _____. *Bending over backwards: disability, dismodernism & other difficult positions*. New York: Routledge, 2002.
- DEUTSCH, Helen; NUSSBAUM, Felicity (eds). *'Defects': engendering the modern body*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2000.
- ELKINS, James. *Visual Studies: a skeptical introduction*. London: Routledge, 2002.
- FOSTER, Hal. *Design and crime and other diatribes*. London: Verso, 2002.
- _____. *Polemics, Postmodernism, Immersion, Militarized Space (in conversation with Marquard Smith)*, *Journal of Visual Culture* 3(2): 320–35, 2004.
- GARLAND THOMSON, Rosemarie. *Extraordinary bodies: figuring physical disability in American culture and literature*. New York: Columbia University Press, 1997.
- GINSBURG, Carlo. *Vitoeos and compatibilities*, *The Art Bulletin* 77(4): 521–3, 1995.
- HERBERT, James. *Visual Culture/Visual Studies*. In: NELSON, Robert S.; SHIFF, Richard (eds). *Critical terms in Art History*. Chicago: University of Chicago Press, 2003. p. 452–64.
- HEVEY, David. *The creatures time forgot: photography and disability imagery*. London: Routledge, 1992.
- JONES, Amelia (ed.). *The feminism and visual culture reader*. London: Routledge, 2003.
- KLEEGER, Georgina. *Sight unseen*. New Haven, CT: Yale University Press, 1999.
- KRAUSS, Rosalind. *Welcome to the cultural revolution*, *October* 77: 83–96, 1996.
- MELVILLE, Stephen; READINGS, Bill (eds). *Vision & Textuality*. London: Macmillan, 1995.
- MELVILLE, Stephen. *Visual Culture Questionnaire*, *October* 77: 52–4, 1996.
- _____. *Discipline, and Institution*. In: HOLLY, Michael Ann; MOXEY, Keith (eds). *Art history, aesthetics, visual studies*. Williamstown, MA: Sterling and Francine Clark Art Institute, 2002. pp. 203–14.
- MIRZOEFF, Nicholas. *Silent poetry: deafness, sign, and visual culture in modern France*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1995.
- MITCHELL, W. J. T. *Interdisciplinarity and visual culture*, *The Art Bulletin* 77(4): 540–4, 1996.
- _____. *Seeing disability*, *Public Culture*, 13(3), 2001.
- _____. *Showing seeing: a critique of visual culture*, *Journal of Visual Culture* 1(2): 165–81, 2002.
- MITCHELL, David T.; SNYDER, Sharon L. (eds). *The body and physical difference: discourses of disability*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1997.
- MITCHELL, David T.; SNYDER, Sharon L. *Narrative prosthesis: disability and the dependencies of discourse*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2000.
- MUÑOZ, José Esteban. *Ephemera as evidence: introductory notes to queer acts*, *Woman and Performance*, 8(2), 1996.

(MITCHELL, 1996, p. 541). Este criticismo da interdisciplinaridade é também feito por Stephen Melville e Bill Readings (1995, p. 6) e Stephen Melville (1996). Como Carlo Ginsburg também nos lembra, “não há nada intrinsecamente inovador ou subversivo em uma aproximação interdisciplinar ao conhecimento”. Cf. GINSBURG, Carlo. *Vitoeos and compatibilities*, *The Art Bulletin*, v. 77, n. 4, p. 521–3, 1995.

- OTT, Katherine; SERLIN, David; MIHM, Stephen (eds). *Artificial parts, practical lives: modern histories of prosthetics*. New York: New York University Press, 2002.
- READINGS, Bill. *The university in ruins*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1996.
- RIFKIN, Adrian. *Waiting and Seeing*, *Journal of Visual Culture* 2(3): 325–39, 2002.
- ROGOFF, Irit. *Studying visual culture*. In: MIRZOEFF, Nicholas (ed.). *The visual culture reader*. London: Routledge, 1998.
- SERLIN, David. *Replaceable you: engineering the body in postwar America*. Chicago: University of Chicago Press, 2004.
- SMITH, Marquard. *Visual culture studies: history, theory, practice*. In: JONES, Amelia (ed.) *A companion to contemporary art since 1945*. Oxford: Blackwell, 2005.
- STIKER, Henri-Jacques. *A history of disability*. Trans. William Sayers. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997.
- WALKER, John A.; CHAPLIN, Sarah. *Visual culture: an introduction*. Manchester: Manchester University Press, 1997.
- WOLFF, Janet. *Mixing metaphors and talking about art*. In: HOLLY, Michael Ann; MOXEY, Keith (eds). *Art History, Aesthetics, Visual Studies*. Williamstown, MA: Sterling and Francine Clark Art Institute, 2002. p. 260–68.
- WOOD, Christopher. *Visual culture questionnaire*, *October*, 77: 68–70, 1996.



MARQUARD SMITH

Fundador e editor-chefe do *Journal of Visual Culture* e um fundador e antigo editor da revista de teoria cultural *parallax* (Routledge/Taylor & Francis.) Marq é diretor dos Estudos de Pós-Graduação, diretor do Curso do MA em História da Arte e diretor do Curso do BA (Hons) Cultura Visual e Material na School of Art and Design History, Kingston University, Londres. Publicações recentes e futuras incluem *Stelarc: the monograph* (editado por The MIT Press, 2005), *The prosthetic impulse: from a posthuman present to a biocultural future* (coeditado por The MIT Press, 2005), *Visual culture: critical concepts in media and cultural studies*, 4 volumes, para Routledge's Major Works Research Collection Series (coeditado, 2005), e *Moving bodies: perverse visions of prosthetic culture*.

MATT FERRANTO



Autocriação digital no
ciberespaço: o novo
autorretrato digital

Tradução: Daniela Kern

RESUMO

O presente artigo aborda, através da análise dos fenômenos da Internet Peter Oakley e Little Loca, as novas possibilidades de autorretrato, de criação da própria imagem pública nos meios virtuais disponíveis na contemporaneidade, delineando ainda uma contextualização histórica relevante para a compreensão do autorretrato e de sua posição no universo virtual disponibilizado pela Internet.

PALAVRAS-CHAVE

Autorretrato digital. Internet. Autocriação.

AUTOCRIAÇÃO DIGITAL NO CIBERESPAÇO: O NOVO AUTORRETRATO DIGITAL

Uma das maiores sensações de mídia de 2006 não foi um *rapper* ou um videogame, mas um recluso viúvo de setenta e nove anos, do distrito britânico de Peak District, que queria “contar tudo”. Vestindo um cardigã de gola V e sentado calmamente diante de um papel de parede com padrões florais, Peter Oakley focou uma câmera de vídeo em si mesmo e contou histórias do ataque aéreo da Luftwaffe, em 1942, seu amor de toda a vida por motocicletas, sua experiência hesitante com a tecnologia computacional contemporânea e uma variedade do que ele chamou de “resmungos e queixas geriátricos”. Depois de postar seus vídeos no *YouTube* sob o apelido de *geriatric1927*, Oakley atraiu mais de meio milhão de espectadores em menos de um mês; seus vídeos estavam entre as mais populares atrações do site, obtendo milhares de comentários de espectadores e dezenas de vídeos criados em resposta. Enquanto se autocriava como um “avô universal”,¹ que abertamente confessava seu vício em vídeos do *YouTube* na *web*, Oakley permanecia um indivíduo dolorosamente tímido. Quando repórteres e outras pessoas começaram, inevitavelmente, a procurar por ele em pessoa, ele desviava do assunto, anunciando, em seus vídeos, que vivia em uma cidade a cinquenta milhas de distância e que dirigia uma motocicleta.

Quem era esse *geriatric 1927*? Juntamente com essa facilidade de comunicação, a era digital promete novos formatos de autoexpressão e, conseqüentemente, estratégias de autocriação. Fotografia digital e vídeo, associados à distribuição *online*, são concepções que expandem tanto o eu quanto sua representação. De fato, para a emergente “geração @”, espaços virtuais e redes eletrônicas tornaram-se centros sociais, enquanto as imagens digitais são pontos cruciais de autodefinição.² O advento do ciberespaço habilitou um crescente número de sites para o intercâmbio de ideias e opiniões, e muitas dessas opções expandiram as oportunidades para a autoexpressão tanto como para a autopromoção. Ele proporcionou um novo fórum para o autorretrato, mas também facilitou uma crescente visualização da identidade. Com o acesso a esses sites aberto e garantido, mesmo os mais experimentais formatos de autoapresentação e retrato têm a capacidade de comunicar em uma vasta escala.

O autorretrato digital, ligado em rede, inevitavelmente requer uma investigação da forma através da história. Os estudiosos tradicionalmente situaram o advento do

Publicação original: FERRANTO, Matt. Digital Self-Fashioning in Cyberspace: The New Digital Self-Portrait. In: KROMM, Jane; BAKEWELL, Susan Benfordo. *A history of visual culture: western civilization from the 18th to the 21st century*. Oxford; New York: Berg, 2010. p. 356–366.

¹ MARGOLIS, Jonathan. ‘Geriatric’ Peter, the global web star. *Saga Magazine*, march 15, 2007. Disponível em: <http://www.saga.co.uk/magazine/people/reallives/geriatric1927_160307.asp>.

² HELLER, Stephen. The new generation gap: an exploratory conversation with John Carlin. *Voice: The AIGA Journal of Design*, may 22, 2007. Disponível em: <<http://www.aiga.org/content.htm/the-new-generation-gap>>.

autorretrato visual com a adoção, pelos humanistas, do sentido de *self* durante o Renascimento europeu. À parte retratos sub-reptícios, incluindo marginália de monges em manuscritos medievais, concorda-se, em geral, que os primeiros autorretratos visuais autônomos nos quais o artista é a figura central emergiram no final do século XV. Algumas dessas pinturas parecem ter funcionado como propaganda do ofício do pintor, tais como o *Autorretrato em um espelho convexo*, de Parmigianino, de cerca de 1524. Mas, cada vez mais, eles também podem ser vistos como afirmações do *self*; de Van Gogh a Picasso, a vanguarda tomou a autorrepresentação como principal ferramenta autoexpressiva através dos séculos XIX e XX. Ainda que se possam apresentar argumentos de que alguma arte popular ou *outsider* abarca autorretratos, o autorretrato permanece em grande parte sob a alçada de artistas profissionais durante o começo do século XX.

Enquanto o crescimento da fotografia entre artistas não identificados pode indicar um conseqüente crescimento do autorretrato, a digitalização levou ao florescimento do autorretrato amador. Um *boom* menor na fotografia ocorreu no século XX, quando as classes médias, com a novidade do tempo de lazer, apoderouse da fotografia em grande número. Mas, mesmo então, fotógrafos não profissionais treinavam suas lentes em amigos, animais de estimação, familiares, eventos ou paisagens com muito maior frequência do que em si mesmos. *Americans in Kodachrome, 1945–65* (2002) inclui instantâneos selecionados de quinhentas famílias americanas; o autor Guy Stricherz revisou mais de cem mil imagens ao longo de dezessete anos ao compilar o livro, mas encontrou menos de cem autorretratos.³ De acordo com Stricherz, “em 1960, uma pessoa simplesmente não iria tirar uma fotografia Kodak Brownie de si mesma. Isso seria considerado demasiado autoengrandecedor”.⁴ Tão recentemente como vinte anos atrás, as fotografias eram geralmente usadas para documentar ocasiões especiais. As fotografias custam dinheiro e tempo de revelação, as cópias e os negativos tomam espaço em caixas ou gavetas e são difíceis de mostrar a qualquer um além de um círculo fechado de amigos. Hoje, não apenas as imagens fotográficas são fáceis de manipular e estocar, mas os autorretratos digitais em *homepages* se tornaram cruciais para a ideia de comunidade virtual e para uma audiência cada vez mais ampla e inclusiva.

A digitalização, em oposição à própria fotografia, levou ao florescimento do autorretrato amador. Aclamadas como “arte popular para a era digital”,⁵ tais imagens resultam do advento das câmeras digitais baratas, leves, junto com armazenamento digital e manipulação de imagens; o efeito verdadeiramente democratizador da distribuição *on-line* tornou ubíquo o autorretrato visual. Novas tecnologias em vídeo e em fotografia fazem mais do que usar dados binários para capturar e registrar imagens. Há uma alquimia aqui que convida o amador. Nos anos 1970, mesmo filmes fotográficos pré-emballados, baratos e simples, que os usuários tinham de colocar

³ WILLIAMS, Alex. Here I am taking my own picture. *The New York Times*, february 19, 2006, section 9, p. 1.

⁴ Ibidem.

⁵ Ibidem.

em câmeras do tipo “apontar e fotografar”, ainda eram geralmente processados por profissionais em *slides* ou cópias em papel a partir de negativos. Modelos Polaroid relativamente volumosos criavam fotos em papel únicas no espaço de cinco minutos ou algo assim. Mas tais imagens eram difíceis de editar e distribuir. Imagens digitais, em contraste, são facilmente estocadas; imagens indesejadas são meramente deletadas da própria câmera. Outras imagens podem ser editadas em um computador pessoal. Os modelos de câmeras são extremamente pequenos ou portáteis, e os dispositivos fotográficos são frequentemente encontrados acoplados a telefones celulares ou mesmo a chaveiros. Mesmo câmeras digitais em telefones celulares frequentemente vêm equipadas com lentes grande-angulares; imagens tomadas na extensão do braço podem ainda permanecer com foco. Técnicas sofisticadas de edição e retoque, antes disponíveis apenas para profissionais ou amadores praticantes com acesso a câmeras escuras de milhares de dólares, agora podem ser obtidas com o clique de uns poucos botões em programas de computador como o Photoshop. Além do mais, com os computadores domésticos ficando cada vez mais rápidos e poderosos, as telas antes dedicadas ao processamento de textos são cada vez mais usadas para ver e processar fotos pessoais e filmes. Prescindindo do uso de estúdios profissionais, e mesmo da ajuda de amigos e da família, os indivíduos agora criam retratos como um ato solitário.

Mas tal ato de retratar não é necessariamente isolador; o rápido desenvolvimento da Internet proporcionou aos fotógrafos digitais uma audiência disponível. Gerações anteriores não eram capazes de distribuir suas fotos, enquanto os autorretratos digitais podem ser vistos por milhões na *web*. Sites como *YouTube* e *Flickr* permitem a Peter Oakley e milhões de outros compartilhar com o mundo as imagens que criam de si mesmos.

Enquanto tais *sites* de compartilhamento de fotos exibem um notável espectro de imagens de numerosos estilos visuais distintos, a Internet era originalmente o que um observador chamou de “um mundo de palavras, não de imagens”.⁶ Desenvolvida no final dos anos 1960 como um projeto do Departamento de Defesa dos Estados Unidos, a *web* foi formulada como um sistema de hipertexto global, no qual os usuários podem acessar vários documentos de texto; *HyperText Markup Language*, ou HTML, a linguagem codificadora usada para criar documentos em hipertexto para a *WorldWide Web*, não era inicialmente configurada para exibir gráficos. Mesmo nos anos 1980, quando companhias privadas, universidades e laboratórios de pesquisa se combinaram para criar uma rede de servidores de computador, interruptores e roteadores que ampliaram a Internet e terminaram com o domínio militar na rede de computadores, suas transmissões eram limitadas a texto. Rapidamente, no entanto, os engenheiros de *software* de vários *stripes* introduziram novas *tags* HTML que iriam controlar a aparência de um documento, em vez de especificar a organização do documento. *Mosaic* (1993), de Marc Andreessen e Eric Bina, foi o primeiro *browser* multiplataforma

⁶ JACKSON, Michele H.; PURCELL, Darren. Politics and media richness in World Wide Web representations of the former Yugoslavia. *Geographical Review*, 87, n. 2, p. 219, abril 1997.

a ganhar ampla popularidade, introduzindo suporte para som, vídeos, suporte a formulários, *bookmarks* e arquivos de histórico, e rapidamente se tornou o mais popular *browser* não comercial da *web*.⁷ Mas os comentadores observam que tais *browsers* permitiam orações, manifestos e diatribes, assim como discursos de ocasião ou *salons*, mas não “pôsteres, *flyers*, ou atualidades”.⁸ O elemento adicional do visual, junto com a facilidade e a liberdade de movimento eletrônico possibilitadas pelo hipertexto, transformou o que era um recurso obscuro disponível para engenheiros e tecnocratas na agitada corrente principal da cultura popular e do comércio global. Acima de tudo, a *web* se tornou um instrumento para apresentação, abrindo uma gama de possibilidades, primeiro para milhares e mesmo milhões de pessoas, para a criação da personalidade e da identidade.

Quando, no começo dos anos 1990, o vice-presidente Al Gore ajudou a popularizar a noção da revolução digital como uma “*superhighway* da informação”, dificilmente ele poderia esperar que isso também fosse uma nova rota para moldar a identidade.⁹ Mesmo antes que a *web* se transformasse em um meio visual, os indivíduos frequentemente criaram personas na cultura *on-line*; em trocas de *e-mail*, salas de bate-papo ou jogos com múltiplos jogadores, o autorretrato baseado em texto rapidamente se desenvolveu. Em seu nível mais complexo, os mundos virtuais em tempo real para múltiplos jogadores, ou *MUDS (Multi-User-Dungeons)*, permitiram aos jogadores criar, manter e destacar esses *selfs* textuais, usando pseudônimos como descrições de personas. Esse estágio relativamente inicial da tecnologia da *web* estabeleceu o *e-mail* e as salas de bate-papo como *sites* em que o contato e a troca podem ser mantidos e destacados de acordo com o desejo do usuário, e quase imediatamente retratos baseados em texto surgiram, enquanto a subjetividade se tornou uma construção mais ficcional.¹⁰

Ainda que a Internet inicial permitisse autocriação textual limitada, a confluência da imagística digital e uma audiência disponível da *web* mudaram essa situação na metade dos anos 1990. Desde os primeiros dias da *web*, *homepages* pessoais proporcionaram algumas das mais prevalentes formas de autorrepresentação digital. Um dos primeiros desses foi Howard Rheingold, que em 1995 tinha uma página que apresentava um “*pixel theatre*” de suas pinturas, incluindo uma na porta de sua estufa, que ele finalizou pintando apenas em seu aniversário a cada ano, por cinco anos; um diário de suas viagens (com imagens e indicadores para *homepages* de pessoas interessantes que ele visitou) e outras coisas. Concebidas por pesquisadores britânicos em 1993, de modo que seu grupo disperso pudesse se manter informado sobre a quantidade de café em sua única cafeteira, as *webcams* foram rapidamente manufaturadas e propagandeadas como o brinquedo tecnológico que é preciso ter. Mas a primeira *webcam* rapidamente se transformou em algo mais; o agora famoso *Trojan Room Coffee Pot Web* inadvertidamente ecoou o brando descomprometimento

⁷ STEWART, Bill. Web browser history: mosaic. *Living Internet*, 1996–99. Disponível em: <http://www.livinginternet.com/w/wi_browse.html>.

⁸ JACKSON; PURCELL, 1997, p. 219.

⁹ GORE, Albert. Remarks. *The superhighway summit*, UCLA Royce Hall, January 11, 1994. Disponível em: <http://clinton1.nara.gov/White_House/EOP/OVP/other/superhig.html>.

¹⁰ AVGITIDOU, Angeliki. Performances of the Self. *Digital Creativity*, 14, n. 3, p. 135–36, 2003.

do *Empire* de Andy Warhol e também obteve um similar *status* de *cult*, granjeando mais de dois milhões de visitas à página e gerando cobertura mundial da mídia. Mais tarde, *sites* pessoais com frequência estavam conectados a web câmeras, que agem como o ego observador do autor, ou no extremo mais distante, como uma exposição exibicionista. Muitos *sites webcam* consideram o amadorismo como uma posição criativa provocativa e persuasiva, na medida em que assumem a premissa telejornalística da visão próxima, pessoal até limites imprevisíveis. Um dos primeiros e mais populares *sites webcams* pessoais foi *Jennicam* (1996), de Jenifer Kaye Ringley. Depois de instalar uma *webcam* em seu dormitório no Dickinson College, ela eventualmente cobrava pela observação de sua vida cotidiana, que, como um observador de mídia notou, podia incluir “sentar diante de seu PC em *topless*, passear pelo quarto vestindo nada além de uma toalha na cabeça ou mesmo rolando sobre os lençóis com seu namorado”.¹¹ Ringley mais tarde apareceu como uma convidada em um *talk show* de televisão e foi apresentada em exposições de museu.

Não diferentemente das fantasias infantis de ancorar o próprio show de televisão, muitos *sites* oferecem um novo tipo de empreendimento autobiográfico em uma extensão nunca antes imaginada. Talvez a mais vibrante arena de discurso, os *web logs*, ou *blogs*, passou a ser tratada como ocasiões pós-modernas de autocriação. Uma publicação frequente e cronológica de comentários e pensamentos na *web*, os *blogs* usualmente incluem *links* para histórias, *press releases* e (frequentemente) outras entradas de *blog* às quais o escritor está respondendo; eles tipicamente são atualizados todos os dias, usando *softwares* que permitem aos indivíduos com pouco ou nenhum *background* técnico atualizar e manter o *blog*. *Blogs* oferecem possibilidades expressivas e narrativas e cada vez mais usam imagens do *blogger* ou *links* para imagens que visualmente realçam e organizam o texto. Emergindo das listas de *links* para outros *websites* – entre os primeiros *blogs* amplamente reconhecidos estava o *Justin’s links from underground*, de Justin Hall, que ele começou como um estudante no Swarthmore College, em 1994, e o *Scripting news*, de Dave Winer, de 1997 – os *sites* agora frequentemente combinam textos e imagens com um componente interativo; leitores muitas vezes postam comentários e retratos que se tornam uma importante parte de muitos *blogs*.¹² Esses *sites* tendem a compartilhar um conjunto de elementos visuais consistentes, incluindo uma ampla coluna de breves entradas de texto introduzidas por títulos curtos, coloridos, e um texto menor indicando a data e a hora da postagem, e uma coluna mais estreita listando *blogs* e outros *sites* que o *blogger* implícita ou explicitamente recomenda. Amparados pela mesma premissa dos *blogs* baseados em texto são os *sites* de compartilhamento de fotos como o *Flickr*, nos quais as pessoas podem postar, organizar, procurar e arquivar fotos digitais. Tais *sites* diretos, no entanto, facilitavam mais do que a comunicação; eles transformaram a natureza da autorrepresentação.

11

WALLACK, Todd. Curtains in the bedroom – JenniCam switches Off. *San Francisco Chronicle*, december 12, 2003, B4.

12

BLOOD, Rebecca (Ed.). *We’ve got blog: how weblogs are changing our culture*. New York: Perseus Group Book, 2002.

Os comentadores agora observam que “a arte do autorretrato nunca foi tão popular”.¹³ Os autorretratos digitais tirados com câmeras e telefones celulares alimentam tais desenvolvimentos. Mas a transformação da Internet em um meio visual, acoplado com a flexibilidade do hipertexto, mudou a natureza do autorretrato. Visuais e autoelucidativos, *homepages*, *blogs* baseados em texto, *webcams* ou conjuntos de fotos podem todos ser considerados autorretratos expandidos; representando novas formas não imaginadas pelos autorretratistas no Renascimento, os autorretratos digitais se infiltram na *web*. Frequentemente encontrados nas *homepages* dos usuários, eles complementam e muitas vezes suplantam os perfis em texto com entradas do tipo *blog*, detalhando opiniões pessoais, realizações ou eventos. Acima de tudo, autorretratos digitais, tanto fixos como em vídeo, modelam a autoapresentação.

Previamente, o que os psicólogos chamam de “administração da impressão” era ditado pela roupa, por como se ri ou sorri, pela inflexão de voz e coisas assim.¹⁴ Traduzindo para o ciberespaço, os usuários apresentam a si mesmos através de deixas alternativas. Alguns podem ser textuais, incluindo entradas do tipo diário ou linhas de poesia. Mas muitos autorretratos incorporados tirados com câmeras digitais ou mesmo videoclipes caseiros, enquanto outros incluem mais imagística alusiva, constituindo um autorretrato compósito. Exibindo os conteúdos de um *closet* ou de uma bolsa, alguns podem ser mais metafóricos; essas imagens com frequência servem como exercícios de gosto e discernimento, algo assemelhados à exibição de uma coleção pessoal de livros ou obras de arte. Novas formas de autorretrato baseado na *web* incluem diários em vídeo ou memórias como as reminiscências de Oakley. Outros sites são preenchidos com fotografias de refeições de usuários ou imagens de locais visitados por um autor durante o dia. Nesse contexto, então, o autorretrato digital deve se tornar um tipo de arte popular; mas é também um tipo de plataforma para a autocriação.

Em *Renaissance self-fashioning*, Steven Greenblatt argumenta que “a mais simples observação que podemos fazer é a de que no século XVI parece haver um crescimento na autoconsciência sobre o estabelecimento da identidade humana como um engenhoso processo manipulável”.¹⁵ Detectando largamente o fenômeno nos escritos de figuras como Thomas More e Shakespeare e outros escritores associados com a corte de Henry VIII, Greenblatt descreve a autocriação como a criação de si mesmo de acordo com um conjunto de padrões socialmente aceitáveis: “a realização de... uma personalidade distintiva, um modo característico de se dirigir ao mundo, um modo consistente de perceber e de se comportar”.¹⁶ A autocriação pode assumir muitas formas – vestimenta, voz, e assim por diante; nas artes visuais, a autocriação comumente se refere a poses, posturas, adereços e outros elementos de retratos, incluindo autorretratos. Greenblatt sugere que tais “retratos” públicos prometem autonomia e liberdade, mas também estão necessariamente mesclados

¹³ BRUCKMAN, Amy. *Cyberspace is not Disneyland: the role of the artist in a networked world*. Getty Art History Information Program, 1995. Disponível em: <<http://www.cc.gatech.edu/fac/Amy.Bruckman/papers/getty/disneyland.html>>.

¹⁴ Para mais informações, cf. GILBERT, Daniel T.; FISKE, Susan T.; LINDZEY, Gardner. *The handbook of social psychology*. New York: Oxford University Press, 1998.

¹⁵ GREENBLATT, Stephen. *Renaissance self-fashioning*. Chicago: University of Chicago press, 1980. p. 2.

¹⁶ GREENBLATT, 1980.

com respostas a autoridade e controle. Na medida em que os pintores tentaram elevar seu papel social de habilidosos artesãos para poetas visuais, por exemplo, o autorretrato também serviu como um poderoso instrumento promocional. Os artistas frequentemente pintavam a si mesmos como heróis clássicos, como fez Rafael em sua *Disputa*, ou como cavaleiros imperiais, a exemplo de *Las meninas*, de Velázquez. Ainda que ele empreenda uma extensiva leitura de *Os embaixadores*, a maior parte da análise de Greenblatt é baseada nas cartas, nas narrativas pessoais, nas biografias iniciais e nas obras literárias de seus escritores. Aquela imagística visual, especialmente os autorretratos, que podia ser importante na sociedade do Renascimento como um meio de introduzir ideais culturais e reforçar o lugar dos indivíduos na sociedade, é explorada por outro estudioso¹⁷ através de noções como a de que a autocriação pode ocorrer em termos contemporâneos nos autorretratos de Cindy Sherman, Vito Acconci e nas obras iniciais de Chris Burden.¹⁸

Permitindo a qualquer usuário apresentar informações a outros, com poucos intermediários ou censores, a *web* possibilita aos amadores criar personas e proporciona uma audiência tanto para recebê-las como para responder a elas. Tal autocriação começou antes que as imagens fossem incorporadas à *web*; *e-mail*, salas de bate-papo e MUDs introduziram um elemento performativo para a autorrepresentação digital.¹⁹ Agora abrangendo uma dimensão visual, o autorretrato digital que se vê hoje na *web* pode aumentar as oportunidades para a autocriação, quer em *videoblogs*, quer em conjuntos de fotos do tipo diário. Mas essa não é a autocriação de Sir Thomas More. Ainda que os dispositivos disponíveis para os autorretratistas da *web* sejam tecnologicamente complexos, os resultados são desiguais; como sugeriu um observador, o ciberespaço não é a Disneylândia. Não é um lugar refinado perfeito, construído por *designers* profissionais para que o público obedientemente espere na fila a fim de experimentar de modo passivo. Isso “é mais como uma festa de pintura a dedo, e da maior parte dos trabalhos apenas um pai iria gostar”.²⁰ Acompanhando *homepages* na rede social *MySpace*, outro comentador propõe que essa aparência não refinada “manda outra mensagem aos usuários: Somos como vocês. Você não é um *designer*, nem nós somos”. A recusa estudada do “bom *design*” em modelos de páginas e esquemas de cor, associada à habilidade dos usuários em customizar suas páginas com cores, fontes, músicas, imagens e vídeos, “se harmoniza com o desejo de autoexpressão da audiência”.²¹

O *self* visual tal como apresentado na *web* é conscientemente construído e manipulado. O amorismo é inerente, dada a relativamente ampla disponibilidade do *software* de computador que replica processos e efeitos do estúdio fotográfico. Típicos autorretratos do *MySpace* usam alto contraste em preto e branco ou esquema de cores invertidas; ângulos intensos ou *close-ups* acrescentam drama. De modo similar, quando Peter Oakley voltou a câmera para si mesmo e se tornou o “geriatric

17

Para mais sobre isso, cf. MARSDEN, Joanna Woods. *Renaissance self-portraiture: the visual construction of identity and the social status of the artist*. Yale University Press, 1998.

18

SELF-STYLING after the “end of art”: an interview with Richard Shusterman. *Parachute*, 105, p. 56–63, spring, 2002.

19

Para mais informações, ver TURKLE, Sherry. *Life on the screen: identity in the age of the Internet*. Simon & Schuster, 1995 [1985].

20

BRUCKMAN, 1995.

21

GARRETT, Jesse James. *MySpace: design anarchy that works*. *Business Week Online*, january 3, 2006. Available at: <http://www.businessweek.com/innovate/content/dec2005/120051230_570094.html>.

1927”, os espectadores viram um homem idoso portando pesados fones de ouvido que olhava para o chão com tanta frequência quanto para seu público enquanto falava; deliberadamente ou não, ele apresentou uma persona amadora, facilmente passando para o personagem de um tímido “avô universal”.

Reminiscências de homens idosos como Oakley são recursos literários familiares e seus pensamentos podem ser dispensados como mero bate-papo, mas eles podem com frequência ser tratados como fonte de sabedoria e como muito pertinentes. Na *web*, o último é cada vez mais comum, na medida em que Oakley e outras figuras se tornaram como que arquétipos. Além disso, graças aos programas de redes sociais, essa audiência se torna parte da performance na *web*. Os vídeos de Oakley são acessíveis em sua página do *YouTube*, mas sua página também apresenta seus “amigos”, fãs que postam comentários e seus próprios autorretratos no *site*, “assinantes” que regularmente olham seus vídeos, e “favoritos”, outros *sites* no *YouTube* que Oakley recomenda aos espectadores. Assim, o retrato na *web* se torna mais do que uma única imagem ou vídeo; *sites* como o de Oakley compreendem tanto imagens do proprietário individual como uma gama de pequenos retratos *thumbnail* submetidos por indivíduos em sua rede pessoal. Peter Oakley, em seu chalé isolado no norte da Inglaterra, é definido não apenas por seu videodiário, mas também por uma rede visual de amigos e conexões espalhadas pelo globo.

Em 1984, William Gibson identificou o ciberespaço como uma forma de alucinação consensual;²² mais recentemente, os críticos da *web* argumentaram que as “amizades” ilustradas nessas páginas, com frequência formadas entre pessoas que nunca realmente se encontraram, são ilusórias. Mas tal pensamento é equivocado. Em vez de replicar o mundo “real”, elas representam um novo modo de pensar e construir a identidade social; como aponta um observador, “[são formados] diferentes tipos de conexões entre pessoas do que aqueles estabelecidos no espaço físico”.²³ *YouTube*, *Myspace*, *Flickr* expõem novos padrões de ligação; mas seu verdadeiro poder está em seu uso das imagens, como o trabalho do artista americano Ethan Ham, que emprega muitas formas distintas de mídias, incluindo o *YouTube*, demonstra.

No final do século XIX, Vincent Van Gogh pintou a si mesmo contra um fundo de xilogravuras japonesas, sugerindo suas fontes artísticas e inspiração e fazendo uma complexa afirmação sobre si mesmo e sobre o seu lugar no meio artístico da França do final do século XIX. Os autorretratos nos *sites* das redes sociais podem sugerir formas igualmente alusivas e complexas de criação da própria imagem. Usando uma página modelo básica, os *sites* de redes sociais como *MySpace* habilitam, e mesmo encorajam, os indivíduos e exibem uma coleção sempre variável de amigos. Com porções de cada *webpage* dedicadas a imagens submetidas por membros da rede do proprietário, os *sites* eram pesados devido às imagens (com textos subsidiários). Enquanto a interação social no espaço físico é amarrada por “deixas de contexto

²² GIBSON, William. *Neuromancer*. Ace Books, 1984. p. 51.

²³ HELLER, 2007.

social”, a *web* apresenta uma nova arena de descoberta e exibição; aqui as imagens – especialmente autorretratos digitais – são manipuladas para replicar essas deixas. Nuances de palavras faladas, linguagem corporal e tom emocional são apresentados através de cor, composição e pose. Mas personalidade, *status*, e conexões são também apresentados através de contatos. Como os cartões de Pokemon ou as bonecas de papel, retratos de amigos compõem mais do que uma coleção. Eles se desviam da tentativa autoconsciente de Van Gogh de citar suas fontes artísticas; eles formam um retrato de ligação em grupo.

Mas as redes na *web* sempre são mutáveis e cambiantes; amigos podem ser adicionados, descartados e trocados, e o retrato composto pode mudar. Além disso, autorretratos autônomos tomados com um telefone celular ou uma câmera digital podem ser rapidamente carregados, copiados e descartados, permitindo aos usuários mudar sua autoapresentação com flexível facilidade. O que começou como uma série de pequenas reportagens que esboçavam as reclamações de Oakley com relação ao mundo moderno se aprofundaram à medida que ele carregava vídeos adicionais. Com o tempo, seu *blog* se tornou mais complexo, emergindo como uma narrativa pessoal que revelava sua “afortunada” seleção para educação depois da idade de quatorze, suas memórias do tempo de Guerra como mecânico de radar, seus anos como um oficial do departamento de saúde, e seu amor por pintura e motocicletas. Outros simplesmente mudam os autorretratos da *homepage* tão rapidamente como a vestimenta; extravagantes e inteiramente descartáveis, eles adicionam novas imagens para mostrar uma mudança no corte de cabelo, roupas recém-compradas, ou nova maquiagem.²⁴

No *Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, o protagonista dissoluto trai, mente e provoca suicídios, mas permanece intocado pela passagem do tempo; ao invés disso, seu retrato constantemente muda, ficando cada vez mais monstruoso com cada ato imoral, envelhecendo na medida em que os anos passam. O retrato cambiante de Wilde se torna uma metáfora da decadência. Mas os sempre-cambiantes autorretratos na *web* podem ser interpretados de modo diferente; teóricos pós-modernos como Jacques Lacan lançam dúvidas sobre o *self* como um todo inviolável, enfatizando, ao invés disso, a instabilidade e a fragmentação. Além do mais, a própria ideia de autoria, ou representação, foi questionada por filósofos recentes desde Foucault, associando “a questão do autor” a um “momento privilegiado de desindividualização”.²⁵ Como a artista Cindy Sherman, cujos autorretratos fotográficos trocam e mudam a identidade da funcionária de loja à *ingénue* e à *femme fatale*, nós não mais abordamos o *self* como uma essência única, indivisível.

Tais conceitos habilmente descrevem o âmbito digital. Os autorretratos digitais são fixados na pintura, na pedra ou no texto impresso. Quando Parmigianino pintou seu autorretrato, em 1524, ele orgulhosamente retratou a si mesmo como

²⁴ WILLIAMS, 2006. p. 12.

²⁵ FOUCAULT, Michel. What is an author? In: BOUCHARD, Donald F. (Ed.). *Language, counter-memory, practice: selected essays and interviews*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1977. p. 51.

um artista bem-sucedido. Ainda que ele possa alterar a pintura, meios tradicionais como a pintura permanecem estáticos. A imagística eletrônica sempre cambiável, no entanto, sugere um *self* mutável, moldável e pós-moderno.²⁶ O hipertexto, com suas narrativas cambiantes e o potencial para a colaboração interativa, capturou as imaginações dos teóricos mais recentes.²⁷ Sua habilidade de abarcar múltiplas narrativas, e a liberdade dos usuários para interagir com ou mesmo mudar as obras de arte, palpavelmente demonstra tais teorias. Mas é a mutabilidade do digital, sua sempre cambiante impermanência, que melhor ecoa as ideias da instabilidade pós-moderna. Sempre mudando, o *self* digital é compreendido como um conglomerado de múltiplas identidades.

Enquanto a tentativa de autorretrato de Oakley foi relativamente direta, Little Loca, uma contemporânea de *YouTube*, debutou em 2006 como uma figura mais equívoca. Uma mexicana-americana do leste de Los Angeles, de 18 anos, Loca mesmerizou as audiências com contos sobre seu irmão superprotetor, suas notas perfeitas e histórias sobre a vida no gueto. Nos primeiros seis meses, ela postou noventa e cinco vídeos e foi vista seis milhões de vezes.²⁸ Mas havia mais do que aparecia à primeira vista; Little Loca logo foi lançada como uma atriz batalhadora (e diretora, estrela e operadora de câmera). Stevie Ryan, a atriz que concebeu Loca, misturou o personagem ficcional com aspectos de seu *self* fora das telas. Enquanto visitava seus pais em Victorville, Califórnia, por exemplo, o carro de Ryan quebrou; ela se transformou em Loca e se voltou para a câmera. Filmando o que ocorreu após o incidente, ela pulou para seu banco dianteiro, voltou a câmera para para CDs e papéis desarrumados e anunciou aos espectadores: “Isso é real, gente. Não estou tentando fazer uma estúpida piada de *YouTube* ou algo assim...”. Depois de Ryan levar seu cachorro ao veterinário, Loca dedicou parte de um episódio a reclamar sobre os custos das vacinas para cachorro.²⁹ Onde as linhas de separação entre Ryan e Loca se confundem na *web*, o medium também deixa espaço para múltiplas identidades. Na mesma época em que ela delineou Loca, Ryan estabeleceu outra página apresentando a si mesma como “Jamie Lynn”, uma dura paródia da *pop star* Britney Spears. Em ainda outra página, ela criou uma persona alternativa, uma estudante francesa de intercâmbio propensa a usar boinas e flertar, cheia de alma, com a câmera.

O ciberespaço foi desenvolvido como um espaço para a troca de ideias e opiniões, mas também proporciona novas oportunidades de auto-expressão, auto-promoção, e auto-definição. Identidades parciais emergem, enquanto outras são escondidas. Para obscurecer sua verdadeira identidade (e despistar os repórteres curiosos), Peter Oakley apresentou a si mesmo como um octagenário motociclista que vivia em Leicester, uma cidade afastada de sua isolada cabana no campo. Stevie Ryan apresentou a si mesma como a arrojada Chicana Loca, misturando aspectos de seu *self* real com os da personagem.

²⁶ Cf. AVGITIDOU, 2003.

²⁷ Para mais sobre esse assunto, cf. LANDOW, George. *Hypertext 2.0*. Johns Hopkins University Press, 1997; e JOYCE, Michel. *Of two minds: hypertext pedagogy and poetics*. University of Michigan Press, 1995.

²⁸ McGRATH, Bem. Online chronicles: it should happen to you. *The New Yorker*, 82, n. 33, oct. 16, p. 86–88, 90–91, 2006.

²⁹ McGRATH, 2006.

Com o advento do ciberespaço, o *self* pode existir mais no âmbito digital do que no real. Um guitarrista amador se abstém do sono para olhar solos de si mesmo no *YouTube* em média 250 vezes por hora; ele conhece seus *rankings*, mas não tem tempo para praticar a guitarra.³⁰ Não apenas a performance cresce em significado, mas as ferramentas digitais que a possibilitam se tornam obrigatórias. Telefones celulares com câmera são carregados não para chamadas, mas para documentar a vida. Quando Stevie Ryan, também conhecida como *Little Loca*, descobriu que seu carro havia quebrado, foi até a câmera, anunciando, “Sinto que metade da minha vida se foi bem agora. Mas, bom, ao menos, tenho minha câmera, certo? Não levaram minha câmera de vídeo”.³¹

REFERÊNCIAS

- AVGITIDOU, Angeliki. *Performances of the self*. *Digital Creativity*, 14, n. 3, p. 135–36, 2003.
- BLOOD, Rebecca (Ed.). *We've got blog: how weblogs are changing our culture*. New York: Perseus Group Book, 2002.
- BRUCKMAN, Amy. *Cyberspace is not Disneyland: the role of the artist in a networked world*. *Getty Art History Information Program*, 1995. Disponível em: <<http://www.cc.gatech.edu/fac/Amy.Bruckman/papers/getty/disneyland.html>>.
- FOUCAULT, Michel. *What is an author?* In: BOUCHARD, Donald F. (Ed.). *Language, counter-memory, practice: selected essays and interviews*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1977.
- GARRETT, Jesse James. *MySpace: design anarchy that works*. *Business Week Online*, january 3, 2006. Disponível em: <http://www.businessweek.com/innovate/content/dec2005/id20051230_570094.html>.
- GIBSON, William. *Neuromancer*. Ace Books, 1984.
- GILBERT, Daniel T.; FISKE, Susan T.; LINDZEY, Gardner. *The handbook of social psychology*. New York: Oxford University Press, 1998.
- GREENBLATT, Stephen. *Renaissance self-fashioning*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.
- GORE, Albert. *Remarks*. The superhighway summit, UCLA Royce Hall, january 11, 1994. Disponível em: <http://clinton1.nara.gov/White_House/EOP/OVP/other/superhig.html>.
- JACKSON, Michele H.; PURCELL, Darren. *Politics and media richness in World Wide Web representations of the former Yugoslavia*. *Geographical Review*, 87, n. 2, p. 219, april 1997.
- JOYCE, Michel. *Of two minds: hypertext pedagogy and poetics*. University of Michigan Press, 1995.
- HELLER, Stephen. *The new generation gap: an exploratory conversation with John Carlin*. *Voice: The AIGA Journal of Design*, may 22, 2007. Disponível em: <<http://www.aiga.org/content.cfm/the-new-generation-gap>>.
- HEMPEL, Jesse; LEHMAN, Paula. *The MySpace generation*. *Business Week Online*, december 12, 2005.

³⁰
Ibidem.

³¹
McGRATH, 2006.

Disponível em: <http://www.businessweek.com/magazine/content/05_50/b3963001.html>.

LANDOW, George. *Hypertext 2.0*. Johns Hopkins University Press, 1997.

MARGOLIS, Jonathan. 'Geriatric' Peter, the global web star. *Saga Magazine*, march 15, 2007. Disponível em: <http://www.saga.co.uk/magazine/people/reallives/geriatric1927_160307.asp>.

MARSDEN, Joanna Woods. *Renaissance self-portraiture: The visual construction of identity and the social status of the artist*. Yale University Press, 1998.

McGRATH, Bem. *Online chronicles: it should happen to you*. *The New Yorker*, 82, n. 33, oct. 16, p. 86–88, 90–91, 2006.

SELF-STYLING after the "end of art": an interview with Richard Shusterman. *Parachute*, 105, p. 56–63, spring 2002.

STEWART, Bill. *Web browser history: mosaic*. *Living Internet*, 1996–99. Disponível em: <http://www.livinginternet.com/w/wi_browse.html>.

TURKLE, Sherry. *Life on the screen: identity in the age of the Internet*. Simon & Schuster, 1995 [1985].

WALLACK, Todd. *Curtains in the bedroom – JenniCam switches off*. *San Francisco Chronicle*, december 12, 2003, B4.

WILLIAMS, Alex. *Here I am taking my own picture*. *The New York Times*, february 19, 2006, section 9.



MATT FERRANTO

Professor assistente de Arte no Westchester Community College em Nova York, diretor da Westchester Community College Fine Arts Gallery e editor-chefe de *Design and Culture*.

LUIZ CLÁUDIO DA COSTA



O artista an-arquivista: os dispositivos de coleção na arte contemporânea

RESUMO

Vários processos da arte contemporânea têm levantado problemas críticos articulados pela teoria da história e pela arqueologia. Alçando temas relacionados – documento, história, memória –, certos artistas realizam operações desconstrutivas dos mecanismos de preservação da memória presentes na instituição Arte. Marcel Broodthaers, Michael Asher e Fred Wilson são alguns dos exemplos revistos na relação com o museu. Andy Warhol, Edward Ruscha e Christian Boltanski mostram que os procedimentos relativos à memória e à coleção não se resumem à desconstrução do museu. Neste artigo, analisamos ainda duas artistas cariocas, Malu Fatorelli e Leila Danziger, com o intuito de diferenciar a coleção do arquivo e definir o artista an-arquivista.

PALAVRAS-CHAVE

Arte contemporânea. Memória. História. Coleção. Arquivo.

O ARTISTA AN-ARQUIVISTA: OS DISPOSITIVOS DE COLEÇÃO NA ARTE CONTEMPORÂNEA

A pesquisa em arquivos de museus, bibliotecas e outras instituições; a recolha de material de memória familiar ou de feiras livres; o registro em imagem de obras impermanentes; a conservação material e digital dos vestígios de trabalhos efêmeros; bem como as diferenciações subsequentes a partir do material colecionado (as mudanças de meios e de escala, as intervenções e os tratamentos dados aos resíduos re-significados), gerando novos trabalhos – todos esses processos da arte contemporânea levantam problemas críticos também articulados em outros campos do saber, como a teoria da história e a arqueologia. Segundo Jacques Le Goff, o discurso histórico se produzia a partir da distinção de dois tipos de materiais, os documentos e os monumentos, até que a ilusão positivista da prova se rompeu.¹ Com os desenvolvimentos da prática discursiva da história movimentando-se do triunfo à crise do documento, o pensamento histórico foi levado a um questionamento radical. Coube a Foucault aprofundar essa relação: “O documento não é o feliz instrumento de uma história que seria em si mesma, e de pleno direito, memória: a história é, para uma sociedade, uma certa maneira de dar *status* e elaboração à massa documental de que ela não se separa”.² A história transforma os documentos em monumentos ao isolar, agrupar, inter-relacionar e organizar conjuntos. A desmontagem crítica de Foucault remete ao constructo documento-monumento como dispositivo de poder. O documento não é inócuo, nem tampouco neutro. Ele resulta de um artifício, uma roupagem, uma montagem. Como afirma Le Goff: “No limite, não existe um documento-verdade. Todo documento é mentira”.³

Essa discussão levanta temas relacionados – documento, história, memória –, de modo a conduzir a compreensão de que a memória coletiva não é apenas uma conquista, mas também objeto e instrumento do poder. Certa produção contemporânea em arte vem realizando operações desconstrutivas dos mecanismos disciplinares de preservação da memória presentes na instituição Arte – a autoridade hermenêutica, os discursos eurocêntricos, as exigências do mercado, a noção de exposição, o modo de expor, o valor e a propriedade dos objetos, etc. Em 1972, Marcel Broodthaers terminava o projeto de seu museu ficcional de 12 seções intitulado *Museum of Modern Art, Eagles Department*, após várias apresentações, entre

¹ LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: *Enciclopédia Einaudi: Memória – História*. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1984. Volume I.

² FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005. p. 8.

³ LE GOFF, 1984.

outras na Kunsthalle de Dusseldorf, em 1970, e na Documenta 5, em Kassel, em 1972. Era o início de uma vertente da produção contemporânea identificada com a arte conceitual e que receberia o rótulo de Crítica Institucional.⁴ Broodthaers reunia em sua instalação uma diversidade de objetos em suportes heterogêneos, abarcando pinturas, livros, fotografias, textos, projeções, todos marcados pela insígnia “Fig”. O artista belga discutia certas narrativas institucionais que reduzem a arte ao problema da essência material do meio, problema crítico para os artistas da época. Analisando uma capa produzida por Broodthaers para um número de 1974 da revista *Studio International*, Rosalind Krauss afirma: “o triunfo da águia anuncia não o fim da Arte, mas o término das artes individuais como meios específicos”.⁵

Nas duas décadas subsequentes, outros artistas expandiram a desconstrução do museu. Articulando o problema das forças do mercado que impõem à arte suas exigências, no início da década de 1980 Michael Asher realizou uma instalação sem título para a exposição *The museum as site* no Museu do Folclore em Los Angeles.⁶ Nos jardins do museu, o artista instalou uma placa semelhante a outra anteriormente roubada do parque. Na placa, podia-se ler a inscrição “os cães devem estar seguros por correias. Ord. 10309”. No painel de divulgação de eventos da entrada principal do museu, Asher afixou um mapa indicando a localização da placa, um cartaz colorido do filme *The Kentuckian*, estrelado por Burt Lancaster, e, ainda, uma fotografia em preto e branco com a mesma cena. A última parte do trabalho era uma obra do acervo do museu doada pelo próprio Lancaster – a tela de pintura feita por Thomas Hart Benton à época da realização do filme. Com essa instalação, Asher articulava a indústria cultural ao novo contexto da arte, o retorno à pintura. Asher problematizava os imperativos autoritários de um mercado que valoriza a arte antes de tudo como objeto de consumo. Dez anos mais tarde, em 1992, na perspectiva mais geral do arquivo enquanto sistema de pensamento que articula, difunde e conserva discursos de poder, Fred Wilson realizava *Mining the museum*, trabalho com o qual o artista pesquisou os arquivos do Museu Maryland Historical Society, em Baltimore para atuar como curador. Relacionando objetos de estratos sociais distintos – um jogo de chá de prata e grilhões de escravos, cadeiras vitorianas e um poste de flagelação, etc. –, Wilson apresentava a situação dos afro-americanos ignorados nas mostras convencionais de arte e de artes decorativas. A exposição com artefatos históricos organizada por Wilson revelou o “racismo institucionalizado” na sociedade norte-americana.⁷

Simultaneamente às práticas críticas relativas ao museu, outros artistas colecionam objetos. Visam, assim, à mediação operada no imaginário pela cultura das comunicações, na medida em que suas técnicas preservam certas estruturas de poder e mantêm a separação dos espaços de atuação dos objetos simbólicos. Trabalhando com métodos industriais, como a velocidade de produção e a ausência de inflexão pessoal no produto, Warhol produziu imagens muito semelhantes a seus

⁴ FRASER, Andrea. Da crítica às instituições a uma instituição da crítica. *Concinnitas*, Revista do Instituto de Artes da UERJ, Rio de Janeiro, ano 9, vol. 2, n. 13, dez. 2008.

⁵ KRAUSS, Rosalind. *A voyage on the north sea: art in the age of post-medium condition*. New York: Thames and Hudson, 1999. p. 12.

⁶ O trabalho de Asher foi analisado por Buchloh. Ver BUCHLOH, 2000, p. 187.

⁷ FOSTER, Hal. *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal, 2001. p. 201.

duplos de mercado – latas de sopa, garrafas de coca-cola, etc. –, a ponto de torná-los praticamente indiscerníveis no âmbito material e estético. A cultura industrial reproduz valores laicos de poder por meio do consumo de mercadorias, o que não somente cria a necessidade da posse, mas também aprova a legitimidade da propriedade. Os procedimentos presentes nos trabalhos de Warhol – a apropriação dos objetos do cotidiano material da sociedade de consumo, a intervenção sobre essas imagens, bem como a devolução ao mercado desses produtos re-significados – potencializavam outro valor, antes o uso que a posse. A apropriação é basilar para o colecionador, uma das grandes obsessões de Warhol.⁸

Os *screen-tests* de Andy Warhol, a série de quase 500 curtas em 16mm, sem som e em preto e branco, produzidos entre 1964 e 1966, são uma verdadeira coleção de retratos em filme que levanta a questão da representação da subjetividade na era da mídia.⁹ Produzindo fotografias em cabines desde os anos 1960, Warhol começou a utilizar a Polaróide na década de 1970.¹⁰ O artista pop colecionava os retratos fotográficos para utilizá-los de base para as gravuras em *silk-screen* de Ethel Scull, Bobby Short, Judith Green, Holly Solomon, Gianni Versace, Pelé, Roy Lichtenstein, entre outros. A pulsão desmedida por colecionar constituía um verdadeiro gosto pelo acúmulo sem ordenação ou classificação hierárquica. A partir da mudança da Factory para a Broadway Avenue, em 1974, Warhol mantinha uma caixa de papelão perto de seu local de trabalho onde jogava tudo que podia dispensar, incluindo contas, anotações, fotografias. Preenchida a caixa, o artista lacrava-a com fita adesiva. Sua coleção chegou a 600 caixas. As *Time capsules* foram finalmente expostas em 2005, numa exibição organizada pelo Andy Warhol Museum.¹¹

Livros de artistas também têm servido na condução de uma revisão dos dispositivos que permitem documentar, agrupar e, mesmo, arquivar, o que se pode ver e dizer. Os livros de Edward Ruscha reúnem objetos em imagem da paisagem arquitetônica norte-americana industrial: *Twenty six gasoline stations* e *Thirty four parking lots*.¹² Ruscha publicou, entre 1963 e 1978, dezessete livros nos quais conjugava fotografias a narrativas textuais, documentando e ficcionalizando múltiplos aspectos da cidade de Los Angeles. O artista deslocou a arte das exposições do museu para as coleções das bibliotecas e provocou estremecimentos nesses dois ambientes basilares da cultura ocidental desde o Iluminismo. Produzindo arte em livro com fotografias e sem paginação, Ruscha violava diversos mecanismos no interior desses dois campos, a arte e a literatura, colocando em jogo os ambientes das coleções desses saberes, o museu e a biblioteca. Como afirma Paulo Silveira, “livros sem fólio e sem algum indicador de sequencialidade deixam dúvidas prosaicas”, levando-nos à incerteza sobre a identidade daqueles objetos.¹³ Outro caso de livro-coleção estudado por Silveira é o volumoso *Kaddish* (1998), de Christian Boltanski. Organizando um enorme conjunto de retratos, imagens de cenas cotidianas e fotografias de objetos

⁸ Ver o catálogo da exposição que o Andy Warhol Museum de Pittsburgh montou nos Estados Unidos em 2002. SMITH et al., 2002.

⁹ Para o conhecimento completo da coleção de retratos em filme de Warhol, ver ANGEL, 2006.

¹⁰ C. Ref. às polaroides, ver o catálogo da exposição Andy Warhol Polaróides: CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL, s.d.

¹¹ Documento eletrônico. Disponível em: <<http://www.warhol.org/tc21>>. Acesso em: 4 jul. 2010.

¹² C. ref. ao artista Edward Ruscha, ver artigo Os livros de fotografia de Edward Ruscha, de Renato Silva. COSTA, 2010a, p. 151–169.

¹³ SILVEIRA, Paulo. *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre: UFRGS, 2008. p. 186.

sem sequencialidade explícita, *Kaddish* contém 1.160 páginas divididas em quatro partes: *Menschlich* (humanidade), *Sachlich* (da coisa, do objeto), *Örtlich* (localidade) e *Sterblich* (do mortal). No judaísmo, Kadish é a oração pelos mortos, rezada publicamente, na presença de ao menos dez pessoas adultas. A reunião feita por Boltanski, indicativa de quatro categorias referentes ao humano e aos sinais de sua existência, cria fronteiras móveis entre a experiência do que é social e público e a do que é privado e particular.

Colecionar e arquivar, ainda que próximas, são duas operações distintas. Com a imagem do “grande colecionador”, Walter Benjamim definia o sujeito que persegue objetos os deslocando para sua coleção com o intuito de provocar modificações inesperadas no conjunto das peças. O colecionador se encanta ao inscrever uma coisa no círculo mágico que a imobiliza, mas com o intuito de provocar um “último estremecimento”.¹⁴ Os arquivos e as bibliotecas, que existem desde o mundo grego, tornaram-se mecanismos importantes no controle dos documentos dos Estados Nacionais e na vigilância da circulação da informação simbólica desde o final do século XVIII e início do XIX. Nesse momento, os museus e os arquivos proliferaram na Europa. Do Iluminismo à crise do documento na Modernidade, um longo processo estendeu-se até que o arquivo pudesse ser compreendido como espaço discursivo junto ao qual são desenvolvidas práticas de poder e mecanismos de organização, disposição e autorização do saber.¹⁵

A arte, desde os anos 1960, visa politizar esses dispositivos de vigilância da memória. Essa politização é ainda potente, visto o ambiente da convergência das mídias na era da cultura digital, em que sobejam mecanismos eletrônicos de conservação de todo tipo de informação, desde imagens a números de telefone. É a memória inventiva que se torna imobilizada. Mais que nunca na história da cultura, os sentidos e os vestígios do tempo são visados pelo controle. O gesto que dá visibilidade a toda essa mediação se torna fundamental. A função do artista na sociedade não desaparece. Ao contrário, operando com o sensível na dimensão do arquivo, o artista produz uma visibilidade singular da mediação da subjetividade na cultura. Faz todo sentido a fórmula abreviada de Raúl Antello: o artista é, atualmente, um “an-arquivista”.¹⁶

Vários artistas no Brasil têm trabalhado na esteira dessa operação crítica dos dispositivos da memória, desde Paulo Bruscky a Rosângela Rennó. É a política da arte atuando diretamente nos espaços discursivos, ocupando até mesmo a paisagem e os meios da cultura informacional para desfazer a rigidez das verdades estratificadas e potencializar variações indeterminadas no tempo, no corpo e na subjetividade. Neste artigo, escolho trabalhos de duas artistas cariocas para analisar e buscar esclarecer minha argumentação: Malu Fatorelli e Leila Danziger.

Com larga experiência na prática da gravura, Malu Fatorelli encarrega-se, com sua produção recente, de recolher e colecionar matrizes de gravações (da frotagem à

14

BENJAMIM, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

15

FOUCAULT, 2005,

16

Documento eletrônico. Disponível em: <<http://www.avatar.ime.uerj.br/cevl/artigos.html>>. Acesso em: 20 jul. 2010. Antello inspirou-se nas palavras de Reinaldo Marques, para quem o pesquisador que lida de forma crítica com os dispositivos de conservação na literatura opera como um “arquivista anarquista”, buscando “desconstruir a ordem estabelecida no arquivo, contestando a intencionalidade que o erigiu”. Ver MARQUES, 2008, p. 117.

17

A exposição *Tempo-Matéria*, sob a curadoria do autor deste artigo, reuniu cinco artistas no Museu de Arte Contemporânea, MAC-Niterói, em 2010: Andre Parente, Malu Fatorelli, Leila Danziger, Livia Flores, Ricardo Basbaum. Ver COSTA, 2010b.

fotografia) de paisagens para liberá-las de seus clichês. Com a série *O lugar do tempo*, Fatorelli multiplica as transformações das paisagens lugares-comuns e realiza imagens inusitadas. A partir de fotografias e da realização de imagens em vídeo de paisagens celebradas em cartões-postais cariocas (Pão-de-Açúcar, Corcovado), Fatorelli esboça desenhos – *skylines* da cidade – em “chaves-objetos” que norteiam a instalação apresentada na exposição *Tempo-Matéria* (MAC-Niterói, 2010).¹⁷ As imagens de Fatorelli são produzidas no confronto com os clichês, tipos ou matrizes originados de gravações, fotografias, impressões ou frotagens. Primeiro, a artista apropria-se de um monumento (natureza ou cultura) através dessas técnicas; em seguida, produz deslocamentos do material transformando escalas, suportes, luz, movimento, etc.

Esse mesmo investimento sobre o processo das variações e das passagens aparece em outros trabalhos, como os da intervenção do Museu do Paço Imperial, em 1994. Mas, ao contrário do interesse atual de colocar-se em um ambiente externo, na década de 90, Fatorelli concentrava suas atividades em estudos de prédios históricos que se tornaram instituições de arte – Paço Imperial, Rio de Janeiro, 1994; Instituto Cultural da Villa Maurina, Rio de Janeiro, 1998; Headlands House for the Arts, São Francisco, EUA, 1999. Esses foram trabalhos que levantaram o problema específico dos elementos decorativos na história da arte e da arquitetura. Interessada em compreender o lugar do ornamento, bem como o lugar do artista naquela produção histórica, Fatorelli assimilava, com o trabalho feito no Paço Imperial, o tempo abrigado nas peças decorativas daquele edifício. A proposta era recolher tempos cristalizados nos ornamentos coloniais e evocar o período em que o Paço Imperial deixava de ser o Armazém Real e a Casa da Moeda para tornar-se a Casa dos Governadores e, em seguida, a sede do Vice-Reinado.

O trabalho no Paço Imperial consistiu, em um primeiro momento, em fazer as matrizes dos elementos decorativos daquele monumento histórico com a técnica da frotagem. Em papel,



Fig. 1.

eram gravadas as pedras de lioz do chão do pátio interno, as grades de decoração, os arcos, as janelas, os ramos de café da República Velha. Essa produção deu origem a uma série de desenhos e telas que envolveu sobreposições de papéis e o uso de pigmentos. As muitas folhas das frotagens restantes formaram cinco conjuntos que, reunidos numa sucessão de papéis frotados, constituíram *As anáguas de Dona Maria*. Assim percebemos que o primeiro movimento de Fatorelli é registrar uma paisagem sem a ilusão de uma possível experiência originária da percepção. Toda paisagem ou monumento da cultura estão carregados de significações estratificadas e imobilizadas. Intervir é fazer variar para libertar os sentidos. Fatorelli tem uma aposta: o que se vê não é apenas o que se reconhece. Capturada pelo seu próprio clichê, a paisagem mostra-se somente na imagem após o confronto que operam as transformações sobre seus estratos visíveis. Com o trabalho do Paço Imperial e a instalação *O lugar do tempo*, Malu Fatorelli expõe as cronologias de um lugar, sua memória, sua diversidade, desfazendo o lugar-comum em prol da imagem potencializada.



Fig. 2

18
 DANZIGER, Leila. O jornal e o esquecimento. *Ipotesi*, Revista de Estudos Literários, Juiz de Fora, jul.–dez. 2007: Ed. UFJF, v. 11, n. 2, p. 167-177. Disponível em: <<http://www.revistaipotesi.ufjf.br/volumes/18/cap16.pdf>>. Acesso em: 22 jun. 2009.

19
 Ver portfólio on-line da artista. Disponível em: <<http://leiladanzigerportfolio.blogspot.com>>. Acesso em: 4 ago. 2010.

Malu Fatorelli e Leila Danziger possuem em comum a experiência da gravura. Originalmente gravadora, Leila Danziger coleciona jornais e realiza uma leitura corrosiva da cultura informacional da atualidade com a série *Diários públicos*. Suas intervenções zelosas submetem a folha do jornal a transfigurações que alteram o caráter da informação presente naquela superfície. Exposta pela primeira vez em 2004, no Espaço Cultural Sérgio Porto, *Diários públicos* compreende folhas-jornal (soltas ou emolduradas), livros-cadernos, vídeos, ações de distribuição de simulacros de jornais, etc. O que parece constante nesses desdobramentos é a interação entre os signos da linguagem poética e os da notícia, a princípio, não intercambiáveis. Aproximando-os, a artista intensifica o poder da palavra impressa e viola certas estruturas de poder. Sem deter a posse e a propriedade desse meio de comunicação, Danziger produz jornais nos quais a palavra utilitária da informação é transfigurada pela força da palavra poética.

Empregando um método extrativo, Danziger silencia o alvoroço das palavras redundantes do noticiário. É um processo físico que apaga o excesso sem que nada seja propriamente revelado. Certas imagens permanecem. Interessam o acúmulo e os restos que dão vida aos vestígios da memória. A instalação *Pallaksch. Pallaksch* (MAC-Niterói, 2010) expunha o volume informe das fitas, aquele resíduo do processo extrativo do trabalho. A reflexão sobre os restos acompanha a artista há vários anos. Em 1999, em texto publicado por ocasião da mostra *Pequenos impérios* (Galeria



Fig. 3.

Cândido Portinari, UERJ), Danziger se perguntava: “A que categorias submeter tudo aquilo que sobra, mas guarda ainda possibilidades não realizadas? Sob que critérios reunir, relacionar, classificar?”.¹⁸ Naquele momento, Danziger produzia séries de livros realizados com processos serigráficos. A artista explicitava seu problema: “Se cada resto, cada ‘pequeno império’ é um arquivo, cabe perguntar o que está arquivado na matéria que os constitui e sobre o modo mesmo como são constituídos”.¹⁹

Danziger tem demonstrado peculiar interesse no arquivo desde a década de 1990. Entre os anos de 1996 e 1998, produziu uma série de trabalhos em que listava nomes de judeus alemães, com o sobrenome idêntico ao seu, desaparecidos nos campos de concentração da Segunda Guerra Mundial. A série *Nomes próprios* é composta por 76 gravuras de matrizes em metal e um conjunto de 12 livros feitos a partir de imagens extraídas de jornais alemães e, posteriormente, reproduzidas em serigrafia.²⁰ O painel exposto na galeria Thomas Cohn media 4,20 m x 2,00 m e reunia todos os nomes extraídos do *Livro da lembrança* guardado na Biblioteca da Comunidade Judaica de Berlim, em Charlottenburg. Nenhuma fotografia, nenhum desenho, apenas os nomes. Com a coleção desses nomes-documento retirados dos arquivos de Charlottenburg, Danziger criava um espaço de visibilidade no campo da arte voltado para o esquecimento. Para a artista, “estamos longe do esquecimento produtivo recomendado por Nietzsche como antídoto contra o historicismo”.²¹



Fig. 4.

20

A série *Nomes próprios* (gravuras e livros) foi exposta na Galeria Thomas Cohn, São Paulo (1998); na BBK, Galerie, Oldenburg, Alemanha (2000), e integrou a mostra coletiva itinerante *WegZiehen* (Ir embora), organizada pelo Frauenmuseum, em Bonn, Alemanha (2001/02).

21

DANZIGER, 2007.

Se com *Nomes próprios* a política da memória no trabalho de Danziger relaciona-se ao tema do extermínio nazista, na série *Diários públicos* o interesse recai sobre o que resta daquele Estado de exceção na vida empobrecida das democracias do Terceiro Mundo governadas pelas comunicações e pelos dispositivos de informação contemporâneos. Danziger opera uma leitura dos jornais visando não à significação das palavras ou às construções ideológicas por trás do texto, mas àquilo que se encontra na superfície: as regularidades. Nos livros-cadernos, vemos o que resta de seu ataque à folha do jornal: estados de abandono, desamparo infantil, catástrofes de origens diversas. Na coexistência das esferas da palavra que a artista engendra, uma frase de Paul Celan – “Para-ninguém-e-nada-estar” – aparece junto às notícias esmorecidas. Outras traduções desse verso do poema *De pé* (Stehen) brotam das folhas carimbadas, como “Resistir-para-ninguém-e-para-nada”. Surgida da experiência dos campos do Holocausto nazista, a poesia de Celan é assim transferida de seu contexto de origem e continuamente atualizada. A leitura e a tradução se cruzam na obra de Leila Danziger, artista que pronuncia a plasticidade da palavra poética. Ler é traduzir; ler é transferir. Toda leitura é já criação. Isso porque não se lê apenas com o olho, mas com todo o corpo.

Para essa atividade da leitura, a artista recriou a atmosfera de seu escritório-ateliê na instalação *Pallaksch. Pallaksch*: uma mesa, uma luminária, uma pilha de jornais, o volumoso resíduo da sua ação extrativa, um projetor, um vídeo e a profusão de carimbos. Discretamente, um banquinho convida o espectador a se sentar naquele local em que reina a desordem e fazer sua própria leitura. Extrair do jornal todo o ruído como quem arranca o entulho do mundo é o golpe que a artista lança sobre o dispositivo da informação diária. O jornal, livre do excesso, expõe seu ermo, o deserto que agora estimula a errância e a demora. Silenciar a tagarelice da informação não pressupõe esquecer o excesso que insiste nas notícias. Ao contrário, apagar é transferir isto que sobra: o vídeo guarda o ruído e a ação física da artista; o emaranhado das fitas preserva as palavras inúteis. Enquanto o vídeo registra, aproxima, aumenta a escala da ação intempestiva com que a artista opera sua extração, as fitas guardam o contato com as palavras que se tornam arquivo morto. A suposta uniformidade que as palavras nos jornais tentam construir não consegue obstruir o processo entrópico irreversível da informação.

Enquanto a instalação e o vídeo requerem a contemplação de um espectador especializado, pois levam os jornais da rua para o espaço do museu, a ação da entrega dos simulacros de jornais opera sobre o imediato, o presente da vida, dirigindo-se a um passante qualquer. A ação que ocorreu nos espaços externos do MAC-Niterói durante a exposição *Tempo-Matéria* buscava se comunicar com o visitante turista. O ato que fez do impresso um simulacro é irônico e reativo. Copiado e reproduzido, o jornal-modelo distanciou-se totalmente da matriz, do poder da matriz. O simulacro

mostra, assim, sua reação à situação da “vida nua”, na expressão de Giorgio Agamben, uma vida em frangalhos que os dispositivos de poder insistem em desqualificar para melhor controlá-la. Danziger entrega jornais como quem entrega panfletos, mas a situação para a qual ela convoca é a da experiência poética da leitura ruminante, intensa, ainda que frágil. Para Danziger, enfrentar a vida é ouvir os murmúrios dos escombros. É saber apagar o excesso de informação para perceber a catástrofe. O lamento da ruína, essa melancolia presente no trabalho de Leila Danziger, é acompanhado da força dos destroços que não se abatem com o esquecimento a que são forçados.

A cultura das comunicações fetichizam a informação conservada em sua imobilização. Tudo pode ser consumido, nem que seja em imagem. Tudo deve tornar-se objeto de posse, mas não deve ser usado. O uso desvia a ordem controlada da informação, da memória e da subjetividade. Por isso, torna-se capital a necessidade de resgatar o poder de profanar como política da arte em prol da libertação das imagens, dos objetos e dos discursos da asfixia do arquivo.²² O artista colecionador e an-arquivista age para profanar a imagem do arquivo, bem como seus dispositivos afins na era da cultura midiática centrada em meios de comunicação e informação massivos. Profanar não é negar como se pudéssemos dar fim a esse espaço discursivo. Profanar é permitir o uso singular quando os dispositivos de controle forçam a produção de usuários universais.

Essa produção que profana arquivos não desconstrói apenas a imagem do museu, mas as operações de um arquivo capitalista moderno em sua relação com os objetos, as paisagens, a informação – um pensamento que concebe a propriedade e a conservação do saber sob a estrutura secular da separação, distanciando da vida prática as coisas, as imagens, as palavras. Diferenciando as operações da secularização e da profanação, Giorgio Agamben esclarece que a primeira é uma forma de deslocar o distante (o divino) para aproximá-lo do homem, mantendo intactas as forças. A secularização transmuda a monarquia celeste em monarquia terrena e deixa ileso seu poder. Por outro lado, a profanação opera uma neutralização do poder em relação àquilo que ela desloca. Para o filósofo, ambas as operações são políticas. Mas, enquanto a secularização tem a ver com o exercício do poder assegurado pelo vínculo ao modelo do sagrado, a profanação desativa os dispositivos do poder e devolve ao uso comum os espaços que ele havia confiscado. O uso é sempre relação com o inapropriável, referindo-se às coisas enquanto elas não se tornam objeto de posse: “o uso evidencia também a verdadeira natureza da propriedade que não é mais que o dispositivo que desloca o livre uso dos homens para uma esfera separada, na qual é convertido em direito”.²³ As artes de inventário profanam a relação capitalista secular com os arquivos e os documentos e intencionam a devolução dos meios, das linguagens e dos materiais simbólicos ao uso dos homens.

22

A profanação, segundo Agamben, aspira restituir ao uso dos homens os objetos que foram transferidos para a esfera distanciada do sagrado, permitindo a invenção de novas práticas e aplicações. Ver AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

23

AGAMBEN, 2007, p. 72.

As poéticas do arquivo tratam os dispositivos, bem como os materiais e os símbolos da cultura midiática industrial como documentos-signos distanciados do cotidiano prático da vida das pessoas por seu suposto valor de propriedade – intelectual e simbólico, mas também como valor de posse para o consumo individual. O gesto crítico e político dessa produção é proporcionar o retorno à vida, ao uso. Trata-se de efetuar deslocamentos que transformem a significação prática dos dispositivos e dos símbolos que eles produzem, realizando a visibilidade da mediação dos mecanismos de conservação que afastam a potência de certos saberes para que não sejam profanados. Usar, nesse contexto, não é simplesmente tornar-se usuário. Enquanto o uso é um modo singular do sujeito e do corpo de relacionar-se com os objetos e dispositivos apropriados, ser usuário é conservar o caráter previsto inerente ao mecanismo que se utiliza.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

ANGELL, Callie. *Andy Warhol screen tests: the films of Andy Warhol: catalogue Raisonné*. New York: Abrams, 2006.

ANTELO, Raúl. *Arquivo: morte e linguagem*. Disponível em: <<http://www.avatar.ime.uerj.br/cevcl/artigos.html>>. Acesso em: 20 jul. 2010.

BENJAMIM, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BUCHLOH, Benjamin. *Procedimentos alegóricos: apropriação e montagem na arte contemporânea*. Arte e Ensaio, *Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais UFRJ*, Rio de Janeiro, ano VII, n. 7, 2000.

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. *Andy Warhol polaróides*. [S.l.]: [s.n.], [s.d.]. *Catálogo*.

COSTA, Luiz Cláudio da (Org.). *Dispositivos de registro na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2010a.

_____. *Tempo-Matéria*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2010b. *Catálogo*.

DANZIGER, Leila. *O jornal e o esquecimento*. *Ipotesi*, *Revista de Estudos Literários*, Juiz de Fora, jul.- dez. 2007: Ed. UFJF, v. 11, n. 2, p. 167–177. Disponível em: <<http://www.revistaipotesi.ufff.br/volumes/118/cap16.pdf>>. Acesso em: 22 jun. 2009.

_____. *Pequenos impérios*. Rio de Janeiro: Departamento Cultural: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, junho de 1999. Disponível em: <<http://leiladanzigerportfolio.blogspot.com/search/label/pequenos%20>

- imp%C3%A9rios*>. Acesso em: 17 jun. 2009. Folder de exposição.
- FOSTER, Hal. *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal, 2001.
- FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- FRASER, Andrea. *Da crítica às instituições a uma instituição da crítica*. Concinnitas, *Revista do Instituto de Artes da UERJ*, Rio de Janeiro, ano 9, vol. 2, n. 13, dez. 2008.
- KRAUSS, Rosalind. *A voyage on the north sea: art in the age of post-medium condition*. New York: Thames and Hudson, 1999.
- LE GOFF, Jacques. *Documento/Monumento*. In: *Enciclopédia Einaudi: Memória – História*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1984. Volume 1.
- MARQUES, Reinaldo. *Memória literária arquivada*. *Aletria, Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, v. 18, p. 105–119, jul.–dez. 2008.
- SILVEIRA, Paulo. *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre: UFRGS, 2008.
- SMITH, John et al. *Possession obsession: Andy Warhol and collecting*. Pittsburgh: The Andy Warhol Museum, 2002. Catálogo.



LUIZ CLÁUDIO DA COSTA

Graduado em Letras pela University of Northern Iowa, Estados Unidos, e doutor em Comunicação/Cinema pela UFRJ. Professor dos cursos de Graduação e da Pós-Graduação do Instituto de Artes da UERJ. Atualmente, é coordenador do PPGARTES-UERJ. É membro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas e da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (ANPAP) e pesquisador com bolsa PROCÊNCIA UERJ/FAPERJ.

MARÍA SUSANA GARCÍA RAMS



Alquimia criativa feminina e
animação: Lesley Keen e *Mother of
invention*

Tradução: Vinícius Oliveira Godoy

RESUMO

O presente artigo aborda, a partir da análise da obra de Lesley Keen, *Mother of invention*, e ainda de obras de Carole Schneeman, Maya Deren, Marie Menken, entre outras, as relações entre a alquimia, o feminino e a arte, recuperando o significado do desejo de autoexpressão criativa manifestado com ênfase nas décadas de 60 e 70.

PALAVRAS-CHAVE

Arte. Alquimia. Lesley Keen.

ALQUIMIA CRIATIVA FEMININA E ANIMAÇÃO: LESLEY KEEN E MOTHER OF INVENTION

A história da arte tem se baseado, até nossos dias, em uma linearidade histórica de acontecimentos com o protagonismo masculino – de nomes e sobrenomes –, em contraste ao nomeado esquecimento das mulheres. A arte tem, desde suas origens, uma importante marca na sociedade e é justo, para poder entender quem somos e por que estamos no momento e na situação em que estamos, recuperar e distinguir a contribuição artística das mulheres como elemento de conhecimento, mudança, inovação, criação e conscientização social. Ao fazê-lo, recupera-se outra forma de ver, alternativa, não fundamentada na confrontação, mas na complementação do conceito de ser humano, para poder reconhecer como um fato natural as relações entre alquimia, feminino e fato artístico.

¹ ZAMBRANO ESPINOZA, Josefa. *Lo mágico, enigmático y místico en el arte de Remedios Varo*. Venezuela: Analítica Editores, junio 2000. Disponible en: <<http://www.analitica.com/va/artelportafolio/1960859.asp>>.

² É o caso da antropóloga lituana Marija Gimbutas e seus estudos sobre a deusa pré-histórica e o papel da mulher como transmissora de conhecimento. GIMBUTAS, Marija. *The language of the goddess*. San Francisco; Londres: Ed. Harper & Row; Thames and Hudson, 1996.

³ Sofia é a forma na qual a Grande Deusa permaneceu viva dentro da cultura ocidental, oculta sob o conceito da Sabedoria ou a parte feminina de Deus.

⁴ EBERZ, Otfried. *Vom Aufgang und Niedergang des männlichen Weltalters*. Bonn, Ed. por Annemarie Taeger e Lucia Eberz, Bouvier, 1990, p. 116. Citado por SCHAUP, Susanne. *Sofia*. Aspectos de lo divino femenino, Barcelona: Kairós, 1998, p. 163–64.

*“Sou mulher mas tenho talento”, clama Lisístrata desde a Acrópole. Através dos séculos sua voz é a de todas as mulheres. Mulheres que vivemos em um mundo aonde a palavra e a agressividade viris ainda têm a força para fazer da guerra, por ser “coisa de homem”, uma arte, mas, felizmente, esse poder é insuficiente para fazer da arte uma guerra, pois o talento, o gênio, também é “coisa de mulher”.*¹

Desde a segunda metade do século XIX, realizaram-se significativos estudos que revisaram nosso passado comum como gênero humano, tirando as mulheres do esquecimento histórico.² Esse é o caso do filósofo alemão Otfried Eberz (1878–1958), cuja obra permaneceu silenciada durante anos e que baseou seus estudos no reconhecimento da energia divina de *Sofia*³ na mulher, recuperando a sua figura partindo de fontes mitológicas. Em um de seus escritos, expõe: “Talvez exista ao final da história, como em seu princípio, uma era feminina; talvez a mulher salve a si mesma de novo e volte a salvar ao homem de sua ânsia destruidora”.⁴

As mulheres fornecem o outro olhar para a arte e, em consequência, ao mundo. É patente na arte de hoje que as mulheres apresentam obras com estilos e temáticas que rompem moldes consolidados quanto ao tipo de expressão criativa que se referem, atuam dentro de uma grande diversidade de tendências estéticas, com uma

marcada diretriz em direção à pluralidade cultural, ao uso e à experimentação com a tecnologia aplicada à criação pessoal, que devolvem emoção à força criadora, rompem esquemas e as mostram como progenitoras de novas formas expressivas, mais em consonância com o que constitui o verdadeiro ser feminino alquimicamente criador.

Nas décadas de 1960 e 1970, tornou-se muito evidente para as mulheres esta necessidade de reencontrar sua essência criativa de autoexpressão e autoria da representação, de definirem-se a partir delas mesmas sem necessidade de fazer referência ao modelo estabelecido. Sua contribuição constitui-se em uma espécie de reelaboração da biografia do mundo, incluindo-se outra interpretação criativa: a das mulheres. Na arte tradicional, as artistas viveram toda uma rígida estrutura de centenas de anos de tradição masculina, por isso foram as formas de expressão artísticas novas, como a videoarte, as ações e as intervenções, a Body Art e o uso de novas tecnologias onde as mulheres encontram um caminho sem padrões para então expressarem-se criativamente com sua própria forma. Dentro de todas essas manifestações artísticas, o uso do corpo e da simbologia que faz referência ao mesmo tem sido uma das temáticas relevantes para as mulheres artistas, como também o foi há milhares de anos. Leroy McDermott,⁵ professor de arte na Missouri State University (EUA), plantea a hipótese de que as estátuas paleolíticas de mulheres não eram idealizações nem puras exaltações da maternidade realizadas por homens artistas do momento, mas que eram autorretratos das próprias mulheres efetuados provavelmente como meio de autorreconhecimento de sua autonomia e das mudanças que a gestação provocava em seus corpos. Esse novo ponto de vista sobre o estudo de nosso passado nos desvenda a motivação feminina do conhecimento de seu próprio corpo, assim como uma mente e uma mão feminina criadora.

Na obra *Interior scroll*, de 1975, a artista Carole Schneeman (Figura 1) apresenta uma performance com seu nu, reivindicando a liberdade sexual, e reconstrói a desvirtuada tradição feminina da representação do corpo, desde o passado mitológico até o presente. Extraindo de sua vagina um rolo de papel escrito, unifica alegoricamente o elemento da gestação biológica com o da criação intelectual, identificando o corpo da mulher como fonte de conhecimento (como será tratado 16 anos mais tarde, em 1991, no projeto para filme de animação de Lesley Keen *Mother of invention*).

No que diz respeito à analogia da criatividade feminina com a alquimia, o simbolismo do processo alquímico representa a busca da primitiva unidade perdida, faz referência ao andrógino, ao ser feminino e masculino, portanto, à transformação a partir da unidade. Se os alquimistas foram os buscadores da própria transmutação por meio da perfeição de seus materiais, as mulheres animadoras buscaram-na em dois níveis: em um, perseguem o autoconhecimento através da redenção do ser feminino, liberando-o de toda a carga cultural na qual esteve oculto e desvirtuado, vivendo em si mesmas todo o processo de depuração, para depois passar cada uma das etapas e,



Figura 1.
SCHNEEMANN, Carole:
Interior Scroll, 1975.

⁵ MCDERMOTT, LeRoy, 1998, <http://cmsu2.cmsu.edu/~ldm4683/index.htm>.

finalmente, transformar-se na “pedra filosofal viva”.⁶ Em outro nível estaria o processo físico da arte em geral e do cinema de animação em particular, como veículos para alcançar tanto o autoconhecimento como a unidade com o outro, o espectador, mediante uma linguagem mítica (que busca as origens perdidas), introspectivo (para reconhecer o que há dentro e expandi-lo no exterior) e simbólico, sobretudo para estabelecer a correspondência entre o objetivo e o subjetivo, entre o consciente e o inconsciente.

Na primeira metade do século XX, destacam-se duas grandes e pioneiras neste mundo do cinema e da animação alquímica, dentro da linha experimental de interação do pictórico e do fílmico: Maya Deren (1917–1961), de Kiev, e Marie Menken (1910–1971), de Nova Iorque.

Maya Deren viveu sua criação cinematográfica diante e atrás das câmeras, dirigindo e atuando ela própria em seus filmes. Seus filmes falam de forma universal a linguagem dos sonhos humanos, e é palpável seu interesse pelo movimento surrealista, no qual se destaca sua marca feminina e seu olhar como diretora. Joga com a dualidade e o equilíbrio da própria duplicidade: caóticas e ordenadas, selvagens e formais, combinam imagens fixas e em contínuo movimento, para tratar dos temas da paciência, da mobilidade e da natureza da arte e do tempo cíclico. Maya Deren observa que os homens são criaturas de imediatez, enquanto as mulheres possuem a paciência profundamente arraigada em seus corpos, como a natureza que sabe que há um tempo para cada coisa. Sua linguagem está repleta de símbolos que se referem à linguagem onírica, ao inconsciente que aflora em nossos sonhos, ao estudo do dinamismo e da dança; há algo de coreográfico em suas encenações e em seus movimentos de câmera, além de sua atuação como atriz. Sua forma de expressão abriu as portas para posteriores reinterpretações por outras mulheres. Movimento constante, rápidos planos, andares com detalhes de seus pés, o selvagem, o simbólico: espelhos, escadarias, água (uma de suas metáforas favoritas, relacionada com a deusa primitiva e com o feminino). Por meio de tudo isso, Maya Deren aprofunda em si mesma e avança em sua viagem alegórica até o autoconhecimento. Com uma estética hipnotizante em branco e preto, seus filmes nos transmitem serenidade e sublime beleza. *Meshes of the afternoon*, de 1943, manifesta uma poderosa influência do surrealismo europeu: mãos de mulher que surgem de cima colhendo uma flor, as sombras de contornos bem desenhados que parecem estar dotadas de vida própria, estâncias vazias onde o espectador se converte no olho que as escruta, paisagens interiores, espaços contentores de um tempo imensurável, detido, repetido e evocado; chaves, bocas, fechaduras; chaves que saem das bocas e abrem portas que permitem o acesso a lugares íntimos, a tempos passados, presentes, futuros, a tempos sem tempo, que estabelecem a diferença entre o real e o irreal, o racional e o irracional, a ponte que conecta o ser consciente de seu duplo inconsciente: os personagens sem rosto,

6

Citado por JUNG C.G. em *Psychology and alchemy*, Princeton, NJ: Princeton UP, 1970. p. 222; e. ROBERTS, Maureen B. *Ethereal chemicals: alchemy and the romantic imagination. Romanticism On the Net 5*, febrero. Disponible en: <<http://users.ox.ac.uk/~scat0385/alchemy.html>>.

onde qualquer um pode se refletir. Em certo modo, poderíamos considerá-la uma antecessora da obra de Susan Pitt *Aspargur*, de 1979, nesta busca onírica do mundo feminino, com um imaginário que evoca outras realidades em que confronta o eu físico com seu outro eu, psíquico.

At land, de 1944, explora os estados transcendentais da consciência e situa novamente as mulheres como protagonistas centrais, também desta vez mediante o sonho, transcendendo a viagem mitológica de uma mulher (a própria Maya Daren) através de constantes mudanças do entorno. Uma viagem de iniciação que Alison de Vere narrará em animação em seu emblemático filme *The black dog*, de 1987.

O terceiro filme, *Ritual in transfigures times*, de 1946, revela especialmente sua utilização do cinema como um rito que lhe serve para explorar o mundo e seu próprio ser. Ela mesma é argumento e protagonista, em busca de uma vertente antiga, mítica e onde chega a constituir um arquétipo. Como que hipnotizada, gesticula e se move como uma bailarina, seu rosto parece não ter idade (Figura 2) e estar fora do tempo, como um ícone. Kathy Rose (1949-) é a herdeira dessas abordagens conceituais e dessa estética, ao combinar em suas obras imagem real, animação, luz, decoração e seu próprio corpo atuando e dançando, em *Thought of the mirror*, de 1999 (Figura 3).⁷

Marie Menken teve uma vida marcada pela dor, mas sua obra é alegre, vibrante e cheia de energia e ingenuidade; é como se vivesse através de sua arte um canto à existência, à poesia, à luz e à transformação mesma que supõe o fato de viver. Em certos aspectos, lembra-nos a forma de trabalho da animadora alemã Kirsten Winter (1961-), sofrendo fisicamente hoje as sequelas de um acidente de carro ocorrido há 20 anos. *Just in time*, de 1999, filmado nos EUA, rememora os fatos através de imagens manipuladas manual e digitalmente por ela.

A forma em que as mulheres arrancam seus próprios fantasmas através da arte para mostrá-los à sociedade é uma espécie de catarse global, uma ferida que vai além do histórico que podemos contar e necessária para ir mudando o presente, dando lugar a uma nova forma de posicionamento, de realidade e de futuro. Um claro exemplo disso é o que fez a jovem artista Marjane Satrapi, de Rasht, Irã (1969-), em seu primeiro filme de animação, *Persépolis*, de 2007, onde torna pública, a partir de suas próprias vivências, a dura vida das mulheres na ditadura islâmica.

Podemos falar de uma alquimia feminina multicultural e multirracial; de uma nova linguagem de comunicação universal, sem fronteiras de transmissão e vinculada com



Figura 2.
Ritual in transfigures time,
1946. © Maya Daren Forum



Figura 3.
© ROSE, Kathy
Thought of the mirror, 1999.

7

ROSE, Kathy. Disponível em: <<http://www.krose.com/templeofka.html>>.

a forma animada. Para isso, as artistas animadoras continuam, por meio de suas obras, com a recuperação da memória cultural e pessoal, com a sensibilidade equilibrada com a mente, o racional com o intuitivo, o aqui e agora com a recordação e a memória: do eu ao nós e daí ao meio ambiente. Assim, unificam-se em si mesmas criadora-artista-mulher. Talvez a obra inédita de Lesley Keen, *Mother of invention*, seja um exemplo específico de “mulher criação” e de alquimia de transformação em animação.

*O mundo necessita agora de mulheres de gênio feminino que, como profetisas, sacerdotisas e mestras de seu sexo restabeleçam o equilíbrio cósmico, destruído pela unipolaridade masculina. Mas o equilíbrio se restabelecerá só quando o polo feminino, arraigado na peculiaridade de seu próprio ser, pronuncie sua própria palavra, uma palavra complementar à masculina.*⁸

Mother of invention, de 1991, foi um projeto apresentado ao C4⁹ e não foi aceito, nunca foi plasmado em suporte fílmico. Atualmente, resta apenas o *storyboard* que Lesley Keen juntou com as imagens de que dispunha em forma de animatic¹⁰ como aproximação à ideia que pretendia desenvolver.¹¹ Ao manter esse formato e sem sonorizar, todavia se aproxima mais ao sentido de uma gestação, aonde vão se encontrando os diferentes componentes, dissolvendo-se no líquido amniótico para, novamente, gerar outra forma tranquila e ritmicamente, com seu tempo. Faz-nos sentir esta qualidade temporal diferente, em que se conecta o instintivo com o universal; um tempo para cada coisa, uma revisão a partir do interior, do ciclo, da união entre criação e criadora, tudo isso nos recorda a obra de Maya Deren.

O propósito fundamental dessa obra alquímica são a gestação e o parto, relacionados com o processo criativo: ela, Lesley Keen, é artífice em todos os sentidos, como mãe e como artista. A criação da obra é refletida de forma metafísica por meio de uma meditada simbologia e imaginário fantástico, estreitamente ligado ao processo de um ventre fecundo. São dois fatos, experimentados pela própria autora, situando suas mãos como receptáculo, ventre onde se gesta a criação artística. Voltamos a encontrar o caminho da recolocação conectada ao feminismo e à mulher ao manifestar este poder gestante, que distintas teorias atribuíram somente ao masculino, ao “logos”:



Figura 4. © Lesley Keen.

⁸ ERBERZ, Otfried, *Op. Cit.* p.106. Citado por SCHAUP, 1999, p. 163.

⁹ Projeto muito pessoal, sobre sua mãe, sua educação, a lembrança e o ato de criar como gestação a partir do próprio feminino.

¹⁰ Constitui-se no *storyboard* filmado com os tempos e correspondentes para cada plano.

¹¹ Atrás de cada imagem se escondem os elementos da educação e da cultura que as artistas foram purificando, mostrando e transformando com novas imagens. A educação das mulheres para as aparências, a imitação dos modelos, os papéis de atuação de mãe e avós, a imagem real e a imagem fictícia: o inconsciente e o consciente da sociedade.

a dicotomia do ventre (reprodutor passivo) frente à mente (criadora e ativa).¹² Nessa obra, Lesley Keen recolhe e volta, por um lado, a unir ambos em uma unidade de criação com poder de geração. Por outro lado, o filme de animação lhe serve como meio de autoconhecimento, de transformação psicológica pelas diferentes fases de sua criação; ambos os processos se constituem em uma via alquímica. Sua matéria-prima, neste caso, será a mãe, sua própria mãe, e por extensão a mãe universal, esse princípio feminino gerador e criador que as mulheres foram esquecendo depois da perda da voz de suas mães. As razões implícitas são o amor, o erro, a separação, a perda e a fusão do resultado em uma nova visão fora do tempo e do espaço.¹³

Os ingredientes de que se vale são: imagens reais (suas mãos escaneadas em preto e branco), fotografias, cartões-postais, desenhos e manipulações da forma através do computador. O fator fundamental e receptáculo de todos os demais é o rosto da mãe: uno (ela, identidade e identificação), triplo (referência ao destino e ao tempo passado-presente-futuro), de caráter esférico, como que contendo tudo, contentora e conteúdo, gestante e gestada, criadora e criatura. Um conteúdo muito profundo, muito pessoal, com muitos temas implícitos, que remove estruturas, que provoca mudanças internas e externas, talvez por isso não “se considerou” um projeto conveniente para financiá-lo. “I suppose at the Heart I have been trying to give visual representation to ideas which are very intangible and emotionally based rather than intellectual... it may be hard therefore to dissect this intellectually!”¹⁴

O primeiro plano constitui-se na apresentação do argumento, um rosto iluminado em sua parte direita com a esquerda em penumbra (Figura 4), que conterà o título do projeto: *Mother of invention*. Por sua vez, remete indiretamente a uma dupla vertente: à criação física da mãe, que deu a vida parindo, e a da artista criadora e mãe de obras artísticas. É uma recuperação de Sofia, desvinculada do feminino durante gerações e assimilada unicamente ao conhecimento, ao logos, à sabedoria como algo imaterial e alheio à mulher. Na opinião de Otfried Elberz: “a Sofia da gnose e da cabala unifica o conhecimento à mãe que engendra, Sofia recupera assim sua dedicação à criação e às criaturas.”¹⁵

O plano seguinte (Figura 5) é um detalhe do rosto da mãe, que parece olhar o espectador, fazendo-lhe que fixe sua atenção na parte que não possui luz, difusa na sombra. Depois da imagem na qual se visualiza parte da luz e parte da sombra, o conhecido e o oculto que coexistem na unidade. Mediante um “zoom in” no olho escuro que como um buraco negro nos permite penetrar na lembrança do momento da concepção, a artista lhe confere conotações universais (analogia da criação do universo) (Figura 6), que nos rememoram seu trabalho anterior, *Invocation*, de 1984, quando da obscuridade total do caos surgia a luz da vida. O plano da órbita ocular se transforma na imagem de um ventre gestante (Figura 7), uma espécie de ecografia que mostra o desenvolvimento de um feto. Vai-nos revelando como do informe se

12

Cf. VVAA. *Historia de las mujeres*. Tr. Marco Aurelio Galmarin. Barcelona: Taurus., Op. cit., vol 1, p. 95- 131; vol. 3, p. 349–398 e vol. 4, p. 298–308.

13

Poderiam ser, por sua vez, modelo das diferentes etapas do processo alquímico: o amor, como energia de transformação (a partir do feminino) e de encontro dos elementos. A matéria-prima, a mãe e as vivências da autora: que constituem a lembrança, destilando o cultural, eliminando todas as impurezas. A perda (a morte) poderíamos definir como a morte iniciática do alquimista, cuja ressurreição terá lugar quando reapareça a matéria à qual morreu para que fosse purificada. Finalmente, a fusão do todo, culminação da Obra, como obtenção no novo ser, ela mesma mulher-artista.

14

Frase de Lesley Keen em uma carta pessoal na qual respondia a algumas questões sobre seu processo criativo. 3 mar. 2003: “Eu acredito no coração. Tentei dar uma representação visual às ideias que são não intangíveis, baseadas mais no emocional do que no intelectual... é difícil falar disso intelectualmente”. (Tradução da autora).

15

SCHAUP, 1998, cap. 4.

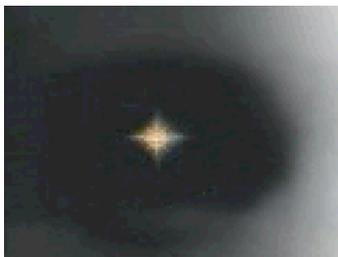


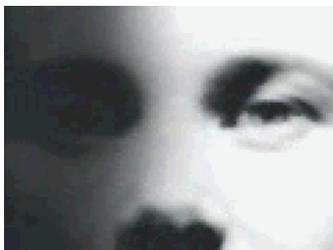
Figura 5.
Imagem do filme: o ponto, o germe de onde se origina a vida, dentro da Imagem do filme: o ponto, o germe de onde se origina a vida, dentro da órbita escura do olho.
© Lesley Keen.



Figura 6.
FLUDD, Robert:
Utrisque cosmi, tomo I.
Oppenheim 1617.
Tratado científico sobre a criação do Cosmos.



Figura 7. Imagem do filme: a semente com uma forma definida da vida.
© Lesley Keen.



Figuras 8 y 9. © Lesley Keen

gera uma forma definida, um ser. Esse ser, que aparece em primeiro plano como um rosto, na continuação adotará uma forma esférica e estabelecerá a relação com o primeiro dos rostos, conectando assim a mãe, a maternidade e a criação artística (Figuras. 8 e 9).

No que se refere à técnica, é de destaque sua experimentação com práticas de modelagem em 3D (muito avançadas para a data do projeto do filme), o que permitiu jogar com o imaginário de elementos reais e da recordação (fotos e postais) e conseguir outorgar-lhe uma dimensão surrealista, sobretudo nas sequências onde aparecem projetadas imagens sobre elementos sólidos, com efeitos de distorção e dissolução, em uma atmosfera de qualidade líquida, aquosa, que de novo evoca as águas primordiais, o líquido amniótico do ventre materno.

Outra vez, o interesse se concentra no olho, com imagens subliminares trabalhadas por computador; com seu próprio reflexo: elemento protagonista da linguagem alquímica. A esse respeito diz o Mestre Eckhart:¹⁶ “O olho no qual vejo a Deus é o mesmo olho no qual Deus vê a mim; meu olho e o de Deus são um olho e uma visão e um conhecimento e um amor”.¹⁷ O olho como semente, dentro da

16

Domenicano alemão do século XIV, representante da literatura mística alemã.

17

ECKEHART, Maestro de *Deutsche Predigten und Traktate, Sermones y tratados alemanes*. Ed. de Munich, 1963. Citado por ROOB, Alexander. *Alquimia y mística*. El Museo Hermético. Colonia: enedikt Taschen Verlag, 1997. p. 243.

qual estão todos os elementos necessários para a geração de um novo ser, o olho como receptor das imagens e espelho onde projetar a recordação, o olho como portal do olhar que transforma as imagens para gerar uma nova realidade. Sugere a introspecção, a imersão na matéria-prima da própria psiquê para integrar seu aspecto obscuro: emoções, percepções e pensamentos rechaçados durante toda a sua vida.

Representa a busca no inconsciente pessoal para ver, discernir e diferenciar as projeções que se encontram depositadas em pessoas e objetos de seu entorno. Ver o lado obscuro sem deixar o sentido transcendente, vai-se transformando como um movimento espiral em seu interior, como no movimento de gestação, do devir na simbologia da deusa neolítica e com a roda alquímica, onde todos os componentes, “Todas as coisas se associam e todas as coisas se dissociam (...), pois a natureza, replicada em sim mesma, se transforma.”¹⁸



Figura 10.



Figura 11.



Figura 12.



Figura 13.



Figura 14.

© Lesley Keen

No seguinte plano do curta, aparece o rosto de sua mãe e, em ambos os lados, as imagens de cada uma de suas metades, como que refletidas em um espelho: a fotografia do rosto está agora colorida e desdobrada sobre o azul aquoso do fundo (Figura 10), parece que a autora se detém em plasmar e diferenciar os componentes da obra. Com sua imagem desdobrada, mostra os dois polos, as duas vertentes da vida, da morte, do passado e do porvir; seus retratos parecem máscaras intemporais.

18

Zózimo de Panópolis, filósofo gnóstico do século III. Citado por ROOB, 1997, op. cit. p. 678.

Os seguintes planos estão compostos de imagens que parecem colocadas dentro de uma atmosfera líquida: águas uterinas, líquido amniótico ou mercúrio filosófico, onde se dissolvem o tempo e o espaço. Lesley Keen recorreu a fotografias coloridas de fragmentos de vivências em tom amarelo, como do tempo limitado, de lembrança. São sua mãe, sua tia, sua avó e ela, no centro, ligeiramente adiantada. Representa-se como o novo ser que recebe toda uma herança matrilinear, envolta, acolhida por essa mãe divina: parece remarcar duplamente na relação entre as imagens das mulheres adultas e dos bebês em seus braços, em seus correspondentes momentos históricos, a existência dessa transmissão (Figura 11).

A parte direita do rosto, que corresponde ao hemisfério cerebral esquerdo, feminino, à mãe e ao lóbulo que dirige os processos criativos do indivíduo, parece emitir uma projeção cinematográfica onde, criança pode ver passar as diferentes sequências de sua infância (Figura 12). Utiliza aqui postais coloridos, como os clássicos desenhos animados para crianças, também as imagens parecem diluir-se em um fundo líquido, marinho e noturno (Figura 13), até chegar a uma forma central que se assemelha ao matraz,¹⁹ no qual, uma vez separados os componentes – enxofre masculino e mercúrio feminino –, pode-se levar a cabo a transmutação por lenta maturação do composto (Figura 14).

Lesley Keen nos foi mostrando, separadamente, cada um dos ingredientes da matéria-prima, com a dissolução das partes que o tempo, a cultura e as emoções desgastaram. Este primeiro capítulo do projeto corresponderia à fase do “nigredo”, que em alquimia deve ser realizada à semelhança de um retorno ao útero materno, onde, em um processo de “solve et coagula” (dissolve e aglutina), vão-se depurando os elementos de sua escória, para dar-lhes uma nova coesão.

A segunda parte volta a começar com o rosto da mãe girando em um fundo escuro com apenas o lado direito iluminado, aquele que corresponde à capacidade de criar. A criação agora aparece recolhida em suas mãos, duas mãos femininas escaneadas e coloridas, as da própria artista, que recolhem este ventre, esta semente de criação, como se de suas mãos surgisse o fruto, a obra, realizada desta vez pela superposição de capas transparentes sobre elementos sólidos, sobre uma esfera.

Há quatro camadas de animação nesta imagem (Figura 15), três das quais são em 2D. O fundo azul (o ventre) começou como uma criatura submarina esponjosa, as mãos voltam a ser as da artista, escaneadas em preto e branco e coloridas, tal como a foto do rosto. As mãos simbolizam um segundo ventre, alimentando a imagem de conter um bebê, o qual foi projetado sobre uma esfera e reproduzido com um fundo transparente. Todos os fundos foram compostos em Photoshop.²⁰

Os planos seguintes em cor mostram imagens da primeira parte após sua manipulação criativa, superpondo os dois processos, as duas imagens da criadora. Por sua vez, essas imagens sofrem de novo um processo de “dissolutio”, eliminam pelo



Figura 15. © Lesley Keen

19

Palavra que procede do grego e que significa matriz para os alquimistas.

20

KEEN, Lesley. *Mother of invention*, 1991. Disponível em: <<http://www.vegaskween.com/motherofinvention.htm>>.

líquido todo componente cultural, social, educacional dos elementos femininos: papéis, disfarces, repressões e temores, para reunirem-se outra vez todos os componentes em um novo útero criador, onde se assoma o reflexo dela mesma. O rosto da mãe, distorcido em forma e cor à esquerda, o feto na parte inferior central e à direita de pé e, em posição ativa, uma figura feminina que parece levar em seu ventre um ser (Figura 16). Esse plano reúne todo o poder do feminino abandonado, seu ser mulher e artista, recuperado com sua mãe, e a relação com a Grande Mãe, e pela recriação alquímica de seu próprio nascimento, com o poder da Criadora universal (Figuras 17 e 18).



Figura 16.



Figura 17.



Figura 18.



Figura 19.



Figura 20.



Figura 21.

O alento, o espírito vivificante da alquimista, da artista, faz com que se ponha em marcha a grande obra. Os elementos agora em suas mãos são levados a uma nova unificação através de um novo processo alquímico, o da animação. A sublimação, o ouro alquímico, a quintessência se compõem do que existiu, mas agora com maior pureza; é uma matéria oleosa que se forma ao sublimar a mescla de mercúrio dos filósofos com ouro comum (elemento solar), no vaso sublimatório (ventre físico e psíquico) (Figura 19), o movimento da integração dos elementos purificados adquire a forma de espiral. O feminino livre dos arquétipos e com todo o seu poder criador se reintegra em seu lugar correspondente ao consciente (Figura 20), a criação se encontra fora de si, da artista e em si mesma, ao haver integrado em seu consciente o elemento feminino recuperado, uma nova mulher, um novo nascimento e um reconhecimento de seu poder criador, como algo intrínseco ao próprio feminino (Figura 21).

REFERÊNCIAS

- GIMBUTAS, Marija. *The language of the goddess*. San Francisco; Londres: Ed. Harper & Row; Thames and Hudson, 1996.
- JUNG C.G. *Psychology and alchemy*. Princeton, NJ: Princeton UP, 1970.
- KEEN, Lesley. *Mother of invention, 1991*. Disponível em: <<http://www.vegasqueen.com/motherofinvention.htm>>.
- LEGER, Jackie. *Susan Pitt: an animator's journey*. Animation World Magazine, february, 1997. Disponível em: <http://mag.awn.com/index.php?&article_no=837>.
- MCDERMOTT, LeRoy, 1998. Disponível em: <<http://cmsu2.cmsu.edu/~ldm4683/index.htm>>.
- PILLING, Jane. *Animated film by female filmmakers from the anglo-saxon aea*. Animation World Magazine. Disponível em: <http://www.awn.com/stuttgart_anifest/woman/woman1.html>.
- _____. *Women and animation: a compendium*. Londres: Ed. British Film Institute, 1992.
- PITT, Suzan. Website. Disponível em: <<http://www.harvestworks.org/creativec/netscape.html>>.
- PITT, Suzan; KRANING, Laura; KRANING, Blue. *Spotlight on Suzan Pitt: independent animator*. First published in the Society for Animation Studies Newsletter (ISSN: 1930-191X), spring, 2007, v. 20, Issue 1, p. 28-33. Disponível em: <<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/>>.
- ROBERTS, Maureen B. *Ethereal chemicals: alchemy and the romantic imagination*. Romanticism On the Net 5, febrero. Disponível em: <<http://users.ox.ac.uk/~scat0385/alchemy.html>>.
- ROOB, Alexander. *Alquimia y mística*. El Museo Hermético. Colonia: enedikt Taschen Verlag, 1997.
- ROSE, Kathy. Disponível em: <<http://www.harvestworks.org/creativec/netscape.html>>.
- _____. Disponível em: <<http://www.krose.com/templeofka.html>>.
- ROSS, Susan. *Mujeres y alquimia, y en particular sobre María la Judía*. Disponível em: <<http://www.levity.com/alchemy/miriam.html>>.
- SCHAUP, Susanne. *Sofia. Aspectos de lo divino femenino*. Barcelona: Kairós, 1998.
- VVAA. *Historia de las mujeres*. Tr. Marco Aurelio Galmarin. Barcelona: Taurus. 5 v.
- ZAMBRANO ESPINOZA, Josefa. *Lo mágico, enigmático y místico en el arte de Remedios Varo*. Venezuela: Analítica Editores, junio 2000. Disponível em: <<http://www.analitica.com/valarte/portafolio/1960859.asp>>.



MARÍA SUSANA GARCÍA RAMS

Doutora em Belas Artes e especialista profissional em Docência Universitária pela Universidad Politécnica de Valencia, onde leciona animação desde 1999 na Graduação e no Mestrado de Produção Artística. Formação em Arteterapia pelo INECAT e pela Escuela de Terapia Reichiana de Valencia.

ANTONIO VARGAS



Considerações sobre a visão mística na arte

RESUMO

O artigo apresenta uma síntese sobre a influência da visão mística na arte tecendo considerações sobre as influências do pensamento hermético, pitagórico, platônico, aristotélico, gnóstico e neoplatônico ao longo da cultura ocidental. O autor procura evidenciar o vigor da mística como um componente constante da visão artística, que ainda que secularizada pode ser identificada na produção contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE

Mística. Estética. Arte.

CONSIDERAÇÕES SOBRE A VISÃO MÍSTICA NA ARTE

Rudolf Otto¹ em seu livro clássico *O Sagrado* apresenta o conceito de numinoso como base primeira da experiência religiosa. O autor cria o neologismo *numinoso*, derivado do termo latino *numen*, que significa deidade ou influxo divino. Explica ele que o elemento numinoso pode ser identificado como um princípio ativo presente na totalidade das religiões, portador da idéia do bem absoluto. Quando se refere ao *numinoso* esclarece que é “*uma categoria especial de interpretação e de avaliação e, da mesma maneira, de um estado de alma numinoso que se manifesta quando esta categoria se aplica, isto é, sempre que um objeto se concebe como numinoso*”.² Desta forma a categoria do *numinoso* caracteriza-se como algo *sui generis*, não passível de definição explícita, mas sim de observação e descrição, como todo fenômeno originário. A presença do *numen* desencadeia um estado de alma, uma reação consciente que pode ser objeto de análises psicológicas ou fenomenológicas, as quais procuram descrever o sentimento *numinoso*.

O conceito de mística aqui tratado é, portanto, posterior a experiência do *numinoso*; se dá na cultura e adquire suas cores da geografia de cada local. Por mística pode-se entender tanto uma *propensão* natural³ (cfm. DURAND 1989 e MITHEN, 2002) ou cultural que atribui a fenômenos, coisas e seres uma dimensão transcendente, podendo estar presente e ser encontrada em qualquer sistema seja este religioso, filosófico ou científico.

Origens da idéia de arte em ocidente e relações com a mística.

Antiguidade

As repercussões do pensamento hermético, pitagórico, platônico, aristotélico, neo-platônico e gnóstico sobre a produção artística ao longo da cultura ocidental são visíveis e podem ser identificadas em catedrais românicas e góticas assim como nas obras de incontáveis artistas ao longo da história da arte. Embora todos estes sistemas simbólicos, não possuam *a priori* nenhum caráter de verdade maior que qualquer outro discurso religioso muitas vezes, comparecem nas concepções e produções artísticas travestidos como *não místicos* sob proteção dos termos *filosóficos* ou *científicos*. No entanto, também a filosofia e a ciência podem ser considerados

¹ OTTO, Rudolf. *O sagrado*. Rio de Janeiro: Ed 70, 1992.

² Idem pp. 15.

³ MITHEN, Steven. *A pré-história da mente*. Ed. UNESP, 2002 e DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Lisboa: Presença, 1989.

apenas como outras modalidades de discursos místicos que objetivam de forma diferenciada sua intencionalidade de explicação da realidade física e metafísica ou transcendente.⁴ Quando pensamos sobre a origem da reflexão sobre a arte na cultura ocidental obrigatoriamente remontamos à Grécia, mais especificamente a Platão, cujo nascimento é datado entre 428 ou 427 AC. Tal fato se dá pela enorme influência de seu pensamento no seio da cultura ocidental cristã ao longo da Antiguidade e da Idade Média e porque, dada a ausência de escritos de Sócrates – considerado o pai da *filosofia* ocidental – é apenas através de Platão, seu aluno, que nossa cultura toma conhecimento das idéias socráticas. Também pensamos em Platão como origem da reflexão sobre a arte porque foi o mestre de Aristóteles, o outro pilar da filosofia da arte que se desenvolve no ocidente. No entanto, quando lembramos destes filósofos, frequentemente desconsideramos o entorno místico da época e suas repercussões sobre o pensamento dos mesmos. De fato, a tradição cientificista e positivista que impregna a filosofia ocidental nos últimos 500 anos é a responsável por esta omissão uma vez que não lhe interessa comentar os aspectos místicos que fundamentavam a base da filosofia do ocidente.⁵

Agora bem, se consideramos apenas a influência do pensamento platônico durante toda a Antiguidade, Idade Média e Renascimento e sua repercussão na concepção de arte destes períodos, apenas isto seria suficiente para justificar um acurado olhar sobre o entorno das influências e heranças do misticismo no pensamento de Platão ou que dele se deriva.

Em aproximadamente 500 anos AC colonos gregos já se encontravam instalados há gerações no Egito, criando através de um rico sincretismo uma cosmovisão que unia ritualísticas e crenças dedicadas ao Deus grego Hermes e ao Deus egípcio Thoth. De fato, ambas as divindades possuíam uma grande familiaridade cuja raiz comum é desconhecida dos historiadores. Ambos eram divindades psicopompas, isto é, condutores de almas, com livre trânsito entre o mundo dos mortos e dos vivos. Enquanto Hermes era, para com os homens gregos, o mensageiro dos Deuses à Thoth era atribuído o ensinamento dos hieróglifos. Assim à ambos são atribuídas não apenas a posse de sabedorias fundamentais (dos deuses) mas também a responsabilidade pela sua transmissão desta sabedoria, em forma codificada, aos homens. De Hermes e desta característica a ele atribuída, deriva o termo Hermenêutica, com seu sentido exegético. Além disso, Hermes era protetor dos comerciantes, dos ladrões e embusteiros, o que ampliava seu culto entre os que sentiam marginalizados. Como resultado deste sincretismo, no Egito criou-se uma rica cosmologia-ritualística que historicamente é definida pelo termo Hermética e que exerceu grande influência na cultura grega através de Pitágoras.⁶

Pitágoras, é preciso recordar, a parte do grande matemático foi também um dos maiores místicos da cultura grega. Seus estudos matemáticos possuíam uma finalidade

⁴ GLEISER, Marcelo. *Criação Imperfeita*. Ed. Record, RJ, 2010 e DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Cultrix, 1988.

⁵ DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Lisboa: Presença, 1989.

⁶ ROOB, Alexander. *Alquimia e misticismo*. Ed. Taschen, 1997.

e um objetivo espiritual. A matemática era entendida por ele e seus discípulos como meio (e evidência) para a compreensão da Criação Divina, e portanto, do ser humano, do mundo e do cosmos.⁷ É bastante aceito pelos historiadores da filosofia que Pitágoras não apenas visitou como teve forte influência do sincretismo que se desenvolvia na cultura egípcia.

Pitágoras encarna, ante todo, uma nueva manera de asumir la existencia. (...) Su teoría se propone como un remedio – un medicamento – para superar los límites que recortan la vida humana reduciéndola a un deambulamiento de insatisfacción. ¿Podría ser satisfactoria la vida humana?

Para el pitagorismo el problema reside en la perspectiva con que se interroga la existencia para encontrarle un significado. Una cuestión, pues, de enfoque, y consiguientemente de proyección: el pitagorismo se impone la necesidad de pensar la existencia humana para poder realizarla. En este sentido, el pitagorismo es indisolublemente, hermenéutica y praxis, interpretación y acción. Por su mismo contexto histórico, la exigencia pitagórica prolonga la antigua incomodidad heroica frente al estrecho recinto de los humanos, pero canalizándola hacia un horizonte donde confluyen unas aspiraciones de origen chamánico, una preocupación órfica y unas estructuras de análisis influida por la racionalidad de los físicos milésios.⁸

É indiscutível que a escola criada por Pitágoras possuía o caráter de seita, exigindo dos discípulos preparações ascéticas que lhe qualificassem a adquirir determinados conhecimentos. Por fim, é preciso lembrar que o pitagorismo teve uma forte influência no pensamento Platônico.

Este sincretismo Greco-egípcio, não a era única influência mística na antiga Grécia. A influência do Zoroastrismo babilônico assim como dos Vedas indianos também se encontrava presente e mesmo o nascente budismo pode ser percebido, ou seja, que um sincretismo oriental é tão presente na base da cultura ocidental que é praticamente impossível discernir o que é característica de uma região ou de outra.

Além do mais, quando se fala do pensamento de Platão entende-se como aquele unicamente oriundo dos escritos atribuídos ao filósofo, mas esta visão é incompleta. Existia uma tradição indireta, oral, também como veículo do platonismo. Tal fato não apenas é indicado pelos relatos das lições proferidas por Platão na Academia como pela semelhança de conteúdos existentes entre seus discípulos (inclusive Aristóteles) e autores neoplatônicos do século II e III DC. Isto indica, como recorda Cícero Bezerra (2006), que muito do pensamento de Platão não foi transmitido de forma

7

MENA, José Lorite. Jenófanes y la crisis de la objetividad griega. Ed. Universidad de Murcia, Espanha 2003.

8

MENA, José Lorite. Jenófanes y la crisis de la objetividad griega. Ed. Universidad de Murcia, Espanha 2003 pp. 60,61.

escrita mas penetrou na cultura ocidental também através de uma forte tradição oral. E se nos detivermos minimamente na concepção de arte de Platão, em sua relação com o corpus teórico de sua obra, podemos observar claramente que, como este é profundamente místico, a idéia de arte não pode ser desvinculada desta mística. Em Platão a atividade artística do escultor e do pintor aparece como cópia da cópia porque o mundo (natureza) já é uma cópia realizada por uma entidade divina, o Demiurgo, a partir das Idéias.

Sabemos, através de Aristóteles, que Platão afirmava que entre o sensível e as Formas (Ideais) estavam os ‘entes matemáticos intermediários’ que se diferenciavam do sensível por serem imóveis e eternos e, das formas, por serem múltiplos e diferentes. Esta afirmação implica a divisão do real em três esferas: ‘inteligível, matemática e sensível’ presentes no curso do pensamento neoplatônico e que se converteram, segundo P. Merlan, na base da divisão tripartida aristotélica das ciências teoréticas: teologia (metafísica), matemática e física.⁹

A arte pertence, assim como a natureza, ao mundo sensível, mas não é possível isolar este fenômeno de sua relação com o inteligível e com o matemático, pois os três níveis são partes indissociáveis de um sistema filosófico que contempla e tem por finalidade última a compreensão do UNO, causa de tudo.

Vale ressaltar que o termo Ideia, no sentido ontológico e henológico, mais que um conceito ou representação mental, é sinônimo de ‘visão’. Um ver (iden) que tem sua fonte na alma humana. Esta compreensão das Ideias como unidade que transcende toda multiplicidade é algo de extrema importância; no entanto é necessário ter claro que as Ideias, enquanto fundamento das coisas sensíveis, constituem-se numa ‘multiplicidade unificada’. De modo que existiria em Platão, uma completa dependência entre a esfera sensível e o mundo das Ideias.¹⁰

Negar a presença do elemento místico no pensamento platônico é, portanto, desprover o mesmo de seu sentido último, de sua finalidade, e apenas pode ser feito por uma negação ideológica cuja raiz é bastante recente e não corresponde nem a época em que este pensamento se instaura nem nos dois mil anos que o seguem. Mesmo a interpretação que a atividade do artífice (escultor e pintor) era menor por ser cópia da cópia pode, e deve ser relativizada. Givone¹¹ recorda que na época de

⁹ BEZERRA, Cícero Cunha. Compreender Plotino e Proclo. Ed. Vozes, RJ, 2006 pp. 43.

¹⁰ BEZERRA, Cícero Cunha. Compreender Plotino e Proclo. Ed. Vozes, RJ, 2006 pp. 29.

¹¹ GIVONE, Sergio. História de la Estética, Madrid, 1990.

Platão o termo cópia tinha um sentido de “fazer como,” “ao modo de” e que este sentido (que não é pejorativo) não poderia ser desconhecido de Platão. Embora o escultor e o pintor, possuísem um status simbólico inferior ao poeta as provas de que gozavam de elevado prestígio e, portanto faziam uma atividade considerada envolta em mística e não simplesmente manual, pode ser encontrada nos inúmeros estudos sobre as biografias destes artífices, mostrando que gozavam de enorme fama e admiração como indicam os fragmentos biográficos relativos a Zeuxis e Apeles.¹² Ainda quando se pense em contrapor Aristóteles a Platão como exemplo de passagem onde o resquício místico enfim desaparece da visão da arte em benefício da racionalidade como acesso ao conhecimento, se estará falseando com a verdade histórica. E não apenas por ser o estagirita discípulo de Platão mas porque não existe conhecimento histórico de nenhum fato que indique uma diminuição do papel da mística no seio da sociedade grega naquele período. Como Cicero Bezerra recorda:

O fato que deve ser ressaltado é o caráter divino atribuído por Aristóteles à Astronomia. O movimento da realidade astronômica esta diretamente associado à esfera teológica do ser (motor imóvel). A matemática esta intimamente associada, em Aristóteles, com a teologia. Neste sentido, é necessário admitir que os ‘entes matemáticos’ mais do que uma existência no nível do pensamento possuem uma existência ‘rerum natura’.¹³

Assim sendo, da mesma forma que não é correto isolar a reflexão sobre o sensível de suas implicações com a mística presente no pensamento platônico não o é igualmente adequado fazê-lo no pensamento aristotélico pois tal com no primeiro, o deste é um sistema filosófico onde os termos apenas possuem sentido completo quando tomados em suas relações com os demais componentes. Portanto quando consideramos as reflexões sobre arte dos dois pilares da filosofia ocidental e suas implicações na idéia de arte de cada momento histórico em que estes pensamentos foram tomados para fundamentar um fazer ou um reconhecimento artístico, temos, obrigatoriamente, que aceitar uma dimensão mística presente e suas repercussões.

Agora, ainda que o helenismo tenha sido um período em que a expansão ou popularização da cultura grega se fez fora do seu espaço territorial com a conseqüente ampliação do consumo de objetos artísticos que cederam um pouco do espaço de seu conteúdo místico para temáticas de culto pessoal – como retratos, p.e – a mística seguiu ocupando um papel importante na cultura do período. Prova disto é que o principal pólo de referência do helenismo foi Alexandria, local onde justamente teve maior expansão a mística da Hermética.

12

KRIS, E & KURZ, O La leyenda del artista. Madrid: Catedra, 1982 e NEUMANN, Eckhard. Mitos de artista. Madrid: Ténos, 1992.

13

BEZERRA, Cicero Cunha. Compreender Plotino e Proclo. Ed. Vozes, RJ, 2006 pp. 53.

Os três primeiros séculos da era cristã são por isso extremamente importantes para entendermos o papel da mística na cultura ocidental e seus reflexos na arte.

Quando pensamos nas influências da cultura em nossa concepção de arte (e de artista) temos que ter presente as matrizes desta nossa cultura que são, por um lado, greco-romana e por outro, judaico-cristã. Sobre a influência da mística grega já comentamos, agora nos falta ter em conta como nos afetam as influências romana e judaico-cristã.

Começemos por esta última. A primeira coisa a considerar é a influência do Zoroastrismo babilônico no judaísmo que se dá após o exílio destes na Babilônia entre- 598 AC e 538 AC, motivados pela expulsão provocada por Nabucodonossor. A consequência desta convivência forçada foi a influência do Zoroastrismo monoteísta no Judaísmo que incorpora a visão dualista (Bem X mal), a crença no Paraíso, no Juízo Final e na Ressurreição. Estas convicções místicas seriam mantidas pelo Cristianismo. No entanto, o cristianismo durante os três primeiros séculos de sua existência não estava constituído de um grupo homogêneo de cristãos, longe disso. Elaine Pagels¹⁴ comenta que o que chamamos de primeiros cristãos se constituíam de um grupo amplo e diversificado de coletivos nada homogêneo. No entanto, *grosso modo* seria possível agrupar estes coletivos em dois blocos também não homogêneos, mas com uma diferença fundamental entre si. Um deles, apesar de suas divergências quanto a interpretação da doutrina cristã concordaria com a necessidade de uma hierarquia através da qual os ensinamentos e as verdades cristãs seriam veiculados e que, entre outras características, excluía as mulheres de conduzir os principais rituais. O outro bloco ficaria conhecido como *gnósticos*. Também não homogêneo – e com grandes influências herméticas – estes coletivos eram contrários a hierarquização do conhecimento. Defendiam que o acesso as verdades cristãs deveria ser fruto de um exercício individual que deveria conter, no máximo, o auxílio de um mestre para a iniciação sendo permitido também as mulheres a condução de tais práticas. Fica claro nos argumentos de Pagels que as características deste segundo grupo devem-se a uma maior influência das místicas orientais, especialmente indianas.

O embate entre estas duas vertentes seria determinante para o surgimento da Igreja Cristã pois *como* Pagels comenta, aqueles que eram favoráveis a uma hierarquização da Igreja (ortodoxos) justamente por esta posição organizavam-se melhor que os grupos contrários (denominados gnósticos), e portanto não é de estranhar que tenham conseguido impor-se declarando os grupos gnósticos como hereges.

Quando Constantino adota o cristianismo como religião oficial, são os ortodoxos que defendem uma hierarquia que se beneficiam em troca do apoio a um império em declínio. A estrutura burocrática romana neste período encontrava-se profundamente corroída e os cristãos ortodoxos por possuírem uma organização hierárquica

14

PAGELS, Elaine. Os evangelhos gnósticos. Ed. Objetiva, RJ, 2006.

contribuíam a um re-aparelhamento e funcionamento da burocracia arrecadatória do Estado. Roma há tempos já se encontrava em decadência fato que fica evidenciado pela decisão do imperador de construir uma nova capital – Constantinopla- em Bizâncio no oriente, para onde a sede administrativa e o próprio imperador mudariam uma vez que no oriente a Igreja Cristã era muito mais forte que no ocidente pagão. Constantino assim encontra no cristianismo uma parte para soluções de seus problemas com a organização do Estado que era mais acentuada em Roma tanto que mesmo antes de Constantino outros imperadores já governavam o império de outras localidades que não da capital.

Assim no final do Sec. III e início do IV temos na base de nossa cultura os cristãos gnósticos, os cristãos ortodoxos, os seguidores de um conjunto de autores neoplatônicos (que influenciavam fortemente parte dos grupos que compunham a Igreja Cristã Ortodoxa), os Pitagóricos que ainda possuíam alguma influência, os herméticos com seu sincretismo helênico-egípcio e os pagãos romanos e não romanos. Assim, é visível que nas origens da cultura ocidental a mística não está de nenhuma forma ausente. E a predominância da força e influência do pensamento neoplatônico na teologia patrística é apenas um dos exemplos.

Os neoplatônicos fundiram os conceitos heterogêneos, por vezes divergentes, que o seu Mestre expusera de forma dialética nos Diálogos, no espartilho apertado de uma ordem universal em forma de pirâmide. Sob a forma de uma escala sonora decrescente da criação, o universo destaca-se de modo extravasante do Um supremo, o Bem, e segue nos seus intervalos as leis harmônicas que estão associadas ao nome do filósofo Pitágoras (séc. VI a.C) e à sua doutrina da harmonia das esferas. A dissonância interior dos gnósticos era-lhes estranha e entre os dois pólos da filosofia de Platão, o mundo imutável e imperecível dos modelos ou arquétipos divinos e o mundo mutável e perecível das suas imagens terrenas, estabeleceram uma série de instâncias mediadoras.

Deste modo, puderam estabelecer, em correspondência com a estrutura tripartida do pequeno universo do homem (microcosmos) corpo, alma e espírito, uma alma cósmica que habitava no domínio dos astros. Esta alma cósmica refletia as idéias da esfera superior e transcendente do intelecto divino, que, sob a influência dos astros, imprimem os seus 'símbolos' eternos na esfera inferior, material e transitória.¹⁵

É importante lembrar que nos três primeiros séculos da era cristã, no império Romano do Ocidente, o artífice sobreviveu melhor em Roma que na decadente Grécia

fazendo bustos de personalidades, ornamentos decorativos e imagens de divindades pagãs. Este panorama somente mudará quando no Séc. IV Teodósio I reconhece o Cristianismo como Doutrina Oficial do Império. Por outro lado, no Império Romano do Oriente cristão o artífice já gozava de melhores condições desde antes da criação de Constantinopla. A riqueza comercial e a diversidade cultural criaram boas condições para demandas artísticas ainda que estas estivessem praticamente centralizadas pela corte. No entanto, como recorda Hauser,

Nunca teria sido possível à arte da corte bizantina tornar-se a arte cristã por excelência se a própria Igreja não se tivesse convertido em uma autoridade absoluta e não se sentisse senhora do mundo. Em outras palavras, o estilo bizantino só foi capaz de firmar-se onde havia arte cristã, porque a Igreja Católica no Ocidente desejava chamar a si o poder que o imperador já tinha em Bizâncio. O objetivo artístico era o mesmo em ambos os casos: essa arte devia ser a expressão de uma autoridade absoluta, de grandeza sobre-humana e mística inacessibilidade.¹⁶

É desnecessário aprofundar a presença da mística na realização dos ícones bizantinos bastando com recordar que ao artífice era exigido intenso trabalho de purificação espiritual e que a falta de assinatura era decorrência da convicção de que seu trabalho era apenas o de mediação entre a manifestação divina e os materiais.

Idade Média, Renascimento e heranças modernas e contemporâneas

Embora seja indiscutível o caráter místico-religioso da sociedade ocidental durante toda a Idade Média o surgimento do renascimento equivocadamente aparece como um suposto período de luzes frente uma preconceituosa visão da mística como trevas e ignorância. Durante toda a antiguidade e Idade Média foi o pensamento platônico que imperou na cultura ocidental, através de sua incorporação na teologia cristã. Apenas no século XII quando Averóes de Cordoba reintroduz Aristóteles no continente europeu é que a filosofia do estagirita exerceria influência, especialmente pela sua incorporação a escolástica. Só então é que o pensamento aristotélico participa novamente do debate sobre o sentido e valor da arte. Mas a redescoberta de Aristóteles não significou o desaparecimento do pensamento platônico. Durante todo o Renascimento as filosofias de ambos coexistiram em impressionante consonância o que não significa que o embate entre seus seguidores não existisse.

Quando lembramos no Séc. XVI a defesa de um Albert e de um Leonardo sobre a natureza da pintura como sendo um ato mental, intelectual, naturalmente associamos a busca por uma valorização do artista ao status dos humanistas e poetas.

¹⁵ ROOB, Alexander. *Alquimia e misticismo*. Ed. Taschen, 1997 pp. 20.

¹⁶ HAUSER, Arnold. *História Social da Literatura e da Arte*. Ed. Martin Fontes, SP. 2000 pp. 134.

No entanto, o que estava em discussão não era uma valorização econômica do artista. Naquele momento o pintor e o escultor já se encontram em estreita relação com as cortes¹⁷ e desfrutaram praticamente dos mesmos privilégios econômicos que os poetas e literatos. O que estava em pauta ainda era o confronto de aristotélicos com algumas interpretações do pensamento platônico que colocavam o artífice em posição inferior ao poeta porque este não fazia atividades manuais, mas apenas intelectual, *veículo* por onde o divino se manifestava.

Leonardo da Vinci, que era um aristotélico, apresentava entre seus argumentos de valorização da pintura os conhecimentos da geometria e da perspectiva (e portanto da matemática!) que o pintor obrigatoriamente deveria possuir. Mas, como vimos, a matemática em Aristóteles tem uma dimensão mística. Portanto há, indiscutivelmente, um elemento da mística dando sustentação ao argumento de da Vinci e de outros tantos aristotélicos da época e posteriores, e é natural que assim fosse. O Renascimento marcou sua diferenciação da Idade Média em relação a maneira como entendia o papel do homem na construção da sociedade, mas de nenhuma maneira demarcou-se como um período histórico ausente de mística ou que negasse a importância desta. De não ser assim não haveria como se compreender a presença da mística no Maneirismo nem os acontecimentos que deram origem a Reforma Protestante, a Contra Reforma e ao Barroco.

Além disso, quando pensamos na Alquimia medieval e em sua relação direta com a herança da Hermética temos que ter em conta que ela não surge de uma redescoberta por parte dos alquimistas medievais de uma tradição perdida. De fato, a tradição Hermética que exerceu grande impacto cultural na Alexandria helenística nunca esteve perdida ou foi de todo desconhecida da cultura ocidental. Embora durante toda a Antiguidade tenha seguido se desenvolvendo abertamente no oriente, no ocidente entre os séculos IV e XIV ficou reclusa aos mosteiros medievais e dentro destes como um conhecimento reservado, mas não perdido. Com o fim da Idade Média e o aumento do fluxo de viagens, a hermética que havia se refugiado no oriente adentra no ocidente. Simultaneamente, muitos dos hábeis feitores de iluminuras migram dos conventos para as cidades onde as demandas por livros crescem, estimulando a liberação de conhecimentos herméticos enclausurados nos mosteiros e, gerando assim um grande impacto na cultura da Europa apesar das repressões da Igreja católica que reconhecia nesta mística os símbolos gnósticos. A evidência disto é que quando Marsilio Fisino, assume a Academia Florentina, criada por Cósimo de Medici, não apenas traduz obras platônicas e neoplatônicas como também textos herméticos (o *Corpus Hermeticus*, que é atribuído a Hermes Trimegistos) datados do século III e, cujas origens naquela época eram atribuídas a Alexandria helenística.¹⁸

Também é preciso considerar que a presença da mística hermético-gnóstica encontrou durante a antiguidade guarida reclusa nas Lojas e transmissão sigilosa

17

WARNKE, Martín. *O artista da corte*. Ed. Edusp, SP, 2001.

nos conhecimentos dos construtores de catedrais da Idade Média e do Gótico adentrando o Renascimento sem perda de força e, adquiriu maior organização e influência cultural nos séculos seguintes com o surgimento das ordens Rosa-Cruzes e da Francomaçonomia. Os primeiros, especialmente, exerceram forte influência nos países nórdicos e enriqueceram a iconoclastia da Reforma protestante que em nada reduziu o poder da mística pois apenas a redireciona para a introspecção e o florescimento de uma pintura que cultua a natureza e a intimidade, como bem evidencia a pintura barroca dos países baixos.¹⁹ Esta influência e características da hermética nos países protestantes por certo, são fundamentais para uma adequada compreensão do romantismo nórdico que resgata esta mística em toda sua plenitude bem como da sua influência no modernismo.

É através da doutrina romântica que unifica arte e verdade que os princípios da hermética se secularizam filosoficamente. Vida, arte e verdade tornam-se uno pois se a arte é expressão da vida é também veículo da verdade vivida, experienciada em toda sua intensidade. Não é a toa que a imagem do Cristo e as figuras míticas de Prometeu e Hefestus abundam na iconografia e na literatura romântica como modelos para o entendimento da figura do artista criador.²⁰ O misticismo abunda nas obras de Blake, Runge e Palmer mas também está intimamente expresso nas paisagens e nos interiores de um Friedrich. Mas o misticismo também é presente na filosofia romântica, na sua herança filosófica assim como nas influências que exercerá sobre diversos artistas. Para citar apenas um exemplo, Dante Pérez recorda que:

Novalis rescata a Plotino para afirmar que la realidad fundamental sólo es accesible a través de un éxtasis que escapa de la discursividad racional, pues dicha realidad presupone siempre la dualidad entre un sujeto que enuncia y un objeto al que se refiere la enunciación. Sólo en la creación poética se produciría un acceso a la contemplación extática, en la que el poeta es a la vez sujeto y objeto, yo y mundo. Pero hay algo más comprometido en el “contra giro copernicano” de Novalis; éste no sólo dota al arte de esa función ontológica sino que, pretende que es la única vía posible de acceso al conocimiento del absoluto. Como veremos más adelante Hegel devolverá a la filosofía, la supremacía del conocimiento; pero Schopenhauer, Nietzsche y Heidegger, siguiendo esta tradición teórica fundada por Schelling y Novalis, replantean el rol de órgano superior del conocimiento para la poesía y el arte. Esta preeminencia del arte sobre la filosofía, se hará tradición en la filosofía alemana nacida del movimiento romántico; será recurrente en el desarrollo de una teoría de arte que le reserva a éste un lugar estratégico en las construcciones metafísicas. Arte,

¹⁸ HAUSER, Arnold. *História Social da Literatura e da Arte*. Ed. Martin Fontes, SP:2000.

¹⁹ De la mitocrítica al mitoanálisis — Figuras míticas y aspectos de la obra. Barcelona: Anthropos, 1993.

²⁰ De la mitocrítica al mitoanálisis — Figuras míticas y aspectos de la obra. Barcelona: Anthropos, 1993.

ontología, y metafísica del arte, se retroalimentarán a lo largo de dos siglos, podemos decir, hasta hoy; por ejemplo en Heidegger, en donde la obra de arte es a la vez la poiesis del destino histórico del ser (como ser de un pueblo histórico) y una categoría fundamental que se opone a la cosa y al artefacto.²¹

Assim pode-se assegurar que a influência da hermética na cultura nórdica (em especial com a teosofia e a antroposofia) não se esgota no Sec. XIX, pois influencia sobremaneira a arte do Século XX como atestam Nolde, Marc, Kandinsky, Klee, Ernst, Mondrian e boa parte do expressionismo abstrato como fica evidente em Pollock e Clyfford Still; no Color Field de Newman e Rothko para citar apenas dois²² sem esquecermos das proposições performáticas de Yves Klein, da herança de um Beuys com suas subseqüentes influências na arte dos anos 60, 70 e 80 e naturalmente da vertente conceitual.

Na arte contemporânea do Brasil, esta herança mística pode ser identificada no neocretismo, em proposições de Lygia Clark, Amilcar de Castro, Franz Weissmann, Reynaldo Jardim e Lygia Pape, também sendo visível em Oiticica, Willys de Castro e em Aluísio Carvão e Hércules Barsotti.

Na produção artística brasileira mais recente pode-se identificar influências da mística em artistas como Marco Gianotti, Tunga, Rivane Neuenschwander, Nazareth Pacheco para ficar apenas em alguns poucos nomes.

Concluimos, portanto, que o processo de secularização pelo qual a cultura ocidental passou fez com que paulatinamente o papel da mística fosse desconsiderado das reflexões estéticas e históricas produzida em nossa sociedade ou, quando abordado, o fosse de forma marginal, periférica e depreciativa. No entanto, entende-se que o vigor destas tradições místicas como componente da visão artística contemporânea é reconhecível e suas marcas e influências podem ser identificadas nas referências presentes em textos e falas de artistas e críticos.

21

PÉREZ, Dante. Hegel y la estética del primer romanticismo. AdVersus: Revista de Semiótica, ISSN 1669-7588, N.º 6-7, 2006 in http://www.adversus.org/indice/nro6-7/articulos/articulo_perez.htm

22

ROSENBLUM, Robert. La pintura moderna y la tradición del Romanticismo Nórdico, Alianza Forma, Madrid, 1993.

BIBLIOGRAFIA DE REFERÊNCIA

- BASBAUM, Ricardo. *Arte Contemporânea Brasileira. Contracapa*, 2001
- BEZERRA, Cícero Cunha. *Compreender Plotino e Proclo*. Ed. Vozes, RJ, 2006
- BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. 2. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.
- BURKERT, Walter. *A criação do sagrado*. Ed. 70, Lisboa, 2001
- CAMPBELL, Joseph. *Mitologia na Vida moderna*, Ed. Rosa dos Tempos, RJ 2002
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Lisboa: Presença, 1989
- _____. *Mito, símbolo e mitodologia*. Lisboa: Presença, s/d
- _____. *A imaginação simbólica*. São Paulo: Cultrix, 1988
- _____. *De la mitocrítica al mitoanálisis – Figuras míticas y aspectos de la obra*. Barcelona: Anthropos, 1993
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o Profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1995
- FAVARETTO, Celso. *A Invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 1992
- FOLEY, Robert. *Os humanos antes da humanidade: uma perspectiva evolucionista*. Ed. UNESP, SP 2003
- FRANK, Manfred. *El dios venidero*. Ed. Del Serbal, Barcelona. 1994,
- GABLIK, Suzi. *Ha muerto el arte moderno?* Madrid: Hremann Blume, 1987
- GADAMER H.G.. *La actualidad de lo Bello*, Ed. Paidós 1996
- GIDDENS, Anthony. *Modernidade e identidade*. Ed. Jorge Zahar, RJ, 2002
- GIVONE, Sergio. *História de la Estética*, Madrid, 1990.
- GLEISER, Marcelo. *Criação Imperfeita*. Ed. Record, RJ, 2010
- GOODING, Mel. *Arte abstrata*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- GREENBERG, Clement. *Arte e cultura: ensaios críticos*. São Paulo: Ática, 1996
- HAUSER, Arnold. *História Social da Literatura e da Arte*. Ed. Martin Fontes, SP. 2000
- KRIS, E & KURZ, O *La leyenda del artista*. Madrid: Catedra, 1982
- LEAKEY, Richard A *origem da espécie humana*. Ed. Rocco, RJ, 1997
- LYOTARD, Jean François. *Lições sobre a analítica do sublime*. Campinas-S.P.: Papirus, 1983
- MENA, José Lorite. *Jenófanes y la crisis de la objetividad griega*. Ed. Universidad de Murcia, Espanha 2003.
- MITHEN, Steven. *A pré-história da mente*. Ed. UNESP, 2002
- NEUMANN, Eckhard. *Mitos de artista*. Madrid: Têcnos, 1992
- OTTO, Rudolf. *O sagrado*. Rio de Janeiro: Ed 70, 1992
- PAGELS, Elaine. *Os evangelhos gnósticos*. Ed. Objetiva, RJ, 2006
- PÉREZ, Dante. *Hegel y la estética del primer romanticismo*. AdVersus: Revista de Semiótica, ISSN 1669-7588, N.º 6-7, 2006 in http://www.adversus.org/indice/nro6-7/articulos/articulo_perez.htm
- ROSENBLUM, Robert. *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo Nórdico*, Alianza Forma, Madrid, 1993
- ROOB, Alexander. *Alquimia e misticismo*. Ed. Taschen, 1997
- VERJAT, Alain (Org.) *El retorno de Hermes: hermenéutica y ciencias humanas*. Barcelona: Anthropos, 1989
- WARNKE, Martín. *O artista da corte*. Ed. Edusp, SP, 2001



ANTONIO VARGAS

Doutor em Pintura e teoria da Arte pela Universidad Complutense de Madrid (1992), Pós-Doutorado na Universitat de Barcelona (1996), Professor do PPGAV da UDESC e Professor de Pintura do Departamento de Artes Visuais do Centro de Artes da UDESC. Artista visual com exposições no Brasil e exterior.

CYNTHIA FARINA



Mutações do sensível. A arte deslocalizada e o corpo desincorporado

Tradução: Éder Silveira

RESUMO

Este texto trata do atual redesenho do corpo por meio de algumas práticas estéticas e discursivas que o tomam como problema. É enfocada a produção de subjetividade em relação à complexidade do corpo contemporâneo, a partir do pensamento de três críticos de arte: Catherine David, Paul Virilio e Jean Claire. Suas reflexões sobre a produção artística atual permitem questionar o sujeito e o corpo, por meio das mudanças de sua experiência estética. Trata-se de colocar em evidência a experiência estética do sujeito atual para destacar algumas transformações do regime sensível e perceptivo que o constitui. É abordada, aqui, a questão da mutação do corpo e da percepção, que tem implicações na política das composições da contemporaneidade.

PALAVRAS-CHAVE

Corpo. Práticas estéticas contemporâneas.
Percepção. Política.

MUTAÇÕES DO SENSÍVEL. A ARTE DESLOCALIZADA E O CORPO DESINCORPORADO

As práticas estéticas que se ocuparam do corpo nas últimas décadas têm proposto outra vez muitas de suas formas e procedimentos. Colocam em jogo o seu lugar na ordem estética e seu regime perceptivo, sua materialidade orgânica, seu fundamento ético e seu saber científico. A arte atual redesenha não apenas a imagem do corpo, como também a sua própria fisicidade. Entende-o como um território de ação, como um espaço de práticas com o sensível, um espaço de questionamento do saber e de experimentação com a existência. Este texto trata da reconfiguração atual do corpo por meio de algumas práticas estéticas e discursivas que o situam como problema. É enfocada a produção de subjetividade na complexidade do corpo contemporâneo a partir do pensamento de três críticos de arte, Catherine David, Paul Virilio e Jean Claire, que se dedicam às mudanças na experiência estética na produção artística atual. É abordada, aqui, a questão da mutação do corpo e da percepção, que tem implicações na política das composições do contemporâneo.

¹ DAVID, Catherine; VIRILIO, Paul. Alles Fertig. *Se acabó*. España. *Acción Paralela*: 3, octubre; 1997; DAVID, Catherine; VIRILIO, Paul. Alles Fertig: se acabó. Una conversación. España. *Colisiones*, Arteleku: 7; 1996.

² Tema recorrente nas reflexões de Catherine David, também tratado na conferência que proferiu no ciclo de conferências *El Fondo de nuestro tiempo- geografías del pensamiento contemporáneo* (em 26 de março de 2003 na Fundação Caixa Fórum de Barcelona); na entrevista *Em foco o complexo embate entre arte e realidade*, que concedeu ao jornal brasileiro *O Estado de São Paulo* de 3 de maio de 2003; e que aparece no texto *La invención del nuevo mundo: dibujos de 1914–1942*, escrito para o catálogo da exposição de Wilfredo Lam *Obras sobre papel*, de 21 de janeiro a 21 de março de 1993, organizada pela American Society e pela Fundação La Caixa.

A deslocalização da experiência estética

Para colocar em relação a arte, o corpo e a percepção por meio das mudanças na experiência estética contemporânea, começamos por sugerir um esclarecimento da terminologia proposta por Catherine David.¹ “Práticas estéticas contemporâneas” é uma noção utilizada por essa crítica e curadora de arte, preocupada com a precisão de termos utilizados para abordar a atual produção artística.² David acredita que a noção de “arte contemporânea”, nos últimos anos, se tornou uma categoria insuficiente, uma vez que se refere, mais especificamente, a uma série de objetos com formas definidas do que aos fatos e aos projetos estéticos da complexidade daquilo que é feito atualmente. Afirma que pensar o ato estético por meio do conceito de “prática estética contemporânea” permite tratar a questão com mais precisão e efetividade com relação à complexidade dessas propostas e afirma, também, que essa é uma categoria mais aberta, que provoca menos resistência na maioria das pessoas. Catherine David se refere à “arte contemporânea” como um processo de

instrumentalização da arte com fins institucionais, enquanto as “práticas artísticas contemporâneas” não têm, necessariamente, relação com o institucional, o que faz com que, em muitos casos, essas “práticas” alcancem pouca visibilidade. A curadora tem clareza de que não necessariamente os trabalhos atuais mais significativos são expostos nos espaços mais visíveis. Seu enfoque da necessidade de ajuste e de precisão dos termos tem o mérito de poder abarcar a multiplicidade de propostas e ações que formam o panorama da arte atual.

O corpo, nas práticas estéticas contemporâneas, é um dos temas tratados na célebre entrevista que Paul Virilio concedeu a Catherine David, publicada na Espanha tanto na revista *Acción Paralela* (1997) como na revista *Colisiones* (1996).³ A categoria por meio da qual Virilio se interessa em abordar a produção estética atual – ou aquilo que ele define como “primeira linha” da dita produção – é a de “deslocalização” ou “deslocamento”. Diz Virilio que a arte hoje já não tem relação com a velocidade relativa sobre o terreno do estético, senão com a velocidade absoluta. Isto é, com a questão direta da virtualização da arte, com o fato de que a arte não está em lugar algum, que é emissão e recepção de sinais. Segundo o autor, ocorre, há muito tempo, uma progressiva deslocalização da arte. Ele afirma que antes havia uma arte de inscrição nas covas, nas pirâmides; logo, em castelos, igrejas; até tornar-se itinerante em coleções, museus, galerias; e, posteriormente, vieram a fotografia e o suporte de CD-ROMs, que, não obstante, ainda guardavam um suporte material. No entanto, esse processo vem progressivamente se intensificando com as novas tecnologias, chegando-se hoje a determinadas técnicas de interação que permitem uma espécie de “intercâmbio instantâneo” entre artista e espectador, a partir do qual se haveria chegado a uma deslocalização quase total.

Virilio não demonstra nenhum entusiasmo com relação a esse presente estético deslocalizado. Pelo contrário, é bem mais cético e proclama que as artes plásticas já não têm nenhum interesse, que seus esforços vão na direção do deslocamento de si mesmas, de se autodeslocalizarem, afetando sua própria possibilidade de se localizar como expressão de contornos definidos. E estar deslocado significa “não estar em lugar nenhum, não ir a parte alguma”.⁴ Virilio entende que esse processo de deslocamento da arte, que culmina na contemporaneidade, remete a uma espécie de resistência à sua desaparecimento total, à sua dissolução total. Tal resistência assume o deslocamento como “conversão de energia”, como conversão em uma arte puramente energética. Significa dizer que, para não se dissolverem completamente, as artes plásticas estariam se convertendo em energia que conecta em tempo real o artista ao espectador. Essa dissolução da arte estaria se dando, entre outros motivos, por seu grande vínculo com o sistema publicitário, através dos *mass-media*, que, segundo Virilio, sequestraram a comunicação e criaram um espaço cotidiano de consenso e homogeneização das opiniões. O que se instaura, desse modo, são práticas artísticas

3

DAVID; VIRILIO, 1996, 1997.

4

Idem, 1997, p. 24.

que Virilio sentencia como isentas de “implicação política” e sem “forte testemunho”, como acrescenta Catherine David.

O problema da deslocalização na arte se atém às questões do espaço e do tempo. A aceleração atual é tão intensa que parte significativa da produção de arte está se convertendo em impulsos, em sensações, em uma arte energética feita de virtualidades “enquanto se sucedem”, em tempo real. Assim, a deslocalização da arte, segundo Virilio, estaria sendo produzida paulatinamente, de modo que desde a inspiração no corpo, nas covas, nas igrejas e sua progressiva possibilidade de transporte e coleção, se convertendo, aceleradamente, em “não lugar”,⁵ deslizando constantemente. Nesse sentido, se já não há uma vivência do lugar, se tudo desliza constantemente sobre o lugar, já não é possível uma experiência de “forte testemunho” sobre o que se vive no lugar, porque se vive em deslizamentos, sem lugar algum. E o caráter político de uma proposta estética só se produz em uma relação com o lugar, é imanente às relações que se dão em um determinado contexto. Sem a presença de um corpo sobre o lugar, não é possível uma consciência que exige distância do corpo, tanto com relação ao lugar como a si mesmo. Desse modo, habitar o lugar com a presença do corpo é produzir referências mediante a distância, o que pode propiciar a experiência do político em uma proposta estética.

O discurso de Virilio assinala preocupações com um regime do sensível no qual se estaria produzindo uma nova experiência do corpo, uma nova estética do corpo incorporal, desincorporado. E, sem um corpo de inscrição, simplesmente na pura energia, não pode haver encontro estético entre a arte e o espectador-participante, pois onde não há encontro, não há lugar para a experiência estética. O que se evidencia, de acordo com essa perspectiva, são questões de corpo e de território: de presença e distância nos modos de experiência. A experiência estética como acontecimento atém-se a um acontecimento fora do tempo, que, no entanto, pode gerar tempo. E pode gerá-lo na medida em que permite uma distância *a posteriori* com relação a si mesmo do corpo afetado pelo acontecimento, que ativa sua consciência, conforme nos ensina Foucault,⁶ e abre a possibilidade da produção do pensamento.

Mutações do corpo sensível

Permanece o problema da imanência e da distância do corpo (da arte) ao corpo (do espectador-participante) na experiência estética. O crítico de arte Jean Claire, considerado como um dos mais relutantes com relação à produção estética contemporânea, entende que o problema do corpo nessa produção está gerando o que qualifica como tendência da produção de “documentos”. Diz que as múltiplas interfaces da arte atual, e seu cruzamento com os mais diferentes campos do conhecimento, teve como consequência a produção de uma grande quantidade de “documentos”

⁵ AUGÉ, Marc. *Os não-lugares*. Introdução a uma antropologia da supermodernidade. São Paulo: Papirus, 1994.

⁶ FOUCAULT, Michel. *Historia de la sexualidad*. Madrid: Fondos de Cultura, 1974.

que são expostos em museus e galerias, que simplesmente testemunham ocorrências sociais. Do mesmo modo, ele também adverte que muitas dessas obras suscitam grandes problemas éticos, na medida em que apresentam ao público suas propostas dentro do que define como arte abjeta.⁷ De fato, o que permite ao crítico o uso da categoria “documento” é colocar uma discussão sobre o estatuto “obra de arte” de muitas dessas propostas. Jean Claire afirma que, em geral, os documentos que se apresentam como obras mostram o corpo a partir de ocorrências sociais com um caráter fortemente degradado e infame. Essas propostas, cuja técnica costuma implicar certa objetividade científica, documentariam o horror e a abjeção que nos rodeiam, ou o que consideramos abjeto naquilo que nos rodeia. Quer dizer, o crítico afirma que o discurso estético emergente que propõe a arte atual sobre o corpo, baseado na abjeção e no horror, teria uma implicação ética, no mínimo, questionável.

A abjeção é uma categoria estética surgida nos anos 80, que já não tem relação com as vanguardas, presente em quase todos os campos da arte atual, especialmente no cinema e na literatura.⁸ A arte abjeta representada por artistas visuais como David Nebreda, Orlan, David Ho, Cindy Scherman, Joachim Luetke, Ashley Wood, Damien Hirst, Von Hagens ou Adriana Varejão, entre outros, seria uma reação à assepsia da arte conceitual. Ao limpo e anestésico do conceitual responder-se-ia, atualmente, com uma necessidade de recuperação violenta dos humores do corpo, de suas secreções e excrementos, de suas relações eróticas e mórbidas, do anormal, do bizarro e da morte. Jean Claire afirmou que, até agora, o objeto de arte nunca havia chegado tão perto da escatologia e, paradoxalmente, nunca havia sido tão bem acolhido pelas instituições culturais, tratado quase como uma “arte benigna” e acadêmica em todo o mundo ocidental.

O que alguns críticos e teóricos da arte têm chamado de Nova Carne se refere a uma tendência dentro da arte abjeta, uma “nova estética perversa do corpo”, uma estética exercida nas mutações contemporâneas do corpo, que se espalham pelas mais diferentes expressões da arte e da filosofia. A abjeção e o horror, a ironia e a desmoralização da moral são suas características inerentes, que se manifestam de muitas formas, porém, invariavelmente, na mutação da matéria humana. Essa mutação, que indica sua especificidade dentro da arte abjeta, tem relação com a celebrada cumplicidade entre os avanços científicos e tecnológicos que operam, direta e indiretamente, sobre a forma humana.⁹ A “nova carne” – uma expressão que talvez gere muitos problemas discursivos para ser adotada incondicionalmente – trata de articular as ações estéticas mais radicais dentro da arte abjeta, empenhadas tanto em reinventar o corpo humano como a realidade que o rodeia, com visíveis repercussões nos terrenos ético e político. Entre elas, a busca da imortalidade para o humano, por meio da luta contra a contingência e o desígnio fatal do divino, cujos desdobramentos atuais remetem à histórica aliança entre a biologia e a tecnologia.

7

Jean Claire desenvolveu essa ideia na conferência intitulada *La obscenidad estética contemporánea*, proferida no ciclo de conferências *El fondo de nuestro tiempo – Geografías del pensamiento contemporáneo*, em 6 de março de 2003, na Fundação La Caixa de Barcelona.

8

FREIXAS, Ramón. David Cronenberg. La perversión de la realidad. In: NAVARRO, Antonio José (Ed.). *La Nueva Carne. Una estética perversa del cuerpo*. Madrid: Valdemar, 2002; PARDO, José Luis. El alma de las máquinas. Humano/inhumano. En torno a Crash de David Cronenberg. España. *Sibila*: 7; 2000; NAVARRO, Antonio José. *Sufrir es gozar: la Nueva Carne según Clive Barker*. In: _____ (Ed.). *La Nueva Carne. Una estética perversa del cuerpo*. Madrid: Valdemar, 2002. Recordemos especialmente a filmografía de David Cronenberg e os contos de Clive Barker.

9

PALACIOS, Jesús. Nueva Carne/Vicios Viejos. Una arqueología libertina de la nueva carne”. In: NAVARRO, Antonio José (Ed.). *La Nueva Carne. Una estética perversa del cuerpo*. Madrid: Valdemar, 2002.

Nesse sentido, a afirmação de Palacios sobre a arte e a ciência tem claras implicações éticas e políticas:

[...] a luta contra o sofrimento, a dor, a imperfeição e a morte. A conquista do prazer absoluto, do orgasmo supremo, da intensificação dos sentidos, até um grau próximo ao masoquismo (que pode representar a superação final da dor, ao convertê-la em prazer), são características tanto da ciência ocidental do Século das Luzes, como da literatura que acompanha seu nascimento e desenvolvimento.¹⁰

A característica que define essa perspectiva parece dizer respeito ao domínio do impulso humano sobre a natureza e, sobretudo, sobre o próprio corpo humano e seus limites. Sua ação estética seria uma espécie de atitude “iluminista”, (vírgula?) da vontade do sujeito levada ao paroxismo, que opera sobre os próprios contornos da ética, da estética e da política do corpo que pensa e sofre os efeitos do poder de seu próprio pensamento. Não obstante, aqui já não entra em questão a distinção entre o corpo e a alma ou o corpo e a razão, na medida em que é o próprio o corpo que problematiza e exerce uma força sobre sua própria forma e percepção: o corpo empreende uma mutação política e estética de suas próprias formas e reflexões.

A abjeção, o horror, o disforme e o monstruoso que a arte abjeta e a “nova carne” colocam em evidência residem na própria carne: o monstruoso habita as formas do humano e a vontade do sujeito. A incorporação do horror, do inumano, nas formas do humano, exhibe uma certa “sensibilidade apagadora” do razoável, do reconhecível e do moral. Faz-se presente aqui o inquietante filme de David Lynch *Eraserhead*, no qual o monstruoso é concebido como uma mutação do humano e praticado pelo humano, brotando a forma humana daquilo que a degrada, daquilo que a torna irreconhecível como humano. O horror e o medo já não vêm da alma ou da mente, do sofrimento psíquico ou da fantasia, vêm do corpo em mutação. Esse corpo sofre e intervém sobre suas próprias formas e sobre as formas da consciência. A mutação do humano já não nos permite separar razão e corpo, alma e carne, porque a consciência se converteu em uma porção do corpo, em uma dimensão do corporal. Assim, a beleza no corpo mutante contemporâneo vem da deformação da forma: já não se pode identificar o mal com o feio ou o belo com o bem. O que muda nas práticas estéticas sobre o corpo é uma forma de incorporar a alteridade, o estranho, o irreconhecível, como o próprio. Mudam uma sensibilidade e uma consciência em uma nova estética do corpo que abraça o que o perturba, que incorpora a vertigem e a aceleração das transformações operadas pelo tecnológico e o científico na materialidade do próprio corpo e das formas éticas e políticas nas quais se reconhecia.

O ataque ao corpo, aos seus contornos e entranhas, é também o ataque aos contornos de sua percepção e sensibilidade, ao regime sensível que o constitui. De fato, a ação da arte atual sobre o corpo ataca o racional, os limites do aceitável e o tolerável na percepção, ataca a sensibilidade do admissível e o admissível de uma sensação. É atacada a política do corpo mediante a qual se conforma a percepção de si que produz a realidade. Esse ataque torna perceptíveis, de alguma forma, o inumano no corpo e o informe em suas próprias formas. A intensificação dessas práticas estéticas com o sentido das formas, adverte a ordem perceptiva das dores e sobressaltos do corpo sob os novos regimes sensível, ético e político atuais.

A intervenção do perverso e do abjeto nas práticas estéticas contemporâneas se refere à experiência e ao modo pelo qual nos produzimos como corpo, configuramos o corpo e os regimes sensíveis que o constituem. Essas práticas estéticas problematizam e expõem o corpo no que ele tem de frágil e contingente, de suscetível e impactante, assim como expõem também a ficção de que são feitas essas formas: a moral, a sensibilidade e a razão de sua configuração. Expõem os modos com os quais temos aprendido a viver uma certa estética do corpo e como nos tornamos corpo a partir de uma determinada estética da percepção e da consciência. O que a estética da perversão expõe é toda uma experiência coletiva, a experiência civilizada do corpo, a moral dos usos do corpo e a ortopedia pedagógica com a qual se logra essa moral e seus usos.¹¹ O que a estética da perversão coloca em evidência é um conjunto de dispositivos ortopédicos que conformam uma determinada experiência sensível e reflexiva, conforme nos ensina Foucault.¹²

Políticas do corpo a corpo

Chama a atenção no discurso de Jean Claire essa espécie de entrada no mais inquietante da matéria de nós mesmos, do comum, que parece ter que ver com um certo acontecimento de ordem perceptiva, com uma certa mudança nessa ordem. Com efeito, o que hoje tem poder de mobilização da consciência já não é o gosto, no sentido de “bom gosto”, ou das “sensações nobres”, mas o insólito, a náusea e a escatologia, o que repele nossa sensibilidade e violenta nossa percepção: “o que nos torna lúcidos é a náusea”,¹³ diz Jean Claire a propósito de Sartre. De fato, há toda uma tradição na pintura ocidental que surge especialmente no Barroco, que passa por Goya e seu *Saturno devorando seus filhos*; que passa por Rembrandt e seu quadro *O boi*, ou *A lição de anatomia*; por Géricault com o corpo em pedaços da *Medusa*; que atravessa a obra de Francis Bacon; e que segue em propostas atuais, como o híbrido dança-teatro-happening de Jan Fabre, *Je suis sang – un cuento de hadas medieval*, ou nas estruturas do médico artista Von Hagens feitas de cadáveres “plastinados”, com, suas “vistas explodidas”. Efetivamente, há toda uma tradição visceral que atravessa

¹¹ SANT'ANNA, Denise B. *Corpos de passagem. Ensaios sobre a subjetividade contemporânea*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001; SANT'ANNA, Denise B. *Transformações do Corpo. Controle de si e uso dos prazeres*. In: RAGO, M., Orlandi, L.; VEIGA-NETTO, A. (Ed.). *Imagens de Foucault e Deleuze – ressonâncias nietzscheanas*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

¹² FOUCAULT, 1974, op. cit.

¹³ Comentário de Jean Claire em alusão ao pensamento de Jean Paul Sartre, na já mencionada conferência *La escena estética contemporânea*.

a história da arte e que apresenta a “carnalidade”, especialmente a partir da pintura. Sem dúvida, parece que o que está colocado em jogo é de outra ordem, na medida em que implica a constituição de dimensões coletivas da realidade, por meio de um regime mutante de sensibilidade; na medida em que implica a produção de uma consciência capaz de perceber e refletir a realidade comum através das mutações em sua própria carne, que não acaba de se estabilizar, de se transformar; e na medida em que implica a produção de um corpo que experimenta a dor de suas próprias mutações e hibridações tecnológico-científicas, e a necessidade de convertê-las em uma ordem reflexiva.

A sinalização de uma mudança perceptiva que se manifesta no campo da arte, como regime sensível em transformação, é bastante significativa, pois o que está em transformação é a própria política das formas do corpo, de sua percepção: é uma política do sensível. De modos distintos, tanto Virilio quanto Jean Claire falam disso. Para Jean Claire, a discussão central na produção estética contemporânea é a estética da abjeção e do horror, na qual o corpo é convocado para tudo aquilo que até muito pouco tempo era indigno de figurar na arte e onde a hierarquização dos sentidos em seu desdobramento histórico está colocada em questão. A estética contemporânea é obscena para Jean Claire, na medida em que do corpo são apresentadas as anomalias, que se fazem aflorar os fluidos, que se despe de sua pele para ensinar o que está feito, que se despoja da noção de apropriado para ensinar o que é repellido pela ordem sensível comum: entranhas, cicatrizes, doenças, loucura, feridas, más-formações. A estética contemporânea expõe o corpo a outra beleza.

Para Virilio, a discussão central nas práticas estéticas contemporâneas reside em outro problema. Ela está relacionada à mudança estética radical na qual as artes plásticas estariam se dissolvendo, ou melhor, em que a arte estaria se convertendo em puro estímulo, em pura energia, como uma resistência à sua dissolução total. O que ocorre é que essa conversão da arte em virtualidade sem corpo, segundo Virilio, já não permitiria o espaço do encontro e, portanto, da experiência estética. Porque produzidas em um não lugar, essas práticas não permitiriam a distância necessária do que se está percebendo como impulso, convertendo a experiência estética em mera sensação vivida. Deslocalizadas ou abjetas, as formas da estético-política contemporânea têm passado por uma transformação. Foram modificados a experiência, a percepção da experiência e o terreno da experimentação.

O corpo contemporâneo, o corpo coletivo da contemporaneidade, já não se deixa conformar por um único discurso, coloca vários orifícios, aberturas, fragmentos, abismos, perfis: corpo de territorialidades, corpo-frankenstein, corpo-experimento. As práticas estéticas atuais convocam o corpo em sua dimensão mais ampla e complexa, convocam-no estética e politicamente, solicitam tanto seus movimentos como a sua percepção. Suscitam questões de circulação e encarnação, de territórios

e afetos, questões perceptivas e de formação. Suscitam questões que convocam “a matéria com a qual é feito um corpo”, como afirma Jan Fabre.¹⁴ E o corpo é feito de intensidades e fluxos, impulsos, humores, energias, é feito de experiências e acontecimentos, inconsistências e densidades, é feito do acaso e das indeterminações da contemporaneidade.

REFERÊNCIAS

- AUGÉ, Marc. *Os não-lugares. Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. São Paulo: Papirus, 1994.
- DAVID, Catherine; VIRILIO, Paul. *Alles Fertig. Se acabó*. España. *Acción Paralela*: 3, octubre; 1997.
- DAVID, Catherine; VIRILIO, Paul. *Alles Fertig: se acabó. Una conversación*. España. *Colisiones, Arteleku*: 7; 1996.
- FOUCAULT, Michel. *Distancia, aspecto, origen*. In: _____. *Entre filosofía y literatura*. Barcelona: Paidós, 1999.
- _____. *Historia de la sexualidad*. Madrid: Fondos de Cultura, 1974.
- FREIXAS, Ramón. *David Cronenberg. La pervisión de la realidad*. In: NAVARRO, Antonio José (Ed.). *La Nueva Carne. Una estética perversa del cuerpo*. Madrid: Valdemar, 2002.
- NAVARRO, Antonio José. *Sufrir es gozar: la Nueva Carne según Clive Barker*. In: _____. (Ed.). *La Nueva Carne. Una estética perversa del cuerpo*. Madrid: Valdemar, 2002.
- PALACIOS, Jesús. *Nueva Carne/Vicios Viejos. Una arqueología libertina de la nueva carne*. In: NAVARRO, Antonio José (Ed.). *La Nueva Carne. Una estética perversa del cuerpo*. Madrid: Valdemar, 2002.
- PARDO, José Luis. *El alma de las máquinas. Humano/inhumano. En torno a Crash de David Cronenberg*. España. *Sibila*: 7; 2000.
- SANT'ANNA, Denise B. *Corpos de passagem. Ensaio sobre a subjetividade contemporânea*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.
- _____. *Transformações do Corpo. Controle de si e uso dos prazeres*. In: RAGO, M., Orlandi, L.; VEIGA-NETTO, A. (Ed.). *Imagens de Foucault e Deleuze – ressonâncias nietzscheanas*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.



CYNTHIA FARINA

Doutora em Ciências da Educação pela Universidad de Barcelona. Professora da Pós-Graduação em Linguagens verbais, visuais e suas tecnologias e da Pós-Graduação em Educação do CEFET-RS. Atua como professora convidada do Mestrado em Educação Corporal da UNLP, Argentina, e da Pós-Graduação em Educação da UFPel. Coordena o Grupo de Pesquisa do CNPq Educação e Contemporaneidade: Experimentações com Arte e Filosofia.

14

O tema central do já citado espetáculo dança-teatro *Je suis sang* – *cuento de hadas medieval* é o corpo humano abordado a partir daquilo que o diretor considera um de seus maiores tabus, o fluxo sanguíneo. Texto, cenografia e coreografia de Jan Fabre. Espectáculo apresentado no Festival de Verão de Barcelona El Grec – 2003.

NARA AMELIA MELO DA SILVA



Possíveis articulações entre
imagem e enunciado no contexto
das poéticas visuais

RESUMO

Este texto resulta das minhas inquietações com as questões levantadas pela atribuição de títulos aos meus trabalhos e pela inserção de palavras e enunciados nas imagens – questões que envolvem as relações entre imagem e texto nos âmbitos plástico e discursivo e que se inserem no campo interdisciplinar das correspondências entre artes visuais e literatura.

PALAVRAS-CHAVE

Imagem. Enunciado. Artes Visuais. Literatura.

POSSÍVEIS ARTICULAÇÕES ENTRE IMAGEM E ENUNCIADO NO CONTEXTO DAS POÉTICAS VISUAIS

Dar um título a uma imagem é um processo que implica diversas formas de articulação entre imagem e texto, que vão desde as relações de correspondências entre ambos, como as relações descritivas, denominativas ou didáticas comuns à ilustração, até as relações de tensão ou discordância entre o enunciado verbal e a representação icônica com a qual se propõe a articulação. Consideremos como princípio que a imagem não é só imagem, é texto assim como o texto é também imagem. Uma imagem encerra um texto, um modelo descritivo ou narrativo, assim como a palavra tem plasticidade, é visível antes de ser signo. Ambos são imagem e ambos, em relação ou individualmente, desdobram-se em outras imagens e textos, infinitamente. Desse amplo campo de desdobramentos, interessa-me discutir o tipo específico de relação entre imagem e título, ou enunciado, em articulações que desafiam a função denominativa ou didática, considerando suas implicações para as possibilidades de interpretação ou para a construção de sentido na obra de arte.

Cada um dos modos de produção de sentido em questão, o visual e o verbal, são dotados de estruturas e meios próprios, o que garante sua autonomia e especificidade enquanto campos de ação com processos e produtos diferenciados. As possibilidades de relacionamentos entre os dois campos remontam à discussão acerca das relações de correspondências entre artes visuais e literatura, que é, sem dúvida, uma das mais antigas e constantemente revistas, desde a Antiguidade com a *Poética* de Aristóteles e ainda, anteriormente, nas analogias entre a escrita e a pintura com o *Fedro*¹ de Platão, no qual já se reconhece a subjetividade da leitura poética como fator comum em ambas as artes. Conforme Gonçalves,² a sistematização da aproximação entre artes visuais e literatura tem seu momento privilegiado com a *Arte poética*, de Horácio, que cria uma teoria para as artes visuais de acordo com aquela criada para as artes literárias, em um conhecido texto que diz que “Um poema é como um quadro” – em latim, *ut pictura poesis*, embora essa relação tenha ganhado mais força com a proposição de Simônides, registrada por Plutarco: “A pintura é poesia muda e a poesia é uma pintura falante”. Nesse sentido, as reflexões sobre as duas artes se orientavam na direção da comparação entre os meios, distintos em signos naturais para a representação icônica e signos artificiais para a representação verbal,

¹ Não posso deixar de sentir, Fedro, que a escrita é infelizmente como a pintura; pois as criações do pintor têm a atitude da vida, e no entanto, se lhes fizermos uma pergunta, elas conservam um silêncio solene.” PLATÃO apud BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. São Paulo: Companhia da Letras, 2000. p. 133.

² GONÇALVES, Aguinaldo José. *Laokoon revisitado: relações homológicas entre texto e imagem*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994. p. 27.

por meio dos quais se comunicam imagens e aspectos da realidade. Em seu estudo, Gonçalves parte dessas proposições ao longo da história na tentativa de compreensão da “natureza do poético” e de sua manifestação na arte, até a identificação de uma estrutura comum entre as linguagens artísticas.

No que se refere à comparação entre as linguagens artísticas, de um modo mais amplo, em *A correspondência das artes*, Souriau³ se propõe a investigar as qualidades comuns em todas as formas de arte, no sentido de estabelecer analogias estruturais por meio da metodologia da Estética Comparada, disciplina que procura confrontar, observar e anotar as similitudes e as oposições que podem ser relacionadas nas diversas formas e tratamentos da arte. Conforme Souriau, cada linguagem traz consigo recursos próprios e insuficiências e trata seus assuntos de modos particulares. O autor reconhece a necessidade de considerarmos “cada arte em seu idioma próprio e estabelecer com paciência e cuidado o léxico das traduções. E registrar como intraduzível aquilo em que se esvanece efetivamente a essência artística da obra pela tradução numa outra arte”.⁴ Para Souriau, um dos aspectos que caracteriza as semelhanças entre a literatura e as artes plásticas é o emprego de meios simbólicos de evocação, como a alegoria. Assim como uma imagem, a literatura nos oferece um universo de coisas cujo modo de presença é diferente da presença concreta da obra: “do livro aberto, saem, como de uma caixinha, personagens, paisagens, acontecimentos, muito diversos do próprio livro”.⁵ A reflexão de Souriau se estende a todo tipo de imagem, texto ou enunciado, já que, como nos recorda Manguel, “a imagem dá origem a uma história, que, por sua vez, dá origem a uma imagem”.⁶

As influências mútuas entre a literatura e as artes visuais sempre existiram e suscitaram abordagens comparativas, como as dos autores citados, tanto nos casos em que uma buscou na outra seus motivos e temas, quanto nos casos em que uma esclarece a outra, e ainda nos casos em que o artista ou autor associa os dois códigos para compor sua obra. Neste último caso, não se trata mais de apontar os elementos visuais veiculados pelo texto ou os elementos discursivos pela imagem, mas de investigar as possibilidades de articulação de elementos visuais e verbais para a construção de uma poética interdisciplinar que relacione as áreas considerando suas especificidades e a qualidade das relações que se estabelecem entre elas.

Foucault argumenta que a separação entre as artes visuais e as literárias vigorou do século XV ao século XX, a partir do princípio de incompatibilidade entre representação plástica, que implica semelhança, e referência linguística, que a exclui: “Faz-se ver pela semelhança, fala-se através da diferença”,⁷ de modo que os dois sistemas jamais poderiam se fundir, ou quando se relacionassem, seria por subordinação de um pelo outro – ou a imagem regradada pelo contexto verbal, como a ilustração, ou o texto subordinado ao contexto da imagem, como explicação desta. O autor discute as relações entre imagem e enunciado em seu livro *Isto não é um*

³ SOURIAU, Étienne. *A correspondência das artes: elementos de Estética Comparada*. São Paulo: Cultrix, 1983.

⁴ *Ibidem*, p. 5–7.

⁵ SOURIAU, 1983, p. 125.

⁶ MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 24.

⁷ FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. p. 39.

cachimbo, a partir de duas pinturas de Magritte intituladas *La trahison des images* (1928–29) e *Les deux mystères* (1966), nas quais figuram a imagem de um cachimbo com o célebre enunciado “*Ceci n’est pas une pipe*”, sendo que na primeira o cachimbo e o enunciado estão dispostos em um mesmo plano indiferente, sem limites de especificação, e na segunda ambos estão colocados em um quadro emoldurado que está apoiado (REPETIÇÃO) em um cavalete sobre o chão, e acima do quadro paira a imagem de um outro cachimbo, igual ao do quadro, porém maior.

Para Foucault, as duas versões desconcertam o espectador, porém, a segunda multiplica as incertezas por indicar que se trata do quadro de um pintor: obra acabada que traz um enunciado que a comenta ou explica, mas que, no entanto, não é exatamente nem título nem um simples elemento pictórico. A aparente contradição entre a imagem e o enunciado – Foucault deixa claro que somente pode haver contradição entre dois enunciados – não é, na sua concepção, o fator que provoca maior estranheza:

Desconcerta o fato de ser inevitável relacionar o texto com o desenho (como no-lo convidam o demonstrativo, o sentido da palavra cachimbo, a semelhança da imagem) e ser impossível definir o plano que permitiria dizer que a asserção é verdadeira, falsa, contraditória.⁸

A questão proposta por Foucault a partir da obra de Magritte é: “A que se refere a frase escrita no quadro?”. Diante da questão, Foucault propõe, ao longo do texto, diversas formas de relação entre imagem e enunciado, cita as relações funcionais e complementares como a legenda, o título, a ilustração, a denominação, e também as substituições e as assimilações substanciais de um meio pelo outro, as dissociações e, como no caso do objeto de seu estudo – a pintura de Magritte –, as formulações que contestam ao mesmo tempo o nome da imagem e a própria referência do texto, que pervertem e inquietam todas as relações tradicionais da linguagem e da imagem e fazem emergir uma ampla rede de significações.⁹ Para Foucault, a pintura de Magritte se configura ainda como um “caligrama desfeito”. Com o tríplice papel de 1) compensar o alfabeto, 2) repetir sem o recurso da retórica e 3) prender as coisas na armadilha da dupla grafia, o caligrama, em sua tradição milenar, “aproxima o texto e a figura, compõe com linhas que delimitam a forma do objeto juntamente com aquelas que dispõem a sucessão das letras; aloja os enunciados no espaço da figura, e faz dizer ao texto aquilo que o desenho representa”.¹⁰

Foucault propõe que, no caso de *Ceci n’est pas une pipe*, o caligrama foi desfeito no sentido de que o texto volta ao seu lugar natural – “embaixo: lá onde serve de suporte para a imagem, onde a nomeia, a explica, a decompõe, a insere na sequência dos textos e nas páginas do livro. Torna a ser legenda”.¹¹

⁸ FOUCAULT, 1988, p. 21.

⁹ *Ibidem*, p. 24.

¹⁰ *Ibidem*, p. 24.

¹¹ *Ibidem*, p. 24.

Apesar de enfatizar o princípio de distribuição da página ilustrada, Foucault compreende que a pintura de Magritte remete aos princípios da ilustração apenas aparentemente. Por um lado, o autor considera o fato de que as próprias palavras são desenhos, primeiro porque estão inseridas separadas da imagem, mas no plano da pintura, e segundo porque as palavras conservam sua derivação do desenho, da linha, e seu estado de coisa desenhada: são imagens antes de ser texto, ou, nos termos de Foucault, “texto em imagem”. Por outro lado, o autor avalia o texto de Magritte como duplamente paradoxal: porque empreende nomear o que é evidente, uma forma conhecida, e o faz negando. Para o autor, esse estranho jogo vem justamente do caligrama, que diz duas vezes a mesma coisa. Além da separação da imagem e da palavra, o “caligrama desfeito” proposto por Foucault tem outras implicações. Com seu enunciado, Magritte contradiz a simples correspondência da imagem com sua legenda:

Magritte reabriu a armadilha que o caligrama tinha fechado sobre aquilo de que falava. (...) Sobre a página, de um livro ilustrado, não se tem o hábito de prestar atenção a esse pequeno espaço em branco que corre por cima das palavras e por cima dos desenhos, que lhes serve de fronteira comum para incessantes passagens: pois é ali, sobre esses poucos milímetros de alvura, sobre a calma areia da página, que se atam, entre as palavras e as formas, todas as relações de designação, de denominação, de descrição, de classificação. O caligrama reabsorveu esse interstício; mas, uma vez reaberto, ele não o restitui; a armadilha foi fraturada sobre o vazio: a imagem e o texto caem, cada um de seu lado, segundo a gravitação que lhes é própria. Eles não têm mais espaço comum, mais lugar onde possam interferir, onde as palavras sejam suscetíveis de receber uma figura, e as imagens, de entrar na ordem do léxico.¹²

Ao analisar o argumento de Foucault, Jay¹³ explica que o autor descreve os quadros de Magritte como o oposto do *trompe l’oeil* porque minavam as convenções miméticas da pintura realista e que, para o autor, elas eram “caligramas desfeitos” porque se recusavam a preencher a lacuna existente entre imagens e palavras:

[...] o surrealista havia descartado a pretensão da arte de proporcionar “semelhanças” representativas do mundo externo e, em seu lugar, havia se decidido por “similitudes” repetitivas que colocavam em circulação uma série de signos visuais e linguísticos sem referente externo.¹⁴

¹² FOUCAULT, 1988, p. 33.

¹³ JAY, Martin. *Ojos abatidos: la denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid: Akal, 2007a.

¹⁴ *Ibidem*, p. 302.

Segundo Jay, Foucault avalia que o caligrama desfeito de Magritte frustra o desejo consagrado à caligrafia de combinar palavras e imagens em um único significado. No entanto, mesmo em tensão, a imagem e o texto não estão em contradição, primeiro porque contradição só pode haver entre afirmações na linguagem, e depois porque a imagem do cachimbo sobre as palavras “Ceci n’est pas une pipe” não as contradiz, já que a tela não mostra um cachimbo real, mas o desenho de um cachimbo.¹⁵

Gombrich, em uma discussão relativa, no texto *Image and word in twentieth-century art*,¹⁶ aborda a relação entre imagens e palavras, entre trabalhos de arte e suas legendas ou títulos, no âmbito das discussões acerca desses cruzamentos na arte do século XX. O autor propõe uma demonstração do embate entre imagem e palavra a partir da pintura de 1928–29 de Magritte intitulada *Phantom landscape* (Paisagem fantasma). Há um conflito óbvio entre a palavra escrita “montagne” e a imagem naturalista de uma mulher, pois uma imagem naturalista cria em torno de si um espaço virtual, enquanto toda palavra escrita é concebida para se destacar contra uma superfície neutra. A palavra não está escrita na face, mas na pintura; parece uma intrusão pairando em algum lugar do nosso campo de visão.¹⁷

Como contraponto, Gombrich argumenta que há muitos meios nos quais uma imagem pode acomodar uma palavra escrita, e cita como exemplo pinturas de Metzinger, nas quais não há qualquer conflito entre a paisagem espacial e a palavra inserida nela, porque nesses casos a palavra é parte da representação.

Quando se detém na reflexão acerca das relações entre a imagem, ou a obra de arte, e o título atribuído a ela, Gombrich considera que designações como assunto ou tema são enganosas quando se limitam a repetir em palavras o que mostram as imagens. Conforme o autor, ao contrário das imagens, a linguagem pode fazer aquela distinção vital que os filósofos têm colocado em pauta desde Platão: a distinção entre universal e particular.¹⁸ Em outros termos, a linguagem pode especificar, enquanto a imagem não. Gombrich enfatiza o fato de que as imagens são concretas, vívidas e inesgotavelmente ricas em qualidades sensoriais, enquanto a linguagem é abstrata e puramente convencional. Em sua análise das relações específicas entre imagem e título nas pinturas de Magritte, Gombrich propõe que foram para estas características convencionais das palavras que Magritte quis chamar a atenção por meio das espirituosas legendas dadas às suas imagens. O autor cita como exemplo a pintura *The key of dreams* (1930; New York, Sidney Janis Gallery), onde Magritte legenda uma mala de viagem com “*le ciel*” (o céu); uma folha, “*La table*” (mesa); uma faca de bolso, “*l’oiseau*” (pássaro), e uma esponja de esponja.

A respeito de *Ceci n’est pas une pipe*, as palavras de Magritte, assim como uma legenda, formam uma declaração; a imagem não, porque nenhuma imagem pode ser o equivalente a uma declaração verbal, como já considerado por Foucault. Gombrich explica que, considerando que toda percepção acontece em um contexto de memória

15

JAY, Martin. Parresia visual? Foucault y la verdad de la mirada. *Revista Estudios Visuales*, n. 4, p. 8 – 21. CENDEAC, 2007b. p. 19.

16

GOMBRICH, E. H. *Image and word in twentieth-century art*. In: _____. *Topics of our time: twentieth-century issues in learning and in art*. London: Phaidon, 2000.

17

Ibidem, p. 162.

18

Ibidem, p. 167.

e expectativa, nós sempre interpretamos o que vemos, mesmo uma nuvem ou uma mancha de tinta. E acontece que, para nós, a palavra “cachimbo” é redundante, porque nós reconhecemos cachimbos. No entanto, em um contexto no qual não temos os conhecimentos culturais relativos à imagem ou à intenção de comunicação do artista, os títulos e as legendas atribuídos, assim como os diversos tipos de palavras e enunciados inseridos nas imagens, servem como instruções, sejam eles anedóticos, sejam descritivos de assuntos, sejam poéticos.

Outro exemplo de relação específica entre imagem e título analisado por Gombrich é uma pintura de Whistler: ao intitular o retrato de sua mãe *Arrangement in gray and black: portrait of the artist's mother* (Arranjo em cinza e preto: retrato da mãe do artista), ele desejou que o espectador observasse as qualidades sensoriais de cor e composição, e não estritamente a representação de uma senhora. Nesse caso, avalia Gombrich, o título foi atribuído com a intenção de influenciar a disposição mental do espectador. O resultado dessa relação não está definido nem pela imagem nem pelo enunciado, mas pela interação entre ambos, mediada por nossa memória, conhecimentos culturais e experiências pessoais, conforme conclui Gombrich:

Percepção é sempre uma transação entre nós e o mundo, e a ideia de que nós poderíamos ou deveríamos sempre perceber uma imagem sem preconceitos ou expectativas que derivam de conhecimentos ou experiências anteriores se assemelha à exigência de que deveríamos fazer um fluxo de corrente elétrica a partir do pólo positivo sem ligar o fio com o pólo negativo. A imagem é um pólo, o título muitas vezes provê o outro, e se o conjunto funciona, algo novo irá emergir que não é nem a imagem nem as palavras, mas o produto da sua interação.¹⁹

Apesar da interpretação de a obra que relacione imagem e texto, como explica Gombrich, ser produto da interação entre ambos, mediada por convenções e experiências particulares, Foucault propõe que essa relação é regulada por uma hierarquia. Mesmo ocupando um mesmo espaço, o signo verbal e a representação visual não são jamais dados de uma só vez – sempre uma ordem os hierarquiza, indo da forma ao discurso ou do discurso à forma. Conforme os termos de Foucault:

[...] Acontece ao texto de o livro ser apenas um comentário da imagem, e o percurso sucessivo, pelas palavras, de suas formas simultâneas; e acontece ao quadro ser dominado por um texto, do qual ele efetua, plasticamente, todas as significações.²⁰

19

“Perception is always a transaction between us and the world, and the idea that we could or should ever perceive an image without the pre-conception or expectations we derive from prior knowledge and experience would resemble the demand that we should make an electric current flow from the positive pole without connecting the wire with the negative pole. The image is one pole, the title often provides the other, and if the set-up works, something new will emerge which is neither the image nor the word, but the product of their interaction.” GOMBRICH, 2000, p. 169–170.

20

FOUCAULT, 1988, p. 40.

De fato, imagem e palavra não são dados simultaneamente e nossa percepção se dá de um para outro, num percurso que envolve espaço e tempo. Esse é um aspecto relevante do processo de criação de obras de arte que associam imagem e texto, no que se refere ao estabelecimento dessa hierarquia: se a imagem origina o texto, título ou enunciado, ou se o texto sugere a imagem.

Em *Seis propostas para o próximo milênio*, no capítulo dedicado à *Visibilidade*, Ítalo Calvino investiga, por um lado, como se formam as imagens literárias, ou as imagens que surgem a partir da leitura de um texto, e, por outro, como se forma um texto a partir de uma imagem, retomando em sua reflexão a problemática da prioridade da imagem visual ou da expressão verbal, que é, segundo o autor, “um pouco assim como o problema do ovo e da galinha”.²¹

A partir da concepção de Dante e de Santo Tomás de Aquino de que “há no céu uma espécie de fonte luminosa que transmite imagens ideais, formadas segundo a lógica intrínseca do mundo imaginário, ou segundo a vontade de Deus”, e que está expressa em um verso do Purgatório (XVII, 25) – “chove dentro da alta fantasia”, Calvino²² analisa o processo de formação das imagens que precedem ou acompanham a imaginação verbal, ou “de onde provêm as imagens que ‘chovem na fantasia’”. Calvino²³ distingue, a princípio, dois tipos de processos imaginativos: o que parte da palavra para chegar à imagem “visiva” e o que parte da imagem “visiva” para chegar à expressão verbal. Para o autor, em ambos os casos, o processo de formação de imagens postula:

*O inconsciente individual ou coletivo, o tempo reencontrado graças às sensações que afloram do tempo perdido, as epifanias ou concentrações do ser num determinado instante ou ponto singular, (...) processos que, embora não partam do céu, exorbitam das nossas intenções e de nosso controle, assumindo a respeito do indivíduo uma espécie de transcendência.*²⁴

Calvino²⁵ chama de imaginário indireto o conjunto de imagens que a cultura nos fornece, seja ela cultura de massa, seja outra forma de tradição, como a literatura e as artes visuais, e acredita que, além do imaginário indireto, diversos elementos concorrem para a formação da visualidade e para a interpretação de imagens e textos, inclusive quando estes estão em relação. Da mesma forma, o estudo de Foucault²⁶ acerca das relações entre imagem e enunciado nas pinturas de Magritte avalia a superioridade da imagem em relação ao enunciado que, por sua vez, desempenha o papel de contestação da imagem e de sua interpretação convencional. Segundo Foucault,²⁷ a distância entre a imagem e seu título, ou ainda, a emergência da imagem acima da horizontalidade das palavras nas obras de Magritte em sua

²¹ CALVINO, Ítalo. *Visibilidade*. In: _____. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 102.

²² CALVINO, 1990.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ FOUCAULT, 1988.

²⁷ *Ibidem*.

relação aparentemente aleatória, assegura a complexidade e a desautomatização da função de titulação. Foucault cita o próprio Magritte para compreender o tipo de articulação que o artista estabelece entre as pinturas e seus títulos: “Os títulos são escolhidos de tal maneira que impedem de situar meus quadros numa região familiar que o automatismo do pensamento não deixaria de suscitar a fim de se subtrair à inquietação”.²⁸ Mas esse fato, obviamente, não desabilita para a interpretação o leitor que não conhece a fonte dos elementos referenciais da imagem e/ou do título. Nessa relação, imagens e enunciados são dispostos de maneira que se estabeleça entre eles um diálogo crítico, sem a subjugação de um meio pelo outro, mas uma interferência mútua na elaboração de sentidos. Conforme esclarece Magritte em outro texto:

*Os títulos dos quadros não constituem explicações; nem os quadros ilustram os títulos. A relação entre quadro e título é poética: esta relação serve apenas para registrar certas características dos objetos tal como são habitualmente ignoradas pela nossa consciência, mas das quais temos às vezes um pressentimento quando confrontados com acontecimentos extraordinários sobre os quais a nossa razão não conseguiu ainda lançar luz.*²⁹

Ao tomar como objeto de sua reflexão a pintura de Magritte, Foucault evidencia que a relação entre a imagem e a palavra na obra do artista revela mais do que a separação entre signos linguísticos e elementos plásticos, mas também o jogo de desautomatização do pensamento e da linguagem a fim de proporcionar inquietação e de que o olhar encontre, “[...] como se estivessem perdidas em meio às coisas, palavras que lhe indicam o caminho a seguir, que dão nome à paisagem que está sendo percorrida”.³⁰

Quando penso na atribuição de títulos ou na inserção de enunciados em meus trabalhos, considero a possibilidade de uma relação, assim como em Magritte, de desautomatização ou de comentário entre ambos, conforme a proposta de Paulo Gomes: na relação de comentário, imagem e texto são dispostos de maneira que se estabeleça um “diálogo crítico entre as partes”.³¹ Não se caracteriza no comentário a subjugação de um meio pelo outro, mas uma iluminação mútua na elaboração de sentidos.³² O artista argumenta que o termo *comentário* para designar essa relação dialética entre elementos visuais e textuais, articulados em um mesmo trabalho, lhe parece apropriado também do ponto de vista etimológico, onde o termo designa – a partir do latim *commentari*, que por sua vez é originário de *comminisci* – imaginar.

Comentário, por sua vez, explica interpretando e ou anotando, trata de falar sobre, falar maliciosamente sobre algo ou alguém. Também,

²⁸ MAGRITTE apud FOUCAULT, 1988, p. 47.

²⁹ MAGRITTE apud PAQUET, Marcel. *Magritte*. Lisboa: Paisagem, 2006. p. 23.

³⁰ FOUCAULT, 1988, p. 40.

³¹ GOMES, Paulo. Simenon em Paris. In: CATTANI, Ideia (Org.). *Mestiçagens na arte contemporânea*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007. p. 275.

³² Ibidem.

*conforme a raiz latina de comentarium, pode ser adjetivado na forma comentício, ou seja, inventado ou imaginado.*³³

Enquanto a atribuição de legendas pressupõe uma equivalência entre imagem e texto, no sentido de se propor uma descrição em palavras da imagem, e conforme a significação do próprio termo – legenda, do latim *legenda*, coisa para ler –,³⁴ o enunciado pode ser considerado num campo ampliado, enquanto declaração, inscrição que propõe uma história a ser evocada ou um tema a ser representado independentemente da imagem. Com efeito, quando insiro uma inscrição em uma imagem, estou propondo a articulação entre ambas, e a imagem nesse contexto deve ser lida ou interpretada com referência ao enunciado inscrito.

Cabe ainda ressaltar que o aspecto de uma inscrição é parte importante da articulação entre imagem e enunciado que proponho, cuja aparência enfatiza a semelhança com os caracteres tipográficos e com a configuração formal e estética exibidos nos livros e nas ilustrações tradicionais. A configuração da imagem com a inscrição de uma suposta legenda, logo abaixo e na horizontalidade, evoca a tradição ilustrativa que pressupõe que um texto acompanhe a imagem na página, que se constitui como componente de uma obra literária. Nesse sentido, identifico a prática do texto em meu trabalho em pelo menos três níveis: primeiro a palavra aparece enquanto inscrição, dentro e como imagem, para ser vista antes de ser lida e com uma função claramente estética; depois, o texto sugerido pela imagem, ou a narrativa; e, por fim, enquanto título, neste caso fora da imagem, não aparece como inscrição, mas como forma de identificação que, no entanto, não se limita à descrição verbal da imagem, mas evidencia uma função claramente poética.

A relação de comentário mútuo entre imagem e enunciado que proponho em meu trabalho (figuras 1, 2 e 3) se situa em um plano diferente do nominativo, didático ou explicativo, mas não se configura como discrepância da associação de imagens e palavras que em nada se relacionam a não ser em uma arbitrária disposição em contiguidade: a atribuição de títulos sempre acontece a partir da imagem, como sugestão da imagem, no sentido de propor um diálogo entre a imagem e o enunciado que amplie suas potencialidades interpretativas e poéticas.

Compartilhando a ideia de Borges³⁵ de que as palavras, assim como as imagens são símbolos para memórias partilhadas e que por isso só podemos aludir ao sentido sem jamais especificá-lo, pensar no uso das palavras em relação com as imagens implica uma dupla articulação que, quando não caracteriza uma reverberação ou extensão, só pode culminar no enigma, sem necessariamente propor uma chave ou resposta, mas como poesia, que não requer nenhuma forma de discurso paralelo.

33

GOMES, 2007, p. 85–87.

34

SOURIAU, Étienne (Org.). *Diccionario Akal de estética*. Madrid: Akal, 2010. p. 737.

35

BORGES, 2000, p. 122.



Figura 1. Nara Amelia. *Benommenheit*, da série *O grande sofrimento da natureza*, 2009, água-forte e aquarela, 35 x 35 cm.



Figura 2. Nara Amelia. *Stummheit*, da série *O grande sofrimento da natureza*, 2009, água-forte e aquarela, 35 cm x 35 cm

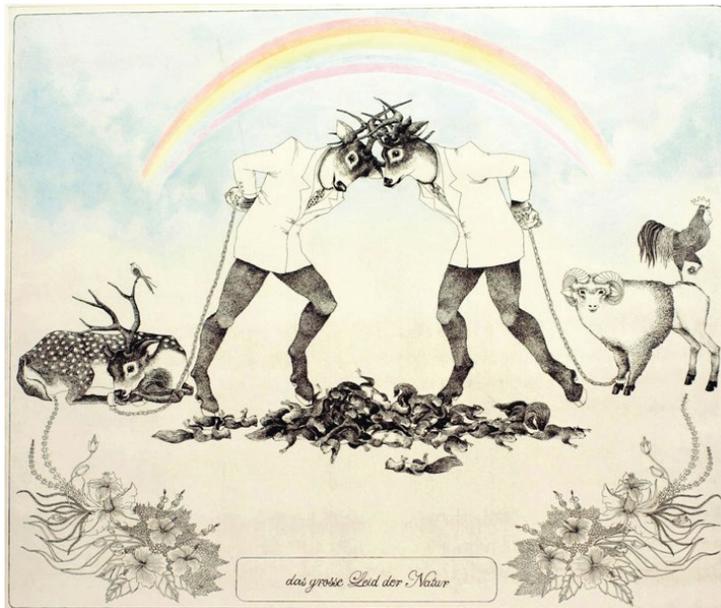


Figura 3. Nara Amelia. *Das grosse Leid der Natur*, da série *O grande sofrimento da natureza*, 2009, água-forte e aquarela, 44 cm x 37 cm.

REFERÊNCIAS

- BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. São Paulo: Companhia da Letras, 2000.
- CALVINO, Italo. *Visibilidade*. In: _____. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- GOMBRICH, E. H. *Image and word in twentieth-century art*. In: _____. *Topics of our time: twentieth-century issues in learning and in art*. London: Phaidon, 2000.
- GOMES, Paulo César Ribeiro. *Comentários: Alterações e derivas da narrativa numa poética visual*. 2003. 305 p. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.
- GOMES, Paulo. *Simenon em Paris*. In: CATTANI, Iclea (Org.). *Mestiçagens na arte contemporânea*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.
- GONÇALVES, Aguinaldo José. *Laokoon revisitado: relações homológicas entre texto e imagem*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.
- JAY, Martin. *Ojos abatidos: la denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid: Akal, 2007a.
- JAY, Martin. *Parresia visual? Foucault y la verdad de la mirada*. *Revista Estudios Visuales*, n. 4, p. 8 – 21. CENDEAC, 2007b.
- MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- PAQUET, Marcel. *Magritte*. Lisboa: Paisagem, 2006.
- SOURIAU, Étienne (Org.). *Diccionario Akal de estética*. Madrid: Akal, 2010.
- SOURIAU, Étienne. *A Correspondência das Artes: Elementos de Estética Comparada*. São Paulo: Cultrix, 1983.



NARA AMELIA MELO DA SILVA

Doutoranda em Poéticas Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Integrante do Grupo de Pesquisa Expressões do Múltiplo: Imagens e Meios Reprodutivos de Criação.

BEATRIZ RAUSCHER



Além da sala de aula: o exercício da liberdade como paradigma.
Entrevista com Shirley Paes Leme

RESUMO

Shirley Paes Leme, em entrevista, fala de projetos de extensão universitária desenvolvidos na Universidade Federal de Uberlândia na década de 1990, que visaram à complementação na formação do artista no ambiente acadêmico. Fala de sua própria formação e dos trabalhos desenvolvidos em colaboração com outros artistas e estudantes.

PALAVRAS-CHAVE

Formação do Artista. Extensão na Universidade. Projetos Colaborativos. Experimentação.

ALÉM DA SALA DE AULA: O EXERCÍCIO DA LIBERDADE COMO PARADIGMA. ENTREVISTA COM SHIRLEY PAES LEME

Conheci Shirley Paes Leme na década de 1990, quando comecei a dar aulas na Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Sua produção, no entanto, já tinha me chamado a atenção. Víamo-nos pouco na universidade, por ela sempre estar viajando para mostras no Brasil e no exterior. Nossa aproximação de fato aconteceu quando fui chamada por ela, juntamente com Marco de Andrade, para colaborar na organização de um projeto de extensão universitária que pretendia reunir artistas, teóricos e críticos de todo o país na cidade mineira de Uberlândia. Naquela ocasião, nada sabia da impressionante força de trabalho e obstinação dessa artista, cuja produção se firmava entre as mais sólidas no cenário das artes visuais do país e que não fazia distinção entre sua produção artística e sua atuação universitária, dedicando-se às duas com o mesmo rigor.

Enquanto o projeto se desenhava, percebi que Shirley acreditava em um ensino da arte por meio da experimentação, da vivência e da aproximação entre estudantes e artistas. Em linhas gerais, todos os projetos por ela concebidos e conduzidos naqueles anos baseavam-se no seguinte princípio: curadores, artistas e estudantes trabalhando juntos na produção, na discussão e na interação com a arte. Naquele momento, não imaginávamos a dimensão que iria adquirir o projeto, nem que outros projetos poderiam se seguir. Hoje, passados mais de 15 anos, podemos observar o impacto que essas ações exerceram naquele ambiente acadêmico. Esta entrevista se foca em três projetos de extensão¹ propostos e executados por Paes Leme naqueles anos, quais sejam: o projeto *Arte e cultura*, de 1994, o projeto *Arte na cidade*, de 1995, e *Arte no hospital*, que se desenrolou por quase todo o ano de 1996.

Conversei com Shirley Paes Leme em fevereiro de 2010, às vésperas do feriado de Carnaval, em seu ateliê no bairro de Pinheiros, em São Paulo. Ela falou da admiração por seus professores, de seu entusiasmo diante de um projeto novo, da importância do rigor na execução desses projetos e da colaboração, tanto na condição de aluna como na de professora e na de proponente.

Apesar de minha tentativa de seguir um roteiro que abordasse cada projeto separadamente, focando as questões sobre ensinar e aprender arte, sobre a importância de sua formação em sua experiência didática, sobre a relação com as

¹ As atividades culturais, assim como os atendimentos hospitalar, odontológico e jurídico, são ações de extensão incentivadas pela universidade com o objetivo de levar o conhecimento que produz para fora de seus muros, efetivando sua função social. Elas promovem uma importante interface para a pesquisa e para o ensino e aproximam professores, pesquisadores e estudantes da comunidade.

instituições e sobre a forma como sua produção artística se insere nessas práticas, percebi que esses aspectos não se separam, nem nas ações nem no discurso da artista. Seu pensamento é rizomático, assim como seu *modus operandi*. É difícil conversar com Shirley e não se ver envolvido em um mundo onde são escassas as fronteiras entre arte e vida.

O propósito deste diálogo, menos que divulgar e registrar esses projetos, é observá-los como possibilidades de ensino por meio do exercício da liberdade e da experiência, pautadas pela qualidade, independentemente de se isto se dá nos principais centros culturais e financeiros do país ou longe deles.

O projeto *Arte e cultura* foi um ciclo de oficinas, palestras e cursos gratuitos, com artistas e teóricos da arte, realizado, no ano de 1994, na Universidade Federal de Uberlândia, em Minas Gerais. O projeto foi financiado pela própria universidade e contou com alguns parceiros locais e com o apoio do Goethe-Institut. Durante três meses, passaram por Uberlândia, entre brasileiros e estrangeiros, Nelson Leirner; Ana Tavares; Agnaldo Farias; Monica Nador; Tadeu Chiarelli; Michael Mathei, Peter Wutz e Sibylle Badstuebner Gloger (Alemanha); Fernando Cochiaralli; Guto Lacaz; Nora Vest (Suíça); Eurico Resende; Daniel Acosta; Olívio Tavares de Araújo; Alberto Beuttenmüller, Carlos Fajardo, Stella Teixeira de Barros e Carmela Gross. Shirley fale-me sobre a ideia geradora desse projeto.

Antes de falar sobre o projeto *Arte e cultura*, gostaria de dizer que, desde que me mudei para Uberlândia, em 1979 (eu comecei a dar aulas nesse período), realizei vários projetos convidando críticos, artistas e cineastas. Entre os que convidei para cursos estavam Nilson Azevedo, que trabalhava no Pasquim e em outros jornais do Brasil para dar curso de história em quadrinhos; Pedro Ernesto Stillpen (o Still, que fazia vinhetas para a Rede Globo), para ministrar curso de cinema de animação; José Tavares de Barros, para falar sobre Cinema Novo. Meu interesse em trabalhar com a chamada extensão na universidade sempre foi muito grande. Eu nunca acreditei somente no ensino da sala de aula; há várias frentes para o artista/professor. Meu interesse em realizar esses projetos estava na ideia de como o artista/professor poderia circular como agente transformador no sistema da cultura, no sistema da arte.

Nesse e em outros projetos, você colocava em prática um modo de ensinar arte fundamentado na experiência e baseado em seu próprio aprendizado. Como foi sua formação? Você se graduou em Belas Artes?

Sim, graduei-me na UFMG (Universidade Federal de Minas Gerais), em Belo Horizonte. Já desde o primeiro ano, fui trabalhar como estagiária no Departamento de Artes Plásticas da EBA (Escola de Belas Artes) e o que, de fato, mais me interessava

eram conversas que eu tinha no corredor com Amilcar de Castro, Álvaro Apocalypse, Jarbas Juarez, Márcio Sampaio e Eduardo Luppi. Acho que tenho sorte de ter convivido com essas pessoas e com outras com as quais convivi nos Estados Unidos, principalmente meu orientador, David Ireland, uma pessoa generosa e incrível. Acho que professor tem que ser generoso por natureza.

Mas, voltando, depois disso, trabalhei no Palácio das Artes, no CIDA, que era o Centro de Informação e Audiovisual, onde trabalhávamos com cinema, audiovisual, música, dança e teatro. Trabalhando lá, eu tinha que me informar, ler todos os jornais, saber o que estava acontecendo na cidade e no mundo. O Palácio das Artes era, nos anos 70, um centro de efervescência cultural. Aconteceram lá várias exposições interessantes. A Escola Guignard, que proporcionava cursos livres, ficava no porão do Palácio das Artes. O Amilcar também dava aulas lá. Depois do meu trabalho, que terminava às 19 horas, eu sempre passava pela escola para encontrar o Amilcar e amigos para irmos à cantina do Lucas no Maleta.

Em 1979, quando eu cheguei a Uberlândia, eu queria passar isso aos alunos. Foi quando tomei a decisão de realizar projetos além do trabalho em sala de aula; ir para outros espaços além do campus, para a cidade, para a rua, parques e praças.

Eu sempre tive curiosidade em relação ao outro, vontade de aprender, e, quando convidávamos artistas/professores, eu também fazia os cursos, interagia com as ideias deles e trabalhava os conceitos com os alunos. Continuo achando isso muito legal. Eu acredito nisso, nesse olhar estrangeiro, de alguém que chega e desestabiliza alguma coisa que poderia estar se cristalizando. Eu gosto dessas propostas desestabilizadoras; naquela época, o objetivo era esse.

Nos três meses nos quais se desenrolou o projeto *Arte e cultura*, tínhamos a impressão de que a universidade estava sendo invadida. Era como se, até aquele momento, os estudantes estivessem em treinamento ou simulação e, em um determinado instante, tivessem sido lançados em um campo de batalha real. Aquela era “a arte” e aqueles eram “os artistas”. Como foi selecionado esse grupo de artistas que você levou para lá?

Na verdade, eu não queria convidar só artistas; eu queria fazer uma feijoada brasileira, de tudo um pouco. Pensei em levar pessoas que eu acreditava que poderiam contribuir. Quando surgiu a ideia de fazer o projeto, eu levantei alguns nomes, e achei que, pelo custo, a universidade não iria aprovar. A Pró-Reitoria de Extensão aprovou tudo; não houve cortes, e isso foi muito bom. Alguns artistas eu já conhecia e gostava dos trabalhos deles; convidamos e eles aceitaram. Busquei pessoas de outros centros e até pessoas que eu não conhecia pessoalmente. Por exemplo, eu não conhecia o Agnaldo Farias, nem o Paulo Herkenhoff. Eu havia lido um texto muito interessante do Paulo e, quando soube que ele tinha trabalhado com a obra da Lygia

Clark, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, achei que seria bom saber um pouco sobre essa experiência. O Fernando Cochiari eu já conhecia da FUNARTE, onde participei do Projeto Macunaíma; a Stella Teixeira eu conheci quando eu voltei dos Estados Unidos; ela era curadora da Bienal de São Paulo e achei que também poderia contribuir. Quando convidava o crítico, o historiador ou o artista, eu não determinava um assunto; eu deixava que ele escolhesse. Eu me lembro de que o Paulo Herkenhoff me perguntou: “sobre o que você quer que eu fale?”. Eu disse: “O que que lhe interessa?”. E ele falou: “isso é muito bom”. Ele foi falar sobre arte e loucura. Falou do Bispo do Rosário, que na ocasião era pouco conhecido em Uberlândia.

Esse projeto tinha esse espírito mais abrangente. Lembro-me de que você convidou uma arquiteta para um curso sobre paisagem; uma designer que ofereceu uma oficina de joalheria; três exposições – sendo uma de trabalhos da Carmela Gross –, um grupo de teatro; enfim, um programa grande.

Eu pensava em dar uma visão ampliada das possibilidades de criação. A arquiteta que convidei foi a Beatriz Santos, que, hoje, é professora no Departamento de Arquitetura da UFRJ. Nós trabalhamos juntas na UFU durante vários anos; era ótimo. Ela participou também do início do projeto Formas Lúdicas no Espaço.² Convidei-a para a palestra porque sabia que ela estava estudando os conceitos de paisagem e seus desdobramentos; um assunto que interessa a muitas pessoas.

O Truks, de teatro de bonecos (formado pelo casal Henrique e Veronica Gerschman e outros), foi bárbaro porque eles usavam uma técnica japonesa de animação de bonecos inspirados no Bunraku. Esse espetáculo me fez lembrar do Ballé Triádico da Bauhaus, criado por Oskar Schlemmer. Levei meus filhos ao espetáculo em 1993. Achei que esse trabalho, “A bruxinha”, ia além do teatro infantil, tinha um entrosamento incrível entre forma, luz e cor. Então, convidei a Verônica, que eu já conhecia desde 1990; ela é filha da Anna Maiolino, minha amiga. Eles fizeram três apresentações: no campus, ao ar livre; numa sala de espetáculos do Departamento de Música; e no teatro da cidade, atingindo um público bem amplo, não só de universitários.

A Carmela eu conhecia muito pouco; na verdade, eu a conheci quando trabalhamos juntas na exposição *Arte da fibra*, em 1990, no SESC Pompéia, em São Paulo. Gostei do jeito de ela trabalhar com fragmentos de madeira, expandindo-se pelo espaço. Em Uberlândia, ela fez uma exposição maravilhosa chamada *Larva*, na Galeria da Prefeitura. É muito legal lembrar essas coisas aqui com você, que participou do projeto; eu tinha me esquecido de muita coisa que você está pontuando.

Os artistas ofereceram oficinas durante o dia e palestras à noite; então, não só os teóricos, mas os artistas também falaram sobre suas experiências.

2

Trata-se do trabalho realizado no Parque do Sabiá, na cidade de Uberlândia. Shirley me explicou que esse projeto foi realizado de 1979 a 1983, um *playground*, composto de mais de vinte e cinco brinquedos inventados pela artista, em colaboração com crianças de periferia, professores e alunos da UFU. Mostrou-me projetos e documentos da época da realização do trabalho que guarda em pastas em seu ateliê.

Sim, isso é importante; a voz do artista sempre foi significativa. Sempre, nos projetos que eu realizei, o artista apresentava e discutia o seu trabalho. E isso é fundamental na formação do estudante, para que ele entenda os processos de conceituar e de pensar e para que saiba o que está fazendo, e não para que apenas faça. Isso vem da minha experiência lá nos Estados Unidos, onde participei de muitos cursos, palestras e montagens de exposições realizadas por grandes artistas que dividiam, abertamente, tudo com a gente.

O projeto, como um todo, teve convidados brasileiros e do exterior. Como foi isso?

Recebíamos gente toda semana, você lembra? Tínhamos três convidados com cursos simultâneos e ainda tínhamos que lidar com os estrangeiros, que foi uma das coisas mais difíceis. Foram duas residências. A artista suíça, Nora Vest, ficou três meses no meu estúdio.

Sabemos que, no contexto universitário, a arte sofre para se afirmar em relação a outras áreas do conhecimento. Desenvolver projetos como esses, de ensino fora da sala de aula, em instituições de ensino superior, é uma vantagem ou uma desvantagem? Quais as exigências e as limitações ao se trabalhar no ambiente acadêmico?

É complicado, mas você sabe, eu sempre andei na contramão. Minha ação era, de certo modo, subversiva, não só nos projetos, mas também em minha atuação no museu (Museu Universitário de Arte da Universidade Federal de Uberlândia). Eu procurava os gestores e negociava; eu acreditava no projeto. Eu queria um ambiente de discussão; eu queria a troca. Isso me estimulava e estimula até hoje. Não sou contra a instituição; acho que temos que trabalhar com e na instituição, mas subvertendo e preservando o rigor. Nunca me senti presa às limitações da sala, nem ao campus, e muito menos ao ambiente acadêmico. “O ser humano é condenado a ser livre”, como diz Sartre. Isso tem um preço, você sabe! Para a vinda dos artistas alemães, fizemos parceria com o Instituto Goethe e, assim, eles ganharam as passagens; a universidade pagou pró-labore, hospedagem e alimentação. Mas, sim, era uma subversão do sistema acadêmico vigente.

O projeto *Arte na cidade* aconteceu em 1995 e envolveu a universidade e a Secretaria Municipal da Cultura. Seu objetivo era convidar artistas para produzir obras para locais públicos, escolhidos por eles, na cidade de Uberlândia. Para a curadoria, foram convidados Luciana Brito e Tadeu Chiarelli. Além de um artista da cidade, Assis Guimarães, e uma artista da universidade, Mary Di Lório, foram também convidados, pelos

curadores, Ana Tavares (figura 1), Iran do Espírito Santo (figura 2), Monica Nador e Caetano de Almeida. Aconteceram palestras e debates sobre arte em espaço público, e estudantes e participantes da comunidade colaboraram com os artistas na produção das obras. Menor no número de pessoas envolvidas, mas não menor em ambição, como o *Arte na cidade* foi concebido?



Figura 1. Ana Tavares. *Sem Título*, 1995. Grafite sobre parede. Vistas do trabalho realizado junto ao projeto *Arte na cidade* na Biblioteca do Campus Santa Mônica da Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, Minas Gerais. (Foto: Beatriz Rauscher, 2010)

Adorei trabalhar com o Tadeu Chiarelli, uma pessoa que respeito muitíssimo, com a Luciana e com todos os artistas convidados. Foi muito trabalhoso, mas nos divertimos muito também. Como te disse, sempre foi importante para mim a reflexão como parte da obra, então, esses debates e palestras faziam esse papel. O projeto foi concebido com base na minha experiência nos Estados Unidos. Morei em Berkeley, na Califórnia, como bolsista da Fulbright, e essa bolsa me dava condição de estudar em várias universidades. Na UCLA (University of California at Los Angeles), no campus da universidade, tem uma espécie de museu a céu aberto; são esculturas, intervenções, e aquilo, para mim, foi uma experiência incrível, como se eu estivesse vivenciando a escultura do século XX e sua expansão. Era com se fosse um livro, que se lê de outra maneira, e eu achava aquela maneira muito legal de educar, não só os alunos da universidade, mas o público em geral, porque você tem um contato direto e permanente com a obra. Achei que poderia fazer isso em Uberlândia. Fizemos várias reuniões e propusemos não só utilizar o parque de Burle Marx (Praça Sergio Pacheco), mas também utilizar o campus e outros espaços públicos

da cidade. Mas, por conta do orçamento, fomos enxugando, enxugando, até chegar a um ponto no qual apenas poucos artistas foram convidados. A ideia era que esses artistas trabalhassem *in loco*, criando um projeto para um lugar específico escolhido pelo artista. Os artistas deveriam trabalhar com os alunos da universidade e com o público da cidade. O projeto não era restrito aos alunos do Departamento de Artes Plásticas da Universidade Federal de Uberlândia; qualquer pessoa poderia se inscrever.

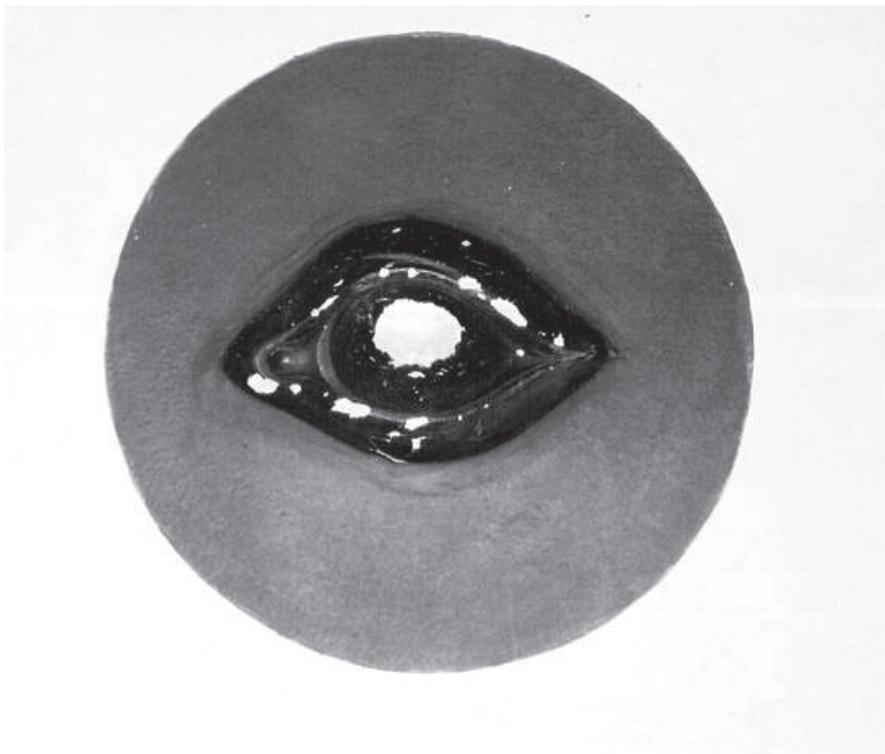


Figura 2. Iran do Espírito Santo. *Sem Título*, 1995. Objeto em relevo. Vários pontos da cidade, Trabalho realizado junto ao projeto *Arte na cidade*, Uberlândia, Minas Gerais. (Foto: Dino Gozzer, 2006).

Você tinha intenção de envolver os estudantes na execução das obras?

A ideia desse projeto era que a obra fosse realizada junto com o aluno; ele sendo coautor. Achei que era importante esse tipo de aprendizagem que não era da sala de aula. Todos os projetos que propus eram um complemento da formação profissional do estudante de arte.

Em meados dos anos 70, na UFMG, eu fazia algumas contribuições no Giramundo.³ Eu era estagiária e ficava o dia inteiro na Escola de Belas Artes, então,

³ Grupo de teatro de bonecos ligado à UFMG.

estava sempre atenta e participava dos projetos que aconteciam. Aprendi mais do que na sala de aula, e esse aprendizado foi muito importante para a minha vida, porque me deu um entendimento do que era um projeto, da gênese da ideia à execução e ao produto final. Nunca pintei, mas trabalhava com pintores; nunca fiz bonecos, mas aprendi muita coisa de teatro de bonecos. Na Escola, eu me envolvi com o pessoal de cinema, e também, no CIDA, eu aprendi muito sobre cinema. No cinema, você trabalha em colaboração, trabalha em grupo. Eu gosto dessa ideia do grupo porque aí a ideia não é só sua; ela é compartilhada entre os membros.

O terceiro projeto, a *Arte no hospital*, de 1996, tinha como objetivo proporcionar um ambiente mais humano e digno aos pacientes do Hospital das Clínicas da Universidade Federal de Uberlândia. Para isso, foram doados 98 trabalhos de artistas brasileiros e do exterior, além de trabalhos de estudantes do Curso de Artes Plásticas da universidade. Esse foi o mais radical dos projetos que você conduziu na década de 1990. O *Arte e cultura* dirigiu-se à universidade e foi pensado, especificamente, em função da formação do jovem artista. O *Arte na cidade* se endereçou e exerceu seus efeitos no modo de abordar a arte na cidade de Uberlândia, já o projeto *Arte no hospital* promoveu um impacto inédito, visando à penetração da arte contemporânea em um contexto totalmente diverso do habitual. Isso foi, naquela ocasião, muito estimulante para os artistas. Minha pergunta é: os artistas, os médicos, os pacientes, os funcionários do hospital, os usuários dos serviços de saúde estavam preparados para tal encontro? Como isso se deu?

Esse projeto surgiu num período em que fui trabalhar no Hospital Psiquiátrico (da Universidade Federal de Uberlândia) junto com o diretor do hospital. A ideia deles (administradores do hospital) era que eu trabalhasse com arteterapia. Como nunca estudei arteterapia, não sabia nem por onde começar. Sugeri a eles que eu passasse um tempo com os internos para sentir o lugar. O diretor estava ansioso pelos resultados e queria que eu fizesse algo, então, eu resolvi começar pela música; convidava amigos músicos profissionais para tocar para os internos. Assim, eles tomariam consciência de que eu estava ali com eles – acho que a música traz essa união. Eu tinha que buscar uma maneira de fazer com que eles confiassem em mim. Consegui isso através da música. Foram momentos muito fortes para nós, que estávamos estrangeiros no espaço. Eu percebi que a música e o som, naquele ambiente tão inóspito, mexeram muito com aquelas pessoas. Alguns começaram então a se manifestar. Observei que o espaço estava muito degradado, pensei então em melhorá-lo. Propus à direção do hospital intervir no espaço.

Mas o projeto não se limitou ao Hospital Psiquiátrico; ele foi se ampliando e se modificando.

Eu delinee o projeto e apresentei para a direção do hospital. A princípio, seria um convite para que os artistas realizassem obras no local, para criar obras nas paredes do hospital e em uma praça interna. Mas havia muitas interferências administrativas; eles quiseram que o projeto fosse extensivo ao Hospital das Clínicas inteiro e não se limitasse apenas à psiquiatria. Aí, ele tomou uma dimensão assustadora. Foi quando chamei o Marco de Andrade (professor de História da Arte e curador) para trabalhar comigo na execução do projeto. Como não seria mais possível que todas as obras fossem criadas para um lugar específico, pedimos doações aos artistas – também doei muitos trabalhos (obras) de vários artistas que eu tinha – e incluímos trabalhos de estudantes. Nós fizemos uma seleção dos trabalhos dos estudantes. Isto eu achei legal também: inserir o aluno no projeto. Alguns artistas, como Monica Nador, Caetano Almeida, Cláudia França, Darli Oliveira, Isa Pini, fizeram suas obras para um lugar específico, algumas inclusive de caráter contingencial e efêmeras (figura 3). Eles visitaram, escolheram e trabalharam no local. O hospital é um lugar muito difícil para se trabalhar porque tem um fluxo muito grande de pessoas, a administração interfere muito e nem sempre tem a compreensão de arte que se espera.

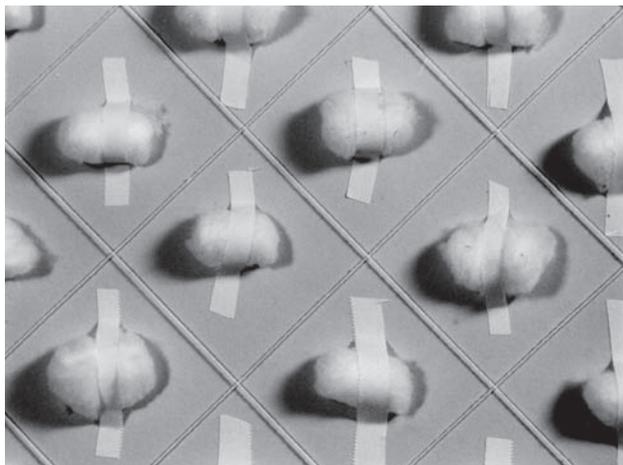


Figura 3. Cláudia França. *Sem título*. (Detalhe). 1996. Sensibilização de superfície (relevo sobre pilastra), 220 cm x 110 cm x 10 cm. Algodão, esparadrapo e linha de crochê. Setor: Ala Endoscopia Hospital de Clínicas UFU, Uberlândia, Minas Gerais. (Foto: Paulo Augusto, 1996).

O Projeto Arte no hospital teve uma continuidade quando você se mudou para São Paulo. Como foi isso?

Foi em 2006, com os alunos da Faculdade Santa Marcelina, no Hospital Infantil do Mandaqui. Durante seis meses, nós visitamos e determinamos os lugares onde faríamos a intervenção e discutimos qual seria o tipo de intervenção. Trabalhamos diretamente sobre as paredes e a partir da sugestão das cores e formas existentes no hospital. Aproveitamos as manchas que já existiam nas paredes para criar os desenhos. Com os alunos, discuti sobre questões como a especificidades do lugar e a autoria. Não trabalhamos nas salas de internamento; apenas na sala de entrada de macas, na sala de espera e na brinquedoteca.

Hoje, as práticas colaborativas estão muito difundidas, mas você sempre teve esta capacidade de agregar pessoas em torno de seus projetos. Quando isso começou?

Honestamente, penso que começou quando meu pai me deu, aos nove anos de idade, uma sala de aula para que eu pudesse alfabetizar os funcionários da fazenda. Trabalhar com aquelas mãos duras do trabalho árduo do cabo de enxada me tocou profundamente. Depois, em 1979, já na Universidade Federal de Uberlândia, fiz o trabalho *Formas lúdicas no espaço* (figura 4). Era um projeto colaborativo, com um arquiteto, com os funcionários do parque, com professores e alunos da universidade. Alguns alunos eram estagiários no projeto, e é curioso observar que duas das estagiárias se tornaram arquitetas por conta desse projeto. Nós fizemos pesquisa na rua para ver quais eram os brinquedos de que as crianças gostavam; fizemos pesquisas ergonômicas; pesquisamos o que era talude, sapata; negociamos com o poder público; fizemos o projeto e o executamos. Eu gosto de trabalhar em grupo. Gosto mesmo, cada dia mais, de trabalhar em colaboração. Quase tudo que tenho feito é trabalhar a arte contextualizada. Em Porto Alegre, eu fiz uma performance e instalação chamada *C/Sem zeros*, tudo relacionado com o espaço de Porto Alegre, o lugar em que agente estava, em colaboração com os artistas da cidade. Eu acho a troca muito estimulante. *Arte no hospital*, *Arte e cultura* e *Arte na cidade* têm esse pensamento de não ficar só com um grupo de alunos, mas atingir a comunidade. Todos foram abertos à comunidade, nenhum foi fechado.

Como você levou a experiência de trabalhos colaborativos realizados aqui quando foi bolsista nos EUA?

Nos Estados Unidos, eu queria muito fazer obras participativas – que era uma coisa que estava acontecendo aqui com a Lygia e o Hélio. Aqui, eu tinha feito o parque, que é uma obra; eu vejo como uma obra de arte. Algumas pessoas diziam que era uma obra social. Tanto foi que todos os trabalhos que eu fiz quando estava lá tinham uma relação com a minha vivência no Brasil. Nos Estados Unidos, nos anos 80, era o momento do *white cube*, em que você tinha que lidar com as paredes das galerias. Se eu fosse fazer qualquer coisa fora, era *earthwork*, entende? Lá, eu realizei a obra “*inside out*”; esta palavra significa “do avesso”, mas também pode ser *in*, dentro; *side*, lado e *out*, fora. O participante entra, vivencia a obra em todos os sentidos: fora, dentro, do lado. É um ambiente, dentro de um espaço; não é um trabalho através do qual se está falando de um lugar específico, mas era um lugar dentro de um espaço. Eu estava estudando os escritos de Foucault sobre heterotopias. No final, acho que estou falando a mesma coisa sempre, o mesmo conceito, mas utilizando meios diferentes de falar.



Figura 4. Shirley Paes Leme. *Túnel*, 1979–83. Estrutura de ferro com corda natural, 70 metros lineares, um dos brinquedos do projeto *Formas lúdicas no espaço*, Uberlândia, Minas Gerais.

Shirley, nós estamos focando, principalmente, esses três projetos, mas, conforme eu vou ouvindo você, eu vejo que esse tipo de iniciativa se multiplica na sua vida o tempo todo; onde quer que você esteja, está sempre agregando pessoas, trabalhando com colaboração. Quem conhece a sua obra não sabe que você tem este potencial agregador, que tem esta capacidade de liderança de grupos, de organizar projetos, de coordenar projetos, de agregar pessoas, de aceitar as contribuições dos outros. Acho que essa é uma característica dos artistas atuais, e isso é uma prática sua desde que você começou a trabalhar. Você poderia afirmar que isso alimenta sua produção?

Isto é a produção. Eu não separo; eu não vejo nenhuma separação. Em minha atuação como coordenadora do Museu Universitário, também. Para mim, isso tudo que fiz e continuo fazendo é produção colaborativa. Vejo isso tudo como obra, não vejo isso separado não; é tudo a mesma coisa.

Você tem um projeto em gestação dentro desse espírito, o *Projeto navio*. Para concluir, você poderia dizer o que é essa proposta?

Acho que é o projeto mais ambicioso porque ele contempla tudo isso que eu estou falando numa escala ainda muito maior. Dei esse nome, claro, por causa da construção (do estúdio onde pretende situá-lo) e também porque navio é uma heterotopia, segundo Foucault. Eu quero trabalhar com parceiros nacionais e internacionais, como sempre fiz, mas tendo mais autonomia do que tive quando era professora na Universidade de Uberlândia. Estou trabalhando nele, mas vamos esperar.

São Paulo, 11 de fevereiro de 2010



BEATRIZ RAUSCHER

Doutora em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2005), atualmente é professor adjunto da Universidade Federal de Uberlândia, atuando no Curso de Graduação em Artes Visuais e no Programa de Pós-graduação em Artes. Coordena o Grupo de Pesquisa Poéticas da Imagem da UFU.



SHIRLEY PAES LEME

Artista, doutora em Artes Visuais pela J. F. Kennedy University, California, USA, e professora no Programa de Pós-Graduação e na Graduação da Faculdade Santa Marcelina (FASM), em São Paulo. É coordenadora do grupo de pesquisa Heterotopias na FASM.

ENGLISH

- 155 JAMES ELKINS
Art history and images that are not art
- 177 MARQUARD SMITH
Visual studies, or the ossification of thought
- 191 MATT FERRANTO
Digital self-fashioning in cyberspace: the new digital self-portrait
- 199 LUIZ CLÁUDIO DA COSTA
The non-archivist artist: the mechanisms of collection in the contemporary arts
- 207 ANTONIO VARGAS
Considerations about the mystical view in arts
- 215 NARA AMELIA MELO DA SILVA
Possible linkages between image and caption in the visual poetics context
- 223 BEATRIZ RAUSCHER
Beyond the classroom: the practice of freedom as a paradigm. Interview with shirley paes leme

ESPAÑOL

- 229 MARÍA SUSANA GARCÍA RAMS
Alquimia creativa femenina y animación: Lesley Keen y *Mother of Invention*
- 235 CYNTHIA FARINA
Mutaciones de lo sensible el arte deslocalizado y el cuerpo desincorporado

ART HISTORY AND IMAGES THAT ARE NOT ART

James Elkins

ABSTRACT: This article examines some of the possible relationships between art history and the study of nonart or “inexpressive” images, mainly present in the scientific field. It is considered the way art history approaches nonart images to explain the use of science by artists, as well as the impact of aesthetic conventions in the making of scientific images.

KEYWORDS: Art history. Sciences. Nonart images.

Most images are not art. In addition to pictures made in accord with the Western concept of art, there are also those made outside the West or in defiance, ignorance, or indifference to the idea of art. In the welter of possibilities two stand out. Non-Western images are not well described in terms of art,¹ and neither are medieval paintings that were made in the absence of humanist ideas of artistic value.² Together the histories of medieval and non-Western

images form the most visible alternates to the history of art, and they attract most attention in the expanding interests of art history. But there is another group of images that has neither religious nor artistic purpose, and that is images principally intended — in the dry language of communication theory — to convey information.³ There is no good name for such images, which include graphs, charts, maps, geometric configurations, notations, plans, official documents, some money, bonds, seals and stamps, astronomical and astrological charts, technical and engineering drawings, scientific images of all sorts, schemata, and pictographic or ideographic elements in writing: in other words, the sum total of visual images that are not obviously either artworks or religious artifacts. In general, art history has not studied such images, and at first it may appear that they are intrinsically less interesting than paintings. They seem like half-pictures, or hobbled versions of full pictures, bound by the necessity of performing some utilitarian function and therefore unable to mean more freely. Their affinity with writing and numbers seems to indicate they are incapable of the expressive eloquence that is associated with painting and drawing, making them properly the subject of disciplines such as visual communication, typography, printing, and graphic design.

¹ I would like to acknowledge help and critical readings by Dennis Des Chene, Harry Marks, Thomas Sloan, Michael Lynch, Andrew Connolly, Margaret MacNamidhe, and Jennifer Tucker. Although the study of non-Western art is taken to be a 20th-century interest, it begins in the 17th century, at the same time as the kinds of scientific images I concentrate on in this essay. A convenient place to start the history of Western attempts to comprehend non-Western images is CARTARI, Vincenzo. *Imagini de gli dei delli antichi*. Padua, 1626. One of the best and most general meditations on the question of interpreting non-Western ideas is HEIDEGGER, Martin. A Dialogue on Language. In: HERTZ, Peter D. *On the Way to Language*. San Francisco, 1971, p. 1–56. For a good summary of the problem in anthropology (which can be read as a guide to issues in art history), see TAMBIAH, Stanley. *Magic, Science, Religion, and the Scope of Rationality*. Cambridge, 1990.

² As Hans Belting puts it (*Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*. Trans. Edmund Jephcott. Chicago, 1994. p. 459), paraphrasing Hans Sedlmayr, in the “humanist definition of art... the new presence of the work succeeds the former presence of the sacred in the work.” At that point the “history of the image before the era of art” — that is, from late antiquity to the earliest Renaissance — comes to an end, and the “development of art” commences. In relation to problems of definition I discuss below, the asymmetry

in Belting’s comparison is crucial: to be a logical parallel, it would have to read: “the new [sacred] presence of the work succeeds the former presence of the sacred in the work.” Like the question of non-Western art, the shift or loss of presence has deep connections to the kinds of scientific and “informational” images I discuss. It is significant in this regard that the historian of science LATOUR, Bruno. *Opening One Eye While Closing the Other... A Note on Some Religious Paintings*. In: FYFE, Gordon; LAW, John (Ed.). *Picturing Power: visual depiction and social relations*. London: Routledge, p. 15–38. Latour claims in part that linear perspective is the signal that presence is transposable, so that scientific “mobility” begins to cancel religious “immutability” (*ibid.*, 26). I argue differently in *The Poetics of Perspective*. Ithaca, N.Y.: Cornell Press, 1994, suggesting that perspective has always had an ambiguous role in these questions, and that now it is itself a fading presence. On the general subject of presence in art, the most important accounts are Michael Fried’s ongoing interrogation of “presence” and “presentness,” and STEINER, George. *Real Presences*. Cambridge: Press Syndicate of the University of Cambridge, 1986.

³ For communication or information theory, as it applies to visual images, see e.g., METZKER, Reiner. *Das Medium der Phenomenalität: Wahrnehmungs- und erkenntnistheoretische Aspekte der Medientheorie und Filmgeschichte*. Munich, 1993; MOLES, Abraham. *Information Theory and Esthetic Perception*. Urbana, p. 111, 1966; and TUFTE, Edward R. *Envisioning Information*. Cheshire, Conn., 1990 (reviewed by Ian Hacking, “Matters of Graphics”. *Science*, CCLII, May 17, 1991, 979–80). An interesting specialized study is KRUSKAL, W. H. *Criteria for judging Statistical Graphics*. *Utilitas Mathematica*, XXI B, p. 283–309, 1982.

Still, it is necessary to be careful in such assessments, because informational images are arguably the majority of all images. If pictures were to be defined by their commonest examples, those examples would be pictographs, not paintings. An image taken at random is more likely to be an ideographic script, a petroglyph, or a stock-market chart than a painting by Degas or Rembrandt, just as an animal is more likely to be a bacterium or a beetle than a lion or a person. The comparison is not entirely gratuitous, and I make it to underscore the final barriers that stand in the way of a wider understanding of images, just as the remnants of anthropomorphism keep the public more engaged with lions than with bacteria. (In the last few decades, art historians have become interested in a wide variety of images that are not canonical instances of fine art, including mass cultural images, commercial and popular imagery, “low” art, and postcolonial images. From the broader viewpoint of images in general, such images remain within the fold of art. Popular imagery draws on the conventions of fine art even when it is not actively quoting or subverting it, but informational images operate at a much greater remove and are often effectively independent. In my analogy, fine art and popular imagery together might be the familiar mammals and other chordates, and informational imagery the many other phyla.

The variety of informational images, and their universal dispersion as opposed to the limited range of art, should give us pause. At the least it may mean that visual expressiveness, eloquence, and complexity are not the proprietary traits of fine art, and in the end it may mean that there are reasons to consider the history of art as a branch of the history of images, whether those images are nominally in science, art, archaeology, or other disciplines. My purpose in this essay is to survey the field of image studies, which is under way in disciplines such as the history of science, and to argue three points about the importance of informational images: that they engage the central issues of art history such as periods, styles, meanings, the history of ideas, concepts of criticism, and changes in society; that they can present more complex questions of representation, convention, medium, production, interpretation, and reception than much of fine art; and finally, that far from being inexpressive, they are fully expressive, and capable of as great and nuanced a range of meaning as any work of fine art.

Among the disciplines engaged with these images, the history of science is predominant, but interest in nonreligious, nonart images is not limited to science. In many societies such images comprise the principal alternate to religious imagery, and for that reason alone, it is not prudent to assimilate whatever is taken to be informational

with science or technology. The idea of counting, for example, has given rise to visual forms as well as written ones. In the West the visual history of numeration extends in time from the earliest Upper Paleolithic “tallies” on bone and slate to the inception of abstract symbols for numbers,⁴ and from there to visual elements in the most recent number theory — a significantly longer continuous range than is normally covered by the histories of art or science.⁵ The history of visual elements in mathematics also extends beyond the boundaries of the history of science; diagrams occur in modern texts, but also in unscientific constructions such as Ramon Llull’s partly illogical “figures” of numerical combinations, and in pseudonumerical marking systems such as the Peruvian string *quipu*.⁶ A history of nonart images would also need to consider pictorial elements in writing such as pictographs and ideographs, and their intersection with symbols, rebuses, ciphers, monograms, watermarks, and other images — including not only certain “word-image” questions,⁷ but also accounts of the very different symbioses of picture and

4

For prehistoric “tallies,” see, e.g., MARSHACK, Alexander. *The Roots of Civilization: The Cognitive Beginnings of Man’s First Art, Symbol and Notation*. New York, 1972, and subsequent essays such as *idem*, *The Meander as a System: The Analysis and Recognition of Iconographic Units in Upper Paleolithic Compositions*. UCKO, P. V. (ed.). *Form in Indigenous Art*. Canberra, 1977. p. 286–317; *idem*. On Wishful Thinking and Lunar Calendars. *Current Anthropology*, XXX, n. 4, 1989, p. 491; *idem*, *The Tai Plaque and Calendrical Notation in the Upper Paleolithic*. *Cambridge Archaeological Journal*, 1, n. 1, 1991, p. 25–61. The recent literature is assessed in ELKINS, J. On the Impossibility of Close Reading: The Case of Alexander Marshack. *Current Anthropology*, 37, 2, p. 185–226.

5

I emphasize *continuous*, since the examples of Lascaux and other prehistoric images that usually begin art-historical treatments are not continued in unbroken narrative into the ancient Near East, where the history of art proper gets under way. See DAVIS, Whitney. *Beginning the History of Art*. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 11, n. 3, p. 327–50, 1993.

6

For the *quipu*, see ASCHER, Marcia and Robert. *Code of the Quipu: A Study in Media, Mathematics and Culture*. Ann Arbor, Mich., 1981; and the same authors’ *Ethnomathematics*. *History of Science*, XXIV, p. 125–44, 1986. For Llull, see first his *Ars demonstrativa*. In: BONNER, Anthony (Ed.). *Selected Works of Ramon Llull*. Princeton, N.J., 1985, I. p. 305–568.

7

On the question of “word-image” relations in this particular context, see CÉARD, J.; MARGOLIN, J.-C. *Rébus de la Renaissance: Des images qui parlent*. Paris, 1986; and the classic study by VOLKMAN, Ludwig. *Bilderschriften der Renaissance:*

pictorial writing in Egyptian hieroglyphics and Mayan script.⁸ The places where writing approaches images are especially intriguing and underexplored. Semasiography, for example, is the study of signs and morphemes without syntactic context, including rudimentary and isolated nonrepresentational markings of all sorts, from neolithic “symbols” to the enigmatic signs of Neo-Expressionism.⁹ A related field is subgraphemics or “picture-writing,” meaning pictures that look like writing but have no consistently disjunct signs; there are examples ranging from Nearctic Native American and Siberian visual “stories” and semisystematic Australian sand paintings to calligraphic abstraction as in the art of Cy Twombly.¹⁰ Traditions of invented scripts and pseudowriting also draw on pictorial conventions. Pictorial pseudowriting begins with the prehistoric European Vinca culture, and includes such diverse phenomena as the Baroque misinterpretation of hieroglyphics, and Asian, African, and American invented scripts.¹¹

Hieroglyphik und Emblemantik in ihren Beziehungen und Fortwirkungen. Nieuwkoop, 1969. In terms of scientific images, see MEADOWS, A. J. The Evolution of Graphics in Scientific Articles. *Publishing Research Quarterly*, VII, n. 1, p. 23–32, 1991; and DUNCAN, Alistair. The Requirements of Scientific Publishing: The Example of Chemical Illustrations in the Scientific Revolution. *Publishing Research Quarterly*, VII, n. 1., p. 33–53, 1991.

⁸ The best accounts of Egyptian word-image relations is FISCHER, H. G. *L'Écriture et l'art de l'Égypte ancienne*. Paris, 1986; idem, *The Orientation of Egyptian Hieroglyphs: Part I, Reversals*. New York, 1977; and BRUNNER, H. *Illustrierte Bücher im alten Ägypten*. In: BRUNNER, H. et al. (Ed.). *Wort und Bild*. Munich, 1979. For Mayan script, see HANKS, W. F. *Word and Image in a Semiotic Perspective*. In: HANKS, W. F.; RICE, D. S. (Ed.). *Word and Image in Maya Culture*. Salt Lake City, 1989; and ELKINS, J. The Question of the Body in Mesoamerican Art. *Res*, XXVI, p. 113–24, 1994.

⁹ The terms “semasiography” and “subgraphemics” are from the work of GELB, I. J. *A Study of Writing: The Foundations of Grammatology*. Chicago, 1974. The most interesting case of semasiography concerns the ostensive “Old European” script, which would have developed before writing in the Near East. The claim that the “Old Europeans” possessed a script is most clearly specified in GIMBUTAS, Marija. *The Civilization of the Goddess*. San Francisco, 1991; see also ELKINS, J. The Signs of Writing: On Some Parallels between the Undeciphered Prehistoric Vinca Script and Andrea Mantegna’s *The Battle of the Sea Gods*. *Semiótica*.

¹⁰ For Eskimo and Australian Tjuringa subgraphemics, see JENSEN, Hans. *Die Schrift in Vergangenheit und Gegenwart*. 3 ed. Berlin, 1969. p. 36–37, fig. 26. Siberian examples are discussed in AL’KORA, I. P. *lazyki i pis’mennost’ narodov severa*. Moscow, 1924, p.111.

Even schemata, the principal objects of study in visually oriented research in the history of science — and arguably the central type of nonart images¹² — include not only modern scientific examples but also genealogical trees, graphs, and charts from the medieval period to the Baroque, representing everything from the macrocosmic-microcosmic universe to angelic scripts.¹³ For these reasons it is best to say that scientific images play a part in informational images but are not necessarily its exemplars. Instead of confining nonart images to the sciences, or opposing “fine art” to “scientific images,” we should understand visual elements in science as an efflorescence of informational images in general.

Nor is the category of informational images pure, so that it is possible to make too firm a distinction between religious, artistic, and informational images, as if they somehow divided the domain of images between them. I think it makes sense to employ terms such as “informational images” as convenient labels rather than as definitions, since they say less about pictures than about the current shape of the disciplines that study them: “nonart” images, in the end, are whatever contemporary art history does not study.¹⁴ Art history is centrally positioned in this emerging field because it possesses the most exact and developed language for the interpretation of

¹¹ For a pictographic writing system invented by a non-Westerner, see SCHMITT, Alfred. *Die Bamum-Schrift*. Wiesbaden, 1963. 3 v. Another case, including examples of prophetic pseudowriting, is documented in SMALLEY, William. *Mother of Writing: The Origin and Development of a Hmong Messianic Script*. Chicago, 1990. The Baroque misinterpretation of Egyptian hieroglyphs is exemplified by Athanasius Kircher, *Œdipus Aegyptiacus*, 1652–54, 111, 257. For the Vinca script, see Elkins (as in n. 9).

¹² I am not defending this claim here, although I think it makes sense to study the forms of the schema in any attempt to systematize the kinds of nonart images. The history of the schema in philosophy and various scientific and nonscientific disciplines is outlined in ELKINS, J. Schemata for the Schema: Seventeen Notes toward a History of the Concept. In: *Encyclopedia of Aesthetics*. New York.

¹³ There is still no general history of schemata. For elements of that history, see the discussion of Proclus in STAFFORD, Barbara. *Body Criticism: Imaging the Unseen in Enlightenment Art and Medicine*. Cambridge, Mass., 1991, p. 235–38; and books by François Dagognet, cited below, n. 58.

¹⁴ There are seven major candidates for names for the images I am discussing: scientific, inexpressive, non- or extra-aesthetic, informational, nonrepresentational (or aniconic), schematic, or notational. Let me consider these in turn. (1) I have already given reasons why they should not be reduced to the appellation “scientific”

pictures. Existing art-historical methods, which are normally trained on art objects, can embrace images of any kind, from graphs to ideographic writing; and conversely, art-historical inquiries can be enriched by what is happening in other disciplines. To make that case I will consider nonart images from two vantages: first, as they currently appear within art history, and second, as they are being explored in other disciplines. Between the two inquiries I will pause to consider the possibility that the lines dividing disciplines need not separate art from information, because no image is inexpressive: even the simplest diagram can be replete with meaning.

NONART IMAGES IN ART HISTORY

As a general rule, art history has treated scientific and other informational images as ancillary sources for the interpretation of fine art, rather than as interesting images in their own right. Yet it could be urged that the potentially disruptive nature of such images remains invisible as long as they are treated as evidence

(or mathematical), and I argue below that (2) they are not inexpressive, even if that term is taken in the narrow sense of provoking affective response. (3) There are at least two ways of arguing that the aesthetic comprehends these images as well as fine art: in the text I consider evidence that scientific images in particular preserve an original, pre-Kantian sense of the aesthetic; and it is also possible to stress the cognitive component of aesthetic response, as against Kant's exclusion of it. The second option is a recurring strain in aesthetics; see, e.g., CRAWFORD, Donald. *Kant's Aesthetic Theory*. Madison, Wis., 1974. The admission of cognitive aspects is also implicit in Nelson Goodman (*Languages of Art*. 2 ed. Indianapolis, Ind., 1976) of denotative "systems" that differ partly in their degree of symbolic and syntactic complexity. (4) "Informational" is not an improvement because the concept "information" itself is bound to 20th-century notions of communications theory and the efficient transfer of capital and knowledge, and so it is inapposite for the historical range of image making. (5) These images could be called nonrepresentational or aniconic, except that many of them are strongly iconic, and even more closely similar to their objects than fine-art images. (6) For the same reason they are not necessarily schematic — some are just as fully fleshed as paintings can be. (7) They could be called notations, if it were not that the word has been co-opted by Goodman to describe especially systematic images such as music notation, Labanotation (graphs of dancers' movements), and electroencephalographs. In ELKINS, J. What Really Happens in Pictures? Misreading with Nelson Goodman. *Word & Image*, lx, n. 4, p. 349–62, 1993, I argue that the logical strictures Goodman applies to notations are transferred from the common desire to systematize paintings. In that respect, paintings are failed notations, and what matters in visual images is not what happens in notations, but why notational strictness fails to happen in pictures. I take it that the difficulty of finding an adequate name for this class of images indicates that they fall outside the current interests of any one discipline. For that reason negative descriptions (that they are not art, or not religious paintings) normally serve best.

for other kinds of pictures. As prelude to that possibility — which I discuss later in this paper — it is helpful to review three of the major uses art history has made of nonart images.

I. In the twentieth century especially, artists have looked to science for imagery, and art historians have worked to explain pictures by locating the relevant scientific sources. The artistic tendency to use science to inform art is an extension of a romantic and late-romantic attitude that can be traced back to writers such as Edgar Allan Poe (who made use of scientific and mathematical sources in his stories),¹⁵ and it normally operates by reinventing the "dry" scientific material in order to bring out its expressive meanings. In a complementary fashion, art historians who refer the artworks back to their "objective" sources are performing an antiromantic or modernist gesture, explaining pictures by restoring their scientific origins.¹⁶ Just as some romantic art vivifies science, some contemporary art history reinvests expressive images with scientific or "objective" referents. Even though it is grounded in early romanticism, this dual movement has not exhausted itself, and a number of artists lend themselves to such analyses. Post-Impressionists such as Georges Seurat and Paul Signac were influenced in more or less unscientific ways by books containing color solids and patches.¹⁷ Artists as different as Odilon Redon and Wassily Kandinsky were interested in microscopical images,¹⁸ and modernists from Picasso

¹⁵ See CUNNINGHAM, Andre; JARDINE, Nicholas (Ed.). *Romanticism and the Sciences*. Cambridge, 1990.

¹⁶ In this sense art historians participate in both directions of the history of ideas: some studies are concerned with romanticism in science, and others with science in (mostly literary) romanticism. See POGGI, Stefano; BOSSI, Maurizio. *Romanticism in Science: Science in Europe, 1790–1840*. Dordrecht, 1994; and in contrast, SAUL, Nicholas (ed.). *Die Deutsche literarische Romantik und die Wissenschaften*. Munich, 1991.

¹⁷ See RATLIFF, Floyd. *Paul Signac and Color in Neo-Impressionism*. New York, 1992; and ROSLAK, Robyn. The Politics of Aesthetic Harmony: Neo-Impressionism, Science, and Anarchism. *ArtBulletin*, LXXIII, p. 381–90, 1991.

¹⁸ Kandinsky appears to have been influenced by microscopic images ca. 1937; see ROETHEL, Hans K.; BENJAMIN, Jean K. (Ed.). *Kandinsky: Catalogue Raisonné of the Oil-Paintings*. New York, 1984, cat. 1088 and passim. Redon's interest in microscopical images was sparked by Armand Clavaud; see DRUICK, Douglas W. et al. *Odilon Redon: Prince of Dreams, 1840–1916*, exh. cat. Art Institute of Chicago, Chicago, 1994, p. 137, 148, 149.

to Ernst and Duchamp were apparently swayed by misunderstood notions of exotic geometric and physical theories.¹⁹ Although there is less art-historical study of contemporary art, artists such as Robert Rauschenberg, Vito Acconci, Dorothea Rockburne, Frances Whitehead, and Joan Fontcuberta continue to find new ways of incorporating mathematical, physical, botanical, medical, and zoological images in their work.²⁰

There is much more to be explored in this vein, but there are both historical and methodological limitations that prohibit the approach from doing wider justice to the relations between science and art. Since the search for scientific sources depends on specific iconographic parallels, it cannot explain the more indirect (but no less important) relations between early science and Baroque imagery, or between Enlightenment science and Neoclassical imagery,²¹ and it cannot come to terms with more abstract influences on twentieth-century art, such as popular notions of the uncertainty principle, nuclear fission, and fractal geometry.²² Histories of the influence of optical or perspectival

19

The most comprehensive source is HENDERSON, Linda Dalrymple. *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*. Princeton, N.J., 1983. See also WADDINGTON, C. H. *Behind Appearance: A Study of the Relation between Painting and the Natural Sciences in This Century*. Cambridge, Mass., 1970; and ADELMAN, Lucy; COMPTON, Michael, *Mathematics in Early Abstract Art*. In: COMPTON, Michael (Ed.). *Towards a New Art: Essays on the Background to Abstract Art*. London, 1980, p. 64–89. (For an assessment of Waddington's book, which puts him in the context of the "two cultures" debate, see PORTER, Roy. *The Two Cultures Revisited*. *Cambridge Review*, cxv, n. 2324, p. 74–80, 1994) There are other studies that are primarily psychological (e.g., VITZ, Paul. *Modern Art and Modern Science*. New York, 1984) or formal (as in RICHARDSON, John. *Modern Art and Scientific Thought*. Urbana, IL, 1971). LYOTARD, Jean-François. *Duchamp's TRANSFORMERS: A Book*. Venice, Calif., 1990, belongs in a different category since Lyotard does not set out to explain Duchamp's thinking so much as to participate in it.

20

Dorothea Rockburne's fresco described in ADAMS, Brooks. *High Windows: Dorothea Rockburne's Skyscapes*. *Artforum*, XXXI, n. 9, p. 78–82, 1993, utilizes graphs of the earth's electromagnetic field. Frances White head experiments with botanical forms and liquids; see, e.g., the review by YOOD, Jim. *Artforum*, XXVIII, n. 11, p. 146–47, 1989. Joan Fontcuberta has made artworks based on scientific descriptions of animals that do not exist; his "Fauna" series is described by FISHER, Jean. *Artforum*, XXVII, no. 2, 1988, p. 141–42.

21

For these topics, see STAFFORD, Barbara Maria. *Artful Science: Enlightenment, Entertainment, and the Eclipse of Visual Education*. Cambridge, Mass., 1994.

22

The journal *Leonardo* is a source of information on many of these parallels.

theories tend to explain only limited aspects of post-Renaissance art,²³ and even when it comes to explicitly optical art such as Seurat's, scientific explanations may have only a tenuous grip on what makes the paintings meaningful.²⁴ I mention fractal geometry among other possibilities because connections between chaotic dynamics and art continue to be of interest to a wide range of computer-graphics specialists, artists, and mathematicians. Some scientists have made aesthetic claims about their mathematics that are inappropriate by historical standards (Benoit Mandelbrot, for example, says that his fractal geometry is like minimalist painting),²⁵ and some art critics have employed scientific terms such as "chaos" or "turbulence" in ways that are not meaningful by scientific standards.²⁶ These are the kinds of oblique references that the iconographic history of scientific images in art has trouble accommodating. Ultimately the approach lacks the flexibility to demonstrate the full relation between science and art — what twentieth-century art is *not* influenced by modern science? — and it does not yet possess a methodological strategy that would justify concentrating on more literal parallels.

23

For connections between optical science and painting, see KEMP, Martin. *The Science of Art: Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven, 1990; and the discussions of Chardin in BAXANDALL, Michael. *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*. New Haven, 1985, and of Fra Angelico in EDGERTON, Samuel. *The Heritage of Giotto's Geometry: Art and Science on the Eve of the Scientific Revolution*. Ithaca, N.Y., 1991. For 19th-century optical themes, see CRARY, Jonathan. *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, 1990.

24

The best work on Seurat's color theories, I think, is still HOMER, William Innes. *Seurat and the Science of Painting*. Cambridge, Mass., 1964, because it records empirical observations that have yet to be tested. See also the skeptical account in SMITH, Paul. *Seurat, The Natural Scientist?* *Apollo*, CXXII, n. 346, p. 381–85, Dec. 1990; and LEE, Alan. *Seurat and Science*. *Art History*, x, n. 2, p. 223, 1987.

25

MANDELBROT, B. *Fractal Geometry of Nature*. San Francisco, 1982, p. 23, citing DYSON, F. *Characterizing Irregularity*. *Science*, cc, p. 677–78, 1978.

26

I have argued these points in ELKINS, J. *The Drunken Conversation of Chaos and Painting*. *M/E/A/N/I/N/G*, II, p. 55–60, 1992; see also SHORT, Larry. *The Aesthetic Value of Fractal Images*. *British Journal of Aesthetics*, XXXI, p. 342–55, 1991. The entire topic of spurious art-science parallels has been succinctly articulated by STEINBERG, Leo. *Art and Science: Do They Need To Be Yoked?* *Daedalus*, CXV, n. 1, p. 1–16, 1986.

2. Other nonart images have attracted attention because they share fine-art conventions or show vestiges of expressive meaning. The two most important examples are probably medical imaging and computer graphics. Medical images have been of interest not only because they have had direct influence on artistic practice from the fifteenth century onward,²⁷ but also because medical illustration inevitably evokes affective questions of gender, pleasure, and pain, and commonly employs pictorial conventions very close to those of contemporaneous fine art. Thus Andreas Vesalius's figures have affinities with Italian landscape and figurai compositions, Charles Estienne's figures are allied with the School of Fontainebleau, Govard Bidloo's dissections use Dutch still-life conventions, and Bernard Albinus's figures have close parallels to Neoclassical art theory.²⁸ In a way, medical illustration is the shadow of fine-art depictions of the body, participating in many of its meanings and conventions but remaining hidden within the ostensibly scientific. So many conventions of fine art have been brought over into anatomic illustration that the only major formal difference between the two is that medical illustrators were routinely granted license to portray aspects of death, sexuality, and the inside of the body that were proscribed for fine artists.²⁹ In the twentieth century those distinctions have collapsed,

27

For early anatomical interest, see SCHULTZ, Bernard. *Art and Anatomy in Renaissance Italy*. Ann Arbor, Mich., 1985. For the relation between anatomy and painting in Michelangelo, see ELKINS, J. Michelangelo and the Human Form: His Knowledge and Use of Anatomy. *Art History*, VII, p. 176–86, 1984; and for parallels between anatomy and French Academy drawing, see idem, *Two Conceptions of the Human Form: Bernard Siegfried Albinus and Andreas Vesalius. Artibus et Historiae*, xiv, p. 91–106, 1986, with reference to KAREL, David G. *The Teaching of Drawing in the French Royal Academy*. Ph.D. diss., University of Chicago, 1974.

28

For Vesalius's figures, see SAUNDERS, J. B.; O'MALLEY, Charles (Ed.). *The Illustrations from the Works of Andreas Vesalius of Brussels*. Cleveland, 1950. ESTIENNE, Charles. *La Dissection des parties du corps humain*. Paris, 1546, is the subject of a work in progress by Valerie Traub (Vanderbilt University), which brings out their connections to Renaissance eroticism and the pornographic booklet *I modi*. Bidloo's compositions are discussed in PERNIOLA, Mario. *Between Clothing and Nudity*. Trans. Roger Friedman. In: FEHER, Michel (Ed.). *Fragments for a History of the Human Body*. Cambridge, Mass., 1989, II, p. 236–65, esp. p. 258. Albinus's Neoclassical affinities are discussed in ELKINS (as in n. 27). See also HUET, Marie-Hélène. *Monstrous Imagination*. Cambridge, Mass., 1993, and the review by DASTON, Lorraine. *Isis*, LXXXV, n. 1, p. 132, 1994.

29

The best recent text on medical images is STAFFORD (as in n. 13). See also the reviews of Stafford by OUTRAM, Dorinda. *Body and Paradox. Isis*, LXXXIV, 1993, p. 347–52; and ELKINS, J. *Art Bulletin*, LXXIV, n. 3, p. 517–20, 1992.

and artists from Joseph Beuys to Arnulf Rainer and Hermann Nitsch make free use of medical images and scenes of the body's interior.³⁰ The same may be said about computer graphics. Even though the relative separation of art history and computer graphics may seem to indicate they have little in common, it is possible to demonstrate an ongoing dependence of computer graphics on the older history of art. The rendering routines that have been developed in the last two decades model light effects that are found in Renaissance and Baroque paintings — that is, even where they set out to mimic nature directly, graphics designers tend to choose phenomena that are not only amenable to computation but are also in line with inherited pictorial versions of naturalism. In so doing, computer software developers recapitulate the history of art in various particulars: the history of three-dimensional rendering rehearses the early history of linear perspective, the current interest in translucent “mylar” layering revives diaphanous Rococo effects of fresco and oil paint, and the routines for lighting gradients (such as Phong and Blinn rendering) recall seventeenth- and eighteenth-century interests in specular and diffuse reflections.³¹ In a wider sense, the conventions of computer-generated perspectival scenes in military and scientific simulations, architecture, and commercial games appear “natural” or mathematically driven to their designers, even though they can be shown to derive from Western landscape painting of the last two centuries.

Many kinds of computer graphics inadvertently (and sometimes intentionally) draw near to fine-art traditions from the Renaissance onward, and those parallels are a major reason why computer graphics are presented and studied as independent works of art.³²

30

An interesting essay on Beuys and anatomy is BUNGE, Matthias. Joseph Beuys und Leonardo da Vinci, Vom 'erweiterten Kunstbegriff zu einem erweiterten Kunstwissenschaftsbegriff. *Das Münster*, XLIV, n. 2, p. 93–106, 1993, and *ibid.*, XLVI, n. 3, p. 227–36, 1993. For Rainer and Nitsch, see, e.g., MORGAN, Robert. Gunther Brus, Hermann Nitsch, Arnulf Rainer. *Arts Magazine*, LIX, p. 196, May 1985.

31

Each of these is argued in ELKINS, J. *Art History and the Criticism of Computer-Generated Images. Leonardo*, XXVII, n. 4, p. 335–42, 1994, and col. pi.; and a complementary case regarding virtual reality is made in idem, *There Are No Philosophic Problems Raised by Virtual Reality. Computer Graphics*, XXVIII, n. 4, p. 250–54, 1994.

32

The parallel between scientific and “fine-art” computer-generated images can be demonstrated by comparing the “science” and “art” portions of the annual SIGGRAPH conference. For intentional copies of Old Master works and architectural monuments, see WALLACA, John R. *Trends in Radiosity for Image*

Both medical illustration and computer graphics are marginal to the mainstream interests of art history, but they are also firmly connected with that history by virtue of their formal and expressive borrowings. 3. Finally, art history has taken an interest in nonart images that can be used to illuminate the history of visuality, even if they do not contribute directly to the production of artworks. Celestial and terrestrial maps, panoramas and dioramas, pictures made during scientific voyages, and botanical, paleontological, geological, and zoological illustrations are among the prominent examples. These subjects are never without their links to fine art, even though they may be limited or oblique. Parallels between maps and paintings have been widely discussed in art history, for example in the “mapping impulse” that Svetlana Alpers has analyzed in seventeenth-century Dutch painting, the interest in “topographical” scenes in nineteenth-century American art, and the coincidence of navigation, astronomy, and the inception of linear perspective.³³ Dioramas and panoramas are even more directly implicated in fine-art production, since the history of panoramas is the story of ongoing searches for talented landscape artists and architectural draftsmen.³⁴ As Barbara Stafford has shown, travel illustrations made for geological, archaeological, anthropological, and botanical purposes are testimony not only to the meanings the scientists wished to extract from what they saw,³⁵ but

Synthesis. In: BOUATOCH, Kadi; BOUVILLE, Christian. *Photorealism in Computer Graphics*. New York, 1992.

33

For the first, see ALPERS, Svetlana. *The Art of Describing: Dutch Art of the Seventeenth Century*. Chicago, 1983. For an assessment of “topographical” painters, see, e.g., MILLER, Angela. *The Empire of the Eye: Landscape Representation and American Cultural Politics, 1825–1875*. Ithaca, N.Y., 1994, p. 152. The conjunction of mapping and perspective is explored in AIKEN, Jane. *Renaissance Perspective: Its Mathematical Source and Sanction*. Ph.D. diss., Harvard University, 1986; and EDGERTON, Samuel. *The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective*. New York, 1975.

34

See first HYDE, R. *Panoramania! The Art and Entertainment of the ‘All-Embracing’ View*. London, 1988; and also BORDINI, S. *Storia del Panorama: La visione totale nella pittura del XIX secolo*. Rome, 1984; OETTERMAN, S. *Das Panorama*. Frankfurt, 1981; and RUDEMEIER, H. *Panorama, Diorama, Photographie*. Munich, 1970.

35

For examples of the construction of scientific meaning in these contexts, see SMITH, Bernard. *Imagining the Pacific: In the Wake of the Cook Voyage*. New Haven, 1992; FORD, Brian. *Images of Science: A History of Scientific Illustration*. London, 1992 (New York, 1993); and RUDWICK, Martin. *Scenes from Deep Time: Early Pictorial Representations of the Prehistoric World*. Chicago, 1992.

also to contemporaneous notions of the sublime, the picturesque, and the landscape genre.³⁶ Unlike images in the first two categories, these tend to be used to make general points about the ideas that drove picture-making in the fine arts, and so they are less tightly bound to the forms of individual paintings and drawings. That freedom is a strength, since it avoids the search for direct influences, but it is also a weakness because it elucidates tendencies in art and the history of associated concepts more than individual artworks. I list these examples to evoke the general outlines of the field. When art history encounters nonart images, it tends to use them to illustrate the history of fine art. In each of these cases what attracts art-historical interest, and gives the images a relatively independent meaning, is their closeness to fine art. Those images that have less to do with painting and drawing get less attention. The outlandish distortions of many map projections tend to be overlooked in favor of those projections that resemble the distances and angles of vision common in painting,³⁷ just as the less naturalistic and intuitive aspects of computer graphics, or the less spatially resolved strategies of medical illustration, tend to appear less meaningful than their more pictorial instances. There are many studies of gendered figures in the history of medical illustration, fewer of pictures of body parts, and virtually none of histological and sectional anatomies. In general, the supposition behind the art-historical studies might be put like this: some scientific and nonart images approach the expressive values and forms of fine art, but many more are encased in the technical conventions of their fields. Those images are a kind of desert where pictures are stunted and far between. They are inherently informational and without aesthetic value, and they are properly considered as kin to equations or spreadsheets; they are notations, and not images in a deeper sense.

36

STAFFORD, Barbara Maria. *Voyage into Substance: Art, Science, Nature, and the Illustrated Travel Account, 1760–1840*. Cambridge, Mass., 1984. See also MITCHELL, Timothy. *Art and Science in German Landscape Painting, 1770–1840*. Oxford, 1993. For a discussion of pictorial values in dioramas, see GAGE, J. Louterbourg: *Mystagogue of the Sublime*. *History Today*, XIII, p. 332–39, 1963.

37

Technically, it would be better to say that out of the sum total of mappings, art history pays most attention to projections, and within that class to gnomonic and related projections. A good introduction to the full diversity of the field is SCHEFFERS, Georg. *Wie findet und zeichnet Man Gradnetze von Land-und Sternkarten?* In: STRUBECKER, K. (Ed.). *Mathematisch-physikalische Bibliothek*. Leipzig, 1934, Reihe 1, LXXXV–LXXXVI.

WIDER MEANINGS IN “INEXPRESSIVE” IMAGES

I think it is important to resist this conclusion, both for the sake of the expanding discipline of art history — which would otherwise find itself against an unbreachable barrier at the “end” of expressiveness, interest, or aesthetic value — and also because it is demonstrably untrue. An especially significant text in this regard is a study written by the sociologist of science Michael Lynch and the art historian Samuel Edgerton, on the ways in which astronomers handle images. Astronomers routinely make two kinds of images: “pretty pictures” for coffee-table books and popular-science magazines such as *Scientific American*, and “scientific” images, normally in black-and-white, for publications such as the *Journal of Astrophysics*. “Pretty pictures” are often given strongly chromatic false colors, and initially Lynch and Edgerton hoped to find evidence that Expressionist painting might lie behind that practice, making the astronomical images interesting examples of the diffusion of fine art. But according to their informants in the laboratory, fine art influences neither the “scientific” images nor the “pretty pictures.”³⁸ Even though the astronomers may set aside time to make “pretty pictures,” they do not consider them seriously in terms of the history and meanings of art, or even intend them to be anything more than eye-catching or decorative. On the other hand, they are intensely concerned with their “scientific” images because they want to make them as clear, unambiguous, simple, graphically elegant, and useful as possible. To that end they employ a range of image-processing tools to “clean up” the raw data provided by the telescopes. To make the “noisy” image in Fig. 1 into the “clean” image in Fig. 2, the astronomers used image-processing software to remove “electronic bias” (which makes the top of Fig. 1 darker than the bottom), a “donut” caused by out-of-focus dust in the telescope (top center), rows of “burnt out pixels” (the bright and dark horizontal lines), a spot of epoxy glue (left of center), and cosmic ray traces (the smaller dark spots). At first it seems that this has little to do with anything that might concern a history of art. But Lynch and Edgerton point out that this kind of care is not outside aesthetics. It precisely is aesthetics: it is the original, pre-Kantian sense of aesthetics as the “perfecting

of reality” — the very doctrine that governed Renaissance painting.³⁹ Even when the astronomers use false colors for their scientific images, they do so in order to make natural forms clearer and more susceptible to quantitative measurement. Their images always aim to give what they consider to be the most rational version of phenomena. This, I think, is a fundamentally important result, and no work on nonart images should proceed without taking it into account. What happens in nonart images can be just as full of artistic choices, just as deeply engaged with the visual, and just as resourceful and visually reflective as in any painting, even though its purposes may be entirely different. Lynch and Edgerton agree with Leo Steinberg, Thomas Kuhn, and others that not much is to be gained by comparing the scientists’ criteria of elegance, clarity, and simplicity with artistic criteria, and that the two senses of images are worlds apart⁴⁰ — but in terms of the attention scientists lavish on creating, manipulating, and presenting images, the “two cultures” are virtually indistinguishable.

Where images are the objects of such concerted attention, then affective, historical, and social meanings — in short, the panoply of meanings that concern art history — cannot be far behind. Affective meanings, for example, are present in even the driest informational images. Nicole Oresme, who was one of the originators of graphs in the mid-fourteenth century, understood his invention in partly numerical and partly expressive terms.⁴¹ The vertical axis on his

³⁹ Lynch and Edgerton (*op. cit.*, p. 214, 218, n. 26) quote HansGeorg Gadamer (*Truth and Method*, New York, 1984, p. 74–75) to the effect that science has usurped the original sense of aesthetics, making everything that is not scientific imaging merely what the astronomers call a “pretty picture.”

⁴⁰ LYNCH; EDGERTON, *op. cit.*, p. 185, citing Steinberg (as in n. 26); and KUHN, T. Comment on the Relation Between Science and Art. *The Essential Tension: Selected Studies in Scientific Tradition and Change*. Chicago, 1977, p. 340–51.

⁴¹ For Oresme, see DIJSTERHUIS, E.J. *The Mechanization of the World Picture*. Oxford, 1961, p. 194. The primary text is Oresme, *Tractatus de configurationibus intensionum* (also called *De uniformitate et difformitate intensionum*). See also CLAGETT, Marshall. *Nicole Oresme and the Medieval Geometry of Qualities and Motion: Treatise on the Uniformity and Difformity of Intensities Known as Tractatus de configurationibus qualitatum et motum*. Madison, Wis., 1968; and Wieleitner (who also wrote on painter’s perspective), WIELEITNER, Heinrich. Über den Funktionsbegriff und die graphische Darstellung bei Oresme. *Bibliotheca Mathematica*, XIV, p. 193–243, 1914.

³⁸ LYNCH, M.; EDGERTON, S. Aesthetics and Digital Image Processing: Representational Craft in Contemporary Astronomy. In: *Picturing Power*, p. 184–220. See also LYNCH, Michael. Laboratory Space and the Technological Complex: An Investigation of Topical Contextures. *Science in Context*, IV, n. 1, p. 81–109, 1991.

graphs represented “difform qualities” such as heat,⁴² and so a graph plotting rising heat against distance would result in a triangle, which Oresme called a “sharp” heat. The history of graphing is as yet largely unknown,⁴³ but there is still a pictorial remnant in our sense of graphs — think, for example, of the buoyant look of a stock-market graph that goes “off the chart”.⁴⁴ If an image as “inexpressive” as a medieval *x-y* graph contains both affective and pictorial elements, then it is not surprising to find wider meanings in more recent — and more elaborate — scientific images.

An image of a crystal, for example, performs several operations on ordinary space that have parallels in nineteenth-century experiments in technical drawing and the fine arts (Fig. 3). The curvilinear image at the center is a Laue pattern, produced by shining X-rays through the crystal; the crystal’s atoms diffract the X-rays in determinate directions, creating a pattern that reflects the atomic structure. Laue photographs are not easy to decode, and the crystallographer, Ralph Wyckoff, has superimposed a second projection of the Laue pattern that straightens its arcs into lines. Although it is not easy to see, the larger pattern of dots ranged along the straight lines repeats the central pattern arranged on curves; the trefoil arcs, for example, become a large inverted triangle. With the addition of straight lines, it is possible to correlate the spots with conventional notations for crystal facets. Given the numbers (“indices”) on the grid, a crystallographer could name the crystal and make an ordinary

42

For “difform qualities”, see CLAGETT, Marshall. *The Science of Mechanics in the Middle Ages*. Madison, Wis., 1959, p. 354–55.

43

See also the interesting (and to my mind, unexplained) demonstration by TILLING, Laura. Early Experimental Graphs. *British Journal for the History of Science*, VIII, p. 193–213, 1975, that with the exception of Johann Heinrich Lambert, graphs were virtually unused from the beginning of the 18th century to the beginning of the 19th. The most interesting work on 17th-century graphs is BOS, Henk J. M. Arguments on Motivation in the Rise and Decline of a Mathematical Theory: The “Construction of Equations”, 1637–ca. 1750. *Archive for the History of the Exact Sciences*, XXX, p. 331–80, 1984, documenting the idea that a polynomial is not solved until its roots are graphically constructed. See also GARRISON, James. *Geometry as a Source of Theory-Ladenness in Early Modern Physics*. Ph.D. diss., Florida State University, 1981.

44

Graphs also *dramatize* their data in the sense that they link discrete events in time to produce or reestablish temporal continuity. For this argument, see BASTIDE, François. *The Iconography of Scientific Texts: Principles of Analysis*. In: LYNCH, Michael; WOOLGAR, Steve (ed.). *Representation in Scientific Practice*. Cambridge, Mass., 1990, p. 187–230, esp. p. 215.

representational picture of it.⁴⁵ The Laue pattern is a stereographic projection and the surrounding field a gnomonic projection — both cartographic methods first applied to crystals in the early and middle nineteenth century. The ways in which space is bent and realigned in the two projections can also be found in eighteenth- and nineteenth-century perspective treatises, written by theorists interested in spatial constructions that did not correspond to the intuitively available Active spaces of simpler perspectival projections. Those drawing conventions are descended, as we might expect, from related sources — especially early nineteenth-century mapmaking and engineering drawing.⁴⁶ But the image can also be interpreted in terms of late eighteenth-century painting: it behaves partly like the early panoramas (the images are wide-angle views, and the central image curves space as the large panoramas did), and the larger projection flattens space in a way analogous to the simplified relief spaces of Neoclassical painters such as those students of Jacques-Louis David who were called *Les Primitifs*.⁴⁷ A full reading of this image would acknowledge various influences: from the Neoclassical modes of picture making to the spare conventions of descriptive geometry, and from the austerities of crystal symmetries to the techniques of scientific engraving. Wyckoff’s graphic innovation in this image — superimposing the stereographic and gnomonic projections — is a typical twentieth-century move toward greater complexity. In a way that is not unrelated to modernist strategies in painting, his composite image both distorts and fragments space, making it impossible to read the image as a consistent whole.

45

To be exact, the Miller indices in the gnomonic projection in Fig. 3 could be used to draw a picture of a plausible appearance of a crystal of rhodochrosite, since the physical appearances of individual crystals of any given substance may vary widely. Such a picture would only be a “representational picture” in a special sense, since it is likely to be a clinographic parallel projection and not a perspective picture. See WYCKOFF, Ralph Walter Graystone. *The Structure of Crystals*. New York, 1931, 2d ed.

46

For a historical introduction, see BELOFSKY, Harold. Engineering Drawing — A Universal Language in Two Dialects. *Technology and Culture*, XXXII, n. 1, p. 23–46, 1991.

47

For parallels between late 18th-century perspective treatises, engineering drawing, and paintings, see ELKINS, J. Clarification, Destruction, Negation of Space in the Age of Neoclassicism. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, LVII, n. 4, p. 560–82, 1990, which elaborates some observations made by Robert Rosenblum about the character of spatial explorations ca. 1800. For “*Les Primitifs*,” see ROSENBLUM, Robert. *Transformations in Late Eighteenth-Century Art*. Princeton, N.J., 1969, p. 183–85.

I give these brief examples of astronomical images, graphing, and crystal drawing to suggest that there is no dearth of expressive, historically grounded meaning even in pictures that seem most distant from art history's ordinary concerns. It is important, I think, not to let the hierarchy of images creep back under the guise of relative "interest." In a more reflective view there is no such thing as an image that merely provides information, and scientific and other nonart images can be just as rich as paintings.

These are logical considerations, and they lead in some unexpected directions. With more thorough interpretations of nonart images, it would begin to make sense, for example, to tell the history of art through the history of some scientific discipline such as crystallography. I think it is possible to make a reasonable attempt at doing just that — finding "Renaissance," "Romantic," "modern," and even "postmodern" crystallographic drawings, and beginning to tell the history of crystallographic illustration as the history of Western art.⁴⁸ It is a thought experiment — H. W. Janson's *History of Art* could not really be rewritten using pictures of crystals — but it serves to make a point that bears crucially on the confluence of disciplines that study images. If these images are to be understood in their wider senses, then it is necessary not to restrict interpretation so that it can only tell the history of one kind of image in terms of some other kind. This is the context in which it makes sense to say inexpressive images are not only expressive but are fully expressive, and as such they can effectively question the way we think of the domain of the visual.

48

I consider the possibilities in ELKINS, J. On the Idea of Inexpressive Pictures: Art History as the History of Crystallography.

49

In addition to the sources cited elsewhere in this essay, see HALVERSON, John. Art for Art's Sake in the Paleolithic. *Current Anthropology*, XVIII, n. 1, p. 63–89, 1987, which presents an argument about the meaninglessness of cave art — a notion that has connections with the received idea that certain images, including Paleolithic "tallies," are inexpressive. For a study of archaeological representations, see GOODWIN, Charles. Professional Vision. *American Anthropologist*, XCVI, n. 3, p. 606–33, 1994.

50

In some of the most conceptually wide-ranging work, Phil Johnson-Laird has studied simple schemata — mental pictures — that are used to solve problems in lieu of full logical analysis. See JOHNSON-LAIRD, Phil; BYRNE, Ruth M. Precise of Deduction. *Behavioral and Brain Sciences*, XVI, p. 323–80, 1993, including criticism by various writers; and Author's Response: Mental Models or Formal Rules? (*ibid.*, p. 368–80); JOHNSON-LAIRD, Phil; BYRNE, Ruth M.; SCHAEKEN, Walter.

IMAGES BEYOND ART HISTORY

Other disciplines are already exploring the possibilities of expressive images outside art. At the moment aspects of informational images are being studied principally in archaeology,⁴⁹ cognitive psychology,⁵⁰ visual anthropology,⁵¹ visual communication,⁵² graphic design,⁵³ some aspects of "wordimage" discussions,⁵⁴ the history of mathematics,⁵⁵

Propositional Reasoning by Model. *Psychological Review*, xcix, n. 3, p. 418–39, 1991; JOHNSON-LAIRD, Phil. Mental Models and Probabilistic Thinking. *Cognition*, L, n. 1–3, p. 189–209, 1994, and *idem*, How Diagrams Can Improve Reasoning. *Psychological Science*, iv, n. 6, p. 372–78, 1993. There are also psychological studies of ordinary graphics, which tend to suffer from an art-historical standpoint because they concentrate on very simple graphics of a kind that has few parallels before the mid-20th century. See SCHNOTZ, Wolfgang; KULHAVY, Raymond (ed.). *Comprehension of Graphics*. Amsterdam, 1994.

51

Journals include *Visual Anthropology*, *Cambridge Archaeological Journal*, and *Current Anthropology*. A related work is FABIAN, J. *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object*. New York, 1983.

52

Works relevant to art history include DOGANA, Fernando. *Le parole delVincanto: esplorazioni dellViconismo linguistico*. Milan, 1990; and CHAPLIN, Elizabeth. *Sociology and Visual Representation*. London, 1994.

53

Graphic design remains more commercial, but there are exceptions: see VIGNELLI, Massimo. *Grids: Their Meaning and Use for Federal Designers*. Washington, D.C., 1978.

54

The journal *Visible Language*, e.g., publishes essays on train timetables, charts, and maps; see, e.g., the special issues "Diagrams as Tools for Worldmaking," *Visible Language*, XXVI, nos. 3–4, 1992, and "Inscriptions in Paintings," *ibid.*, XXIII, nos. 2–3, 1989.

55

The principal journal is *Historia Mathematica*; see, e.g., ASCHER, Marcia. Graphs in Cultures: A Study in Ethnomathematics. *Historia Mathematica*, XV, p. 201–27, 1988. The *Journal of Graph Theory* is sometimes also relevant to historical concerns.

56

These are three separate disciplines. Their respective associations in the United States are the History of Science Society, with its publication *Isis*; Society for Social Studies of Science, with its publication *Science, Technology, and Human Values* (and the associated *Social Studies of Science*); and Philosophy of Science Association, with its publication *PSA*, which collects the proceedings of the annual conferences. The three societies are abbreviated HSS, 4S, and PSA respectively.

and the history, social study, and philosophy of science.⁵⁶ Most of the work is taking place in the various disciplines that study science, and a new interdisciplinary field of science studies is emerging from the blurred differences between the criticism, history, and practice of technology and the sciences.⁵⁷ The last five years in particular have seen a dramatic increase in research that interprets science through its images.⁵⁸ Although some has to do with the role of specifically artistic images in science, more is concerned with images that appear unaltered with fine art.⁵⁹ The examples range from

57

Several new journals mark this trend: *Configurations*, *Perspectives on Science*, and *Metascience*. The three societies named in n. 56 had a joint annual meeting for the first time in 1994. This is not to say that their objectives and methods do not remain distant from one another; see, e.g., RUSE, Michael. Do the History of Science and the Philosophy of Science Have Anything to Say to Each Other? *PSA*, 11, 1992, 467ff; and FULLER, Steve. *Philosophy, Rhetoric, and the End of Knowledge: The Coming of Science and Technology Studies*, Madison, Wis., 1993, reviewed by Michael Lynch in *Contemporary Sociology*, XXIII, n. 2, p. 312–14, 1994.

58

French and Anglo-American researchers draw two different genealogies for this interest: in France François Dagognet has written widely on the theory of images in science, and in the United States Martin Rudwick has written on the importance of images in the history of geology and paleontology. The two are very different: Dagognet's work is the more abstract and is concerned with the nature of the image as such; Rudwick concentrates mostly on the detailed workings of scientific discovery. The difference has impelled Anglo-American scholars to emphasize the relevance of images to the history of science. See RUDWICK, M. The Emergence of a Visual Language for Geological Science, 1760–1840. *History of Science*, XIV, p. 149–95, 1976; and DAGOGNET, F. *Tableau et langages de la chimie*. Paris, 1969; idem, *Pour une théorie générale des formes*. Paris, 1975; and idem, *Philosophie des formes*. Paris, 1986. For the bifurcated genealogy (but not the conclusion I draw from it), see CAMBROSIO, Alberto; JACOBI, Daniel; KEATING, Peter. Ehrlich's "Beautiful Pictures" and the Controversial Beginnings of Immunological Imagery. *Isis*, LXXXIV, p. 662 n. 1, 1993.

59

Among studies of scientific images that partake of fine-art conventions, see RUDWICK, 1992; and idem, review of VAN RIPER, A. B. *Men Among the Mammoths: Victorian Science and the Discovery of Human Prehistory*. *Nature*, CCCLXVI, n. 6453, Nov. 25, p. 388, 1993. For related material, see CZERKAS, S. M.; GLUT, D. F. *Dinosaurs, Mammoths and Cavemen: The Art of Charles R. Knight*, New York, 1982; and STAR, Susan Leigh; GRIESEMER, James. Institutional Ecology, "Translations," and Boundary Objects: Amateurs and Professionals in Berkeley's Museum of Vertebrate Zoology, 1907–39. *Social Studies of Science*, XIII, p. 205–28, 1989. The historian of science Gregg Mitman (*Hollywood Technology, Popular Culture, and the American Museum of Natural History*. *Isis*, LXXXIV, p. 637–61, 1993) has studied the influence of Hollywood filmmaking on discovery in natural science; the images include footage of Komodo dragons and natural-science dioramas.

thumbnail sketches and notations of thought experiments to formal graphs and even "maps" of entire disciplines.⁶⁰ Recently historians and sociologists of science have introduced schemata to understand what the scientists do, and those graphs have themselves become objects of study.⁶¹

The field is still young, and the material has not yet been collected into a synthetic account, but it is already possible to discern two basic directions in the research: some scholars are interested in scientists' images for what they have to say about the process of scientific discovery,⁶² and others are intrigued by the way in which images can serve as "nonpropositional" substitutes for rational argument.⁶³

60

For a study of "maps" of disciplines, see TAYLOR, Peter. Mapping Ecologists' Ecologies of Knowledge. *PSA*, p. 95–109, 1990.

61

LATOUR, Bruno; MAUGUIN, Philippe; TEIL, Geneviève. A Note on Socio-Technical Graphs. *Social Studies of Science*, XXII, p. 33–57, 1992. The graphs map distances between the world (or the "artifact") or the "evidence" and the scientific theory, by arranging connections according to successive "abstractions," "modalizations," "translations," and syntagmatic and paradigmatic alterations. They can be interpreted by the historical study of schemata, which can elucidate the epistemological constraints that are imposed by their formal structures. See J. Elkins (as in n. 12). The influential article on geological images by Rudwick ([as in n. 58], 178) sums up its findings in a "highly diagrammatic representation" of the "visual language" of geology. For conceptual diagrams in social theory, see LYNCH, Michael. Pictures of Nothing? Visual Construals in Social Theory. *Sociological Theory*, XCI, n. 1, p. 1–22, 1991.

62

An influential text in this vein is LATOUR, Bruno; WOOLGAR, Steve. *Laboratory Life: The Construction of Scientific Facts*. 2 ed. Princeton, N.J., 1986, although the authors' description (45ff) of measurements as "literary inscriptions" also privileges writing over images, as Karin Knorr-Cetina points out (*The Manufacture of Knowledge: An Essay in the Constructivist and Contextual Nature of Science*. New York, 1981, 14 n. 49). Although three-dimensional works are not my subject here, there are also studies of architecture's influence on science: see SWANSON, Randy. *Art and Science in Transition: Four Laboratory Designs of Louis I. Kahn Considered as Mediative Representation*. Ph.D. diss., University of Pennsylvania, 1993.

63

See JOHNSON-LAIRD's work (as in n. 50). The questions asked in this kind of inquiry depend on what is meant by the claim that pictures are "nonpropositional." According to Eugene Ferguson (*The Mind's Eye: Nonverbal Thought in Technology*. *Science*, CXCVII, Aug. 26, 1977, p. 827–36, esp. 835), pictures enhance "nonverbal reasoning ability," putting them somewhere between propositional and nonpropositional forms. These questions are distinct from studies that treat pictures as propositions — e.g., ROSKILL, Mark; CARRIER, David. *Truth and Falseness in Visual Images*. Amherst, Mass., 1983.

These orientations raise two complementary questions: the first asks about the ways in which the history of images should be told, and the second is concerned with the philosophic and cognitive nature of the images themselves. In this context the historical research is more important, and so far it has shown remarkable variety.⁶⁴ A number of topics relate to the three kinds of art-historical research I have outlined: studies of scientific objectivity, for example, could be brought to bear on issues in the rise of photography.⁶⁵ But I want to veer away from those possibilities, since they lead back toward the kind of art history in which nonart images are used to explain painting. Instead, I want to cast some of the issues at stake in image studies as fundamental challenges to the methodological and theoretical customs of art history. Five subjects in particular show how the two disciplines might illuminate one another.

I. In the fine arts, if a drawing is associated with a painting, the two are likely to be similar. In Charles de Tolnay's classic examples, Filippino Lippi's sketch for the *Resurrection of Drusiana* "is like a dream image, lacking consistency and structure," but it is also clearly a way of getting ready for the details of the final composition; while Ghirlandaio's drawing for the *Visitation* in S. Maria Novella already adumbrates the fresco's structure — it is an "0 priori rationalistic conception ... the work of a rationalistic mind."⁶⁶ De Tolnay's analysis is heuristic, and he does not make it the basis for a wider theory of Italian drawing; but it goes to show the permissible differences between drawings and paintings. Some drawings can be rational scaffolds for paintings, and others may be nothing more than intuitive glimpses, but they must share objects, formal elements, or principles of organization with their associated paintings — the very idea of association depends on such affinities.

In scientific images the differences between sketches and completed illustrations can be much greater, and a single image might be associated with many kinds of images. Fig. 4 is an autoradiograph,

64

For an interesting study of the ways in which scientific illustrations can be conceived as "model organisms" for the study of conceptual evolution," see GRIESEMER, James; WIMSATT, William. *Picturing Weismannism: A Case Study of Conceptual Evolution*. In: RUSE, Michael (ed.). *What the Philosophy of Biology Is*. Dordrecht, 1989. p. 75–137, esp. 129.

65

See DASTON, Lorraine; GALISON, Peter. *The Image of Objectivity*. *Representations*, n. 40, p. 81–128, 1992.

66

TOLNAY, Charles de. *Handbook of Old Master Drawings*. Princeton, N.J., 1943. p. 19–20.

recording the seepage of chemicals through a viscous jelly. It was made by spreading an "electrophoresis gel" between two glass plates, and letting radioactive chemical samples diffuse along channels in the glass. The image is a print from an X-ray film placed on top of the glass. Autoradiographs are common images on television, since they are used in DNA identification in criminal trials. Their salient features are the positions and densities of the horizontal dark bands, together with the relation between bands in different columns (called "lanes").

This particular plate is the subject of a study by the historians of science Karin Knorr-Cetina and Klaus Amann, who are interested in how biologists discuss and interpret images, and in how images like this one, which is full of experimental flaws and irrelevant bands, are altered to produce plates fit for publication — plates that represent the truth.⁶⁷ In this case the scientists were unhappy with the results, and they discussed rephotographing the gel, editing the image by cutting and pasting portions of it to make a cleaner version, and repeating the experiment from scratch. There are potential parallels here with other strategies for image making — for example, the astronomical images studied by Lynch and Edgerton — though the issues are more complex because the image cannot just be "cleaned" as if it were a print that had become stained. Instead, it needs to be compositionally adjusted to erase and alter marks that are integral to the objects under study — that is, the bands and lanes themselves. A comparative account of the strategies for producing acceptable images might reveal the ways that nonart images are partly the products of certain theories about images and about the world (the astronomers, for example, run "image-sharpening" procedures, like those available on commercial software, to enhance their images). As in the fine arts, images are built to represent the world in certain ways.

I want to point out, however, a different characteristic of the autoradiography one that sets it apart from the ways in which images are connected to one another either in astronomy or in the history of art. Knorr-Cetina and Amann document no less than five different kinds of images that are either invoked or produced by the scientists in the course of attempting to correct the autoradiograph. The scientists recall other autoradiographs in the way an artist might think of other paintings, but they also think

67

KNORR-CETINA, Karin; AMANN, Klaus. *Image Dissection in Natural Scientific Inquiry*. *Science, Technology, and Human Values*, XV, n. 3, p. 259–83, 1990; and cf. AMANN, Klaus; KNORR-CETINA, Karin. *The Fixation of (Visual) Evidence*. In: LYNCH, M.; WOOLGAR, S. *Representation in Scientific Practice*. Cambridge, Mass., 1990. p. 85–122.

of the very different physical reality they are trying to represent. The object of the image is not to depict bands but to understand the transcription of RNA, and so the scientists are also thinking of molecular models and of laboratory apparatus that does not look anything like their autoradiograph. Knorr-Cetina and Amann reproduce several such drawings, done on the spur of the moment to help explain questions raised by the autoradiograph (Fig. 5). The sketches depict a schematic “shorthand” version of RNA transcription within a gene labeled “CAT” (at the top right), and they are intended to clarify hypotheses about the linking of genes that might account for anomalous bands on the autoradiograph. Nothing in the drawing resembles the autoradiograph in form or scale. Art history rarely has to deal with connections between images this different from one another, and it makes the act of interpretation — and the imbrication of *visual* meanings — especially difficult. Knorr-Cetina and Amann call the different acts of interpretation “image dissection” and “image arithmetic,” and although their study is only a preliminary one, it is certainly true that new terms would have to be coined in order to explain the ways in which such images are connected.

2. Nonart images can also contain unexpected combinations of what Nelson Goodman calls the “routes of reference.”⁶⁸ A typical image in the fine arts will have a predominant referential mode — it will participate in the terms of realism, naturalism, expressionism, and so forth. Western images are rarely pure examples of any one mode, and it could be argued that the interest of a particular painting — by Caravaggio, for example, or Courbet — largely depends on the ways it negotiates several partly incompatible relations to whatever is construed as reality.⁶⁹ Informational imagery shares those impurities, but it can also blend more widely disparate modes. The sonar chart excerpted in Fig. 6 shows water depths from 20 to 130 feet, and has inverted V-shaped marks indicating fish. Even though the marks are partly naturalistic — they record the relative sizes of the fish, and their depths in the water — they are also partly symbolic, since they record the *motions* of the fish relative to the

boat that is passing over them. A fish moving with the boat will make a more concentrated mark, and one that is diving, surfacing, or moving in some other direction will produce various tails on the Vs. The image as a whole resembles a naturalistic landscape: it looks like a hill against a bright evening sky, and it is not difficult to reimagine it as an underwater vista. At the same time, it has no fictive space, because the sonar only records what is directly under the boat: the V-marks and the contour of the bottom of the lake are produced by a series of vertical sections through the water, so that the shapes recorded in the image are more like cardboard cutouts than silhouettes of objects at different distances. Since the boat might move along an irregular route, the “scene” is not even a conventional cross-section, but a serpentine path flattened onto the plane of the paper. The sonar chart is a composite of very different routes of reference: it is an x-y graph, a naturalistic scene, and a collection of symbols for the motion of fish. It needs to be read, seen, and deciphered, and a viewer must switch between modes of interpretation in order to comprehend it.⁷⁰

These unruly routes of reference are typical of many images that are not fine art, and I want to adduce a very different example to show how widespread the possibilities are. When writing began in the ancient Near East around 3,200 B.C., clay tablets were sometimes marked by rolling a cylinder seal across their surfaces before they were otherwise incised or impressed. The seals left shallow, repetitive patterns, and the numerals or glyphs that were then stamped into them left deeper hollows, as in this tablet from Susa, Iran (Fig. 7). Cylinder seals functioned as proprietary markers, and they are rarely mentioned by those scholars who study the inscriptions that were placed on top of the seal impressions. As the archaeologist Denise Schmandt-Besserat has demonstrated, counting was once done with the help of small fired-clay sculptures in various geometric shapes, representing quantities of different agricultural goods.⁷¹ At first, the tokens were kept in sealed containers, so that their physical presence guaranteed the possession (or debit) of goods. In this case, cylindrical

68

GOODMAN, Nelson. *Routes of Reference*. In: *Of Mind and Other Matters*. Cambridge, Mass., 1984. p. 55–70.

69

In this regard the early Baroque negotiations of varieties of naturalism and nonnaturalism are exemplary. See, e.g., the discussion of *vero* and *verosimile* in DEMPSEY, Charles. *Mythic Inventions in Counter-Reformation Painting*. In: RAMSEY, P. A. (ed.). *Rome in the Renaissance: The City and the Myth*; Papers of the Thirteenth Annual Conference of the Center for Medieval and Early Renaissance Studies. Binghamton, N.Y., 1982. p. 55–77. (Medieval and Renaissance Texts and Studies XVIII)

70

In ELKINS, J. *What Really Happens in Pictures? Misreading with Nelson Goodman*. *Word & Image*, IX, n. 4, p. 349–62, 1993, this image is analyzed as an example of one that narrowly misses Goodman's criteria for a notation, thus suggesting that many such images can well be accounted for by his strictures. What escapes them, however, remains most interesting.

71

ISCHMANDT-BESSERA, Denise. *Before Writing*: 1. From Counting to Cuneiform. Austin, Tex., 1992; and for the shapes of the tokens — which may be considered an early sculptural form — see SMITH, Cyril S. *A Matter of Form*. *Isis*, LXXVI, n. 4, p. 586, 1985.

tokens denoting one large measure of grain and two small measures have been impressed into a surface already marked by a cylinder seal. The conjunction of pattern and impression is significant, and familiar from bonds and printed money where patterns constitute the authentication and frame for numbers indicating value. In ancient practice, the cylinder seals were conceived as potentially infinite patterns, and they were often rolled over the tablets without attention to centering or quality of impression. In other words, the pattern was itself a signifier, and it was not essential that the component forms be entirely legible. The numerals and early pictographs stamped into the seal patterns were not subject to the same freedoms, and they were set down according to a number of shifting rules of forming. Sometimes numerals and their signs were put down in the rows, columns, and rectangular fields characteristic of writing, and at other times they were placed at one side or, as here, carefully centered like modern pictures. Recent work on the undeciphered and probably multilingual inscriptions at Uruk suggests that the position of numerical signs on tablets was sometimes used to change the *meaning* of the signs, so that numbers would not have had stable meanings apart from their positions on the marked surface.⁷²

The tablet is like a picture (in that it has central forms in a decorative “frame”), and it is also a number, a bond or guarantee, and a sentence (that the bearer of the seal owns or guarantees a certain measure of grain). It depends on sculpture (in the form of the tokens, and the cylinder seal), but it uses a pictorial surface to organize its meaning. Its routes of reference are just as various, in their ways, as those in the sonar chart. The two are very different multiple routes of reference, and I am not implying they are somehow linked. But the fact that simultaneous routes of reference are so common among nonart images suggests that the normal state of affairs may be more referentially disordered than it appears in painting and drawing; or to put it another way, the very subtle distinctions between concepts of realism, naturalism, and kinds of antinaturalism that art history has elaborated may be the purified remnants of more heterogeneous origins. In both examples, art history could help elaborate the working concepts such as picture, decoration, landscape, and naturalism, and the history of science

(or in the case of the tablet, archaeology) could elucidate how the routes of reference are combined.

3. Images outside art can be marked by unusually complex relations to one another (as in the autoradiograph and its associated drawings [Figs. 4, 5]) or to their referents (as in the sonar chart and the clay tablet [Figs. 6, 7]). They can also have unexpectedly intricate histories of reception. Art-historical images change meaning continuously, in accord with shifting contingencies of critical reception and historical circumstance. Nonart images are even less stable, because they depend less on resemblance and more on specialized interpretive skills that are easily shifted and lost over time. As a result, one of the problems in the history of science is the way that images are reinterpreted and used to make very different points, often within a single generation. Although the history of science has tended to view this occurrence as a property of images in general, art historians might be more apt to say that new interpretations follow conventional responses to different kinds of pictures. The historian of science David Kaiser has studied interpretive change in relation to the Feynman diagrams used in particle physics (Fig. 8).⁷³ When they were first introduced by Richard Feynman, the diagrams were graphs of the possible interactions of particles (for example, an electron and a positron decaying into two photons). Later they became more conventional graphs that were understood as if they plotted position in relation to time, and finally they were taken to be representational pictures, as if they showed objects in two-dimensional space. Kaiser calls such mutating meanings “dynamical appropriations.” Several of them can be understood as attempts to use the diagrams of subatomic particles as naturalistic pictures, in the sense of photographs. Even contemporary physics textbooks repeatedly warn that the angles of the lines, the lengths of the dashed “interaction lines,” and the positions of the “vertices” are unimportant, and that virtually all the formal properties of the diagrams are “aesthetic.” Because the only thing that matters is the number, direction, and kind of lines converging at a vertex, Feynman diagrams are not easy to “picture” as naturalistic representations or as normative *x-y* graphs: they are a new kind of image that is neither naturalistic picture nor conventional graphs. For the same reason they are strongly dependent on their surrounding text, and largely opaque without it. Nonart images are often weak in this sense,

72

See NISSEN, Hans J.; DAMEROW, Peter; ENGLUND, Robert K. *Frühe Schrift und Techniken der Wirtschaftsverwaltung im alten Vorderen Orient, Informationsspeicherung und -Verarbeitung vor 5000 Jahren*. Bad Salzdetfurth, 1991; in English (less well illustrated), as *Archaic Bookkeeping: Early Writing and Techniques of Economic Administration in the Ancient Near East*, trans. Paul Larsen, Chicago, 1994; and review by Piotr Michalowski, *Science*, CCLXIV, p. 1019–20, May 13, 1994.

73

KAISER, David. *Dynamical Interpretations of Feynman Diagrams*. Unpublished ms, 1994. Feynman diagrams have also been adapted for string theory; see GREEN, Michael; SCHARZ, John; WITTEN, Edward (ed.). *Superstring Theory*. Cambridge, 1987.

but their frailty as independent pictures is offset by their powerful rearrangements of viewers' pictorial expectations. Art history can contribute to these studies by explaining the specific expectations viewers bring with them (and therefore the reasons for the successive reinterpretations), and the history of science can demonstrate how those expectations can be held in check by sufficiently powerful new ways of lodging meaning in images.

In another case, the population geneticist Sewell Wright introduced landscapelike diagrams into the study of population growth, intending to help visualize the way in which a group of organisms might change (Fig. 9). The viewer is supposed to think of topographic maps, but here the altitude lines are "fitness contours," leading to "fitness peaks," and the "landscape" is a "hypothetical multidimensional field of gene combinations ... represented by two dimensions."⁷⁴ In other words, the genetic content of the populations — shown inside the heavy dotted lines — alters under the pressure of mutation, or environmental change, or random shifting (lower left and center), or adaptive change (lower right). The elegance and intuitive quality of these images comes directly from their analogic appeal to topographic maps, and even to the thought of walking through the genetic "landscape." The historian Michael Ruse has shown that Wright's images were used by other scientists in new ways: a paleontologist, for example, appropriated the landscape metaphor but used it to map morphological differences instead of genetic ones.⁷⁵ Again, it is the specific appeal to pictorial conventions that insured both that the images would be influential and that their influence would be partly unpredictable. Nothing in Wright's mathematical modeling predicts the zigzag path in the "map" at the lower left, or the smoother meanderings in the next image. But they correspond to imaginary walks, and that is enough to set in motion the pictorial meanings that are familiar in the history of art. Feynman diagrams changed meaning because they did not look enough like known kinds of images; Wright's maps changed meaning because they looked so much like a particular kind of image that their content was occasionally of secondary interest.

74

WRIGHT, Sewell. *Evolution and the Genetics of Populations: III. Experimental Results and Evolutionary Deductions*. Chicago, 1977. p. 446, 452.

75

RUSE, Michael. Are Pictures Really Necessary? The Case of Sewell Wright's 'Adaptive Landscapes'. *PSA* 1990, p. 63–77, esp. p. 70.

4. So far I have been sketching properties of nonart images that have to do with their relation to one another, their ways of denoting the world, and their receptions by successive interpretive communities. Nonart images are also interesting — and extreme — examples of the relation between pictorial and linguistic marking. "Word-image" relations that occur in fine art tend to take the form of incursions of the linguistic or propositional into the realm of the pictorial — for example, in Cubist collages that include words.⁷⁶ Images outside art reverse and critique that distinction since they are normally taken as propositions that may include nonessential pictorial elements. A good way to put the difference is to consider the notion that images can function as theories about the world. The interest in that formula, which is widely invoked in the histories of art and science, lies in the ambiguity of the word "theory": a theory might be a claim or other proposition, so that the picture would almost literally say something about the world, or it might be a nonpropositional fact, a mute form that could suggest any number of things. In the history of science the difference is acutely marked, because images are normally taken to be especially condensed or convenient propositions. When they begin to work as art does — that is, by giving up any secure meaning in favor of a halo of possibilities — then their place in science becomes problematic and their pedagogic utility is unpredictable. Wright's diagrams can mean anything that a topographic map might mean, and with different scientific concepts in play, the topographic allegories are potentially unlimited. A recently studied case concerns the German immunologist Paul Ehrlich, who in 1900 produced a series of eight drawings of the operation of antibodies (Fig. 10). At the top left, black toxins approach a cell, uniting with "side-chains" on the cell that are normally used to enable the cell to ingest nutrients. In response, the cell produces more side-chains, which detach and float into the bloodstream (top right). There the toxins bond to them, floating away harmlessly and letting the cell receive its fill of nutrients. Ehrlich's sequence accounted for the body's ability to cope with toxins, and successfully visualized the notion of an antitoxin. It was widely influential, giving rise to the Y-shaped diagrams that are still used in biology textbooks to help students imagine how antibodies operate. The remarkable thing about this sequence is that at the time, Ehrlich had no knowledge at all of the forms of these objects, or even of the existence of "side-chains." The pictures became the theory, and spurred the research that eventually grew

76

See, e.g., MARIN, Louis. *To Destroy Painting*. Trad. Mette Hjort. Chicago, 1994.

into modern immunology. Initially, there was resistance not only to the specific theory but to the very idea of positing shaped entities instead of “forces” or abstract “experimental facts”.⁷⁷ Even Ehrlich cautioned that his images “must be regarded quite apart from all morphological considerations” — that is, they should be seen as “a pictorial method,” a “diagram” of abstract dynamic ideas.⁷⁸ But as the authors of the modern study point out, the diagrams initiated and partly guided the subsequent experimental practice, and they remain indispensable to the ways in which immunology is understood. James Criesemer, Ruse, and others have argued that pictures in science can work both propositionally and non-propositionally: sometimes they illustrate or propose theories, and in other cases they merely exist, taking a certain place in the chain of written discourse and modifying it in ways that are difficult to describe.⁷⁹ In the case of Wright’s genetic “landscapes,” Ruse has asked if the theory could have developed as it did without the pictures. Were they “really part of the thought” — that is, were they propositional elements of the theory — or were they ancillary to Wright’s argument? He finds that even though they were initially mostly metaphorical, they *became* the theory for those geneticists who could not follow Wright’s advanced mathematics.⁸⁰

In art history, I think both possibilities are better developed than in the history of science: “propositional” influence takes the form of doctrinal, compositional, or iconographic influence from one painting to the next, and “nonpropositional” influence is described in terms of styles or techniques. Since the two occur together in paintings, they are not analytically separable. In Ehrlich’s diagrams the shape of the front of the toxins (the portion that fits onto the cell’s “side-chains”) is propositional, since it implies a specific kind of physical coupling, and the shape of the back of the toxins is nonpropositional,

because it suggests motion or perhaps just toxicity. The toxins are therefore representationally hybrid — half propositional theories and half nonpropositional theories. That very conjunction may have insured their influence: that is, it could have been the admixture of picture and proposition that gave later immunologists room to maneuver. Informational images that do not achieve that balance may not be fruitful for later workers, and conversely, images that are more thoroughly nonpropositional may be too vague to have a hold on succeeding generations. It is a dichotomy that art history rarely studies in this stark a form, and it may be that the study of informational images could benefit from art history’s awareness of the multivalent relation between propositional and nonpropositional meanings,⁸¹ just as art history might see new possibilities in the strict sense of “proposition” at work in these examples.

5. Finally, images of all sorts must grapple with the problem of what is representable. Historians of science have studied how scientific visualization depends on simplifying, abstracting, labeling, marking, and schematizing the chaotic phenomena of nature into orderly graphic forms.⁸² The idea that science operates by successive abstractions from natural disorder has many points of contact with theories of representation in the arts.⁸³ Bruno Latour, Françoise Bastide, Michael Lynch, and others have written about the “cascade” of successive abstractions that propel scientific images away from the chaos of phenomena and into an interminable sequence of quantified “traces” — samples, field notes, sketches, graphs, archives. The same questions of abstraction arise in the arts, though it could be argued that the history of science tends to gloss over concrete differences in favor of an open-ended “cascade” of “traces,” instead

77

See CAMBROSIO; JACOBI; KEATING (as in n. 58), p. 666–667.

78

Ibid., p. 681, quoting EHRLICH, Paul. On Immunity with Special Reference to Cell Life. *Proceedings of the Royal Society of London*, LXVI, 1900. p. 437.

79

GRIESEMER, James. Material Models in Biology. *PSA*, p. 79–83, 1990, proposes three case studies of biological images that also function both propositionally and nonpropositionally.

80

RUSE (as in n. 75), p. 72.

81

Louis Marin’s are among the most developed of many theories of linguistic structures in artworks. See, e.g., MARIN, Louis. The Order of Words and the Order of Things in Painting. *Visible Language*, XXIII, p. 188–203, 1990.

82

See LATOUR, Bruno. The Pedofil of the Boa Vista: Visualization, Reference, and Field-Work in the Amazon. *Comunicação apresentada na 1994 History of Science Society conference*; and LYNCH, Michael. Discipline and the Material Form of Images: An Analysis of Scientific Visibility. *Social Studies of Science*, xv, p. 37–66, 1985.

83

Above all, parallels and contrasts could be drawn between Latour’s work (as in n. 82) and E. H. Gombrich’s theories of making and matching. See, e.g., GOMBRICH, E. H. *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. London, 1960; and idem, *The Heritage of Apelles*. In: *The Heritage of Apelles: Studies in the Art of the Renaissance*. Ithaca, N.Y., 1976. p. 3–18.

of attending to the exact moments of change that transform one level of detail, or one visible structure, to the next.⁸⁴ But as interesting as these parallels are, they pertain to a domesticated sense of the unrepresentable, in which pictures need only to simplify an existing confusion or complexity. In more radical terms, what is unrepresentable can *never* be adequately put in an image because it is nonpictorial, unimaginable, forbidden, or transcendental. This other sense of the unrepresentable is a crucial subject in modernism and abstraction,⁸⁵ and it is especially bound up with questions of subjectivity,⁸⁶ and with the relation between medieval images and the sacred.⁸⁷ Scientific images share this sense, but the terms of their involvement are different because they are routinely called upon to represent objects that have never had conventional visual equivalents. In the case of mathematical objects such as quantum wave packets or the Feigenbaum tree of population growth, the object is beyond full visualization not only because it is infinitely complex — most objects of fine art and science are complex beyond what the medium can render — but also for the irreducible reason that it is mathematical and not pictorial.⁸⁸ The question of the “reality” of mathematics (especially geometry), as well as its susceptibility to pictorial representation, has been a central issue from the seventeenth-century practice of finding graphical solutions

84

For the “cascade” and the “trace,” see LATOUR, Bruno. *Drawing Things Together*. In: LYNCH, M.; WOOLGAR, S. (ed.). *Representation in Scientific Practice*. Cambridge, Mass., 1990. p. 19–68, esp. p. 40. For a closer analysis, see LYNCH, Michael. *The Externalized Retina: Selection and Mathematization in the Visual Documentation of Objects in the Life Sciences*. In *ibid.*, p. 153–86, esp. p. 160–64.

85

KRAUSS, Rosalind E. *The Optical Unconscious*. Cambridge, Mass., 1993.

86

DAVIS, Whitney. Sigmund Freud’s Drawing of the Dream of the Wolves. *Oxford Art Journal*, xv, n. 2, p. 70–87, 1994, analyzes the relation between unrepresentable scenes and actual pictures whose formations and interpretations depend on fine-art and scientific illustration.

87

In addition to the sources cited above (n. 2), see DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant l’image: Question posée aux fins d’une histoire de l’art*. Paris, 1990; and *idem*, *FraAngelico, dissemblance et figuration*. Paris, 1990.

88

The Feigenbaum tree is studied from this standpoint in GRIESEMER; WIMSATT (as in n. 64), p. 126–31.

to equations through contemporary debates about the inflationary universe.⁸⁹ The mathematical history of unrepresentability might well complement the art-historical account, since both entail symbols, surrogate forms, and other visual metaphors.

The problem of the unrepresentable also surfaces when the objects to be depicted do not exist in three-dimensional space.⁹⁰ William Wimsatt observes that it is common in scientific visualization to have to depend on more than one pictorial strategy, because the information is both figuratively and literally multidimensional.⁹¹ In a lecture titled “What Do Viruses Look Like?” the biologist Stephen Harrison uses more than ten different ways of picturing viruses in order to help describe their structure.⁹² Taken individually, each one explains only a few properties of a virus, and they cannot be fused into a single image. A sample shows how the images complement one another without combining into a single picture. Two early images (Fig. 11, top) show what the “tomato bushy stunt virus (TBSV) ‘looked like’ twenty years ago,” in a negatively stained electron micrograph (top left) and in a three-dimensional image reconstruction (top right). Since then X-ray crystallography has improved scientists’ abilities to deduce molecular structure, and the TBSV virus now also “looks like” a surface view of clusters of molecules (Fig. 11, bottom left). Each of the 180 bumps on the surface view is a “subunit” comprised of a chemical chain, folded into a certain shape (Fig. 11, bottom right). The shape has the blurry outlines of two lumps or “domains,” with an “arm” hanging down to the left — a structure

89

In certain interpretations of cosmology, geometric relations are what are “real” and preexist the universe. For a sampling of discussions, see RESNICK, Michael. *Between Mathematics and Physics*. *PSA*, p. 369–78, 1990; SMITH, Quentin; GRÜNBAUM, Adolf. *The Uncreated Universe*. New York, forthcoming; and FRIEDMAN, Michael. *Foundations of Space-Time Theories*. Princeton, N.J., 1983. Partly analogous questions are raised about chemical representations in HOFFMANN, Roald; LASLO, Pierre. *La Représentation en chimie*. *Diogenes*, CXLVII, p. 24–54, 1989.

90

I mean this in the mathematical sense of objects that are described by more than three sets of parameters. Such objects may or may not correspond to actual three-dimensional objects.

91

WIMSATT, William. *Taming the Dimensions—Visualizations in Science*. *PSA*, p. 111–35, 1990.

92

HARRISON, Stephen. *What Do Viruses Look Like? The Harvey Lectures*, LXXXV, p. 127–52, 1991. Esp. p. 128.

that is sometimes schematized as three organic forms (Fig. 12, top). Virologists also unravel the subunits into single polypeptide chains (Fig. 12, middle), but to explain how the subunits build themselves into a spherical virus, it is better to redraw them as hard-edged geometric forms (Fig. 12, bottom). There are several other kinds of images, and among them is a three-dimensional schema that is widely used in contemporary microbiology (Fig. 13), depicting the structure of one of the “domains” in a subunit. (The continuous molecular chain can be followed beginning at the lower left. The image also shows how the next subunit, marked “A” at the lower right, twines inside this one.)

Even in this brief sample there is an astonishing variety of pictorial means: from photographs to computer graphics to hand-drawn pictures, from geometric abstractions to organic approximations, from scales to perspectival views to projections, from shaded pictures to wire-frame schemata. It is not surprising that certain chemists have become interested in the aesthetic values of their visualizations, and some pictorial conventions do seem to influence the way that science gets done.⁹³ But the deeper connections have to do with the ways in which pictures are used to try to see what can never be seen. As in the history of art, images of unrepresentable objects put a strain on the pictorial conventions they inherit, finally breaking them and becoming different kinds of pictures. Several of the images Harrison reproduces are already near the point of unintelligibility: the wire-frame picture is an incomprehensible tangle, and the final schema could not be much more detailed without becoming illegible. The question of the unrepresentable is not yet part of either the history of science or the history of art, and it offers an exemplary opportunity for collaboration.

I have tried to characterize the shape of the larger domain of images, “outside” art and often outside art history. At the moment image studies are at an interesting juncture, where art-historical interest could enrich the discourse in other disciplines, and those disciplines could help art history to rethink its central concepts — including the privileging of fine art, the tendency to use oil painting as a synecdoche for pictures in general, and perhaps most fundamentally, the ultimately indefensible allegiance to Western and non-Western work that can be understood using the categories of art, in the face of the almost bewildering variety of other kinds of images. In the course of this essay I have described several relations that

might obtain between art history and the study of “inexpressive” images. The major possibilities could be put in a sequence of three progressively more difficult configurations. Most often, when nonart images appear in art history they are used to explain how artists brought science into their art. As important as that approach is for Post-Impressionism and some aspects of modernism, I have suggested that it is methodologically limited: it does not explain periods when influence was indirect, or account for the more pervasive influences of science on modern art in general. In terms of the confluence of disciplines, the approach also slights nonart images by restricting them to explanatory roles, and it rarely makes contact with real science (as opposed to the popularized accounts that normally reach artists).⁹⁴

A second possibility is to look at nonart images as independent visual objects. I have suggested two ways in which that might be done. First, it would be possible to study the borrowing of artistic means from fine art. Artistic conventions are nearly universal in scientific illustration, and the images could easily be recounted as independent histories of art. Entire histories of fields such as crystallography, astronomy, genetics, and microscopy have yet to be written from that standpoint.⁹⁵ Art history is in possession of such a large stock of concepts and examples that bear on artistic production that its explanations could easily complicate discourse on nonart images in general. A second possibility arises in those cases where relatively few artistic conventions contribute to the making of nonart images. As Lynch and Edgerton have suggested, image studies of contemporary scientific material are not concerned with narrow technical questions, but with fully developed alternate ways of working with images. The strategies that scientists use to manipulate images might well be called aesthetic in the original sense

94

In Elkins (as in n. 2) I suggest that in the 20th century debates about perspective, vision, and art intersect real science in only one place — where they encounter Rudolf Luneburg’s analyses of binocular vision. Unlike other theories of vision, Luneburg’s are still partly untested, and therefore they do not belong to the history or polarization of science but to ongoing scientific inquiry. Such moments are exceedingly rare in fine art: even Duchamp’s games and Seurat’s theories were based on popular and out-of-date accounts, sometimes (deliberately or inadvertently) misconstrued.

95

This is a point I made in relation to Kemp (as in n. 23), cf. ELKINS, J. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, LIV, n. 4, p. 601, 1991. It has been developed most extensively by Michael Serres; see esp. SERRES, M. *Eclaircissements: Cinq entretiens avec Bruno Latour*. Paris, 1992.

93

HOFFMANN, Roald. *Molecular Beauty. Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XLVIII, n. 3, p. 191–204, 1990.

of that word, since they are aimed at perfecting and rationalizing transcriptions of nature. As such, scientists are among the legitimate inheritors of the forms of classical and Renaissance idealism that continue to occupy art-historical research.

The second possibility is a rich vein, and it remains largely unexplored. Still, there is a third possibility that is more fundamental than either of the first two. Instead of preserving the differences between the histories of art, science, and mathematics, and studying the “science of art” or the “art of science,” we should perhaps acknowledge that in the end many divisions between kinds of images are untenable, and that it is possible to begin writing the history of images rather than of art. Images are found in the history of art, but also in the histories of writing, mathematics, biology, engineering, physics, chemistry, and history itself — to name only examples I have given here. If there is a moral for art history, it is simply that there is a tremendous amount waiting to be seen.

REFERENCES

- ADAMS, Brooks. High Windows: Dorothea Rockburne's Skyscapes. *Artforum*, XXXI, no. 9, p. 78–82, 1993.
- ADELMAN, Lucy; COMPTON, Michael. Mathematics in Early Abstract Art. In: COMPTON, Michael (Ed.). *Towards a New Art: Essays on the Background to Abstract Art*. London, 1980, p. 64–89.
- AIKEN, Jane. *Renaissance Perspective: Its Mathematical Source and Sanction*. Ph.D. diss., Harvard University, 1986.
- AL'KORA, I. *Plazyki i pis'mennost' narodov severa*. Moscow, 1924.
- ALPERS, Svetlana. *The Art of Describing: Dutch Art of the Seventeenth Century*. Chicago, 1983.
- AMANN, Klaus; KNORR-CETINA, Karin. The Fixation of (Visual) Evidence. In: LYNCH, M.; WOOLGAR, S. *Representation in Scientific Practice*. Cambridge, Mass., 1990, p. 85–122.
- ASCHER, Marcia and Robert. *Code of the Quipu: A Study in Media, Mathematics and Culture*. Ann Arbor, Mich., 1981.
- ASCHER, Marcia. Graphs in Cultures: A Study in Ethnomathematics. *Historia Mathematica*, XV, p. 201–27, 1988.
- _____. Ethnomathematics. *History of Science*, XXIV, p. 125–44, 1986.
- BASTIDE, Françoise. The Iconography of Scientific Texts: Principles of Analysis. In: LYNCH, Michael; WOOLGAR Steve (ed.). *Representation in Scientific Practice*. Cambridge, Mass., 1990.
- BAXANDALL, Michael. *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*. New Haven, 1985.
- BELOFSKY, Harold. Engineering Drawing — A Universal Language in Two Dialects. *Technology and Culture*, XXXII, n. 1, p. 23–46, 1991.
- BELTING, Hans. *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*. Trans. Edmund Jephcott. Chicago, 1994.
- BONNER, Anthony (Ed.). *Selected Works of Ramon Llull*. Princeton, N.J., 1985.
- BORDINI, S. *Storia del Panorama: La visione totale nella pittura del XIX secolo*. Rome, 1984.
- BOS, Henk J. M. Arguments on Motivation in the Rise and Decline of a Mathematical Theory: The “Construction of Equations”, 1637–ca. 1750. *Archive for the History of the Exact Sciences*, XXX, p. 331–80, 1984.
- BRUNNER, H. Illustrierte Bücher im alten Ägypten. In: BRUNNER, H. et al. (Ed.). *Wort und Bild*. Munich, 1979.
- BUNGE, Matthias. Joseph Beuys und Leonardo da Vinci, Vom ,erweiterten Kunstbegriff zu einem erweiterten Kunstwissenschaftsbegriff. *Das Münster*, XLIV, n. 2, p. 93–106, 1993.
- CARTARI, Vincenzo. *Imagini de gli dei delli antichi*. Padua, 1626.
- CÉARD, J.; MARGOLIN, J.-C. *Rébus de la Renaissance: Des images qui parlent*. Paris, 1986.
- CHAPLIN, Elizabeth. *Sociology and Visual Representation*. London, 1994.
- CLAGETT, Marshall. *Nicole Oresme and the Medieval Geometry of Qualities and Motion: Treatise on the Uniformity and Difformity of Intensities Known as Tractatus de configurationibus qualitatum et motum*. Madison, Wis., 1968.
- CLAGETT, Marshall. *The Science of Mechanics in the Middle Ages*. Madison, Wis., 1959, p. 354–55.
- CRARY, Jonathan. *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, 1990.
- CRAWFORD, Donald. *Kant's Aesthetic Theory*. Madison, Wis., 1974.
- CUNNINGHAM, Andre; JARDINE, Nicholas (Ed.). *Romanticism and the Sciences*. Cambridge, 1990.
- CZERKAS, S. M.; GLUT, D. F. *Dinosaurs, Mammoths and Cavemen: The Art of Charles R. Knight*. New York, 1982.
- DAGOGNET, F. *Philosophie des formes*. Paris, 1986.
- DAGOGNET, F. *Pour une théorie générale des formes*. Paris, 1975.
- DAGOGNET, F. *Tableau et langages de la chimie*. Paris, 1969.
- DASTON, Lorraine; GALISON, Peter. The Image of Objectivity. *Representations*, n. 40, p. 81–128, 1992.
- DAVIS, Whitney. Beginning the History of Art. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, LI, n. 3, p. 327–50, 1993.
- DAVIS, Whitney. Sigmund Freud's Drawing of the Dream of the Wolves. *Oxford Art Journal*, XV, n. 2, p. 70–87, 1994.
- DEMPSEY, Charles. Mythic Inventions in Counter-Reformation Painting. In: RAMSEY, P. A. (ed.). *Rome in the Renaissance: The City and the Myth; Papers of the Thirteenth Annual Conference of the Center for Medieval and Early Renaissance Studies*. Binghamton, N.Y., 1982, p. 55–77. (Medieval and Renaissance Texts and Studies XVIII)
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant l'image: Question posée aux fins d'une histoire*

- de l'art. Paris, 1990.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *FraAngelico, dissemblance et figuration*. Paris, 1990.
- DIJSTERHUIS, E.J. *The Mechanization of the World Picture*. Oxford, 1961.
- DOGANA, Fernando. *Le parole dell'incanto: esplorazioni dell'Iconismo linguistico*. Milan, 1990.
- DRUICK, Douglas W. et al. *Odilon Redon: Prince of Dreams, 1840–1916*, exh. cat. Art Institute of Chicago, Chicago, 1994, p. 137, 148, 149.
- DUNCAN, Alistair. The Requirements of Scientific Publishing: The Example of Chemical Illustrations in the Scientific Revolution. *Publishing Research Quarterly*, VII, n. 1, p. 33–53, 1991.
- EDGERTON, Samuel. *The Heritage of Giotto's Geometry: Art and Science on the Eve of the Scientific Revolution*. Ithaca, N.Y., 1991.
- EDGERTON, Samuel. *The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective*. New York, 1975.
- ELKINS, J. Art History and the Criticism of Computer-Generated Images. *Leonardo*, XXVII, n. 4, p. 335–42, 1994.
- _____. Clarification, Destruction, Negation of Space in the Age of Neoclassicism. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, LVI, n. 4, p. 560–82, 1990.
- _____. Michelangelo and the Human Form: His Knowledge and Use of Anatomy. *Art History*, VII, p. 176–86, 1984.
- _____. On the Impossibility of Close Reading: The Case of Alexander Marshack. *Current Anthropology*, 37, 2, p. 185–226.
- _____. Schemata for the Schema: Seventeen Notes toward a History of the Concept. In: *Encyclopedia of Aesthetics*. New York.
- _____. The Drunken Conversation of Chaos and Painting. *M/E/A/N/I/N/G*, II, p. 55–60, 1992.
- _____. *The Poetics of Perspective*. Ithaca, N.Y.: Cornell Press, 1994.
- _____. The Question of the Body in Mesoamerican Art. *Res*, XXVI, p. 113–24, 1994
- _____. The Signs of Writing: On Some Parallels between the Undeciphered Prehistoric Vinca Script and Andrea Mantegna's *The Battle of the Sea Gods*. *Semiótica*.
- _____. There Are No Philosophic Problems Raised by Virtual Reality. *Computer Graphics*, XXVIII, n. 4, p. 250–54, 1994.
- _____. Two Conceptions of the Human Form: Bernard Siegfried Albinus and Andreas Vesalius. *Artibus et Historiae*, XIV, p. 91–106, 1986,
- _____. What Really Happens in Pictures? Misreading with Nelson Goodman. *Word & Image*, IX, n. 4, p. 349–62, 1993.
- _____. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, LIV, n. 4, p. 601, 1991.
- EHRLICH, Paul. On Immunity with Special Reference to Cell Life. *Proceedings of the Royal Society of London*, LXVI, 1900.
- FABIAN, J. *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object*. New York, 1983.
- FEHER, Michel (Ed.). *Fragments for a History of the Human Body*. Cambridge, Mass., 1989.
- FISCHER, H. G. *L'écriture et l'art de l'Égypte ancienne*. Paris, 1986.
- FERGUSON, Eugene. The Mind's Eye: Nonverbal Thought in Technology. *Science*, CXCVII, p. 827–36, Aug. 26, 1977.
- _____. *The Orientation of Egyptian Hieroglyphs: Part I, Reversals*. New York, 1977.
- FORD, Brian. *Images of Science: A History of Scientific Illustration*. London, 1992 (New York, 1993).
- FRIEDMAN, Michael. *Foundations of Space-Time Theories*. Princeton, N.J., 1983.
- FULLER, Steve. *Philosophy, Rhetoric, and the End of Knowledge: The Coming of Science and Technology Studies*, Madison, Wis., 1993.
- FYFE, Gordon; LAW, John. *Picturing Power: Visual Depiction and Social Relations*. Sociological Review Monograph, n. 35. New York, 1988.
- GAGE, J. Loutherboung. *Mystagogue of the Sublime*. *History Today*, XIII, p. 332–39, 1963.
- GARRISON, James. *Geometry as a Source of Theory-Ladenness in Early Modern Physics*. Ph.D. diss., Florida State University, 1981.
- GELB, I. J. *A Study of Writing: The Foundations of Grammatology*. Chicago, 1974.
- GIMBUTAS, Marija. *The Civilization of the Goddess*. San Francisco, 1991.
- GOMBRICH, E. H. *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. London, 1960.
- GOMBRICH, E. H. The Heritage of Apelles. In: *The Heritage of Apelles: Studies in the Art of the Renaissance*. Ithaca, N.Y., 1976. p. 3–18.
- GOODMAN, Nelson. *Languages of Art*. 2 ed. Indianapolis, Ind., 1976.
- GOODMAN, Nelson. Routes of Reference. In: *Of Mind and Other Matters*. Cambridge, Mass., 1984. p. 55–70.
- GOODWIN, Charles. Professional Vision. *American Anthropologist*, XCVI, n. 3, p. 606–33, 1994.
- GREEN, Michael; SCHARZ, John; WITTEN, Edward (ed.). *Superstring Theory*. Cambridge, 1987.
- GRIESEMER, James; WIMSATT, William. Picturing Weismannism: A Case Study of Conceptual Evolution. In: RUSE, Michael (ed.). *What the Philosophy of Biology Is*. Dordrecht, 1989. p. 75–137.
- HALVERSON, John. Art for Art's Sake in the Paleolithic. *Current Anthropology*, XVIII, n. 1, p. 63–89, 1987.
- HANKS, W. F. Word and Image in a Semiotic Perspective. In: HANKS, W. F.; RICE, D. S. (Ed.). *Word and Image in Maya Culture*. Salt Lake City, 1989.
- HARRISON, Stephen. What Do Viruses Look Like? *The Harvey Lectures*, LXXXV, p. 127–52, 1991.
- HEIDEGGER, Martin. A Dialogue on Language. In: HERTZ, Peter D. *On the Way to Language*. San Francisco, 1971, p. 1–56.
- HENDERSON, Linda Dalrymple. *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*. Princeton, N.J., 1983.
- HOFFMANN, Roald; LASLO, Pierre. La Représentation en chimie. *Diogenes*, CXLVII, p. 24–54, 1989.
- HOFFMANN, Roald. Molecular Beauty. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*,

- XLVIII, n. 3, p. 191–204, 1990.
- HOMER, William Innes. *Seurat and the Science of Painting*. Cambridge, Mass., 1964.
- HUET, Marie-Hélène. *Monstrous Imagination*. Cambridge, Mass., 1993.
- HYDE, R. *Panoramania! The Art and Entertainment of the 'All-Embracing' View*. London, 1988.
- JENSEN, Hans. *Die Schrift in Vergangenheit und Gegenwart*. 3 ed. Berlin, 1969. p. 36–37, fig. 26.
- JOHNSON-LAIRD, Phil; BYRNE, Ruth M. Precipitous Deduction. *Behavioral and Brain Sciences*, XVI, p. 323–80, 1993.
- JOHNSON-LAIRD, Phil; BYRNE, Ruth M.; SCHAEKEN, Walter. Propositional Reasoning by Model. *Psychological Review*, XCIX, n. 3, p. 418–39, 1991.
- JOHNSON-LAIRD, Phil. Mental Models and Probabilistic Thinking. *Cognition*, L, n. 1–3, p. 189–209, 1994.
- JOHNSON-LAIRD, Phil. How Diagrams Can Improve Reasoning. *Psychological Science*, IV, n. 6, p. 372–78, 1993.
- KAISER, David. *Dynamical Interpretations of Feynman Diagrams*. Manuscrito não publicado, 1994.
- KIRCHER, Athanasius. *Œdipus Aegyptiacus*, 1652–54, III, p. 257.
- KNORR-CETINA, Karin; AMANN, Klaus. Image Dissection in Natural Scientific Inquiry. *Science, Technology, and Human Values*, XV, n. 3, p. 259–83, 1990.
- KNORR-CETINA, Karin. *The Manufacture of Knowledge: An Essay in the Constructivist and Contextual Nature of Science*. New York, 1981, 14 n. 49.
- KRAUSS, Rosalind E. *The Optical Unconscious*. Cambridge, Mass., 1993.
- KRUSKAL, W. H. Criteria for judging Statistical Graphics. *Utilitas Mathematica*, XXI B, p. 283–309, 1982.
- LATOUR, Bruno. Drawing Things Together. In: LYNCH, M; WOOLGAR, S. (ed.). *Representation in Scientific Practice*. Cambridge, Mass., 1990. p. 19–68.
- LATOUR, Bruno; MAUGUIN, Philippe; TEIL, Geneviève. A Note on Socio-Technical Graphs. *Social Studies of Science*, XXII, p. 33–57, 1992.
- LATOUR, Bruno. Opening One Eye While Closing the Other ... A Note on Some Religious Paintings. In: FYFE, Gordon; LAW, John (Ed.). *Picturing Power: visual depiction and social relations*. London: Routledge, p. 15–38.
- LATOUR, Bruno; WOOLGAR, Steve. *Laboratory Life: The Construction of Scientific Facts*. 2 ed. Princeton, N.J., 1986.
- LEE, Alan. Seurat and Science. *Art History*, X, n. 2, p. 223, 1987.
- LYNCH, Michael. Discipline and the Material Form of Images: An Analysis of Scientific Visibility. *Social Studies of Science*, XV, p. 37–66, 1985.
- LYNCH, Michael. Laboratory Space and the Technological Complex: An Investigation of Topical Contextures. *Science in Context*, IV, n. 1, p. 81–109, 1991.
- LYNCH, Michael. Pictures of Nothing? Visual Construals in Social Theory. *Sociological Theory*, XCI, n. 1, p. 1–22, 1991.
- LYNCH, M.; EDGERTON, S. Aesthetics and Digital Image Processing: Representational Craft in Contemporary Astronomy. In: FYFE, Gordon; LAW, John (Ed.). *Picturing Power: visual depiction and social relations*. London: Routledge, p. 184–220.
- LYOTARD, Jean-François. *Duchamp's TRANS/formers: A Book*. Venice, Calif., 1990.
- MANDELBROT, B. *Fractal Geometry of Nature*. San Francisco, 1982.
- MARIN, Louis. The Order of Words and the Order of Things in Painting. *Visible Language*, XXIII, p. 188–203, 1990.
- MARSHACK, Alexander. *The Roots of Civilization: The Cognitive Beginnings of Man's First Art, Symbol and Notation*. New York, 1972.
- _____. The Meander as a System: The Analysis and Recognition of Iconographic Units in Upper Paleolithic Compositions. In: UCKO, P.V. (ed.). *Form in Indigenous Art*. Canberra, 1977. p. 286–317.
- MEADOWS, A. J. The Evolution of Graphics in Scientific Articles. *Publishing Research Quarterly*, VII, n. 1, p. 23–32, 1991.
- METZKER, Reiner. *Das Medium der Phänomenalität: Wahrnehmungs — und erkenntnistheoretische Aspekte der Medientheorie und Filmgeschichte*. Munich, 1993.
- MILLER, Angela. *The Empire of the Eye: Landscape Representation and American Cultural Politics, 1825–1875*. Ithaca, N.Y., 1994, p. 152.
- MITCHELL, Timothy. *Art and Science in German Landscape Painting, 1770–1840*. Oxford, 1993.
- MITMAN, Gregg. Hollywood Technology, Popular Culture, and the American Museum of Natural History. *Isis*, LXXXIV, p. 637–61, 1993.
- MOLES, Abraham. Information Theory and Esthetic Perception. *Urbana*, II, 1966.
- MORGAN, Robert. Gunther Brus, Hermann Nitsch, Arnulf Rainer. *Arts Magazine*, LIX, p. 196, May 1985.
- NISSAN, Hans J.; DAMEROW, Peter; ENGLUND, Robert K. Frühe Schrift und Techniken der Wirtschaftsverwaltung im alten Vorderen Orient, Informationsspeicherung und -Verarbeitung vor 5000 Jahren. Bad Salzdetfurth, 1991.
- OETTERMAN, S. *Das Panorama*. Frankfurt, 1981.
- PORTER, Roy. The Two Cultures Revisited. *Cambridge Review*, CXV, n. 2324, p. 74–80, 1994.
- RATLIFF, Floyd. *Paul Signac and Color in Neo-Impressionism*. New York, 1992.
- RESNICK, Michael. Between Mathematics and Physics. *PSA*, p. 369–78, 1990.
- RICHARDSON, John. *Modern Art and Scientific Thought*. Urbana, IL, 1971.
- ROETHEL, Hans K.; BENJAMIN, Jean K. (Ed.). *Kandinsky: Catalogue Raisonné of the Oil-Paintings*. New York, 1984.
- ROSENBLUM, Robert. *Transformations in Late Eighteenth-Century Art*. Princeton, N.J., 1969.
- ROSKILL, Mark; CARRIER, David. *Truth and Falsehood in Visual Images*. Amherst, Mass., 1983.
- ROSLAK, Robyn. The Politics of Aesthetic Harmony: Neo-Impressionism, Science, and Anarchism. *ArtBulletin*, LXXIII, p. 381–90, 1991.
- RUDEMEIER, H. *Panorama, Diorama, Photographie*. Munich, 1970.
- RUDWICK, Martin. *Scenes from Deep Time: Early Pictorial Representations of the Prehistoric World*. Chicago, 1992.
- RUDWICK, M. The Emergence of a Visual Language for Geological Science, 1760–1840. *History of Science*, XIV, p. 149–95, 1976.

- RUSE, Michael. Are Pictures Really Necessary? The Case of Sewell Wright's 'Adaptive Landscapes'. *PSA*, p. 63–77, 1990.
- RUSE, Michael. Do the History of Science and the Philosophy of Science Have Anything to Say to Each Other? *PSA*, II, 1992, 467ff.
- SAUL, Nicholas (ed.). *Die Deutsche literarische Romantik und die Wissenschaften*. Munich, 1991.
- SAUNDERS, J. B.; O'MALLEY, Charles (Ed.). *The Illustrations from the Works of Andreas Vesalius of Brussels*. Cleveland, 1950.
- SCHEFFERS, Georg. Wie findet und zeichnet Man Gradnetze von Land-und Sternkarten? In: SCHMITT, Alfred. *Die Bamum-Schrift*. Wiesbaden, 1963. 3 v.
- SCHNOTZ, Wolfgang; KULHAVY, Raymond (ed.). *Comprehension of Graphics*. Amsterdam, 1994.
- SCHULTZ, Bernard. *Art and Anatomy in Renaissance Italy*. Ann Arbor, Mich., 1985.
- SHORT, Larry. The Aesthetic Value of Fractal Images. *British Journal of Aesthetics*, XXXI, p. 342–55, 1991.
- SERRES, M. *Eclaircissements: Cinq entretiens avec Bruno Latour*. Paris, 1992.
- SMALLEY, William. *Mother of Writing: The Origin and Development of a Hmong Messianic Script*. Chicago, 1990.
- SMITH, Bernard. *Imagining the Pacific: In the Wake of the Cook Voyage*. New Haven, 1992.
- SMITH, Paul. Seurat, The Natural Scientist? *Apollo*, CXXII, n. 346, p. 381–85, Dec. 1990.
- STAFFORD, Barbara. *Body Criticism: Imaging the Unseen in Enlightenment Art and Medicine*. Cambridge, Mass., 1991.
- STAFFORD, Barbara Maria. *Voyage into Substance: Art, Science, Nature, and the Illustrated Travel Account, 1760–1840*. Cambridge, Mass., 1984.
- STEINBERG, Leo. Art and Science: Do They Need To Be Yoked? *Daedalus*, CXV, n. 1, p. 1–16, 1986.
- STEINER, George. *Real Presences*. Cambridge: Press Syndicate of the University of Cambridge, 1986.
- STRUBECKER, K. (Ed.). *Mathematisch-physikalische Bibliothek*. Leipzig, 1934. Reihe I, LXXXV–LXXXVI.
- SWANSON, Randy. Art and Science in Transition: Four Laboratory Designs of Louis I. Kahn Considered as Mediative Representation. Ph.D. diss., University of Pennsylvania, 1993.
- TAMBIAH, Stanley. *Magic, Science, Religion, and the Scope of Rationality*. Cambridge, 1990.
- TAYLOR, Peter. Mapping Ecologists' Ecologies of Knowledge. *PSA*, p. 95–109, 1990.
- TILLING, Laura. Early Experimental Graphs. *British Journal for the History of Science*, VIII, p. 193–213, 1975.
- TUFTE, Edward R. *Envisioning Information*. Cheshire, Conn., 1990.
- UCKO, P.V. (ed.). *Form in Indigenous Art*. Canberra, 1977.
- _____. On Wishful Thinking and Lunar Calendars. *Current Anthropology*, XXX, n. 4, 1989.
- _____. The Tai Plaque and Calendrical Notation in the Upper Paleolithic. *Cambridge Archaeological Journal*, I, n. 1, 1991, p. 25–61.
- VAN RIPER, A. B. *Men Among the Mammoths: Victorian Science and the Discovery of Human Prehistory*. *Nature*, CCCLXVI, n. 6453, Nov. 25, p. 388, 1993.
- VIGNELLI, Massimo. *Grids: Their Meaning and Use for Federal Designers*. Washington, D.C., 1978.
- VITZ, Paul. *Modern Art and Modern Science*. New York, 1984.
- VOLKMANN, Ludwig. *Bilderschriften der Renaissance: Hieroglyphik und Emblematik in ihren Beziehungen und Fortwirkungen*. Nieuwkoop, 1969.
- WADDINGTON, C. H. *Behind Appearance: A Study of the Relation between Painting and the Natural Sciences in This Century*. Cambridge, Mass., 1970.
- WALLACA, John R. Trends in Radiosity for Image Synthesis. In: BOUATOCH, Kadi; BOUVILLE, Christian. *Photorealism in Computer Graphics*. New York, 1992.
- WIELEITNER, Heinrich. Über den Funktionsbegriff und die graphische Darstellung bei Oresme. *Bibliotheca Mathematica*, XIV, p. 193–243, 1914.
- WIMSATT, William. Taming the Dimensions—Visualizations in Science. *PSA*, p. 111–35, 1990.
- WRIGHT, Sewell. *Evolution and the Genetics of Populations: III. Experimental Results and Evolutionary Deductions*. Chicago, 1977.
- WYCKOFF, Ralph Walter Graystone. *The Structure of Crystals*. 2. ed. New York, 1931.



JAMES ELKINS: Chair of the Department of Art History, Theory, and Criticism at the School of the Art Institute of Chicago, and Chair of the Department of Art History at University College Cork in Ireland, is the author of *Visual Studies: a skeptical introduction, Master narratives and their discontents*, among many other titles.

VISUAL STUDIES, OR THE OSSIFICATION OF THOUGHT

Marquard Smith

ABSTRACT: This article interferes in the often all-too-smooth emergence of Visual Studies as an interdisciplinary field of inquiry in the British and North American University system. It does so by drawing attention to some of the unacknowledged grey areas between “doing” visual culture and what has become the “study” of Visual Studies. Interested in the historical, conceptual, and morphological distinctions between “doing” and “studying”, it confronts the implications of that difference for inter-, cross-, and in-disciplinary pedagogy, research, writing, and thought. (In so doing, it responds to W. J. T. Mitchell’s article “Showing Seeing: A Critique of Visual Culture” published in the *journal of visual culture*, August 2002, by both welcoming Mitchell’s text as a necessary starting point for any serious effort to initiate and critically engage with studies of visual culture and Visual Studies, and draws attention to a lacuna in the argument therein.) While in general glad to see in research, writing, and teaching, an ongoing curiosity in and attention to our encounters with visual cultures that marks a sustained commitment to ways of seeing and looking and knowing as *doing*, as practice, this article claims that the accelerated professionalization and bureaucratization of Visual Studies is in danger of bringing about an ossification of thought.

KEYWORDS: Community. Excellence. Interdisciplinarity. Visual culture. Visual Studies.

Many thanks to Martin Jay and Whitney Davis for their kind invitation to speak at ‘Show and Tell: The Current State of Visual Culture Studies’, the Berkeley conference at which an earlier version of this article was presented; to Fiona Candlin, Raiford Guins, Peg Rawes, Mark Robson and Dominic Willsdon for conversations leading up to the event; and to Charles Altieri, Mieke Bal, Tim Clark, Hal Foster, Tom Mitchell and others for their comments and questions during it. A special thanks in particular to Mark Little, Stephen Melville and Simon Ofield, and, as always, to Joanne Morra. *leading up to the event; and to Charles Altieri, Mieke Bal, Tim Clark, Hal Foster, Tom Mitchell and others for their comments and questions during it. A special thanks in particular to Mark Little, Stephen Melville and Simon Ofield, and, as always, to Joanne Morra.*

This article is a modified version of a paper presented at a conference organized by Martin Jay and Whitney Davis entitled “The Current State of Visual Culture Studies” that took place at the University of California, Berkeley, in April 2004. This event was prompted in part by the organizers’ desire to stimulate debate around W. J. T. Mitchell’s article “Showing Seeing: A Critique of Visual Culture” published in *journal of visual culture*.¹ For me it was an honour to be at the conference, speaking with individuals many of whom have over the last two to three decades been instrumental in re-defining numerous academic disciplines across the Humanities from History to Art History, Religious Studies, Comparative Literature, and Media Studies. It is no coincidence that these same academics have been integral to establishing the thorny and necessarily elusive field of inquiry, or discipline, inter-discipline, discursive formation, or movement that is variously called Visual Studies, Visual Culture, Visual Cultural Studies, or Visual Culture Studies.² These intellectuals, many of whose work I have been reading and thinking through for years, have had a profound effect on the formation and provocation of my own thought, and it has been a pleasure to have had the chance to work with some of them in my role as Editor-in-Chief of *journal of visual culture*. Because of this role it has become possible to describe them as friends and colleagues, and to become part of fostering an intellectual community that comprised many of us at the conference — as well as readers of this journal — with a commitment to the critical study of visual cultures. It is the kind of community I like best, and I believe it is a community also imagined by and evoked in Mitchell’s article “Showing Seeing”: a community that is based not on notions of unity and consensus but rather on a network of intellectual obligations, on the chance to think incomplete thoughts together, in which we can raise the very

¹ MITCHELL, W. J. T. Showing Seeing: A Critique of Visual Culture. *journal of visual culture*, v. 1, n. 2, p. 165–81, 2002.

² A quick word about definitions: in his article “Showing Seeing: A Critique of Visual Culture”, W. J. T. Mitchell claims, at first, that Visual Studies is “the study of visual culture”. (This has always made me suspect that Mitchell’s article should more properly be sub-titled “a critique of visual studies”.) Following Mitchell to an extent, for me Visual Studies is the field of inquiry that studies visual culture. I will be using the designation “Visual Studies” to stand in for other terms used to characterize this field of inquiry, such as “Visual Culture”, “Visual Culture Studies”, and “Visual Cultural Studies” until my discussion of Mitchell’s own preference to do otherwise. In general, rather than Visual Studies, I prefer to employ Visual Culture Studies for this purpose, but for the sake of clarity in this article I have used Visual Studies.

question of “being together”, and, in so doing, picture the possibility of “the notion of community otherwise”, as Bill Readings³ put it in what continues to be his astonishing and ever more prescient book *The University in Ruins*.

“Being together” in Berkeley was an opportunity for me to consider my own thoughts about the current state of Visual Studies five years after the inception of the journal, and while the journal experience has been wholly intellectually stimulating and rewarding, being affiliated with Visual Studies does nonetheless disturb me a little. (There are reasons of course why this is a journal of visual culture, not of Visual Studies.) It disturbs me in particular because of all the attention that has been lavished recently on the field of inquiry in general. Not that there is anything wrong with setting up academic programmes, attaching door-plates to virtual research centres, launching journals or book series, debating the finer points of its interdisciplinary status, its naming and the implications of this, defending it, attacking it, accusing it of sloppiness, of complacency, and so on. I realize that in principle these are all important discussions, especially given the topic of the conference at Berkeley. (W. J.T. Mitchell’s article is a wonderful antidote to the dryness of many discussions from within and directed against Visual Studies. It is a way of getting past the zeal of the former and the vitriol of the latter, and I later go on to account for how I think this is so.) But there are times when I wonder how it came to pass that I find myself mulling over these academic and often largely administrative questions rather than doing, practicing, encountering, even just studying visual cultures. Of late there has been little time to “do” visual culture. I am sympathetic with Lisa Cartwright’s insistence that the stakes in naming are high when the objects, methods, and orientations of one’s work may not be accommodated within the boundaries of the department’s title [...and that] disciplinary naming gives shape to research agendas, canon[s], and how we enter into intellectual politics, determining our potential to carry out research in certain methodologies ... and with certain objects of study.⁴

(This is certainly a “doing”.) At the same time, while I disagree with the dismissive tone of art historian Christopher Wood’s response

to the *October* “Visual Culture Questionnaire” where he states that “worrying about the name of the discipline is a pastime for bureaucrats”,⁵ since all are bureaucrats now, it is a lucky academic who doesn’t have to worry about such things on quite a regular basis. (While I am committed to the intellectual challenges of curricula development, for instance, what is so problematic about this bureaucracy is the way it often encourages academics to believe, and sometimes we almost come to believe, that such activity is a valuable exercise not because it is a scholarly engagement with the shape and content of students’ future programmes of study, but because it is a worthy bureaucratic exercise in and of itself — to say nothing of its rewards financially.)

In this context, this article offers me an opportunity to think about why I don’t get to “do” visual culture — the practice of ‘doing’ visual culture is something I look to endorse throughout — in the face of an ever-expanding bureaucratic regime. I track this thought by addressing some of the challenges that make up Visual Studies, and how our encounters with visual cultures give us the chance to problematize, to question, and to imagine alternative possibilities. This self-reflection means considering the question of what battles I am meant to be fighting as someone who has faith in studying visual cultures; tackling the uncertainty of what kind of commitment I am meant to have, and to what and whom; and asking why I am asked and why I spend so much time tending to the administrative elements of the field of inquiry instead of the intellectual questions that constitute the study of visual cultures. In the end, I am concerned with the *doing* of visual culture, thinking as doing, research as doing, writing as doing, even if there is uncertainty in doing it. This “doing” is a commitment to a questioning of the politics of knowledge, and the conditions of the production, circulation, and consumption of visual cultures, to the very things that make up visual cultures, that is, a will to start from encounters with the objects, subjects, media, and environments of visual culture itself.⁶

³ READINGS, Bill. *The University in Ruins*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1996.

⁴ CARTWRIGHT, Lisa. Film and the Digital in Visual Studies: Film Studies in the Era of Convergence. *journal of visual culture*, v. 1, n. 1, p. 7–23, 2002. p. 10.

⁵ WOOD, Christopher. Visual Culture Questionnaire. *October*, n. 77, p. 68–70, 1996. p. 70.

⁶ As Mieke Bal has remarked recently, “if the tasks of visual culture studies must be derived from its object, then, in a similar way, the methods most suitable for performing these tasks must be derived from those same tasks, and the derivation made explicit” (BAL, Mieke. Visual Essentialism and the Object of Visual Culture. *journal of visual culture* v. 2, n. 1, p. 5–32, 2003. p. 23). See also SMITH, Marquard. Visual Culture Studies: History, Theory, Practice. In: JONES, Amelia (Ed.). *A Companion to Contemporary Art since 1945*. Oxford: Blackwell, 2005.

VISUAL STUDIES AND TECHNO-BUREAUCRATIC NOTIONS OF EXCELLENCE

Concerned with bureaucracy, and the administering of Visual Studies, and more worryingly of visual culture by way of Visual Studies, I turn to a discussion of what Bill Readings in his book *The University in Ruins* labels 'techno-bureaucracy' to characterize the workings of the modern University.⁷ I do this because it is my feeling that Visual Studies can be understood as emerging as an instance of techno-bureaucracy, or as an example of what Stephen Melville, in writing on the contemporary American University in general, in the collection entitled *Vision and Textuality* edited with Readings but published after the latter's untimely death, has called "the intimate embrace of intellectual work and 'professional activity'"⁸ It is this idea of techno-bureaucracy that makes it near impossible, I must admit, for me to use the nomenclature "Visual Studies" without baulking. As I have already intimated, Readings' *The University in Ruins* proposes and embodies a different notion of community as an urgent response in general to "the question of [the destiny of a particular Western idea of] the University as an institution of culture".⁹ Specifically he does so as a warning to the discipline of Cultural Studies. At the moment of the book's research, writing, and publication in the early to mid-1990s, Cultural Studies as a field of inquiry was perhaps at its most powerful, at least in the academy and the world of publishing. But its power, certainly in the UK, has waned considerably since then, as is testified to by the "restructuring" (read closure) in 2002 of the Cultural Studies and Sociology Department at Birmingham University, known as the

⁷ READINGS, Bill. *The University in Ruins*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1996.

⁸ MELVILLE, Stephen; READINGS, Bill (Eds.). *Vision & Textuality*. London: Macmillan, 1995. p. 4. Some of the arguments in *The University in Ruins* have in fact been outlined and do appear in specific relation to the concerns of Visual Studies, in particular to the interdisciplinary relationship between Art History and literary studies, in the 'General Introduction' to Melville and Readings. See also Melville's response to the October "Visual Studies Questionnaire", MELVILLE, Stephen. Visual Culture Questionnaire. *October*, n. 77, p. 52–4, 1996;e MELVILLE, Stephen. Discipline, and Institution. In: HOLLY, Michael Ann; MOXEY, Keith (Eds.). *Art History, Aesthetics, Visual Studies*. Williamstown, MA: Sterling and Francine Clark Art Institute, 2002. p. 203–14.

⁹ READINGS, op. cit., p. ix.

Centre for Contemporary Cultural Studies, the official "birthplace" of Cultural Studies.¹⁰ There is much that Readings' discussion of the University's embrace of Cultural Studies can teach Visual Studies, because the historical rise and fall of Cultural Studies is a pertinent, cautionary object lesson for Visual Studies.

In *The University in Ruins*, Readings tracks the changing nature of the role of the modern University. He shows how, since the late 18th century, it has been constituted by three "divergent and continuous" ideas: the Kantian concept of reason; the Humboldtian edifice of culture; and its organization around what he calls our current techno-bureaucratic notion of excellence.¹¹ Readings follows this trajectory and traces how, because of these three ideas, the University has gradually been less and less "linked to the destiny of the nation-state by virtue of its role as producer, protector, and inculcator of an ideal of national culture".¹² As such, he says that to a large extent, "the notion of culture as the legitimating idea of the modern University has reached the end of its usefulness".¹³ This is the case specifically because "the current shift in the role of the University is, above all, determined by the decline of the national cultural mission that has up to now provided its *raison d'être*".¹⁴ The idea of the University "founded" on "its status as a site of critique"¹⁵ as it was imagined by the German Idealists, following

¹⁰ Another warning in a different disciplinary habitat was sounded recently by a forum in November 2004 entitled "Are We in Crisis? Challenges in Teaching and Research in the New Century", sponsored jointly by the Association of Art Historians (AAH) and the Design History Society (DHS). This event, along with a lead article in *Bulletin*, the AAH's newsletter distributed to members of the Association, raised concern over the closure or threatened closure of numerous degree programmes in art and design history in England, Wales and Northern Ireland, the falling number of applicants to such programmes, the re-defining of the role of critical and contextual studies on studio-based courses, and the impact that the directives of the Research Assessment Exercise (RAE) will have on the future of research in art and design history.

¹¹ READINGS, op. cit. p. 14.

¹² Idem, p. 3.

¹³ Idem, p. 5.

¹⁴ Idem, p. 3.

Johann Gottlieb Fichte, existing “not to teach information but to inculcate the exercise of critical judgement”¹⁶ and to encourage knowledge in and of itself, has been lost to one determined by a techno-bureaucratic notion of excellence.

This situation is now well recognizable. Readings refers to a scenario in which the administrator rather than the intellectual, researcher, or teacher — or sometimes the intellectual, researcher, or teacher as administrator — is the central character in the University, and “figures the University’s task in terms of a generalized logic of ‘accountability’ in which the University must pursue “excellence” in all aspects of its functioning”.¹⁷ At the heart of Readings’ argument is the claim that “it would be anachronistic to think of [the process of “what exactly gets taught or produced as knowledge”] as an “ideology of excellence,” since excellence is precisely non-ideological. What gets taught or researched”, he concludes sardonically, “matters less than the fact that it be excellently taught or researched”.¹⁸ Instances of this discourse of excellence come thick and fast in *The University in Ruins*. The first example I draw on is Readings’ discussion of “the corporate bureaucratization that underlies the strong homogenization of the University as an institution in North America”. Here he uses the example of University “mission statements, [which] like their publicity brochures, share two distinctive features nowadays. On the one hand, they all claim that theirs is a unique educational institution. On the other hand, they all go on to describe this uniqueness in exactly the same way”.¹⁹ The second example, I quote at length:

15

Idem, p. 6

16

Idem, p. 6

17

Idem, p. 3

18

Idem, p. 13, emphasis added. As Readings points out, to say it is non-ideological does not mean that it isn’t political, since “‘excellence’ is like the cash-nexus in that it has no content; it is hence neither true nor false, neither ignorant nor self-conscious” (op. cit., p. 13).

19

READINGS, op. cit., p. 12.

Today, all departments of the University can be urged to strive for excellence, since the general applicability of the notion is in direct relation to its emptiness. Thus, for instance, the Office of Research and University Graduate Studies at Indiana University at Bloomington explains that in its Summer Faculty Fellowship program “excellence of the proposed scholarship is the major criterion employed in the evaluation procedure.” This statement is, of course, entirely meaningless, yet the assumption is that the invocation of excellence overcomes the problem of the question of value across disciplines, since excellence is the common denominator of good research in all fields. Even if this were so, it would mean that excellence could not be invoked as a “criterion,” because excellence is not a fixed standard of judgment but a qualifier whose meaning is fixed in relation to something else. An excellent boat is not excellent by the same *criteria* as an excellent plane. So to say that excellence is a criterion is to say absolutely nothing other than that the committee will not reveal the criteria used to judge applications.

Nor is the employment of the term “excellence” limited to academic disciplines within the University. For instance, Jonathan Culler has informed me that the Cornell University Parking Services recently received an award for “excellence in parking.” What this meant was that they achieved a remarkable level of efficiency in *restricting* motor vehicle access. As he pointed out, excellence could just as well have meant making people’s lives easier by increasing the number of parking spaces available to faculty. The issue here is not the merits of either option but the fact that excellence can function equally well as an evaluative criterion on either side of the issue of what constitutes “excellence in parking,” because excellence has no content to call its own. Whether it is a matter of increasing the number of cars on campus (in the interests of employee efficiency — fewer minutes wasted in walking) or decreasing the number of cars (in the interests of the environment) is indifferent; the effects of parking officials can be described in terms of excellence in both instances. Its very lack of reference allows excellence to function as a principle of translatability between radically different idioms: parking services and research grants can each be excellent, and their excellence is not dependent on any specific qualities or effects that they share.²⁰

20

Idem, p. 23–4.

Readings' examples of how the University embraces such a techno-bureaucratic notion of excellence are useful in determining the degree to which Visual Studies in its efforts to become a hegemonic institutional project might, much like Readings has said of Cultural Studies before it, present "a vision of culture that is appropriate for the age of excellence" in which it "seek[s] to preserve the structure of an argument for redemption through culture, while recognizing the inability of culture to function any longer as such an idea".²¹ Here Readings speaks of a process of "deref-erentialization" in which terms like "culture" and "excellence" "no longer have specific referents; they no longer refer to a specific set of things or ideas".²² To clarify, I am not asserting that the word "excellence" appears with regularity in discourses of Visual Studies in particular. Rather, I am pointing to the a priori rhetorical claims that this field of inquiry, variants of the claims of Cultural Studies, often makes for itself: that in its commitment to (our experiences of) encounters with and interrogations of visual culture it is intrinsically "interdisciplinary", "discursive", "critical", "self-reflective", "questioning", "challenging", that it is "political" and "ethical", "revolutionary", "radical", "resistant", and "transgressive". Redemptive even. Likewise, its over-valorization in some quarters of "the contemporary" is also problematic. Janet Wolff has with suspicion called this its "new kind of timelessness",²³ and Adrian Rifkin has characterized it acerbically as its very "perpetual *nowness*".²⁴ As though all these markers account in and of themselves for its worth. Much like "culture" and "excellence", these terms no longer have a specific content — they have been hollowed out, emptied of meaning, deref-erentialized.²⁵ (The same is true in general

²¹ READINGS, op. cit., p. 17.

²² Idem, p. 17.

²³ WOLFF, Janet. *Mixing Metaphors and Talking about Art*. In: HOLLY, Michael Ann; MOXEY, Keith (Eds.). *Art History, Aesthetics, Visual Studies*. Williamstown, MA: Sterling and Francine Clark Art Institute. p. 263.

²⁴ RIFKIN, Adrian. *Waiting and Seeing*. *Journal of Visual Culture*, v. 2, n. 3, p. 325–39, 2002. p. 326.

²⁵ This claim is at odds with the claim by James Elkins (*Visual Studies: A Skeptical Introduction*. London: Routledge, 2003) that Visual Studies needs to be made "harder" or more "difficult" and will thus be more "interesting" because of it, and that these efforts will give it more credibility. My point here is that Visual Studies is already "hard" and "difficult", and so is "doing" visual culture.

of the University's more recent emergent bureaucratic rhetoric, and its generic references to fostering "creativity", "innovation", and "opportunity", and delivering "quality", as well as "excellence".) In laying bare this process for Cultural Studies, Readings highlights the extent to which an emergent field of inquiry, in my case Visual Studies, needs to take account of certain factors. For instance, as Readings argues, the notion of culture as the legitimating idea of the modern University has reached the end of its usefulness, and the University can no longer function as a site of critique since "critique" itself has become institutionalized. In addition, Readings brings to the foreground a querying of our over-investment in the administering of programmes like Visual Studies, which takes us away from our students and research in the process, and highlights a reliance on discourses of accounting rather than accountability. This bureaucratization highlights the homogenization of the content of these programmes, which is matched by their non-referential generic "aims and objectives and outcomes" ("to inquire critically into...", "to understand how...", "to become competent in...", "to demonstrate that..."); and how often students are being trained and want to be trained simply to meet these module outcomes. It is also worth pointing out that such administering takes place in England under principles of "good practice", a phrase appropriate for a University of excellence, and equally as vacuous. These principles are laid down in "benchmark" documentation produced by the Higher Education Funding Council for England (HEFCE) that coordinates and distributes the funding of teaching and learning, and research across the English higher education system, and who are, as outlined on their website, "committed to enhancing excellence in learning and teaching... and research".²⁶

As Readings' *The University in Ruins* testifies, for years such bureaucratic directives have been prevalent across the University system in the UK, North America, and elsewhere. All disciplines, sub-disciplines, and discursive formations are over-bureaucratized, but perhaps it is more so for those fields of inquiry, such as Visual Studies, that are formulated within and emerge from a climate in which the University itself is gripped by a belief in the rhetoric of its own excellence.²⁷

²⁶ The Higher Education Funding Council for England website, accessed 24 March 2004.

²⁷ Visual Studies, as a recent academic and intellectual project, must certainly be suspicious of its collusion with bureaucracy. Having said that, it may well be the case that it is best placed to take account of its own practices, its own failings, and to unravel its own mechanisms of articulation.

Having found Visual Studies emerging within the bureaucratic rhetoric of a commitment to excellence and its related professional activities, one has to wonder about the impact that this climate has had on a field of inquiry that does seem inordinately concerned with turning to definitions, delineations, naming, historiography, methodologies, tropologies, and paradigm shifts as a means of establishing and accounting for itself, and being held accountable by others. For me, it is not surprising that Visual Studies should be so caught up in these epistemological concerns. Especially at a time when, as Readings makes clear, the idea that the University, shaped by the Kantian concept of reason and the Humboldtian edifice of culture, is under scrutiny in what Mark Cheetham, Michael Ann Holly and Keith Moxey²⁸ have called our post-epistemological age. It is also worth noting, as Mark Cheetham²⁹ reminds us, that even “the *need* for the grounding” of a discipline or field of study – something I am never sure if Visual Studies is working towards or against – “is itself a philosophical imperative and that the view that philosophy is the only secure place *for* grounding is a Kantian legacy, one that has done much to shape and place the discipline [of Art History]”.³⁰ I would say that this is also the case for Visual Studies, whether we are willing to acknowledge it or not. As Cheetham goes on to say, following Michel Foucault, disciplines

have developed historically as expressions and conduits of power/knowledge; it follows that the particular “shape” of a discipline at a given time will both reflect and fashion its policies of inclusion and exclusion regarding its legitimized objects of study, its methodologies, and its practitioners.³¹

28

CHEETHAM, Mark; A. HOLLY, Michael Ann; MOXEY, Keith (Eds). *The Subjects of Art History: Historical Objects in Contemporary Perspectives*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. p. 2.

29

CHEETHAM, Mark A. Immanuel Kant and the Bo(a)rders of Art History. In: CHEETHAM, Mark; A. HOLLY, Michael Ann; MOXEY, Keith (Eds), op. cit.

30

Idem, p. 8, original emphases.

31

Idem, p. 6.

A PERSONAL GENEALOGY IN A POST-EPISTEMOLOGICAL AGE

I have been educated through the study of visual culture, rather than from within the disciplinary habitat of Art History or Media Studies or Film Studies or Cultural Studies or Comparative Literature or elsewhere, and I have thus been schooled by many scholars present at the Berkeley conference, indirectly at any rate. Because of this education, in part because of these people, I have no real disciplinary training or base, no host discipline nor roots, no obvious historical or genealogical trajectory, nowhere to go back to – even if I wanted too. For me there is nothing but visual culture – being in visual culture, thinking through visual culture; imagining research, writing, and teaching by way of visual cultures.

I am interested in the situation in which I find myself. I used to revel in it – there were no constraints. Now it disturbs me a little more often – in part because of the rise of Visual Studies. Like many others educated by those scholars interrogating the grey areas between disciplines, having been part of inter-disciplinary, cross-disciplinary, multi-disciplinary and trans-disciplinary undergraduate and postgraduate programmes, and taking as a starting point the fascinating epistemological and ontological challenges and possibilities, tropologies and morphologies, provoked by the study of visual cultures, I am comforted to know that I am not the only “illegitimate” child of the study of visual culture. There are many of us who strayed from the path of disciplinary competence; who found ourselves in “indisciplined” programmes, as Mitchell³² would put it, whether they articulated this in their documentation and in the classroom or not; who followed unconventional teachers; who were enthused above all by the parts of academic programmes across the Humanities that I am going to have to call “theory” in general and “visual theory” in particular, specifically by the criticality that forms the historical and conceptual backbone for the study of visual cultures.³³

32

MITCHELL, W. J. T. Interdisciplinarity and Visual Culture. *The Art Bulletin*, v. 77, n. 4, p. 540–4, 1995. p. 541.

33

This includes students who have graduated from programmes in UK universities and former polytechnics such as Middlesex and Northumbria and Leeds over at least the last 25 years, and those graduating over the last 15 years from Rochester and elsewhere. I am not speaking about the many, many more who are graduating from new programmes that are springing up all over the place from Irvine and Santa Cruz on the West Coast to NYU on the East Coast, from Goldsmiths College in London to elsewhere in the UK, mainland Europe, and beyond. Many, but by no means all, of them have been documented by ELKINS, James. *Visual Studies: A Skeptical Introduction*. London: Routledge, 2003.

Coming out of the study of visual culture, it strikes me that there is a difference between those who came from a disciplinary habitat, who reached out and moved beyond it, and those of us who have from the start been shaped by and brought up through the study of visual cultures. Following in the wake of the former, we were attentive and grateful to be given the chance to take advantage of the intellectual opportunities made available through their thought, writings, teachings, and ongoing battles. We have never known any different. For us connoisseurship, art appreciation, and slide tests are alien, exotic. We may have “surrendered a history of art to a history of images” and, as a result, are casualties of the ensuing “de-skilling of interpretation” of which Tom Crow speaks in his response to the *October* “Visual Culture Questionnaire.”³⁴ But surrendering one for the other doesn’t necessarily “iron out differences”, in fact quite the opposite.³⁵ We never had an unmediated grasp on the idea of value, or taste, or judgement, because they were tempered by, twisted through, understood by way of “theory”. Handling the tools of “theory” or “visual theories” are our skills. In fact, sometimes they are our only skills. Because we sought out courses in “theories and methods” or “critical and contextual studies”, we know little but feminism, and Marxism, and historiography, and postcolonial theory, queer theory, deconstruction, psychoanalysis, phenomenology, and semiotics, and what can still just about be called the politics of representation. Because of this we know how to be critical, take things apart, be wary, cynical, how to strangle the pleasure out of things: we know how to question. For some of us, doing just this is the driving impulse, the political and ethical imperative, sometimes, perhaps regrettably, the purpose in and of itself.

Let me be clear, I am not speaking here of those who have had what we might call a professional training in Visual Studies over the last few years, during which time they have been educated in the formation of a field of study, its development, rhetoric, and devices, and how to present such materials. They are more than proficient, and can speak for themselves. I am speaking of those educated in the study of visual culture before Visual Studies had a name, a programme, a department. I am talking of, discerning, a wave or

two of students, in higher education between, say, the early 1980s and the mid- 1990s. Those students who were too young for punk and should have been too old for rave, their formative years lived with the threat of nuclear war at the forefronts of their nihilistic minds, with sexualities fashioned in a climate gripped by the fear of AIDS, and a political consciousness created wholly within and in opposition to the Thatcher-Reagan nexus, and thus attuned to both the consequences and pointlessness of organized politics. This cohort’s experience, I think, was unfamiliar to that of previous and subsequent generations of aspiring academics and intellectuals on the brink of a brave new world of imminent prospects, discoveries, possibilities. Why was this experience unfamiliar? For an obviously and unavoidably historical and generational reason: the extent to which an idea of History was being reshaped. I do not believe this signals something as grand as a paradigm shift, or an epistemic break, but it was something. Surely, it was something to find out that a certain understanding of History had ended, and that we were in a “post-epistemological” age, before even knowing what History was. Or to discover the prospect of the dissolution of metanarratives before even knowing what a metanarrative was. It was something when universals such as taste, value, and judgement, but also humanism, liberalism, democracy, and ethics were being discredited. Or, to arrive at the disciplines of Cultural Studies or Media and Film Studies, let alone History or Art History or Philosophy or Aesthetics through the study of visual cultures. It was something when the matter of authority — of patriarchy, of the Law of the Father, of colonialism, of ideal form, of the certainties of the author, of the reader, of the subject itself — had undergone such a critique that it was but a shadow of its former self. It was something not just to see the results of decades of struggle as the histories, theories, and practices of women, of the postcolonial or subaltern subject, of queer communities came to the fore, but to see these discourses integrate themselves into, embed and structure academic study. It was an interesting historical fact rather than historical reductionism when political impulses, from feminism and Marxism to modernism itself, were all prefixed by a “post”. And, it was something when it didn’t seem that there was anything left to fight for.³⁶

34

CROW, Thomas. Visual Culture Questionnaire. *October*, n. 77, p. 34–6, 1996. p. 36.

35

Following on from Crow’s comments, James Herbert (*Visual Culture/Visual Studies*. In: NELSON, Robert S.; SHIFF, Richard (Eds.). *Critical Terms in Art History*. Chicago: University of Chicago Press, 2003. p. 462) discusses the problem of deskillling and the ways in which it has the potential to down-play “the analysis of particularities”.

36

Yet to be written in full is a history of the impact that identity politics in the 1970s and 1980s had on the development of Visual Studies. In the writing of this article there followed a longish discussion of this, as a way of filling in a gap or two in response to Mitchell’s suggestion in “Showing Seeing” that “much of the interesting work in visual culture has come out of politically motivated scholarship, especially the study of the construction of racial and

My concern, then, is with identifying what it means to have been a student, and a prospective scholar, emerging in a climate in which the notion of History was in the process of becoming transformed, and whose understanding of the history, politics and ethics of visibility was being formed pedagogically in this very moment of interpolation. I am interested in how historical, political and ethical imperatives, or their withering, would go on to play an integral part in the establishing of Visual Studies, and how the consequences of an earlier generation of scholars, intellectuals, and academics necessitated the formation of a new field of study, and much else besides. I am keen to know how the passionate hopes of one generation gave way to the dispassionate professional consciousness of a later generation. Somewhere in the midst of all of this, between these two generations, I am hoping to make out the moments when the study of visual cultures taking place in University departments across the Humanities, in institutions of further education, and in art and design colleges, were at their most exploratory, uninhibited by the intellectual disciplinary baggage of the past or the bureaucratic burdens of the future.³⁷ Such study was caught up in the enthusiasm that marks the emergence of any new field of inquiry, as it takes place, without necessarily being understood or articulated clearly. Perhaps it was a utopian moment, perhaps an ongoing romantic fantasy or mis-recognition on my part, but it nonetheless felt like a time when undergraduate and graduate students across the UK, the US, and elsewhere were “doing” visual culture, well before they were studying what went on to become Visual Studies.

sexual difference in the field of the gaze” and that the “heady days when we were first discovering the male gaze or the feminine character of the image are now well behind us, and that most scholars of visual culture who are invested in questions of identity are aware of this” (op. cit., p. 175). On this topic see for instance “Introduction”, Amelia Jones (ed.) (*The Feminism and Visual Culture Reader*. London: Routledge, 2003. p. 1–7) and John A. Walker and Sarah Chaplin (*Visual Culture: An Introduction*. Manchester: Manchester University Press, 1997).

37

There are of course many recent significant contributions to the development of the study of visual culture. Here I am simply pointing out a regrettable (although by no means complete) homogenization of the histories, theories, and teaching practices of complex and often discontinuous visual cultures in Visual Studies.

UNFASTENING “VISUAL STUDIES” FROM “VISUAL CULTURE” AND “VISUAL CULTURE” FROM “VISUAL CULTURE”

These are the reasons why I have an ambivalent affiliation with Visual Studies. Because of these, rightly or wrongly I make an involuntary, obligatory distinction between visual culture itself, along with our curiosity in and encounters with the study of the histories, contexts, and workings of the environments and objects of our visual culture, and Visual Studies as the professional, academic, bureaucratic, and publishing infrastructure articulating these things as a field of inquiry. Part of my ambivalence is born of the confusion in the field itself surrounding the varying definitions of these things. (It is not that I don't like confusions, sometimes they are very productive, but other times they seem to be less so. This is one of those other times.) Let me, then, offer an instance of such a confusion. This example marks one of the very few occasions where I disagree with Mitchell's article “Showing Seeing”. It reminds me why it matters that the objects, subjects, media, and environments of visual culture, and their study, are not conflated with the name of a field of inquiry, whether the field is called Visual Studies, or Visual Culture, or Visual Culture Studies, or Visual Cultural Studies.

It is gratifying that Mitchell distinguishes usefully and necessarily between “Visual Studies” and “visual culture” as, respectively, “the field of study and the object or target of study. Visual studies is”, he goes on to say, “the study of visual culture”.³⁸ Simple, and I agree.³⁹ The reason why Mitchell makes this distinction is a good one: he does it to “avoid the ambiguity that plagues subjects like

38

MITCHELL, W. J. T. Showing Seeing: A Critique of Visual Culture. *journal of visual culture*, v. 1, n. 2, p. 165–81, 2002. p. 166.

39

In keeping it simple Mitchell follows a sound lineage of pithy statements, including Michael Ann Holly's affirmation (*Visual Culture Questionnaire*. *October*, n. 77, p. 40–41, 1996) in her response to the *October* “Visual Culture Questionnaire”: “What does visual culture study? Not objects but subjects — subjects caught in congeries of cultural meanings”, and Douglas Crimp's avowal (*Getting the Warhol We Deserve*. *Social Text*, v. 59, n. 17, p. 49–66, 1999. p. 52) that “visual culture is the object of study in visual studies”.

40

Mitchell, op. cit., p. 166. Bal says that because Visual Culture Studies “carries over ... the ‘history’ element of art history”, it can lead to “the collapse of object and discipline” (BAL, Mieke. *Visual Essentialism and the Object of Visual Culture*. *journal of visual culture* v. 2, n. 1, p. 5–32, 2003. p. 6). It's interesting that for Bal it is “history”, rather than a lack of history, that is responsible for this.

history, in which the field and the things covered by the field bear the same name".⁴⁰ But then his argument takes a turn, and the handy distinction is lost:

In practice, of course, we often confuse the two [that is "Visual Studies" and "visual culture"], and I prefer to let visual culture stand for both the field and its content, and to let the context clarify the meaning. I also prefer visual culture because it is less neutral than visual studies, and commits one at the outset to a set of hypotheses that need to be tested...⁴¹

Mitchell is right in the first instance to distinguish between "Visual Studies" as the name of a field of study and "visual culture" as its object or target of study so as to avoid the confusion that we find with the word "history". So why does he decide to lose the distinction? Not just because the two are often confused, there is no reason in principle why this should happen. And why, having cleared up a confusion, does he introduce another: that "visual culture" should stand for "both the field and its content"? As I understand it, the benefits of introducing this second confusion have to do with Mitchell's need to distance the idea of a *critical* "visual culture" from what he refers to as the more "neutral" designation "Visual Studies". The word "Studies" does imply a certain neutrality, a lack of self-reflexive practice, and criticality. It also reminds us of "further" rather than "higher" education (think General Studies, Foundation Studies, and so on). And it can take us too far from the objects of our study, to the point where these very objects are almost ignored, obfuscated, dissolved into the study itself. Added to this list of criticisms is the concern I have been outlining here, that "Visual Studies" often marks a bureaucratic impulse, an institutional, administrative and recruiting initiative, a funding opportunity, and a publishing programme. With these concerns in mind, I appreciate the benefits of Mitchell's distinction between "Visual Studies" and "visual culture", but I can only see the dangers of letting "visual culture stand for both the field and its content". Specifically I suggest that losing the distinction between a term to designate the field of inquiry and the object of study contributes to the field's regular,

41

The quote continues: for example, that vision is (as we say) a cultural construction, that it is learned and cultivated, not simply given by nature; that therefore it might have a history related in some yet to be determined way to the history of arts, technologies, media, and social practices of display and spectatorship; and (finally) that it is deeply involved with human societies, with the ethics and politics, aesthetics and epistemology of seeing and being seen (MITCHELL, *op. cit.*, p. 166).

and often justifiable, criticism.⁴² For instance, arguments like those directed by *October's* "Questionnaire" against Visual Studies accusing it of ahistoricism, of anthropologism, and of a disembodiment of the image, while legitimate, persist only because of such a conflation — a conflation made wilfully by the Editors of *October* responsible for composing the Questionnaire's questions. The accusations hold less water as one disentangles the rhetoric of the Introduction to the "Questionnaire" and the questions themselves from the responses to them.⁴³ With this in mind, I offer a few additional instances of how such criticisms might be a consequence of the decision to let the phrase "visual culture" stand for both "the field of study and the object or target of study".

The institution's commitment, and competency: Letting "visual culture" stand for both the field of study and the object of study is often misleading in light of the intellectual challenges of curricula development which are committed

to establishing a centre, a department, an undergraduate or graduate programme, because it remains unclear whether such initiatives mark an obligation to the academic study of the field of study, or the study of the object, or the object itself. (Although it may of course be a commitment to all three.) It can also be counter-productive for those of us intent on challenging the homogenization of knowledge — whether this homogenization is in the service of a narrowing of the field of vision to make it more manageable or the yearning for universal visual literacy and competency. Take the challenge of crafting curricula: In assembling syllabi and materials for academic programmes, thereby instituting key tropes and a canon of key intellectuals, the horrendous question of a national curriculum comes

42

To qualify this last statement, I'm not saying that Mitchell's article is responsible for this — both the confusion and the criticism have been in place for years — and in fact his writings are much less guilty than many others of giving critics cause in general to criticize the study of visual culture. Actually my feeling is that "Showing Seeing" is one of the two or three most important starting points for all those in Visual Studies and elsewhere concerned with the study of visual cultures.

43

See *October's* "Visual Culture Questionnaire", and also, in the same issue, Rosalind Krauss (Welcome to the Cultural Revolution. *October*, n. 77, p. 83–96, 1996). On this matter, there's a very useful chapter in Hal Foster (*Design and Crime and Other Diatribes*. London:Verso, 2002) that helped me finally fully understand why one of the editors of the "Questionnaire" felt that if "Visual Culture" organized itself on a model of anthropology it was no longer organized around a model of history as were Art History, Film History, and so on. See also Foster ("Polemics, Postmodernism, Immersion, Militarized Space" (in conversation with Marquard Smith). *Journal of visual culture* v. 3, n. 2, p. 320–35, 2004).

to the fore.⁴⁴ It is largely true, in most institutions at any rate, that the days are gone when students of Art History are taught nothing but connoisseurship, art appreciation, attribution, and a restricted canon. But what does it mean now to ensure that all students in Visual Studies are introduced to an eternally expansive and yet somehow strangely still myopic purview in which they come to know the workings of the cave, the panopticon, the sublime, the spectacle, the mirror stage, the male gaze, surveillance, the politics of representation, visual pleasure, and so on? And in addition that at best they have all been persuaded to read the same texts in order to wield confidently a key phrase or argument from a “founding father” of the field, whether it is Aby Warburg or Sigfried Kracauer or Walter Benjamin or Roland Barthes or Raymond Williams, or W. J.T. Mitchell even? Put more bluntly, what does it mean for Visual Studies as a field of study to agree on, fix, determine, not the purview of visual cultures per se, so much as the very things that constitute it? (Working against a homogenization of knowledge, a universalizing of concepts and tropes, and the ubiquity of key figures, thankfully in the end what should distinguish one Visual Studies programme from another will be the particularity of its locale, its site-specificity and site-responsivity, its resources, and the curiosity of individual staff and students in certain objects, subjects, media, and environments for their studies of visual culture.)

Hegemonic Publishing Imperatives: Letting “visual culture” stand for both the field of study and the object of study can be detrimental to academics and students alike as academic publishers continue to encourage proposals for, publish, and distribute books and collections of essays on “visual culture” whose sole objective is to identify, comprehend, and interrogate the field of study for undergraduate students. It is not that some of these books aren’t excellent teaching tools and much more than that. Rather, the concern is the extent to which publishers continue to pursue, understandably for financial reasons, this line of commissioning in the hope that their book will become the key Visual Studies textbook in a homogenized teaching and learning market. Many academics, including myself to some extent, are of course complicit with this, and I have no axe to grind with this per se. But if scholars are busily writing imminently successful textbooks, that further encourage publishers to become more and more loath to publish anything other than still more

textbooks, they are perhaps distracted from “doing” interdisciplinary studies in and of visual culture. These scholars are distracted from the prospect of new acts of seeing, creating new objects of Visual Studies that belong to no one — as Bal⁴⁵ and Irit Rogoff⁴⁶ following Roland Barthes would have it — and hearing what these objects have to say for themselves. This reminds us that Visual Studies needs to continue to re-make its own methodologies and objects of study, to publish this research and contribute to the ongoing consolidation and questioning of the field as an intellectual field of study.

Against Imminent Applicability: Letting “visual culture” stand for both the field of study and the object of study can be disadvantageous for students (and academics) in the classroom and elsewhere handling “theory”. Of course there is nothing wrong with acknowledging that “visual culture” can signal a purely academic and pedagogical exercise that works towards a comprehension of the shaping, definitions, and questions raised by an interdisciplinary field of inquiry and an attention to the historical, conceptual, and material specificity of things. But, if such studies are driven solely by theory, we risk coercing students (and falling back ourselves) into believing that theories learnt are simply applicable to a range of divergent historical and conceptual moments, environments, and things rather than realizing the extent to which these moments, environments, and things often engender their own ways of being, of being understood, and being meaningful, and that they often bend theory out of shape. (It is worth recalling that towards the end of Mitchell’s article “Showing Seeing” he speaks of his students’ performances of “Show and Tell” as a practice-based pedagogical strategy that as an act, an encounter, a showing and a telling, are nothing less, he says, than an “invitation to rethink what theorizing is”⁴⁷). In not taking account of such engendering, there is a risk that intensities, particularities, and differences dissolve into banalities, and the complexity of the interpretive abilities that students already have at their disposal are curtailed.

The WD-40 fallacy: Letting “visual culture” stand for both the field of study and the object of study could be damaging for those of us

44

This question crops up very differently in the UK and the US, given the largely distinct (albeit still modular) programmes in the UK system (a student of Film Studies and a student of Crystallography will rarely meet) and the “Plato to Nato” type introductory courses taken by all students across the US system.

45

Op. cit.

46

ROGOFF, Irit. *Studying Visual Culture*. In: MIRZOEFF, Nicholas (ed.). *The Visual Culture Reader*. London: Routledge, 1998.

47

MITCHELL, op. cit., p. 178.

who do not think Visual Studies can or should be all things to all people: an all-purpose fix to the problems, challenges, and possibilities of each of us. I am keen to get beyond the act of inclusion, of political correctness in the classroom or at a conference where I gesture towards, embrace — which is to say name drop, cite, box tick — my friends, colleagues, and fellow scholars working in what are often characterized as minoritarian discourses like Disability Studies, such as Lennard J. Davis,⁴⁸ Helen Deutsch and Felicity Nussbaum,⁴⁹ Georgina Kleege,⁵⁰ David Hevey,⁵¹ David T. Mitchell and Sharon L. Snyder,⁵² Katherine Ott et al.,⁵³ David Serlin,⁵⁴ Henri-Jacques Stiker,⁵⁵ Rosemarie Garland Thomson,⁵⁶ and let us not forget Nicholas

48

DAVIS, Lennard J. *Enforcing Normalcy: Disability, Deafness and the Body*. London: Verso, 1995; *The Disability Studies Reader*. New York: Routledge, 1997; *Bending Over Backwards: Disability, Dismodernism & Other Difficult Positions*. New York: Routledge, 2002.

49

DEUTSCH, Helen; NUSSBAUM, Felicity (Eds.). “Defects”: Engendering the Modern Body. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2000.

50

KLEEGER, Georgina. *Sight Unseen*. New Haven, CT: Yale University Press, 1999.

51

HEVEY, David. *The Creatures Time Forgot: Photography and Disability Imagery*. London: Routledge, 1992.

52

MITCHELL, David T. and Snyder, Sharon L. (eds.). *The Body and Physical Difference: Discourses of Disability*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1997; MITCHELL, David T.; SNYDER, Sharon L. *Narrative Prosthesis: Disability and the Dependencies of Discourse*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2000.

53

OTT, Katherine; SERLIN, David; MIHM, Stephen (Eds.). *Artificial Parts, Practical Lives: Modern Histories of Prosthetics*. New York: New York University Press, 2002.

54

SERLIN, David. *Replaceable You: Engineering the Body in Postwar America*. Chicago: University of Chicago Press, 2004.

55

STIKER, Henri-Jacques. *A History of Disability*, trans. William Sayers. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997.

56

GARLAND THOMSON, Rosemarie. *Extraordinary Bodies: Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*. New York: Columbia University Press, 1997.

Mirzoeff⁵⁷ whose first book is a noteworthy publication on deafness, nor that W. J. T. Mitchell⁵⁸ himself has been touching on blindness, and deafness, and indeed touching, as well on issues of disability more specifically. Why gesture towards them, embrace them in order to attest both to the generosity of the field of inquiry itself and to my own radical credibility? At the same time, rather than encouraging a desire to make the field of Visual Studies meaningful in this way, by being inclusive of previously marginalized discourses specifically because they were or are marginalized, I would want to begin by showing and telling how these discourses are always already embedded in studies of visual culture. How, for instance, is it possible to teach a seminar on Winckelmann and ideal form without such a discourse being determined by questions of homosociality and body normalization from the start? Beginning with a foregrounding of the diverse specifics of the rich and complex embeddedness of any given study in visual culture is to note how encounters with the discourses, objects, and acts that take place by way of our visual culture enables a focus, as José Esteban Muñoz has said, “on what acts and objects do... rather that [sic] what they might possibly mean”.⁵⁹ That is, I want to attend to the making that comes out of doing, what we used to call praxis.

These consequences do not offer anything particularly new per se, but they do identify, albeit briefly, instances in which the institution, the classroom, the academic, publishing, and the canonization of key individuals and key tropes are configured and could suffer from a decision *not* to distinguish between “visual culture” as a field of study and “visual culture” as the object of that study. For me, they assist in pinpointing some of the reasons why the field of Visual Studies is often guilty of the accusations directed against it by both supporters and detractors alike. Overall, then, these are the reasons why I am pleased with Mitchell’s impulse, in the first instance, to distinguish between “Visual Studies” and “visual culture”, but why I am less comfortable with the idea that we should “let visual culture stand for both the field and its content, and let the context clarify the meaning”. In principle, Mitchell is

57

MIRZOEFF, Nicholas. *Silent Poetry: Deafness, Sign, and Visual Culture in Modern France*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1995.

58

MITCHELL, W. J. T. Seeing Disability. *Public Culture*, v. 13, n. 3, 2001.

59

MUNOZ, José Esteban. Ephemera as Evidence: Introductory Notes to Queer Acts. *Woman and Performance*, v. 8, n. 2, 1996. p. 12.

right, the context should be enough to clarify the meaning. But this isn't always the case. So, while I do wish that such a thing were possible, I'm still made uneasy by such a conflation. For as long as the confusion *within* the phrase "visual culture" persists, and continues to be taken advantage of by both champions and critics alike, accusations necessarily directed against an emerging field of study become, as a consequence, also directed against the objects, subjects, media, and environments of that study.

TOWARDS A COMMUNITY OF REFLECTIVE PRACTICE

Acknowledging that an over-bureaucratized academic climate may well be, for good or ill, the only conditions under which something like Visual Studies could possibly emerge is part of the reason to showcase the arguments presented in Readings' *The University in Ruins*. His remarks on Cultural Studies can act as both a warning to Visual Studies and also the beginnings of a way forward. Because, along with being disheartening, the book also offers ways of responding to the University of excellence. This involves *remaking* pedagogy, and the idea of research, writing, and thought as ongoing activities, that are useful to the sometimes-bonding-sometimes-disparate readers of this journal as a community of students, scholars, intellectuals, academics, researchers, writers, curators and practitioners seeking opportunities to encounter, engage with, make and act through visual cultures. To this end, Readings introduces a series of conversations that confirm and are echoed in Mitchell's long-term concerns with visual cultures as they are spelt out in "Showing Seeing". Because of this, both *The University in Ruins* and "Showing Seeing" speak to one another, charting a certain historical, intellectual and institutional predicament, and offering discursive and hands-on means by which to survive it. These conversations enable us to consider how to nourish new contexts of knowledge for both Visual Studies as a field of inquiry and the objects, subjects, media, and environments of visual culture itself, and the purposes and practices of pedagogy in an age when the Enlightenment narrative of the autonomous subject has passed. They encourage us to ask what an intellectual community might look like that "can think the notion of community otherwise, without recourse to notions of unity, consensus, and communication", in which Readings says, "the question of being together is raised...".⁶⁰ And, what such a

community might be able to make possible because of this. In similar ways, Mitchell's article "Showing Seeing" forces us by necessity to attend to the historical, theoretical and tropological complexities of Visual Studies, our self-reflective studies of visual culture, and our own practices within these visual cultures, and to attend to these things from the beginning. Mitchell's article is about the need for reflective practice, and the implications this has for us. From the start, we can take nothing for granted. This, as I understand it, is his reason for exposing "the constitutive fallacies or myths"⁶¹ of Visual Studies. This includes the democratic or levelling fallacy, the fallacies of the pictorial turn, of technical modernity, of [the purity of] visual media, and the power fallacy. These fallacies call attention to the fact that the very statements nourishing both the supporters and detractors of Visual Studies alike, that become ever more fixed as they embed themselves in our collective vocabulary, are the opposite of an invitation to rethink what theorizing is. If Mitchell is right about these myths and fallacies, then it is important to take account of these factors when beginning any visual culture study. In addition, Mitchell offers a series of counter-theses "as problems to explore".⁶² He proposes that our era is not uniquely visual; that the question of the nature of visual nature remains central; that we must continue to reflect on differences between art and non-art, on the non-visual, and on everyday practices; that all media are mixed media; that the disembodied and the embodied are in constant dialogue; and that the political task of visual culture is critique. The crux of the matter is not that we necessarily agree with Mitchell's critique of Visual Studies, nor his counter-theses, but that we realize the consequences for us as students, teachers, researchers, writers, and makers if his counter-theses are to become our new starting points. And I think they need to. This would mean that from the beginning Visual Studies as a field of inquiry is alert to the make-up of things in their historical, conceptual, and material specificity; that as a dialectical field of study it is curious and frictional, dialogical and critical; that it is attentive to our self-reflexive, inter-sensory, encounters with visual culture; that as an "interdiscipline" it "construct[s] ... new and distinctive object[s]

60

READINGS, op. cit., p. 20, emphasis in original.

61

MITCHELL, W. J. T. Showing Seeing: A Critique of Visual Culture. *Journal of visual culture*, v. 1, n. 2, p. 165–81, 2002. p. 171.

62

MITCHELL, op. cit., p. 171.

of research”⁶³ that as an indiscipline⁶⁴ it is committed to ways of seeing as doing, as practice.⁶⁵ In doing these things it ushers in a whole new series of challenges and possibilities. Mitchell’s article “Showing Seeing” makes it possible to imagine these counter-thesis as new starting points for the future of the study of visual cultures.

REFERENCES

- BAL, Mieke. Visual Essentialism and the Object of Visual Culture. *Journal of Visual Culture* v. 2, n. 1, p. 5–32, 2003.
- CARTWRIGHT, Lisa. Film and the Digital in Visual Studies: Film Studies in the Era of Convergence. *Journal of Visual Culture*, v. 1, n. 1, p. 7–23, 2002.
- CHEETHAM, Mark A. Immanuel Kant and the Bo(a)rders of Art History. In: CHEETHAM, Mark; A. HOLLY, Michael Ann; MOXEY, Keith (Eds.). *The Subjects of Art History: Historical Objects in Contemporary Perspectives*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. p. 6–23.
- CHEETHAM, Mark; A. HOLLY, Michael Ann; MOXEY, Keith (Eds.). *The Subjects of Art History: Historical Objects in Contemporary Perspectives*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- CRIMP, Douglas. Getting the Warhol We Deserve. *Social Text*, v. 59, n. 17, p. 49–66, 1999.
- CROW, Thomas. Visual Culture Questionnaire. *October*, n. 77, p. 34–6, 1996.
- DAVIS, Lennard J. *Enforcing Normalcy: Disability, Deafness and the Body*. London: Verso, 1995.
- DAVIS, Lennard J. (Ed.). *The Disability Studies Reader*. New York: Routledge, 1997.
- DAVIS, Lennard J. *Bending Over Backwards: Disability, Dismodernism & Other Difficult Positions*. New York: Routledge, 2002.
- DEUTSCH, Helen; NUSSBAUM, Felicity (Eds.). “Defects”: Engendering the Modern Body. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2000.
- ELKINS, James. *Visual Studies: A Skeptical Introduction*. London: Routledge, 2003.
- FOSTER, Hal. *Design and Crime and Other Diatribes*. London: Verso, 2002.
- FOSTER, Hal. “Polemics, Postmodernism, Immersion, Militarized Space” (in conversation with Marquard Smith). *Journal of Visual Culture* v. 3, n. 2, p. 320–35, 2004.
- GARLAND THOMSON, Rosemarie. *Extraordinary Bodies: Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*. New York: Columbia University Press, 1997.
- GINSBURG, Carlo. “Vitoes and Compatibilities”, *The Art Bulletin*, v. 77, n. 4, p. 521–3, 1995.
- HERBERT, James. Visual Culture/Visual Studies. In: NELSON, Robert S.; SHIFF, Richard (Eds.). *Critical Terms in Art History*. Chicago: University of Chicago Press, 2003. p. 452–64.
- HEVEY, David. *The Creatures Time Forgot: Photography and Disability Imagery*. London: Routledge, 1992.
- JONES, Amelia (Ed.). *The Feminism and Visual Culture Reader*. London: Routledge, 2003.
- KLEEGER, Georgina. *Sight Unseen*. New Haven, CT: Yale University Press, 1999.
- KRAUSS, Rosalind. Welcome to the Cultural Revolution. *October*, n. 77, p. 83–96, 1996.
- MELVILLE, Stephen. Visual Culture Questionnaire. *October*, n. 77, p. 52–4, 1996.
- MELVILLE, Stephen. Discipline, and Institution. In: HOLLY, Michael Ann; MOXEY, Keith (Eds.). *Art History, Aesthetics, Visual Studies*. Williamstown, MA: Sterling and Francine Clark Art Institute, 2002. p. 203–14.
- MELVILLE, Stephen; READINGS, Bill (Eds.). *Vision & Textuality*. London: Macmillan, 1995.
- MIRZOEFF, Nicholas. *Silent Poetry: Deafness, Sign, and Visual Culture in Modern France*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1995.
- MITCHELL, W. J. T. Interdisciplinarity and Visual Culture. *The Art Bulletin*, v. 77, n. 4, p. 540–4, 1995.
- MITCHELL, W. J. T. Interdisciplinarity and Visual Culture. *The Art Bulletin*, v. 77, n. 4, p. 540–4, 1995.
- MITCHELL, W. J. T. Seeing Disability. *Public Culture*, v. 13, n. 3, 2001.
- MITCHELL, W. J. T. Showing Seeing: A Critique of Visual Culture. *Journal of Visual Culture*, v. 1, n. 2, p. 165–81, 2002.
- MITCHELL, David T. and Snyder, Sharon L. (eds.). *The Body and Physical Difference: Discourses of Disability*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1997.
- MITCHELL, David T.; SNYDER, Sharon L. *Narrative Prosthesis: Disability and the Dependencies of Discourse*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2000.
- MUNOZ, José Esteban. Ephemera as Evidence: Introductory Notes to Queer Acts. *Woman and Performance*, v. 8, n. 2, 1996.
- OTT, Katherine; SERLIN, David; MIHM, Stephen (Eds.). *Artificial Parts, Practical*

63

MITCHELL, op. cit., p. 179.

64

MITCHELL, W. J. T. Interdisciplinarity and Visual Culture. *The Art Bulletin*, v. 77, n. 4, p. 540–4, 1995. p. 541.

65

On the question of interdisciplinarity, at a conference on Visual Studies in Madrid in March 2004, Mitchell repeated a comment he had made in *The Art Bulletin*’s range of critical responses to “Inter/disciplinarity”, by speaking of Visual Studies as an instance of “safe default interdisciplinarity”. A damning phrase I love, it is an interdisciplinarity that is a little adventurous and transgressive, but ultimately ends up just deflecting anxiety. It doesn’t have the “turbulence” or the “incoherence” or the “chaos” or the “wonder” of what interests him: *indiscipline*, the “anarchist” moment of “breakage or rupture” when “a way of doing things . . . compulsively performs a revelation of its own inadequacy” (MITCHELL, op. cit., p. 541). This criticism of interdisciplinarity is also made by Stephen Melville and Bill Readings (op. cit., p. 6) and Stephen Melville (op. cit.). As Carlo Ginsburg also reminds us, “there is nothing intrinsically innovative or subversive in an interdisciplinary approach to knowledge” (GINSBURG, Carlo. “Vitoes and Compatibilities”, *The Art Bulletin*, v. 77, n. 4, p. 521–3, 1995. p. 51).

- Lives: Modern Histories of Prosthetics*. New York: New York University Press, 2002.
- READINGS, Bill. *The University in Ruins*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1996.
- RIFKIN, Adrian. Waiting and Seeing. *journal of visual culture*, v. 2, n. 3, p. 325–39, 2002.
- ROGOFF, Irit. Studying Visual Culture. In: MIRZOEFF, Nicholas (ed.). *The Visual Culture Reader*. London: Routledge, 1998.
- SERLIN, David. *Replaceable You: Engineering the Body in Postwar America*. Chicago: University of Chicago Press, 2004.
- SMITH, Marquard. Visual Culture Studies: History, Theory, Practice. In: JONES, Amelia (Ed.). *A Companion to Contemporary Art since 1945*. Oxford: Blackwell, 2005.
- STIKER, Henri-Jacques. *A History of Disability*, trans. William Sayers. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997.
- WALKER, John A.; CHAPLIN, Sarah. *Visual Culture: An Introduction*. Manchester: Manchester University Press, 1997.
- WOLFF, Janet. Mixing Metaphors and Talking about Art. In: HOLLY, Michael Ann; MOXEY, Keith (Eds.). *Art History, Aesthetics, Visual Studies*. Williamstown, MA: Sterling and Francine Clark Art Institute, 2002. p. 260–68.
- WOOD, Christopher. Visual Culture Questionnaire. *October*, n. 77, p. 68–70, 1996.



MARQUARD SMITH: Founder and the Editor-in-Chief of *journal of visual culture*, and a Founder and former Editor of the cultural theory journal *parallax* (Routledge/Taylor & Francis.) Marq is Director of Postgraduate Studies, Course Convenor of the MA Art History, and Course Convenor of the BA(Hons) Visual and Material Culture in the School of Art and Design History, Kingston University, London. Recent and forthcoming publications include *Stelarc: The Monograph* (edited, The MIT Press, 2005), *The Prosthetic Impulse: From a Posthuman Present to a Biocultural Future* (co-edited, The MIT Press, 2005), *Visual Culture: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*, 4 volumes, for Routledge's Major Works Research Collection Series (co-edited, 2005), and *Moving Bodies: Perverse Visions of Prosthetic Culture*.

DIGITAL SELF-FASHIONING IN CYBERSPACE: THE NEW DIGITAL SELF-PORTRAIT

Matt Ferranto

ABSTRACT: This article addresses, by analyzing the phenomena of the Internet Peter Oakley and Little Loca, the new possibilities of self-portrait, of creating our own public image in the virtual media available in our days, yet outlining a relevant historical context to understanding the self-portrait and its position in the virtual universe made available by the Internet.

KEYWORDS: Digital self-portrait. Internet. Self-fashioning.

One of the biggest media sensations of 2006 was not a rapper or a video game but a seventy-nine-year-old reclusive widower from Britain's Peak District who wanted to "tell it all". Wearing a tan V-neck cardigan and sitting calmly in front of floral patterned wallpaper, Peter Oakley trained a video camera on himself and related stories of 1942 Luftwaffe bombing raids, his lifelong love of motorcycles, his halting experience with contemporary computing technology, and a variety of what he called "geriatric gripes and grumbles". After posting his videos on the YouTube Web site under the moniker *geriatric1927*, Oakley attracted more than half a million viewers in less than a month; his videos were among the site's most popular attractions, eliciting thousands of viewer comments and dozens of videos created in response. While fashioning himself into a "universal granddad",¹ who openly confessed his addiction to YouTube videos on the Web, Oakley remained a painfully shy individual. When reporters

Originally published at KROMM, Jane; BAKEWELL, Susan Benforado. *A history of visual culture: western civilization from the 18th to the 21st century*. Oxford: New York: Berg, 2010. p. 356–366.

¹ MARGOLIS, Jonathan. 'Geriatric' Peter, the Global Web Star. *Saga Magazine*, March 15, 2007. Available at: http://www.saga.co.uk/magazine/people/reallives/geriatric1927_160307.asp.

and other individuals inevitably began seeking him out in person, he dissimulated, announcing via his videos that he lived in a town fifty miles away and rode a motorcycle.

Who was this *geriatric1927*? Along with ease of communication, the digital era promises new forms of self-expression and consequent strategies of self-fashioning. Digital photography and video, coupled with online distribution, are expanding conceptions of both self and its depiction. Indeed, for the emerging "Generation @", virtual spaces and electronic networks have become social hubs, while digital images are crucial points of self-definition.² The advent of cyberspace has enabled an increasing number of sites for the exchange of ideas and opinions, and many of these new options expand opportunities for self-expression as well as self-promotion. It has provided a new forum for self-portraiture, but it has also facilitated an expanding visualization of identity. With access to these sites open and assured, even the most experimental formats for self-presentation and portrayal have the capacity to communicate on a vast scale. The digital, networked self-portraiture of cyberspace inevitably calls for an investigation of the form throughout history. Scholars have traditionally situated the advent of visual self-portraiture with humanists' embrace of the sense of the self during the European Renaissance. Aside from surreptitious portraits, including marginalia of monks in medieval manuscripts, the first autonomous visual self-portraits in which the artist is the central figure are generally agreed to have emerged in the late fifteenth century. Some of these paintings seem to have functioned as advertisements for a painter's craft, such as Parmigianino's *Self-portrait in a Convex Mirror*, about 1524. But increasingly they also could be seen as statements of self; from Van Gogh to Picasso, the avant-garde took to self-representation as a chief expressive tool throughout the late nineteenth and the twentieth centuries. Although arguments may be made that some folk or outsider art encompasses self-portraits, self-portraiture largely remained the purview of professional artists throughout the early twentieth century.

While the growth of photography among nonidentified artists might point to a consequent growth of self-portraiture, digitization has led to the blossoming of the amateur self-portrait. A minor boom in photography took place in the twentieth century as middle classes with new-found leisure time took up photography in large numbers. But even then, nonprofessional photographers trained their

² HEMPEL, Jesse; LEHMAN, Paula. The MySpace Generation. *Business Week Online*, December 12, 2005. Available at: http://www.businessweek.com/magazine/content/05_50/b3963001.html.

lenses on friends, pets, families, events, or landscapes far more often than on themselves. *Americans in Kodachrome, 1945–65* (2002) includes snapshots culled from 500 American families; author Guy Stricherz reviewed more than 100,000 pictures over seventeen years in compiling the book but found fewer than 100 self-portraits.³ According to Stricherz, “in 1960, a person just wouldn’t take a Kodak Brownie picture of themselves. It would have been considered too self-aggrandizing”.⁴ As recently as twenty years ago, photographs were generally used to document special occasions. Photographs cost money and time to develop, the prints and negatives took up space in boxes or drawers, and they were difficult to show to anyone beyond a close circle of friends. Today, not only are photographic images easy to manipulate and store, but digital self-portraits on home pages have become crucial to the idea of virtual community and an increasingly wider and more inclusive audience.

Digitization, as opposed to photography itself, led to the blossoming of the amateur self-portrait. Hailed as “folk art for the digital age”,⁵ such images result from the advent of cheap, lightweight digital cameras coupled with digital storage and image manipulation; the truly democratizing effect of online distribution has made the visual self-portrait ubiquitous. New technologies in video and still photography do more than use binary data to capture and record images. There is an alchemy here that invites the amateur. In the 1970s, even cheap and simple prepackaged film cartridges that users were required to load into “point and shoot” cameras were generally still processed by professionals into slides or paper prints from negatives. Relatively bulky Polaroid models created unique paper photos in the space of five minutes or so. But such images were difficult to edit and distribute. Digital images, by contrast, are easily stored; unwanted pictures are merely deleted from the camera itself. Other images can be edited on a personal computer. Camera models are extremely small or portable, and photographic capabilities are frequently found embedded in cell phones or even key chains. Even digital cameras found in cell phones frequently come equipped with wide-angle lenses; pictures taken at arm’s length can

still remain in focus. Sophisticated editing and retouching techniques once available only to professionals or practiced amateurs with access to thousand-dollar darkrooms can now be accomplished with the click of a few buttons in computer programs like Photoshop. Moreover, with home computers growing faster and more powerful, screens once dedicated to text processing are increasingly used to view and process personal photos and movies. Foregoing the use of professional studios, and even the help of friends and family, individuals now fashion portraits as a solitary act.

But such portraiture is not necessarily isolating; the rapid development of the Internet has provided digital photographers with a ready audience. Previous generations were unable to distribute their photos, whereas digital self-portraits can be seen by millions on the Web. Sites like YouTube and Flickr enable Peter Oakley and millions of others to share their self-imagining with the world.

While such photo-sharing sites display a remarkable range of images and numerous distinct visual styles, the Internet was originally what one observer has called “a world of words, not images”.⁶ Developed in the late 1960s as a U.S. Department of Defense project, the Web was formulated as a global hypertext system, in which users could link to various text documents; HyperText Markup Language, or HTML, the coding language used to create hypertext documents for the World Wide Web, was not initially configured to display graphics. Even in the 1980s, when private companies, universities, and research labs combined to create the network of computer servers, switches, and routers that broadened the Internet and ended military dominance in computer networking, their transmissions were limited to text. Quickly, however, software engineers of various stripes introduced new HTML tags that would control the look of a document, rather than specify the document’s organization. Marc Andreessen and Eric Bina’s *Mosaic* (1993), the first cross-platform browser to gain wide popularity, introduced support for sound, video clips, forms support, bookmarks, and history files, and quickly became the most popular noncommercial Web browser.⁷ But, commentators note, such browsers allowed orations, manifestos, and diatribes, as

3

WILLIAMS, Alex. Here I Am Taking My Own Picture. *The New York Times*, February 19, 2006, section 9, p. 1.

4

WILLIAMS, 2006.

5

WILLIAMS, 2006.

6

JACKSON, Michele H.; PURCELL, Darren. Politics and Media Richness in World Wide Web Representations of the Former Yugoslavia. *Geographical Review* 87, n. 2, april 1997, p. 219.

7

STEWART, Bill. Web Browser History: Mosaic. *Living Internet*, 1996–99. Available at: http://www.livinginternet.com/w/wi_browse.html.

well as soapboxes or salons, but not “posters, flyers, or newsreels.”⁸ The added element of the visual, along with the ease and freedom of electronic movement enabled by hypertext, pushed what was an obscure resource available to engineers and technocrats into the churning mainstream of popular culture and global commerce. Above all, the Web became a tool for presentation, opening up a range of possibilities for first thousands and even millions of people to fashion personae and identity.

When, in the early 1990s, Vice-President Al Gore helped popularize the notion of the digital revolution as “an information superhighway”, he could hardly expect that it would also be a new route to fashioning identity.⁹ Even before the Web transformed into a visual medium, however, individuals frequently created personae in online culture; in e-mail exchanges, chat rooms, or multiplayer games, text-based self-portraiture rapidly evolved. At their most complex, multiplayer dungeons, or MUDS, allowed players to create, maintain, and enhance these textual selves, using pseudonyms as descriptions of personae. This relatively early stage of Web technology established e-mail and chat rooms as sites in which contact and exchange could be maintained and enhanced at the user’s desire, and almost immediately text-based portraits of self emerged, while subjectivity became a more fictional construction.¹⁰

Although the earlier Internet allowed limited textual self-fashioning, the confluence of digital imagery and a ready audience of the Web changed this situation in the mid-1990s. From the earliest days of the Web, personal home pages have provided some of the most prevalent forms of digital self-representation. One of the first of these was Howard Rheingold, who in 1995 had a page featuring a “pixel theatre” of his paintings, including one on his greenhouse door that he finished by only painting on his birthday each year for five years, a diary from his travels (with pictures and pointers to the home pages of interesting people he visits), and other things. Cobbed together by British research scientists in 1993 so that their dispersed group could keep abreast of the amount of coffee in

8

JACKSON; PURCELL, 1997, p. 219.

9

GORE, Albert. Remarks. *The Superhighway Summit*, UCLA Royce Hall, January 11, 1994. Available at: http://clinton1.nara.gov/White_House/EOP/OVP/other/superhig.html.

10

AVGITIDOU, Angeliki. Performances of the Self. *Digital Creativity* 14, n. 3, p. 135–36, 2003.

their single pot, Webcams were quickly manufactured and marketed as the must-have tech toy. But the first Webcam quickly evolved into something more; the now famous Trojan Room Coffee Pot Web inadvertently echoed the bland disengagement of Andy Warhol’s *Empire* and also achieved similar cult status, garnering more than two million page views and generating media coverage worldwide. Later, personal sites were often connected to Web cameras, which acted as the author’s observing ego, or at the farthest extreme, as an exhibitionistic display. Many Webcam sites presuppose amateurism as a provocative and compelling creative position, as they take the telejournalistic premise of the close, personal view to unanticipated limits. One of the first and most popular personal Webcams was Jenifer Kaye Ringley’s *Jennicam* (1996). After installing a Webcam in her Dickinson College dorm room, she eventually charged per view of her everyday life, which, as one media observer noted, could include “sitting in front of her PC topless, strolling across the room wearing nothing but a towel on her head or even rolling around the sheets with her boyfriend”.¹¹ Ringley later appeared as a television talk show guest and was featured in museum exhibitions.

Not unlike childhood fantasies of anchoring one’s own TV show, many sites offer a new kind of autobiographical enterprise to an extent never before imagined. Perhaps the most vibrant arena of discourse, Web logs, or blogs, have come to be treated as postmodern occasions for self-fashioning. A frequent and chronological publication of comments and thoughts on the Web, blogs usually include links to stories, press releases, and (frequently) other blog entries to which the writer is responding; they are typically updated daily using software that allows individuals with little or no technical background to update and maintain the blog. Blogs offer expressive and narrative possibilities and increasingly use images of the blogger or links to images that visually enhance and organize the text. Emerging from lists of links to other Web sites — among the first widely recognized blogs were Justin Hall’s “Justin’s Links from Underground”, which he started as a student at Swarthmore College in 1994, and Dave Winer’s “Scripting News” of 1997 — the sites now frequently combine texts and images with in interactive component; readers often post comments and portraits that become an important part of many blogs.¹² These sites tend to share a set of consistent visual elements,

11

WALLACK, Todd. Curtains in the Bedroom — JenniCam Switches Off. *San Francisco Chronicle*, December 12, 2003, B4.

12

BLOOD, Rebecca (Ed.). *We’ve Got Blog*. Perseus Group Book, 2002. p. 12.

including a wide column of brief text entries introduced by short, colored headlines and smaller text noting the date and time of the posting, and a narrower column listing blogs and other sites that the blogger implicitly or explicitly recommends. Based on the same premise as text-based blogs are photo-sharing sites like Flickr, in which people can post, sort, search, and archive digital photos. Such straightforward sites, however, facilitate more than communication; they have transformed the nature of self-presentation.

Commentators now note that “the art of the self portrait has never been so popular”.¹³ Digital self-portraits snapped with cameras and cell phones fuel such developments. But the transformation of the Internet into a visual medium, coupled with the flexibility of hyper-text, has changed the nature of self-portraiture. Visual and self-elucidating, home pages, text-based blogs, Webcams, or photostets may all be considered extended self-portraits; representing new forms unimagined by self-portraitists in the Renaissance, digital self-portraits infiltrate the Web. Frequently found on user home pages, they complement and often supersede text profiles with bloglike entries detailing personal opinions, achievements, or events. Above all, digital self-portraits, both still and video, shape self-presentation. Previously, what psychologists call “impression management” was dictated by dress, how one laughs or smiles, voice inflection, and the like.¹⁴ Translated to cyberspace, users introduce themselves through alternative cues. Some may be textual, including diary-like entries or lines of poetry. But many incorporate self-portraits snapped on digital cameras or even homemade video clips, while others include more allusive imagery, constituting a composite self-portrait. Displaying the contents of a closet or purse, some can be more metaphorical; these images often serve as exercises in taste and discernment, somewhat akin to displaying a personal collection of books or artworks. Newer forms of Web-based self-portrayal include video diaries or memoirs like Oakley’s reminiscences. Other sites are filled with photographs of user’s meals, or images of locales visited by an author throughout the day. In this context, then, digital self-portraiture does become a kind of folk art; but it is also a new kind of platform for self-fashioning.

13

BRUCKMAN, Amy. *Cyberspace Is Not Disneyland: The Role of the Artist in a Networked World*. Getty Art History Information Program, 1995. Available at: <http://www.cc.gatech.edu/fac/Amy.Bruckman/papers/getty/disneyland.html>.

14

Para mais informações, cf. GILBERT, Daniel T.; FISKE, Susan T.; LINDZEY, Gardner. *The Handbook of Social Psychology*. New York: Oxford University Press, 1998.

In *Renaissance Self-Fashioning*, Steven Greenblatt argues that “the simplest observation we can make is that in the sixteenth century there appears to be an increased self-consciousness about the fashioning of human identity as a manipulable, artful process”.¹⁵ Tracing the phenomenon largely through the writings of figures like Thomas More and Shakespeare and other writers associated with Henry VIII’s court, Greenblatt described self-fashioning as the creation of oneself according to a set of socially acceptable standards: “the achievement of... a distinctive personality, a characteristic address to the world, a consistent mode of perceiving and behaving”.¹⁶ Self-fashioning, can take many forms — dress, voice, and so on; in the visual arts, self-fashioning commonly refers to the poses, postures, props, and other elements of portraits, including self-portraits. Greenblatt suggests that such public “portraits” promise autonomy and freedom but are also necessarily intertwined with responses to authority and control. As painters were attempting to elevate their social role from skilled craftsmen to visual poets, for instance, the self-portrait also served as a powerful promotional tool. Artists often painted themselves as classic heroes, as did Raphael in his *Disputa*, or as imperial knights, as in Velázquez’s *Las Meninas*. Although he undertakes an extended reading of Holbein’s *The Ambassadors*, most of Greenblatt’s analysis is based on his writers’ letters, personal narratives, early biographies, and literary works. That visual imagery, especially self-portraits, could be important in Renaissance society as a means for introducing cultural ideals and bolstering individuals’ place in society is explored by another scholar,¹⁷ as is the notion that self-fashioning can take place in contemporary terms in the self-portraits of Cindy Sherman, Vito Acconci, and Chris Burden’s early works.¹⁸

Allowing any user to present information to others, with few intermediaries or censors, the Web permits amateurs to fashion

15

GREENBLATT, Stephen. *Renaissance Self-Fashioning*. Chicago: University of Chicago press, 1980. p. 2.

16

GREENBLATT, 1980.

17

Para mais sobre isso, cf. MARSDEN, Joanna Woods. *Renaissance Self-Portraiture: The Visual Construction of Identity and the Social Status of the Artist*. Yale University Press, 1998.

18

Self-Styling after the ‘End of Art’: An Interview with Richard Shusterman. *Parachute* 105, Spring 2002, p. 56–63.

personae and provides an audience to both receive and respond to them. Such self-fashioning began before images were incorporated into the Web; e-mail, chat rooms, and MUDs introduced a performative element to digital self-presentation.¹⁹ Now encompassing a visual dimension, the digital self-portraiture on view across today's Web may increase opportunities for self-fashioning, whether in video blogs or diary-like photo sets. But this isn't the self-fashioning of Sir Thomas More. Although the devices available to the Web's self-portraitists are technologically complex, the results are uneven; as one observer has suggested, cyber-space is nor Disneyland. It's not a polished, perfect place built by professional designers for the public to obediently wait on line to passively experience. It's "more like a finger-painting party. Everyone is making things, there's paint everywhere, and most work only a parent would love".²⁰ Surveying home pages on the social networking site MySpace, another commentator proposes that this unrefined look "sends another message to users: We're like you. You're not a designer, and neither are we". The studied avoidance of "good design" in page templates and color schemes, coupled with users' ability to customize their pages with colors, fonts, music, images, and video clips, "resonates with the audience's desire for self-expression".²¹

The visual self as presented on the Web is consciously constructed and manipulated. Amateurism is inherent, given the relatively wide availability of computer software that replicates photographic studio processes and effects. Typical MySpace self-portraits use high-contrast black-and-white or inverted color schemes; intense angles or close-ups add drama. Similarly, when Peter Oakley trained a camera on himself and became "geriatric 1927", viewers saw an elderly man wearing heavy earphones who stared at the ground as often as his audience when he talked; wittingly or not, he presented an amateurish persona, easily slipping into the character of a shy "universal granddad".

Reminiscences of old men like Oakley are familiar literary devices and their thoughts may be dismissed as mere nattering, but they can

19

Para mais informações, ver TURKLE, Sherry. *Life on the screen: Identity in the Age of the Internet*. Simon & Schuster, 1995 [1985].

20

BRUCKMAN, 1995.

21

GARRETT, Jesse James. MySpace: Design Anarchy That Works. *Business Week Online*, January 3, 2006. Available at: http://www.businessweek.com/innovate/content/dcc2005/id20051230_570094.html.

often be treated as sagelike and imposing. On the Web, the latter is increasingly common, as Oakley and other figures have become like archetypes. Moreover, thanks to social networking programs, that audience becomes part of the Web performance. Oakley's videos are accessible on his YouTube page, but his page also features his "friends," fans who submit comments and their own self-portraits to the site, "subscribers" who regularly view his videos, and "favorites", other sites on YouTube that Oakley recommends to viewers. Thus the Web portrait becomes more than a single image or video; sites like Oakley's comprise both images of the individual owner and a range of small thumbnail portraits submitted by individuals in his personal network. Peter Oakley, in his isolated cottage in northern England, is defined not only by his video diary but also by a visual network of friends and connections scattered around the globe.

In 1984, William Gibson identified cyberspace as a form of consensual hallucination;²² more recently, Web critics argue that the "friendships" illustrated on these pages, often formed between people who have never actually met, are illusory. But such thinking is misleading. Rather than replicating the "real" World, they represent a new way of thinking and constructing social identity; as one observer notes, "different kinds of connections [form] between people than those made in physical space".²³ YouTube, Myspace, Flickr lay bare new patterns of connectedness; but their true power lies in their use of images, as work by the American artist Ethan Ham, who employs many distinct forms of media, including YouTube, demonstrates.

At the end of the nineteenth century Vincent Van Gogh painted himself against a background of Japanese woodblock prints, suggesting his artistic sources and inspiration and making a complex statement about himself and his place in the artistic milieu of late nineteenth-century France. Self-portraits on social networking sites can suggest equally allusive, and complex, forms of self-imaging. Using a basic page template, social networking sites like MySpace enable, and even encourage, individuals to assemble and display an ever-changing collection of friends. With portions of each Web page dedicated to pictures submitted by members of the owner's network, the sites are image-heavy (with text subsidiary). Whereas

22

GIBSON, William. *Neuromancer*. Ace Books, 1984. p. 51.

23

HELLER, Stephen. The New Generation Gap: An Exploratory Conversation with John Carlin. *Voice: The AIGA Journal of Design*, May 22, 2007. Available at: <http://www.aiga.org/content.chm/the-new-generation-gap>.

social interaction in physical space is bounded by “social context cues”, the Web presents a new arena of discovery and display; here images — especially digital self-portraits — are manipulated to replicate these cues. Nuances of spoken words, body language, and emotional tone are conveyed through color, composition, and pose. But personality, status, and connections are also conveyed through contacts. Like Pokemon cards or paper dolls, portraits of friends compose more than a collection. They deviate from van Gogh’s self-conscious attempt to quote his artistic sources; instead, they form a group portrait of connectedness.

But the networks on the Web are always mutable and changing; friends can be added, dropped, and shifted, and the composite portrait can change. Moreover, autonomous self-portraits taken with a cell phone or digital camera can be quickly uploaded, downloaded, and discarded, allowing users to change their self-presentation with flexible ease. What began as a series of short features outlining Oakley’s complaints with the modern world deepened as he uploaded additional videos. Over time, his blog became more complex, emerging as a personal narrative that revealed his “lucky” selection for education beyond age fourteen, his wartime memories as a radar mechanic, years as a health department official, and his love of painting and motorcycles. Others simply change home page self-portraits as rapidly as clothing; fanciful and entirely disposable, they add new images to show a change of haircut, just-purchased clothes, or new makeup.²⁴ In Oscar Wilde’s *The Picture of Dorian Gray*, the dissolute protagonist cheats, lies, and provokes suicides but remains untouched by the passage of time; instead his portrait constantly changes, growing more monstrous with each immoral act, aging as the years pass. Wilde’s changing portrait becomes a metaphor for decadence. But the ever-changing self-portraits on the Web may be interpreted differently; postmodern theorists like Jacques Lacan cast doubt on the self as an inviolable whole, emphasizing instead instability and fragmentation. Moreover, the very idea of authorship, or portrayal, has been questioned by recent philosophers since Foucault linked “the question of the author” to “a privileged moment of dividualization”.²⁵ Like the artist Cindy Sherman, whose photographic self-portraits shift and change the identity from shopgirl to ingénue to femme

24

WILLIAMS, 2006. p. 12.

25

FOUCAULT, Michel. What is an Author? In: BOUCHARD, Donald F. (Ed.). *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1977. p. 51.

fatale, we no longer approach the self as a single, indivisible essence. Such concepts aptly describe the digital realm. Traditional self-portraits are fixed in paint, stone, or printed text. When Parmigianino painted his self-portrait in 1524 he proudly portrayed himself as an accomplished artist. Although he might alter the painting, traditional media like paint remains static. Ever-changeable electronic imagery, however, suggests a mutable, moldable, and postmodern self.²⁶ Hypertext, with its shifting narratives and potential for interactive collaboration, has captured the imaginations of more recent theorists.²⁷ Its ability to support multiple narratives, and the freedom of viewers to interact with or even change works of art, palpably demonstrates such theories. But it is the mutability of the digital, its ever-changing impermanence, that best echoes ideas of postmodern instability. Always shifting, the digital self is understood as a conglomeration of multiple identities.

While Oakley’s attempt at self-portrayal was relatively straightforward, Little Loca, a YouTube contemporary, debuted in 2006 as a more equivocal figure. An eighteen-year-old Mexican American from East Los Angeles, Loca mesmerized audiences with tales of her overprotective brother, perfect grades, and stories about life in the ghetto. In the first six months she posted ninety-five videos and was viewed six million times.²⁸ But there was more than met the eye; Little Loca was soon outed as a struggling actress (and director, star, and camera operator). Stevie Ryan, the actress who conceived Loca, blended the fictional character with aspects of her off-screen self. While visiting her parents in Victorville, California, for instance, Ryan’s car was broken into; she made herself up as Loca and turned on the camera. Filming the aftermath of the incident, she climbed into her front seat, trained the camera on disheveled CDs and papers, and announced to viewers, “This is real, you guys. I’m not trying to play no stupid YouTube joke or nothing...”. After Ryan took her dog to the veterinarian, Loca devoted part of an episode to complaining about the expense of dog shots.²⁹ Where the lines of separation

26

Cf. AVGITIDOU, 2003.

27

Para mais sobre esse assunto, cf. LANDOW, George. *Hypertext 2.0* (Johns Hopkins University Press, 1997) e JOYCE, Michel. *Of Two Minds: Hypertext Pedagogy and Poetics* (University of Michigan Press, 1995).

28

McGRATH, Bem. Online Chronicles: It Should Happen to You. *The New Yorker* 82, n. 33, p. 86–88, 90–91, Oct. 16, 2006.

29

McGRATH, 2006.

between Ryan and Loca blur on the Web, the medium also leaves room for multiple identities. At the same time that she crafted Loca, Ryan established another page introducing herself as “Jamie Lynn”, a tough-talking parody of pop star Britney Spears. On yet another page, she created an alternate persona, a French foreign exchange student prone to wearing berets and flirting soulfully with the camera. Cyberspace has developed as a site for the exchange of ideas and opinions, but it also provides new opportunities for self-expression, self-promotion, and self-definition. Partial identities emerge, while others are hidden. To obscure his true identity (and throw curious reporters off the scent), Peter Oakley presented himself as a motorcycle-riding octogenarian who lived in Leicester, a town removed from his isolated country Cottage. Stevie Ryan fashioned herself as the feisty Chicana Loca, merging aspects of her real self with the character. With the advent of cyberspace, the self can exist more in the digital realm than the real. An amateur guitarist eschews sleep to watch solos of himself on YouTube an average of 250 times an hour; he skews his rankings but does not have time to practice the guitar.³⁰ Not only does the performance grow in significance, but the digital tools that enable it become obligatory. Cell phones with camera capabilities are carried not for calls, but to document life. When Stevie Ryan, a.k.a. Little Loca, discovers her car has been broken into, she goes on camera, announcing, “I feel half of my life is gone right now. But hey at least I have my camera, right? They didn’t take my video camera.”³¹

REFERENCES

- AVGITIDOU, Angeliki. Performances of the Self. *Digital Creativity* 14, n. 3, p. 135–36, 2003.
- BLOOD, Rebecca (Ed.). *We’ve Got Blog*. Perseus Group Book, 2002.
- BRUCKMAN, Amy. *Cyberspace Is Not Disneyland: The Role of the Artist in a Networked World*. Getty Art History Information Program, 1995. Available at: <http://www.cc.gatech.edu/fac/Amy.Bruckman/papers/getty/disneyland.html>.
- FOUCAULT, Michel. What is an Author? In: BOUCHARD, Donald F. (Ed.). *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1977.
- GARRETT, Jesse James. MySpace: Design Anarchy That Works. *Business Week Online*, January 3, 2006. Available at: http://www.businessweek.com/innovate/content/dec2005/id20051230_570094.html.
- GIBSON, William. *Neuromancer*. Ace Books, 1984.
- GILBERT, Daniel T.; FISKE, Susan T.; LINDZEY, Gardner. *The Handbook of Social Psychology*. New York: Oxford University Press, 1998.
- GREENBLATT, Stephen. *Renaissance Self-Fashioning*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.
- GORE, Albert. Remarks. *The Superhighway Summit*, UCLA Royce Hall, January 11, 1994. Available at: http://clinton1.nara.gov/White_House/EOP/OVP/other/superhig.html.
- JACKSON, Michele H.; PURCELL, Darren. Politics and Media Richness in World Wide Web Representations of the Former Yugoslavia. *Geographical Review* 87, n. 2, p. 219, april 1997.
- JOYCE, Michel. *Of Two Minds: Hypertext Pedagogy and Poetics*. University of Michigan Press, 1995.
- HELLER, Stephen. The New Generation Gap: An Exploratory Conversation with John Carlin. *Voice: The AIGA Journal of Design*, May 22, 2007. Disponivel em: <http://www.aiga.org/content.cfm/the-new-generation-gap>.
- HEMPEL, Jesse; LEHMAN, Paula. The MySpace Generation. *Business Week Online*, December 12, 2005. Available at: http://www.businessweek.com/magazine/content/05_50/b3963001.html.
- LANDOW, George. *Hypertext 2.0*. Johns Hopkins University Press, 1997.
- MARGOLIS, Jonathan. ‘Geriatric’ Peter, the Global Web Star. *Saga Magazine*, March 15, 2007. Available at: http://www.saga.co.uk/magazine/people/reallives/geriatric1927_160307.asp.
- MARSDEN, Joanna Woods. *Renaissance Self-Portraiture: The Visual Construction of Identity and the Social Status of the Artist*. Yale University Press, 1998.
- McGRATH, Bem. Online Chronicles: It Should Happen to You. *The New Yorker* 82, n. 33, Oct. 16, p. 86–88, 90–91, 2006.
- Self-Styling after the ‘End of Art’: An Interview with Richard Shusterman. *Parachute* 105, p. 56–63, Spring 2002.
- STEWART, Bill. Web Browser History: Mosaic. *Living Internet*, 1996–99. Available at: http://www.livinginternet.com/w/wi_browse.html.
- TURKLE, Sherry. *Life on the screen: Identity in the Age of the Internet*. Simon & Schuster, 1995 [1985].
- WALLACK, Todd. Curtains in the Bedroom — JenniCam Switches Off. *San Francisco Chronicle*, December 12, 2003, B4.
- WILLIAMS, Alex. Here I Am Taking My Own Picture. *The New York Times*, February 19, 2006, section 9.

30

McGRATH, 2006.

31

McGRATH, 2006.



MATT FERRANTO: Assistant Professor of Art at Westchester Community College in New York, director of the Westchester Community College Fine Arts Gallery and the managing editor of *Design and Culture*.

THE NON-ARCHIVIST ARTIST: THE MECHANISMS OF COLLECTION IN THE CONTEMPORARY ARTS

Luiz Cláudio da Costa

TRANSLATED BY Ana Carolina Azevedo

ABSTRACT: Various procedures of the contemporary art have been raising critical issues articulated by the theory of history and archeology. Bringing up related subjects — of document, history, memory — certain artists realize deconstructed operations of mechanisms of memory preservation, present in the tradition of Art. Marcel Broodthaers, Michael Warhol and Fred Wilson are some of the revised examples in the relationship with the museum. Andy Warhol, Edward Ruscha and Christian Boltanski show that the procedures related to memory and to collection do not resolve to the museum's deconstruction. In this article, we have analyzed yet two artists from Rio de Janeiro, Malu Fatorelli and Leila Danziger, aiming to differentiate collection from archive and to define the non-archivist artist.

KEYWORDS: Contemporary Art. Memory. History. Collection. Archive.

The research in the archives of museums, libraries and other institutions; the gathering of material from familiar memory or from art fairs; the register, in image, of fleeting works of art; the material and digital conservation of the trace of ephemeral works; these, such as the subsequent differentiations from the collected material (the changes in means and in scale, the interventions and the treatment given to the residues with new meanings) generating new works of art — all these procedures of contemporary art raise critical issues also articulated in other fields of knowledge, such as the theory of history and archeology. As said by Jacques Le Goff, the historical discourse would be produced from the distinction of

two kinds of material, the documents and the monuments, up to the rupture of the positivist illusion of proof.¹ With the developments of the discursive practice of history going from the document's triumph to its crisis, the historical thinking was taken to a radical questioning. It landed on Foucault's hands the task of deepening the relation: "Document is not the happy instrument of a history that would, in itself, and in plain rights, be memory: history is, for the society, a certain way to give status and elaboration to the documental mass from which it does not break off".² History turns objects into monuments by isolating, grouping, relating and organizing compilations. Foucault's critical dismantling takes back to the document-monument construct as a power device. The document is not innocuous, neither it is neutral. It results from a work of art, from styling, from a montage. According to Le Goff: "In the limit, there is no truth-document. Every document is a lie".³

This discussion raises related issues — document, history, memory —, as to conduct a comprehension of collective memory not being just an achievement, but also an object and instrument of power. Certain contemporary productions in arts have been realizing deconstructive operations of disciplinary mechanisms of preservation of the memory present in the institution of Art — the hermeneutical authority, the eurocentric discourses, the market's exigencies, the notion of exhibit, the method of making an exhibit, the value and the proprieties of the objects etc. In 1972, Marcel Broodthaers was finishing the project of his fictional museum of 12 sections entitled *Museum of Modern Art, Eagles Department*, after many presentations, among other in the Kunsthalle of Dusseldorf in 1970, in the Documenta 5 in Kassel in 1972. It was the beginning of a branch in the contemporary production identified with the Conceptual Art and which would be labelled Institutional Critic.⁴ Broodthaers had grouped in his installation a diversity of objects in heterogeneous supports, among them, paintings, books, photographs, texts, projections, every one of them marked by the symbol "Fig.". the Belgian artist discussed certain institutional narratives which diminished art to the issue of material essence of the environment, a critical problem to that

¹ LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: *Enciclopédia Einaudi: Memória — História*. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1984. Volume 1.

² FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005. p. 8.

³ LE GOFF, 1984.

⁴ FRASER, Andrea. Da crítica às instituições a uma instituição da crítica. *Concinnitas*, Revista do Instituto de Artes da UERJ, Rio de Janeiro, ano 9, vol. 2, n. 13, dez. 2008.

age's artists. On analysing a cover produced by Broodthaers for a 1974 issue of the magazine *Studio International*, Rosalind Krauss affirms: "the triumph of the eagle calls not only the end of Art, but the termination of individual arts as specific means".⁵

In the subsequent decades, other artists expanded the deconstruction of the museum. Articulating the problem of market forces which impose on Arts their exigencies, in the beginning of 1980's, Michael Asher realized an installation without a title for *The museum as site* exhibit, in the Craft & Folk Art Museum in Los Angeles.⁶ In the museums' gardens, the artist put a sign similar to the other previously robbed from the park. The sign read, "dogs must always be secured on a leash. Ord. 10309" Asher fastened a map in the publicity display of the events located in the museum's main entrance, indicating the sign's location, a colorful placard of the movie *The Kentuckian* starred by Burt Lancaster and also a black and white photograph with the same scene. The last part of the work was a piece in the museum's collection, donated by Lancaster himself — the painting's canvas made by Thomas Hart Benton by the time of the movie's making. With this installation, Asher articulated cultural industry to the new context of art, the return to painting. Asher rendered the authoritative imperatives problematic in a market that valorizes art above all as an object of consumerism. Ten years later, in 1992, in the more general perspective of archive as a system of thinking for articulating, sharing and conserving discourses of power, Fred Wilson realized *Mining the Museum*, a work with which the artist researched the archives of the Museum Maryland Historical Society in Baltimore so as to be a curator. By relating objects from distinct social layers — a silver tea set and shackles for slaves, Victorian age chairs and a pole for whipping etc. — Wilson presented the situation of afro-americans ignored in the conventional and decorative art shows. The exhibit with historical artifacts organized by Wilson revealed the "institutionalized racism" in north-american society.⁷ Simultaneously to the critical practices related to the museum, other artists collected objects. Thus they seek for the mediation operated in the imaginary by the culture of communications, in the measure

of which its techniques preserve certain structures of power and keep the working spaces of symbolic objects apart. Working with industrial methods, such as the production speed and the absence of personal inflection in the product, Warhol produced very similar images to its duplicates in the market — cans of soup, Coca-cola bottles, etc. — to the point of making them practically indiscernible in the aesthetical and material environment. The industrial culture reproduces lay values of power through consumerism of merchandised goods, which does not only created the need of ownership, but also approves the propriety's legitimacy. The procedures present in Warhol's works — the appropriation of objects from the society of consumerism's material daily life, the intervention above these images, such as the devolution to the market of these products with new meanings — potentialized another value, the usage before the ownership. The appropriation is fundamental to the collector, one of Warhol's greatest obsessions.⁸

Andy Warhol's *screen-tests*, the almost 500 short movies in 16mm series, soundless and black-and-white, produced between 1964 and 1966, are a real collection of portraits in film that raise the question of subjectivity representation in the era of media.⁹ Having been producing photographs in cabins since 1960, Warhol began to utilize Polaroid in the decade of 1970.¹⁰ The pop artist collected photographic portraits to use as a base for his silk-screen pictures of Ethel Scull, Bobby Short, Judith Green, Holly Solomon, Gianni Versace, Pelé, Roy Lichtenstein, among others. The unmeasurable drive for collecting constituted a real taste for the unorganized storage or hierarchical classification. From the change from Factory to Broadway Avenue in 1974 Warhol began to keep a cardboard box next to his workplace where he tossed everything he could dispose of, such as bills, notes, photographs. Once filled the box, the artist would seal it with tape. His collection came up to 600 boxes. The *Time Capsules* were finally exposed in 2005 in an exhibit promoted by

5

KRAUSS, Rosalind. *A voyage on the north sea: art in the age of post-medium condition*. New York: Thames and Hudson, 1999. p. 12.

6

Asher's work was analysed by Buchloh. See BUCHLOH, 2000, p. 187.

7

FOSTER, Hal. *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal, 2001. p. 201.

8

See catalogue of the exhibit that the Andy Warhol Museum of Pittsburgh built in the United States in 2002: SMITH; ALLARA; WARHOL et al, 2002.

9

For further knowledge of the collection of portraits in a movie by Warhol, see ANGEL, 2006.

10

For ref. to polaroids, see catalogue of the exhibit: Andy Warhol Polaróides: CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL, s.d.

11

Electronic document. Available at: <<http://www.warhol.org/tc21>>. Accessed in: 4 jul. 2010.

the Andy Warhol Museum.¹¹

Books of artists have also been used in the making of a revision of devices which allow documenting, grouping and even archiving, what can be seen and be said of. Edward Ruscha's books group objects in image of the north american industrial architectural scenery: *Twenty six gasoline stations* and *Thirty four Parking Lots*.¹² Ruscha published, between 1963 and 1978, seventeen books in which it combines photographs and text narratives, documenting and turning into fiction the multiple aspects of the city of Los Angeles. The artist took the art from museum exhibits and put it in the collections in libraries and thus provoked straining in these two founding environments of the western culture since Illuminism. Producing art in a book with photographs and no numbering of pages, Ruscha was violating many mechanisms in the interior of these two fields, art and literature, putting at risk the environments of the collections of these knowledge temples, the museum and the library. As said by Paulo Silveira, "a book with no folio and no indicator of sequence leaves prosaic doubts", leading us to uncertainty about those objects' identities".¹³ Another case studied by Silveira, of a collection book, is the huge *Kaddish* (1998) by Christian Boltanski. Organized in a huge compilation of portraits, images of quotidian quality and photographs of objects with no explicit sequencing, *Kaddish* contains 1.160 pages divided into four parts: *Menschlich* (humanity), *Sachlich* (of the thing, of the object), *Örtlich* (place) and *Sterblich* (of the mortal). In Judaism, Kadish is the praying for the dead, prayed publicly, in the presence of at least ten adult people. The meeting by Boltanski, indicating four categories referring to the human and the signals of its existence, creates mobile limits between the experience of that which is social and public and that which is private and particular.

To collect and to archive, even though similar, are two distinct operations. Using the image of the "great collector", Walter Benjamin defined the individual that seeks objects dislocating them into his

collection with the intention of provoking a "last shaking".¹⁴ The archives and the libraries, which exist since the Greek world, became important mechanisms in the controlling of documents in the National States and in the vigilance of circulation of symbolic information since the end of the XVIII century and the beginning of the XIX century. In that moment, the museums and the archives proliferated in Europe. From Illuminism to the document crisis in Modernity, a long process weaved itself to the point that the archive could be understood as discursive space, with which practices of power and mechanisms of organization, disposition and authorization of knowledge are developed.¹⁵

Art, since the 1960s, aims to politicize these vigilance dispositives of the memory. This politization is still powerful, as seen in the environment of convergency of media in the digital culture era in which electronic mechanisms of conservation of every kind of information reign, from images to telephone numbers. It is the inventine memory what becomes grounded. More than ever in the history of culture, senses and vestiges of time are viewed by control. The gesture which gives visibility to all this mediation becomes fundamental. The artist's job in society does not disappear. On the contrary, by operating using the sensible in the archive's dimension, the artist produces a singular visibility of mediation of subjectivity in culture. Raúl Antello's reduced formula makes all sense: the artist is currently a "non-archivist".¹⁶

Many artists in Brazil have been working in the conveying of this critical operation of memory dispositives, since Paulo Bruscky to Rosângela Rennó. It is the politics of art acting directly in discursive spaces, occupying even the scenery and the means of informational culture to unmake the roughness of stratified truths and potentialize variations undetermined in time, in the body and in subjectivity. In this article, I choose the works of two artists from Rio de Janeiro to analyze and to seek clarifying my argumentation: they are Malu Fatorelli and Leila Danziger.

With a huge experience in the practice of engraving, Malu Fatorelli

12

For ref. to the artist Edward Ruscha, see article *Os livros de fotografia de Edward Ruscha*, de Renato Silva: COSTA, 2010a, p. 151–169.

13

SILVEIRA, Paulo. *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre: UFRGS, 2008. p. 186.

14

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

15

FOUCAULT, 2005.

16

Electronic document. Available at: <<http://www.avatar.ime.uerj.br/cevd/artigos.html>>. Accessed in: 20 July 2010. Antello inspired himself in the words of Reinaldo Marques, for whom the researcher that deals with the critical form with the dispositives of conservation in literature operates as an "anarchist archivist", seeking for the pre-established order in the archive, contestating the intentions that built it. See MARQUES, 2008, p.117.

works, as in her recent productions, with gathering and making a collection of engraving matrixes (from frottage to photography) of sceneries to free them from their clichés. With the series *O lugar do tempo* (The place of time), Fatorelli multiplies the transformations of common sceneries and realizes unusual images. From photographs and the realization of images in videos of sceneries celebrated in postcards of Rio de Janeiro (such as the Sugarloaf and the Corcovado Mountain), Fatorelli sketches some drawings — skylines of the city — into “object-keys”, which guide the installation presented in the exhibit *Tempo-Matéria* (Time-Matter) (MAC-Niterói, 2010).¹⁷ Fatorelli’s images are produced in the confrontation against clichés, types or matrixes originated from engravings, photographs, prints or frottages. First, the artist appropriates a monument (from nature or culture) through these techniques; following that, she produces displacements of the material transforming scales, supports, light, movement, etc. This same investment over the process of variations and passages appears in other works, such as the intervention of the Paço Imperial Museum in 1994. However, contrarily to the current interest of positioning herself in an external environment, in the 90s, Fatorelli centered her activities in the studies of historical buildings which would become institutions of art — the Paço Imperial, Rio de Janeiro, 1994; the Instituto Cultural da Villa Maurina, Rio de Janeiro, 1998; the Headlands House for the Arts, San Francisco, USA, 1999. These were works that raised the specific issue of decorative elements in the history of art and of architecture. Interested in understanding the place of the ornament, such as the place of the artist in that historical production, Fatorelli linked the work done in the Paço Imperial with the factor of time in the decorative pieces of that building. The offer was to collect crystallized eras in the colonial ornaments and to evoke the period in which the Paço Imperial ceased to be the Royal Warehouse and the Brazilian Mint in order to become the Governors House and, following that, the Viceroy office. The work in the Paço Imperial consisted in a first moment of making the matrixes of that historical monument’s decorative elements using the technique of frottage. In a paper were engraved the lias rocks of the inside patio’s floor, the decorative fences, the archways, the windows, the coffee branches from the Old Republic. This production gave way to a series of drawings and paintings which involved

superposition of papers and the usage of pigmentation. The many sheets of paper from the left frottages formed five collections which, gathered in a sequence of frottaged sheets of paper, constituted *As anáguas de Dona Maria* (The Petticoats of Ms Maria). Thus, we can perceive that Fatorelli’s first move is to register a scenery without the illusion of a possible experience originary of perception. Every cultural scenery or monument is loaded with stratified and fixated significations. To intervene is to vary, so as to free the senses. Fatorelli has a bet to make: that what is seen is not only what is recognized. Captured by its own cliché, the scenery shows itself only in the image after the confrontation that operates the transformations over its visible layers. With the work in the Paço Imperial and the installation *O lugar do tempo* (The place of time), Malu Fatorelli exposed cronologies of a place, its memory, its diversity, letting go of the commonness in order to achieve the potentialized image. Malu Fatorelli and Elila Danziger possess, in common, the experience of the engraving. Originally an engraver, Leila Danziger collects newspapers and realizes a corrosive kind of reading of the present time’s informational culture through the series *Diários Públicos* (Public Journals). Her zealous interventions subject the newspaper’s sheet to transfigurations that alter the character of the information present in that surface. Exposed for the first time in 2004 in the Espaço Cultural Sérgio Porto (Sério Porto Cultural Space), *Diários Públicos* is made of newspaper sheets (single or framed), note-books, videos, actions of distribution of newspaper similars, etc. What seems to be a constant in these developments is the interaction between signs of poetic language and of the conveying of information, which do not bear, at first look, an exchange. Putting them together, the artist intensifies the power of the printed word and violates certain structures of power. Not detaining the possession and propriety of these communication means, Danziger produces journals where the utilitarian word of information is transfigured by the power of the poetic word.

Using an extracting method, Danziger silences the noise of the redundant words from the noticiary. It is a physical process that erases the excess without properly revealing anything. Certain images stay put. What is of interest is the accumulation and the remainders which give life do the vestiges of memory. The installation *Pallaksch*. *Pallaksch* (MAC-Niterói, 2010) exposed the shapeless volume of the tapes, the residue of the extractive process of the work. The reflection about the remainders has been going along with the artist for many years. In 1999, in a text published because of the exhibit *Pequenos Impérios* (Small Empires — Galeria Cândido Portinari, UERJ), Danziger asked herself: “Under which categories should be put all

17

The exhibit *Tempo-Matéria* (Time-Matter), under this article’s author curatorship, reunited five artists in the Museum of Contemporary Art MAC-Niterói, in 2010: Andre Parente, Malu Fatorelli, Leila Danziger, Livia Flores, Ricardo Basbaum. See COSTA, 2010b.

that is remaining, but keeps non-realized possibilities inside? Under which criteries should it be gathered, related, classified?”¹⁸ That time, Danziger was producing series of books realized with serigraphic processes. The artist explained her issue: “If each remainder, each “small empire”, is an archive, it is important to ask what is archived in the matter which constitutes them and about the way they are constituted”¹⁹

Danziger has been demonstrating a peculiar interest in the archive since the decade of the 90s. Between the years 1996 and 1998, she produced a series of works in which she listed names of german Jewish people, with identical surnames as hers, who disappeared in the concentration camps in World War II. The series *Nomes Próprios* (Proper Names) is composed by 76 engravings of matrixes in metal and a compillation of 12 books made from images extracted from german newspapers and, afterwards, reproduced in serigraphy.²⁰ The pannel exhibited in the gallery Thomas Cohn measured 4,20m x 2,00 m and gathered all the names extracted from the “*Livro da Lembrança*” (Book of Remembrance) kept in the Library of the Berlin Jewish Community, in Charlottenburg. No photograph, no drawing, just the names. With the collection of these document-names retrieved from the archives of Charlottenburg, Danziger created a space of visibility in the field of art turned to forgetfulness. To the artist, “we are far from the productive forgetfulness recommended by Nietzsche as an antidote for historicism”²¹

If, with *Proper Names*, the politics of memory in Danziger’s work is related to the theme of the nazi extermination, in the series *Public Journals* that interest falls over what becomes of that state of excretion in the emperished life of Third World democracies

governed by communications and contemporary dispositives of information. Danziger operates a reading of newspapers aiming not only the signification of words or the ideological constructions behind the text, but that what is found in the surface: the regularities. In the note-books, we see what remains of her attack to the newspaper’s sheets: abandonments, child abandonments, catastrophes from a diversity of origins. It is in the coistency of the spheres of the word that the artist recoils a quote by Paul Celan — “For-nobody-and-nothing-to-be” — and it appears together with the stalled news. Other translations for this verse of the poem *De pé* (Stehen) come from the stamped sheets, such as “Resist-for-nobody-and-for-nothing”. Originated from the experience of the Hollocaust nazi camps, Celan’s poetry is thus transferred from its context of origin and updated continuously. The reading and the translation cross each other in Leila Danziger’s work, an artist that pronounces the plasticity of the poetic word. To read is to translate; to read is to tranfer. Every reading is already creation. That is because we do not only read with the eyes, but with the whole body.

For this reading activity, the artist recreated the atmosphere of her office-and-atelier in the installation *Pallaksch. Pallaksch*: a desk, a lamp, a pile of newspapers, the huge residue of her extrativist action, a projector, a video and a profusion of stamps. With discretion, a stoll envites the spectator to sit in that place in which disorder reigns over and to make his or her own reading. To extract from the newspaper all the noise as someone who rips the garbage from the world is a blow that the artist throws over the dispositive of the daily information. The newspaper, free of excess, exposes its wilderness, the desert that now stymulates the roving and delaying. To silence the excessive talking of the information does not presupposes to forget the excess that insists in the news. On the contrary, to erase is to transfer that which remains: the video keeps the artist’s noise and physical action; the knotted mess of tapes preservates the useless words. While the video registers, approximates, raises the scale of tempestuous action with which the artist operates her extraction, the tapes keep the contact with the words which become inactive archive. The supposed uniformity which the words in newspapers try to build does not succeed in obstructing the entropic, irreversible process of information.

While the installation and the video require contemplation from a specialized spectator, because they lead the newspapers from the street to the museum space, the action of delivery of symulacrum of newspapers operates over the immediate, the present in life, directing itself to any passerby. The action which occurred in the external spaces of the MAC-Niterói while the *Tempo-Matéria* exhibit

18

DANZIGER, Leila. O jornal e o esquecimento. *Ipotesi*, Revista de Estudos Literários, Juiz de Fora, jul.–dez. 2007: Ed. UFJF, v. 11, n. 2, p. 167 -177. Available at: <<http://www.revistaipotesi.ufjf.br/volumes/18/cap16.pdf>>. Accessed in: 22 jun. 2009.

19

See artist’s online portfolio at <<http://leiladanzigerportfolio.blogspot.com>>. Accessed in 04 aug. 2010.

20

The series *Nomes próprios* [Proper Names] (engravings and books) was exhibited at the Thomas Cohn Gallery, São Paulo (1998); at BBK, Galerie, Oldenburg, Germany (2000) and integrated the collective and itinerary exhibit *WegZiehen* (To leave), organized by Frauenmuseum, in Bonn, Germany (2001/02).

21

DANZIGER, 2007.

sought to communicate with the tourist visitor. The act that made a simulacrum of the print is ironic and reactive. Copied and reproduced, the model-newspaper distanced itself totally from the matrix, from the power of the matrix. The simulacrum shows thus its reaction to the situation of the “naked life”, in Giorgio Agamben’s expression, a life in pieces which dispositives of power insist in disqualifying for better control it. Danziger delivers papers as someone who delivers flyers, but the situation to which she convokes is that of the poetic experience of the ruminant, intense, yet fragile reading. For Danziger, to face life is to hear the whispering of the rubble. It is to know how to erase the excess of information to perceive catastrophe. The sorrow of the rubble, this melancholy which is present in Leila Danziger’s work, is accompanied by the strength of rubbles which do not end with the forgetting to which they are forced.

The communication of culture fetishize information conserved in its immobilization. All can be consumed, even in image. All must be turned into object of possession, but must not be used. The usage deviates the controlled order of the information, of memory and of subjectivity. Because of that, it becomes viral the need of recapturing the power of profanating as the politics of art in order to free the images, the objects and the discourses of asphyxiation of the archive.²² The collector and non-archivist artist acts to profanate the image of the archive, and also its like dispositives in the mediatic era centered in means of mass communication and information. To profanate is not to deny as if we could put an end to the discursive space. To profanate is to allow the singular usage when the dispositives of control force the production of universal users. This production, the one which profanates archives, does not deconstruct only the image of the museum, but the operations of a capitalist modern archive in its relation to objects, to sceneries, to information — a thought that conceives the propriety and the conservation of knowledge over the secular structure of separation, distancing things, images and words from the practical life. Differentiating the operations of secularization and profanation, Giorgio Agamben clarifies that the first is a form of displacing the distant (the divine) to put it closer to the man, keeping strengths intact. The secularization transmutes the celestial in earthly monarchy and leaves intact its power. On the other side, the profanation operates a neutralization of power in relation to that which it displaces. To the

philosopher, both operations are politic. But while the secularization has to do with the exercise of power as secured by the vinculation to the sacred model, the profanation deactivates dispositives of power and gives back to the common usage the spaces it had confiscated first. The usage is always a relation with the inappropriate, referring to things while they do not become objects of possession: “the usage also evidences the true nature of propriety, which is no more than the dispositive that displaces the free usage of men to a separated sphere, in which it is converted into a right”.²³ The art of inventory profanates the capitalist secular relation with the archives and the documents and have the intention of giving back means, languages and symbolic materials to the usage of men. The poetics of the archive treat dispositives, such as the materials and the symbols of mediatic industrial culture, as sign-documents distanced from the practical daily human life by its supposed value of propriety — as in intellectual and symbolic, but also as value of possession for individual consumerism. The critical and political gesture of this production is to proportionate the return to life, to the usage. It is about making displacements that transform the practical signification of dispositives and of the symbols they produce, realizing the visibility of the mediation of mechanisms of conversation that push away the power of certain knowledges so as they are not profanated. To use, in this context, it not only to become an user. While the usage is a singular mode, of the subject and of the body, to relate with appropriate objects and dispositives, to be an user is to conserve the character expected to be inherent to the mechanism it utilizes.

REFERENCES

- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- ANGELL, Callie. *Andy Warhol screen tests: the films of Andy Warhol: catalogue Raisonné*. New York: Abrams, 2006.
- ANTELO, Raúl. *Arquivo: morte e linguagem*. Disponível em: <<http://www.avatar.ime.uerj.br/cevl/artigos.html>>. Acesso em: 20 jul. 2010.
- BENJAMIM, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- BUCHLOH, Benjamim. *Procedimentos alegóricos: apropriação e montagem na arte contemporânea*. *Arte e Ensaio*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais UFRJ, Rio de Janeiro, ano VII, n. 7, 2000.
- CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. *Andy Warhol polaróides*. [S.l.]: [s.n.], [s.d.]. Catálogo.

22

Profanation, according to Agamben, aspires to reconstitute the usage by men of objects that were transferred to the sphere distant from the sacred, allowing the invention of new practices and applications. See AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

23

AGAMBEN, 2007, p. 72.

- COSTA, Luiz Cláudio da (Org.). *Dispositivos de registro na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2010a.
- _____. *Tempo-Matéria*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2010b. Catálogo.
- DANZIGER, Leila. O jornal e o esquecimento. *Ipotesi*, Revista de Estudos Literários, Juiz de Fora, jul.- dez. 2007: Ed. UFJF, v. 11, n. 2, p. 167–177. Disponível em: <<http://www.revistaipotesi.ufjf.br/volumes/18/cap16.pdf>>. Acesso em: 22 jun. 2009.
- _____. *Pequenos impérios*. Rio de Janeiro: Departamento Cultural: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, junho de 1999. Disponível em: <<http://leiladanzigerportfolio.blogspot.com/search/label/pequenos%20imp%C3%A9rios>>. Acesso em: 17 jun. 2009. Folder de exposição.
- FOSTER, Hal. *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal, 2001.
- FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- FRASER, Andrea. Da crítica às instituições a uma instituição da crítica. *Concinnitas*, Revista do Instituto de Artes da UERJ, Rio de Janeiro, ano 9, vol. 2, n. 13, dez. 2008.
- KRAUSS, Rosalind. *A voyage on the north sea: art in the age of post-medium condition*. New York: Thames and Hudson, 1999.
- LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: *Enciclopédia Einaudi: Memória — História*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1984. Volume I.
- MARQUES, Reinaldo. Memória literária arquivada. *Aletria*, Revista de Estudos de Literatura, Belo Horizonte, v. 18, p. 105–119, jul.–dez. 2008.
- SILVEIRA, Paulo. *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre: UFRGS, 2008.
- SMITH, John et al. *Possession obsession: Andy Warhol and collecting*. Pittsburgh: The Andy Warhol Museum, 2002. Catálogo.



LUIZ CLÁUDIO DA COSTA: He is majored in Letras by the University of Northern Iowa, USA, and has a PhD in Communication/Cinema by UFRJ. He is a professor in the courses of Graduation and of Post-Graduation in the Institute of Arts (UERJ). Currently, he is the coordinator of PPGARTES-UERJ. He is a member of the National Association of Researchers in Visual Arts (ANPAP) and of the Brazilian Society of Cinema and Audiovisual Studies and also a researcher supported by the PROCIÊNCIA UERJ/FAPERJ.

CONSIDERATIONS ABOUT THE MYSTICAL VIEW IN ARTS

Antonio Vargas

TRANSLATED BY: Ana Carolina Azevedo

ABSTRACT: This article presents a resume on the influence of mystical view in arts by weaving considerations about the influences of the Hermetical, Pythagorean, Gnostic, Platonic and Aristotelic thinking in the life of western culture. The author tries to highlight the effect of a mystic as a constant component of artistic vision, that even secularized can be identified in contemporary production.

KEYWORDS: Mysticisms. Aesthetics. Art.

Rudolf Otto (1992), in his classic book *The Sacred*, presents the concept of numinous as the first basis of religious experience. The author creates the neologism *numinous*, which comes from the latin term *numen*, meaning deity or divine influx. He explains that the numinous element can be identified as an active principle, present in all religions, bearer of the absolute good idea. When referring to *numinous*, he clarifies that “it is a special category of interpretation and evaluation and, in the same form, of a numinous state of soul that manifests itself when this category is applied, that is, everytime an object is conceived as numinous”.¹ In this form, the category of *numinous* is characterized by something that is *sui generis*, something that depends of no explicit definition, but of observation and description, as all originary phenomena. The presence of the numen discharges a state of soul, a conscient reaction that can be the object of psychological or phenomenologic analysis, which try to describe the *numinous* feeling.

THE ORIGINS OF THE WESTERN IDEA OF ART AND ITS CONNECTION WITH MYSTICISMS

Antiquity

The repercussions of Hermetic thought, Pythagorean, Platonic, Aristotelian, neo-Platonic and Gnostic on artistic production along the western culture are visible and can be identified in Romanesque and Gothic cathedrals as well as the works of countless artists throughout art history. While all of these symbolic systems, do not have been any a priori character of truth higher than any other religious discourse often show up in artistic conceptions disguised like terms philosophical and scientific. However, also the philosophy and science can only be considered as other forms of mystical discourses that show in a different way of explaining a physical, metaphysical or transcendent reality.²

When we think about the origins of thinking about Art in the western culture, we think about Greece; more specifically about Plato, whose birth is dated between 428 or 427 a.C. Such fact happens because of the enormous influence of his thinking in the bosom of western Christian culture through Ancient times and the Middle Ages and because, given to the absence of Socrates' writings — considered the father of western philosophy — it is only through Plato, his pupil, that our culture acknowledges the socratic ideas. Also, we think about Plato as the originator of the reflection about arts because he was Aristotle's master, the other pillar of philosophy of arts that is developed in the western. However, when we think about these philosophers, we frequently reconsider the mysticism entorno of that age and the repercussions about their thinking. Indeed, the scientist and positivist traditions that has been impregnated in western philosophy in the last 500 years is, in a great measure, responsible for this absence, once it is not of its interest to comment about the mysticism aspects that founded western philosophy.

Now, if we consider the influence of platonic thinking during all Ancient times, Middle Ages and Renaissance and its repercussion in the conception of art in these periods, only that would be enough to justify an accurate look about the surroundings and influences and heritages of it in the platonic thinking or the thinking that comes from it.

In about 500 years b.C, Greek colonizers were already installed in Egypt from generations back, creating, through a rich sincretism, a cosmivision that united ritualistics and beliefs dedicated to the

1

OTTO, Rudolf. *O sagrado*. Rio de Janeiro: Ed 70, 1992. p. 15.

2

GLEISER 2010 and DURAND 1991.

Greek God Hermes and to the Egyptian God Thoth. Indeed, both deities beared great resemblance to each other, whose common roots is not acknowledged by historians. Hermes was a Psychopomp deity, that is to say, a escorter of deceased souls, just like Thoth. While Hermes is the messenger of the Gods for communicating with the greek men, the teaching of hieroglyphs was attributed to Thoth, thus not only the possession of (Godly) fundamental wisdom, but also the responsibility of transmitting it to men in a codified way is attributed to both Gods. Hermes, in his turn, was the protector of merchants, thieves and impostors, which stimulated the cult of his image between those who felt marginalized. As a result, in Egypt, a rynch ritualistic cosmology, that historically would come to be known by the term Hermetic, and that would come to have a big influence in the greek culture through Pitagoras, would be created.³ Apart from the great mathematician that he was, Pitagoras, it bears to remind, was a great mystic. His math studies did not possess a concrete purpose, like the building of bridges, but, more than abstract, they had a spiritual purpose. Mathematics were understood by him and his pupils as a means (and evidence) to the comprehension of Divine Creation, and thus, of the human being, the world and the cosmos.⁴ It is widely accepted by historians of philosophy that Pitagoras not only visited but had strong influence from the syncretism that was being developed in Egyptian culture.

Pythagoras embodied, above all, a new way of taking life. (...) His theory is proposed as a remedy — a medicine — to overcome the limits that cut of human life reducing the satisfaction. Could it be satisfactory human life?

For the Pythagoreans the problem is the perspective that questions the existence to find a meaning. A question, therefore, focus, and thus the projection: Pythagoreanism there is a need to think of human existence in order to do. In this sense, is inextricably Pythagoreanism, hermeneutics, and praxis, interpretation and action. For the same historical context, the requirement extends the old Pythagorean heroic discomfort versus narrow confines of humans, but channeling it towards the horizon at the confluence of a shamanic origin aspirations, concern

3

ROOB, Alexander. *Alquimia e misticismo*. Colonia: Taschen, 1997.

4

MENA, 2003.

Orphic and structures influenced by the rational analysis of the physical Milesi.⁵

And it is not arguable that Pitagoras' school possessed the character of a sect, demanding ascetic preparations of the pupils for them to be qualified to acquire determined knowledges. Finally, it bears reminding that Pitagorism had a strong influence in Platonic thinking. This Greek-Egyptian synchronism was not the only mystic influence in ancient Greece. Babylonian Zoroastrianism's influence, thus like that of the indian Vedas, was also found present, and even the newborn Budhism can be perceived, that is to say, an eastern syncretism is so present in the foundation of western culture that it is practically impossible to discern what is characteristic of a region or another. Moreover, when speaking about Plato's thinking, it is understood as that single one originated from the writings attributed to the philosopher, but this view is incomplete. There was an indirect tradition, an oral one, also working as a vehiculation of platonism. Such fact is not only indicated by the accounts of Plato's proferred lessons in the Academy, but also by the similarities in existing contents between Plato's pupils (including Aristotle) and neoplatonic authors from the II and III century aC. This indicated, as Cícero Bezerra reminds us,⁶ that a huge deal of Plato's thinking was not transmitted by written material, but slipped into western culture also through a strong oral tradition. And if we detain ourselves slightly in Plato's conception of art, in his relation with the theoretical corpus of his work, we can observe clearly that, as this is deeply mystical, the idea of art cannot be detached from this mysticism. In Plato, the artistic activity of the sculptor and of the painter appears as a copy of the copy because the world (as nature) already is a copy, realized by a divine entity, the Demiurge, of the Ideas.

We know, through Aristotle, that Plato affirmed that between the sensible and the Forms (Ideas) were the 'intermediate mathematical entities', which differed from the sensible for being unchanging and eternal, and from the Forms for being multiple and different. This assertion implies the division of the real in three spheres: 'intelligible, mathematical and sensible', present in the course of neoplatonic thought, and that have been

5

MENA, 2003: 60, 61.

6

BEZERRA, Cícero Cunha. *Compreender Plotino e Proclo*. Rio de Janeiro: Vozes, 2006.

converted, as said by P. Merlan, in the basis of the Aristotelian tripartite division of theoretical sciences: theology (metaphysics), mathematics and physics.⁷

Art belongs to the sensible world, just like nature, but to isolate this phenomena from its relation to the intelligible and to the mathematical is not possible, for the three levels are not dissociable parts of a philosophical of a philosophical *system* that considers and has the comprehension of the ONE, the cause of everything, as its ultimate purpose.

It bears emphasizing that, in the ontological and henological senses, the term *Idea*, more than a concept or mental representation, is a synonym for “vision”. A *seeing* (iden) that has its source in human soul.

This comprehension of Ideas as an unity that transcends all multiplicity is something of extreme importance; however, it is necessary to understand clearly that Ideas, while being the foundation of sensible things, constitute in an ‘unified multiplicity’, in a way that, in Plato, there would be a complete dependency of the sensible sphere on the world of Ideas, and vice-versa.⁸

To deny the presence of the mystical element in Platonic thought is to deprive the same of its ultimate sense, of its purpose, and could only be done by an ideological denial whose roots are very recent and do not correspond neither to the time in which this thought was established or the following two thousand years. Even the interpretation by which the tradesman’s activity (sculptor and painter) was less by being a copy of a copy can and should be relativized. Givone⁹ remembers that, in Plato’s time, the term “copy” had the meaning of “do it like something”, “in the manner of”, and that this meaning (which is not derogatory) could not be unknown by Plato. Although the sculptor and painter had a symbolic status inferior to the poet’s, the proof that they enjoyed elevated prestige and, thus, did not perform an activity considered into mystics and

not simply manual, could be found in studies about the biographies of these tradesmen, and showed that they enjoyed enormous fame and admiration as indicated by that of Zeuxis’ and Apeles’.¹⁰ Even when we think about counterposing Aristotle to Plato, as an example of a passage where an alleged mystical remaining would finally disappear from the vision of art, in benefit of the establishment of rationality as an instrument of access to knowledge, we are falsifying historical truth. And not only because it is Plato’s “trainee”, Aristotle, but because there is no historical knowledge of any factor that indicates a diminishing of the role of mystics in the bosom of that time’s Greek society. As Cicero Bezerra reminds us:

The fact that should be emphasized is the divine character attributed by Aristotle to Astronomy. The movement of astronomical reality is directly associated to the theological sphere of the being (unmoved mover). Mathematis are intimately associated, in Aristotle, to theology. In this sense, it is necessary to acknowledge the ‘mathematic entities’ as possessing *rerum natura* existence rather than just an existence in the level of thought.¹¹

Thus, in the same form that it is not correct to isolate the pondering about the sensible of its implications to the mystical present in Platonic thought, it is not equally adequate to do it in the Aristotelian thought because, just like in the first, Aristotles’ is a philosophical is a philosophical *system* where terms only possess complete sense when taken in their relations to the rest of the system’s components. Therefore, when we consider the pondering about the art of the two pillars of western philosophy and its implications in the idea of art in each historical moment in which these thoughts were taken to underlie a *do* or an artistical acknowledgement, we have, necessarily, to accept a mystical dimension present and its repercussions.

Now, even thought helenism was a period in which Greek culture’s expansion or popularization spread outside Greek physical space on account of the purchase of art objects’ — which allowed some space of its mystical content for them to have personal meanings (portraits) — consequent increasing, mysticism went on holding an

⁷ BEZERRA, 2006. p. 43.

⁸ BEZERRA, 2006. p. 29

⁹ GIVONE, Sergio. *Historía de la Estética*. Madrid,1990.

¹⁰ KRIS, E.; KURZ, O. *La leyenda del artista*. Madrid: Catedra,1982; NEUMANN, Eckhard. *Mitos de artista*. Madrid: Técno,1992.

¹¹ BEZERRA, 2006. p. 53.

important role in that age's culture. Proof is that the main location of reference of helenism was Alexandria, exactly the place where the mysticism of Hermeticism had its biggest spreading. The three first centuries of the Christian era are extremely important for our understanding of the role of mysticism in western culture and its reflections on Art.

When we think about influences of culture in our conception of Art (and of artist), we have to have present the origins of our culture, which is, on one hand, roman-greek, and on the other hand, christian-jewish. We have already mentioned greek mysticisms' influence, now it follows to talk about how roman and christian-jewish influences affect us.

Let us begin with the later. The first thing to consider is the influence of Babilonic Zoroastrism in judaism, which happens after the jewish exile in Babylon between 598 bC and 538 bC, motivated by the expulsion provoked by Nabucodonosor. The consequence of being forced to live together was the influence of monotheist Zoroastrism in judaism, which incorporates the dualistic view (good x evil), the belief in Paradise, Last Judgement and Ressurrection. These mystical convictions would be maintained by Christianity, but Christianity, during the first three centuries of its existence, was far from being constituted by an homogenized group of Christians. Elaine Pagels¹² mentions that what we call the first Christians was actually constituted of a wide and diverse group of very non-uniform groups. However, it could be grossely possible to group these groups in two blocks also not uniform but containing a fundamental difference between themselves. One of them, although its divergencies as to the interpretation of Christian doctrine, would agree upon the need of a hierarchy through which the learnings and truths of Christianity would be passed on, and such hierarchy would, among other features, exclude women of conducting the main rituals. The other block, also not uniform and which would come to be known as gnostic, is contrary to hierarchization, understanding that the access to Christian truths must be the product of inividual exercise which has to have, at most, the help of a master for its initialization, being allowed also women to conduct such practices. It is clear in Pagels arguments that such features of the second group are given to a bigger influence of eastern mysticism, specially indian.

The combat between these two branches would be crucial for the beginning of the Christian Church, for, as Pagels says, those who were

favorable to a hierarchization of the church (ortodoxes), because of this very positioning, were better organized than the contrary groups (the gnostics), and it is not strange to notice that they were more successful on imposing themselves, declaring gnostics as heretics. When Constantine adopts Christianity as the official religion, these are the groups that defend a hierarchization the ones who benefit from it and, in their turn, benefit an Emperium that was going down the slope. From ages, Rome had been decaying, fact that becomes even more emphasized by the Emperor's decision of building a new capital — Constantinople — in Byzantium, in the eastern part, to where the head office and the Emperor himself would move. Before Constantino, other Emperors were governing places different from Rome.

In East, Christian Church was stronger than in pagan West. Thus, in the end of III century and the beginning of IV century we have at the base of our culture the gnostic Christians, the orthodox Christians, the followers of a compilation of neoplatonic authors (who strongly influenced part of the groups that formed Orthodox Christian Church), the Pythagoreans who still held some influence, the Hermeticists with their helenic-egyptian syncretism, and the Roman and non-Roman pagans. Thus, it is necessary to realize that, in the origins of our culture, mysticism is not, in any forms, absent. Strenght and influence of neoplatonic thinking is the best example of this mysticism.

The neo-Platonists cast the heterogeneous concepts, sometimes different from each other, that their Master had exposed in a dialectic way in his Dialogues, in the tight corset of an universal world shaped as a pyramid. Under the form of a downhill sound scale of creation, the universe detaches itself in an impetuous way from the Supreme One, the Good, and follows in its gaps the harmonious laws linked to the philosopher Pythagoras (VI century BC) and to his doctrine of the harmonious spheres. The interior dissonance of the Gnostics was strange to them and between the two extremes of Plato's philosophy, the unchangeable and imperishable world of divine models or archetypes and the changeable and perishable world of their earthly images, they established a series of mediator instances.

In this way, they could establish, in correspondance with the tripartite structure of the man's small world (micro cosmos) — body, soul and spirit — a cosmic soul that used to live in the dwelling of the stars. This cosmic should reflects the ideas of the superior and transcendent sphere of divine intellect, which,

12

PAGELS, Elaine. *Os evangelhos gnósticos*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

under the stars' influence, imprint their eternal "symbols" on the inferior, material and transitory sphere.¹³

In these first three centuries of the Christian era in Western Roman Emperium, the artisan survived better in Rome than in decaying Greece, making busts of famous people, decorative ornaments and images of pagan deities, and this background will only change when, in the IV century, Theodosius I recognizes Christianity as the Official Doctrine of the Emperium. On the other hand, in the Eastern Christian Roman Emperium, the artisan already had better conditions, since before the creation of Constantinople. Commercial richness and cultural diversity created good conditions for artistical orders, even though they were practically all ordered by the Court. However, as agreed upon by Hauser,

It would never have been possible for Byzantine court art to become the Christian art par excellence, if the Church itself had not become an absolute authority and had not felt itself to be mistress of the world. In other worlds, the Byzantine style was only able to gain a footing everywhere where there was a Christian art, because the Catholic Church in the West desired to become the power the Emperor was already in Byzantium. The artistic aim of both was the same: that art should be the expression of an absolute authority, of superhuman greatness and mystic unapproachability.¹⁴

It is unnecessary to deepen the presence of mysticism in the realization of Byzantine icons, being enough to remember that, from the artisan, was demanded intense work of spiritual purification, and that the lack of signature was decurrent from the conviction that his work was purely of mediation between divine manifestation and materials.

Middle Ages, Renaissance and modern and contemporary heritage

Although the mystic-and-religious character of western society during all Middle Ages is undiscussible, the beginning of Reinassance mistakenly appears as a supposed period of light in the face of a prejudiced view of mysticism as darkness and ignorance. During

¹³

ROOB, 1997. p. 19–20.

¹⁴

HAUSER, ARNOLD. *The Social History of Art: From prehistoric times to the Middle Ages*. New York: Routledge, 2003. p. 120.

the whole ancient times and Middle Ages, it was the Platonic thining that ruled in western culture, through its incorporation in Christian theology. Only in the XII century, when Averóes de Cordoba introduced Aristotle once again in the european continent it is that the apprentice's philosophy would exerce influence, specially by its incorporation to scholastics. Only then the Aristotelian thinking participates once again of the debate about the sense and valor of art. But the rediscover of Aristotle did not mean the disappearing of platonic thinking. During all Reinassance both philosophies coexisted in impressive consonance

When we bring the XVI century back to our minds, and also the defense of an Albert and of a Leonard about the nature of painting as being a mental, intellectual act, we naturally associate the seek for a valorization of the artist to the status of humanists and poets. But we cannot forget that what was in discussion was not an economic valorization of the artist. In that moment, the painter and the sculptor already found themselves in close relationships with the courts¹⁵ and enjoyed practically the same economic privileges than those of poets and literates. What was in discussion was still the debate of an interpretation of the Platonic thinking, which put the artisan in an inferior position than the poet, because the artisan does nothing and is only a means by which Deities manifest themselves. It must be remembered, however, that Leonardo was an Aristotelian and presented, among his arguments of valorization of painting, the knowledge of geometry and perspective (and thus of mathematics!) which the painter should obligatorily possess. But, as we have seen, mathematics in Aristotle has a mystical dimension. That being so, there is, undiscussibly, an element of mysticism supporting da Vinci's arguments and also those of so many other Aristotelians of his age and later, and it is natural that it is so. Reinassance marked its differentiation from Middle Ages in regards to the manner it understood man's role in the construction of society, but in no way marked itself as a historical period lacking mysticism, or which denied its importance. If not this way, there would be none to understand the presence of mysticism in Maneirism, neither the happenings that originated Protestant Reformation, Counter-Reformation and Baroque. When we think of middle-age alchemy and its direct relation towards the remainders of Hermeticism we have to take into consideration that it does not begin from a rediscover from lost tradition of medieval alchemists. In fact, the Hermetic tradition which exceeded

¹⁵

WARNKE, Martín. *O artista da corte*. São Paulo: Edusp, 2001.

great cultural impact in helenistic Alexandria had never been lost or been completely unknown. During all Ancient age it went on developing itself openly in East, staying in the West between IV and XIV centuries, limited to medieval monasteries and inside those as a forbidden knowledge, but never lost. With the end of Middle Ages and the rised number of sailings, the hermetics that had refugeed in East enters West. At the same time, many of the skilled makers of illuminated manuscripts migrate from convents to cities, where the demands by books were growing, stymuling the libertation of hermetic knowledges enclausured in monasteries, generating a following impact on European culture, although it wasn't officially admitted by Catholic church. Proof is that when Marsilio Ficino takes over the Florentian Academy, created by Cósimo de Medici, he does not only translates platonian and neoplatonian works as he also does hermetic texts (the *Corpus Hermeticus*, which is linked to Hermes Trimegistos), dating from the III century, whose origins, in that time, were attributed to helenistic Alexandria.¹⁶

It is also necessary to remember that the presence of hermetic mysticism, limited to the knowledge of the builders of Middle Age cathedrals and of the Gothic, enters Reinassance with no loss of strength, acquiring bigger organization and cultural influence, as it would be proved by the beginning of Rosicrucian orders and of Freemasons in the following centuries. The first, specially, had strong influence in nordic countries and enriched protestant Reforms' iconoclasm, which did not reduce in any lengths the power of mysticism but only directed it to instropectiveness and to the flourishing of a painting that cultuates nature and intimacy, as well evidentiaded by baroque painting in the netherlands.¹⁷ This influence and hermetic characteristics in protestant countries are fundamental for an adequate comprehension of the nordic romantism that brings back mysticism in its wholeness.

It is through romantic doctrine, which unites arts and truth, that the principles of hermetics are philosophically secularized. Life, arts and truth become One, for if art is expression of life it is also vehicle of truth lived, experienced in its whole intensity. It is not in vain that the image of Christ and the mystical figures of Prometeu and Hefestus are abundant in romantic iconography as models for the understanding of the creating artist's figure. Mysticism is abundant

in the works of Blake, Runge and Palmer, but it is also intimately expressed in landscapes and interiors of a Friedrich. But mysticism is also present in the romantic philosophy, in its philosophical heritage as well as in their influence on various artists. To cite just one example, Dante Perez recalls that:

Novalis rescues Plotinus to say that the fundamental reality is accessible only through an ecstasy that escapes rational discourse, as that reality always presupposes the duality between subject and object states referred to the enunciation. Only poetic creation would be an access to the ecstatic contemplation, in which the poet is both subject and object, self and world. But there is more committed on the "copernic twist" of Novalis, who not only gives the art to the ontological function but, claims that it is the only way to access knowledge of the absolute. As we shall later Hegel give back to philosophy the supremacy of knowledge, but Schopenhauer, Nietzsche and Heidegger, following this theoretical tradition founded by Schelling and Novalis, rethinking the role of superior body of knowledge for poetry and art. This precedence of art over philosophy will be tradition on the German philosophy born in the Romantic movement, will recur in the development of a theory of art that he reserves for a strategic place in the metaphysical constructions. Art, ontology and metaphysics of art, feed over two centuries, we can say today, for example on Heidegger, where the artwork is both poiesis of historical destiny of being (as being of an historic town) and a fundamental category that is opposed to the thing and the appliance.¹⁸

In the end, it is also necessary to remember that the influence of hermetics in nordic culture (specially with Theosophy and Anthroposophy) would considerably influentiate the art of the XX century, as stated by Nolde, Marc, Kandinsky, Ernst, Mondrian and a good part of abstract expressionists, as it is evidentiaded in Newman and Rothko,¹⁹ not forgetting the performatic propositions which, in the heritage of a Beuys, bring together art, life and truth.

In contemporary brazilian art, this mystical heritage can be recognized on the neococretismo's propositions of Lygia Clark,

16

HAUSER, 2000.

17

DURAND, 1993.

18

PÉREZ, 2006.

19

ROSENBLUM, 1993.

Amilcar de Castro, Franz Weissmann, Reynaldo Jardim and Lygia Pape, is also visible in Oiticica, Willys de Castro and Aluisio Carvão and Hercules Barsotti.

In the most recent Brazilian artistic production mystical influences can be identified in artists such as Marco Gianotti, Tunga, Rivane Neuenschwander, Nazareth Pacheco to stay only a few names.

We can finish saying that the secularization process by which Western culture suffered did the role of mystical gradually had been neglected in the aesthetic and historical reflections produced in our society or, when approached, it were a marginal and peripheral way. However, it is understood that the force of mystical traditions as part of the artistic vision is contemporary and recognizable and their influences can be identified in the references found in texts and speeches by artists and critics.

REFERENCES

- BASBAUM, Ricardo. *Arte Contemporânea Brasileira*. Contracapa, 2001
- BEZERRA, Cícero Cunha. *Compreender Plotino e Proclo*. Ed. Vozes, RJ, 2006
- BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. 2. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.
- BURKERT, Walter, *A criação do sagrado*. Ed. 70, Lisboa, 2001
- CAMPBELL, Joseph. *Mitologia na Vida moderna*, Ed. Rosa dos Tempos, RJ 2002
- DURAND, Gilbert.
- As estruturas antropológicas do imaginário*. Lisboa: Presença, 1989
- Mito, símbolo e mitologia*. Lisboa: Presença, s/d
- A imaginação simbólica*. São Paulo: Cultrix, 1988
- De la mitocrítica al mitoanálisis – Figuras míticas y aspectos de la obra*. Barcelona: Anthropos, 1993
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o Profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1995
- FAVARETTO, Celso. *A Invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 1992
- FOLEY, Robert. *Os humanos antes da humanidade: uma perspectiva evolucionista*. Ed. UNESP, SP 2003
- FRANK, Manfred, *El dios venidero*. Ed. Del Serbal, Barcelona, 1994,
- GABLIK, Suzi. *Ha muerto el arte moderno?* Madrid: Hremann Blume, 1987
- GADAMER H.G.. *La actualidad de lo Bello*, Ed. Paidós 1996
- GIDDENS, Anthony. *Modernidade e identidade*. Ed. Jorge Zahar, RJ, 2002
- GIVONE, Sergio. *História de la Estética*, Madrid, 1990.
- GLEISER, Marcelo. *Criação Imperfeita*. Ed. Record, RJ, 2010
- GOODING, Mel. *Arte abstrata*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- GREENBERG, Clement. *Arte e cultura: ensaios críticos*. São Paulo: Ática, 1996
- HAUSER, Arnold. *História Sicial da Literatura e da Arte*. Ed. Martin Fontes, SP, 2000
- KRIS, E & KURZ, O *La leyenda del artista*. Madrid: Catedra, 1982
- LEAKEY, Richard *A origem da espécie humana*. Ed. Rocco, RJ, 1997
- LYOTARD, Jean François. *Lições sobre a analítica do sublime*. Campinas-S.P.: Papirus, 1983
- MENA, José Lorite. *Jenófanes y la crisis de la objetividad griega*. Ed. Universidad de Murcia, Espanha 2003.
- MITHEN, Steven. *A pré-história da mente*. Ed. UNESP, 2002
- NEUMANN, Eckhard. *Mitos de artista*. Madrid: Técnon, 1992
- OTTO, Rudolf. *O sagrado*. Rio de Janeiro: Ed 70, 1992
- PAGELS, Elaine. *Os evangelhos gnósticos*. Ed. Objetiva, RJ, 2006
- PÉREZ, Dante. *Hegel y la estética del primer romanticismo*. AdVersuS: Revista de Semiótica, ISSN 1669-7588, N°. 6–7, 2006 in http://www.adversus.org/indice/nro6-7/articulos/articulo_perez.htm
- ROSENBLUM, Robert. *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo Nórdico*, Alianza Forma, Madrid, 1993,
- ROOB, Alexander. *Alquimia e misticismo*. Ed. Taschen, 1997
- VERJAT, Alain (Org) *El retorno de Hermes: hermenéutica y ciencias humanas*. Barcelona: Anthropos, 1989
- WARNKE, Martin. *O artista da corte*. Ed. Edusp, SP, 2001



ANTONIO VARGAS: He has a PhD in Painting and Theory of Art by Universidad Complutense de Madrid (1992), a post-doctorate degree in the Universitat de Barcelona (1996), is a professor of UDESC's PPGAV (Post-Graduate Program in Visual Arts) and also a visual artist, having had exhibits in Brazil and also abroad.

POSSIBLE LINKAGES BETWEEN IMAGE AND CAPTION IN THE VISUAL POETICS CONTEXT

Nara Amelia Melo da Silva

TRANSLATED BY Ana Carolina Azevedo

ABSTRACT: This text is the result of my uneasiness with questions brought about by the attribution of titles to my works and by the insertion of words and captions in images — questions that involve the relationship between image and text in the visual and discursive scopes, and that are inserted in the interdisciplinary field of correspondence between visual arts and literature.

KEYWORDS: Image. Caption. Visual arts. Literature.

To give an image a title is a process that needs many forms of linkage between image and text, which starts from the correspondence between both, such as descriptive, denominative or didactic relations also attributed to illustration, even the relations of tension or controversy between the verbal caption and the iconic representation with which the linkage is proposed. Let's take as the beginning that the image is not just an image, it is also a text, just like a text is also an image. An image finishes a text, a descriptive or narrative model, just like a work has malleability, it is visible before it is a sign. Both are image and both, related or individually, unfold onto another images and texts, nonstop. From this wide field of unfoldings, it interests me to discuss the specific kind of relations between image and title, or caption, in linkages that defy the denominative or didactic function, considering their implications to the possibilities of interpretation, or to the elucidation of meaning in the work of art. Each one of the modes of production of meaning in question, the visual and the verbal, are endowed with structures and ways of their own, which guarantees its autonomy and specificity while fields of action with special processes and products. The possibilities of relations between both fields takes us back to the discussion about relations of correspondence between visual arts and literature, which is, no doubt, one of the oldest and constant reviewings, since the

ancient times, as the *Poetics* by Aristotle, and even before that in the analogies between writing and painting, as *Phaedrus*¹, by Plato, in which the subjectivity of poetic reading as a common factor in both arts could already be recognized. As said by Gonçalves², the approaching of visual arts to literature's systematization has its privileged peak in *Poetic Arts* by Horace, who created a theory of the visual arts according to that created to literary arts, in a well-known text that says "A poem is like a picture" — in latin, *ut pictura poesis*, although this relation has gained more strength with Simonides' proposal, registered by Plutarch: "Painting is mute poetry and poetry is a talking painting". In this sense, the pondering about both arts was directed towards the comparison between the means, distinct in natural signs to the iconic representation and artificial signs to the verbal representation, through which images and reality aspects communicate themselves. In his study, Gonçalves starts from these propositions, made through history, in attempting to comprehend "the poetic's nature" and its manifestation in the arts, to the identification of a common structure between artistic languages. In what concerns the comparison between artistic languages, in a wider scope, in *La Correspondance des Arts*, Souriau proposes himself to investigate the common features in all forms of art, in the sense of stablishing structural analogies through the methodology of Compared Aesthetics — subject that intends to confront, observe and annotate the similarities and oppositions that can be related in the many forms and handlings. According to Souriau, every language brings with itself its own resources and deficiencies, and deals its subjects in different tones. The author recognizes the need to consider "each art in its own tongue and stablish with patience and care the lexicon of translations. And register as untranslatable that in which the work's artistic essence evanesces by the translation into another art."³ To Souriau, one of the aspects that characterizes the resemblances between literature and visual arts is the usage of

¹

"I cannot help feeling, Phaedrus, that writing is unfortunately like painting; for the creations of the painter have the attitude of life, and yet if you ask them a question they preserve a solemn silence." Apud BORGES, Jorge Luis. *Esse ocio do verso*. São Paulo: Companhia da Letras, 2000. p. 133.

²

GONÇALVES, Aguinaldo José. *Laokoon Revisitado: Relações Homológicas entre texto e imagem*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994. p. 27.

³

SOURIAU, Étienne. *A Correspondência das Artes: Elementos de Estética Comparada*. São Paulo: Cultrix, 1983. p. 5–7.

symbolic means of evocation, such as allegory. Thus like an image, literature offers an universe of things whose way of being present is different from that concrete presence of the work of art: “various characters, landscapes, happenings come out, from the book, as if from a casket”⁴. Souriau’s pondering is applicable to every kind of image, text or caption, since that, as Manguel reminds us, “image gives origin to a story that, by its turn, gives origin to an image”⁵. The mutual influences between literature and visual arts have always existed and raised comparative approaches, as those from the mentioned authors, as much in the cases in which one seeks in the other its motives and themes, as in the cases in which one clarifies the other, and also in the cases that the artist or author associates both codes to compose their work. In this last case, it’s not about pointing out the visual elements transmitted by the text or the discursive elements by the image, but about investigating the possibilities of articulation of visual and verbal elements to the construction of an interdisciplinary poetic that relates both areas considering their specificities and the quality of relations that are established between them.

Foucault argues that the separation between visual and literary arts vigorated from the XV century to the XX century, from the principle of incompatibility between visual representation, which causes similarity, and linguistic reference, which excludes it: “By resemblance we demonstrate and speak across difference”⁶, in a way that both systems could never merge, or whenever they got interlaced, that would be by subordination of one to another — or the image guided by the verbal context, such as illustration, or the text subordinated to the context of image, as an explanation of it. The author discusses the relations between image and caption in his book *This is not a pipe* (1988), starting from two paintings by Magritte named *La trahison des images* (1828–29) and *Les deux mystères* (1966), in which the image of a pipe figures with the famous caption “*Ceci n’est pas une pipe*”, being that in the first, pipe and caption are disposed in the same indifferent level, without any limitations of specifications, and in the second both are disposed in a framed board which is disposed in a trestle on the floor, and

above the board these is the image of another pipe, same as the one in the board, but bigger.

To Foucault, both versions confuse the viewer, however, the second multiplies the uncertainties by indicating that it is about the picture frame of a painter: a completed work which brings a caption that comments it or explains it, but that, in spite of that, is not exactly neither caption or a mere pictorial element. The apparent contradiction between image and caption — Foucault made it clear that there can only be contradiction between two captions — it is not, in his conception, the factor which provokes biggest strangeness:

What misleads us is the inevitability of connecting the text to the drawing (as the demonstrative pro noun, the meaning of the word pipe, and the likeness of the image all invite us to do here)-and the impossibility of defining a perspective that would let us say that the assertion is true, false, or contradictory.⁷

The question proposed by Foucault from Magritte’s work is: “What is referred to the sentence written on the painting?” From this question, Foucault proposes, through the text, many forms of connection between image and caption, says the functional and complementary relations like the legend, the title, the illustration, the denomination, and also the substitutions and substantial assimilations from one means to another, the dissociations, and, as in the case of the object of his study — Magritte’s painting, the formulations that refute at the same time the image’s name and the text’s reference itself, which corrupt and disturb all the traditional relations of language and image and make emerge a wide net of meanings.⁸ To Foucault, Magritte’s painting still configures as an “undone calligram”. With the triple role of 1) compensate the alphabet, 2) repeat without the rhetoric resource and 3) trap things in the double orthography trick, the calligram, in its milenar tradition, “approaches the text and the picture, composes with lines which limitate the form of the object together with those which dispose a succession of the letters; lodges the captions in the picture’s space, and makes it say to the text that which the drawing represents”⁹.

⁴ SOURIAU, 1983. p. 125.

⁵ MANGUEL, Alberto. *Lendo Imagens*. São Paulo: Companhia das letras, 2001. p. 24.

⁶ FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. p. 39.

⁷ FOUCAULT, 1988. p. 21.

⁸ FOUCAULT, 1988. p. 34.

⁹ FOUCAULT, 1988. p. 22.

Foucault proposes that in the case of *Ceci n'est pas une pipe*, the calligram was undone in the sense that the text comes back to its natural place — “underneath: there were it serves as a support to the image, where it gives it a name, explains it, decomposes it, inserts it in the sequence of texts and in pages of books. It comes back into being legend.”¹⁰

In spite of stressing the principle of distribution of the illustrated page, Foucault understands that Magritte's painting only apparently relates to the principles of illustration. On one hand, the author considers the fact that the very words are pictures, first because they're inserted separately from the image, but in the same level as the picture, and second because the words preserve their derivation from the picture, from the line, and its state of drawn thing: they're images before they are text, or, in Foucault's terms, “text into image”. On the other hand, the author evaluates Magritte's text as doubly paradoxal: because it endeavors to give a name to what is evident, a known form, and does it by denying. To the author, this weird game comes exactly from the calligram, that says twice the same thing. Besides the separation of image and word, the “undone calligram” proposed by Foucault has other implications. With his caption, Magritte contradicts the mere correspondence of image with its legend:

Magritte reopened the trap the calligram had sprung on the thing it described. But in the act, the object itself escaped. On the page of an illustrated book, we seldom pay attention to the small space running above the words and below the drawings, forever serving them as a common frontier. It is there, on these few millimeters of white, the calm sand of the page, that are established all the relations of designation, nomination, description, classification. The calligram absorbed that interstice; but once opened, it does not restore it. The trap shattered on emptiness: image and text fall each to its own side, of their own weight. No longer do they have a common ground nor a place where they can meet, where words are capable of taking shape and images of entering into lexical order.¹¹

10

FOUCAULT, 1988. p. 24.

11

FOUCAULT, 1988. p. 33.

By analysing Foucault's argument, Jay¹² explains that the author describes Magritte's paintings as the opposed of the *trompe d'oeil* because they sapped the mimetic conventions of realistic painting, and that, to the author, they were “undone calligrams” because they refused to fill the existent gap between images and words:“(...) the surrealist had discarded art's pretension of providing representative ‘similarities’ from the external world and, in its place, had decided upon repetitive ‘similitudes’ that put in circulation a series of visual and linguistic signs without any external reference”. According to Jay, Foucault evaluates that Magritte's Undone Calligram frustrates calligraphy's consagrated desire to combine words and images in one meaning only. However, even in stress, image and text are not in contradiction, first because there can only be contradiction between affirmations in language, and also because the image of the pipe above the words “Ceci n'est pas une pipe” does not contradict them, since the screen does not show a real pipe, but a drawing of a pipe.¹³

Gombrich, in a related discussion, in the text *Image and Word in Twentieth-Century Art* (2000), approaches the relation between images and words, between works of art and its legends or titles, in the scope of discussions about these crossings in the XX century art. The author proposes a demonstration of the collision between image and word from Magritte's painting from 1928–29, entitled *Phantom Landscape*. There is an obvious conflict between the word written as “montagne” and the naturalist image of a woman, for a naturalist image creates in its surroundings a virtual space, while every written word is conceived in order to emphasize itself against a neutral plane. The word is not written in the face, but in the painting; it looks like an intrusion hovering somewhere in our field of vision.¹⁴

As a counterpoint, Gombrich argues that there are many means in which an image can give room to a written word, and cites as an example some of Metzinger's paintings, where there is no conflict

12

JAY, Martin. *Ojos abatidos: la denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid: Akal, 2007a. p. 302.

13

JAY, Martin. *Parresía Visual? Foucault y la verdad de la mirada*. Revista Estudios Visuales, n° 4, pgs. 8 – 21. CENDEAC, 2007b. p. 19.

14

GOMBRICH, E. H. *Image and Word in Twentieth-Century art*. In: _____. *Topics of our time: Twentieth-century issues in learning and in art*. London: Phaidon, 2000. p. 162.

between the spacial landscape and the word inserted in it, because in these cases the word is part of the representation.

When detained in the pondering about the relations between the image, or the work of art, and the title attributed to it, Gombrich considers designations as a subject or theme to be misleading when they're limited to repeat in words that which the images already show. According to the author, unlike images, language can do that vital distinction which philosophers have been talking about since Plato: the distinction between universal and particular.¹⁵ In other terms, language can specify, whereas image cannot. Gombrich emphasizes the fact that all images are concrete, vivid, and exhaustlessly rich in sensorial qualities, while language is abstract and purely conventional. In his analysis about the specific relations about image and title in Magritte's paintings, Gombrich proposes it was Magritte's intention to call attention to these conventional characteristics through the witty legends given to his images. The author cites as an example the painting *The key of Dreams* (1930; New York, Sidney Janis Gallery), where Magritte legends a suitcase as "le ciel" [the sky]; a leaf, "la table" [the table]; a pocketknife, "l'oiseau" [the bird] and a sponge as sponge.

In regards to *Ceci n'est pas une pipe*, Magritte's words, just like legends, form a declaration; the image does not, because no image can be the same as a verbal declaration, in the way that had already been considered by Foucault. Gombrich explains that, considering that our perception happens in a context of memory and expectation, we always interpret what we see, even a cloud or an ink stain. But it so happens that the word "pipe" is redundant, for we acknowledge pipes. However, in a context where we have no cultural knowledge relatively to the image, or to the artist's intention of communication, the titles and legends attributed, in the same way as the many kinds of words and captions inserted in the images, serve as instructions, be them anecdotic, descriptive or poetic.

Another example of specific relation between image and title analyzed by Gombrich is a painting by Whistler: on giving his mother's portrait the name *Arrangement in Gray and Black: Portrait of the Artist's Mother*, he wished the spectator would observe the sensorial qualities of color and composition, and not strictly the representation of a lady. In this case, as Gombrich analyzes, the title was attributed with the intention of influencing the spectator's mental disposition. The result of this relation is not defined neither by the image or the caption, but by the interaction between both of them, mediated

by our memory, cultural knowledge and personal experiences, as concluded by Gombrich:

Perception is always a transaction between us and the world, and the idea that we could or should ever perceive an image without the preconception or expectations we derive from prior knowledge and experience would resemble the demand that we should make an electric current flow from the positive pole without connecting the wire with the negative pole. The image is one pole, the title often provides the other, and if the set-up works, something new will emerge which is neither the image nor the word, but the product of their interaction.¹⁶

Regardless of the work's interpretation that relationates image and text being the product of the interaction between both, as explains Gombrich, mediated by conventions and particular experiences, Foucault proposes that this relation is regulated by a hierarchy. Even by dwelling on the same space, the verbal sign and the visual representation are never given only once — order always hierarchizes them, going from the form to discourse or from discourse to form. See in Foucault's terms:

What happens to the text of the book is that it becomes merely a commentary on the image, and the linear channel, through words, of its simultaneous forms; and what happens to the picture is that it is dominated by a text, all of whose significations it figuratively illustrates.¹⁷

Indeed, image and word are not given simultaneously and our perception is given from one to another, in a trajectory that involves time and space. This is a relevant aspect of the creating process of works of art which associate image and text, in referring to the stablishing of this hierarchy: if the image gives origin to the text, title or caption, or if the text suggest the image.

In *Six Memos for the Next Millenium* (1990), in the chapter dedicated to *Visibility*, Calvino investigates, on one side, how literary images form themselves, or the images that come from the reading of a text, and on the other, how a text forms itself from an image,

15

GOMBRICH, 2000. p. 167.

16

GOMBRICH, 2000. p. 169–170.

17

FOUCAULT, 1988. p. 40.

retrieving in his pondering the problematic of priority of the visual image or the verbal expression, which is, quoting the author, “rather like the problem of the chicken and the egg”.¹⁸

From Dante’s and Thomas Aquinas’ notion, that “there is in the sky a kind of luminous source which transmits ideal images, formed from the intrinsic logic of the imaginary world, or from God’s will”, and which is exposed in a verse from *Purgatorium* (XVII, 25) — “rains down into the high fantasy”, Calvino analyses the process of formation of images that precede or accompany verbal imagination, or “from where come images that ‘rain down into fantasy’”. Calvino distinguishes, firstly, two kinds of imaginative processes: the one that starts with the word and arrives at the visual image, and the one that starts with the visual image and arrives at its verbal expression. To the author, in both cases, the process of formation of images postulates:

(...) the individual or the collective unconscious; the time regained in feelings that reemerges from time lost; or “epiphanies”, concentrations of being in a single spot or point of time, (...) processes that, even if they do not originate in the heavens, certainly go beyond our intentions and our control, acquiring — with respect to the individual — a kind of transcendence.¹⁹

Calvino calls indirect imaginary the set of images that culture offers us, be it mass culture or another form of tradition, such as literature and visual arts, and believes that, besides the indirect imaginary, many elements compete to the formation of visibility and to the interpretation of images and texts, including when these are related. In the same form, the study of Foucault about the relations between image and caption that, in its turn, carries out the role of refuting the image and its conventional interpretation. According to Foucault, the distance between image and its title, or even still, the emergency of image above the horizontality of words in Magritte’s work in its apparently random relation, asserts the complexity and de-automatization of the function of entitling. Foucault cites Magritte himself to comprehend the kind of articulation established by the artist between paintings and its titles: “The titles

are chosen in such a way that they avoid situating my paintings in a familiar place in which the automatism of thinking wouldn’t stop arousing to diminish because of restlessness”.²⁰ But this fact obviously does not stop those readers who do not know the source of the referential elements of the image and/or title from performing interpretation. In this relation, images and captions are disposed in a manner that a critic dialogue is established between them, without the subjugation of one means to another, but with a mutual interference in the elaboration of senses. As clarified by Magritte in another text:

The titles do not explain the paintings, nor do the paintings explain the titles. The link between the title of the picture and the picture itself is poetic — a connection focusing on certain features of an object which are usually ignored by consciousness, but from which we have, sometimes, a foresight, when confronted with wonderful happenings about which our reason cannot just yet hold tight.²¹

On taking Magritte’s painting as the object of his pondering, Foucault evidences that the relation between the image and the word in the artist’s work reveals more than the separation between linguistic signs and visual elements, but also the game of de-automatization of the thinking and the language in order to provide restlessness, and for the look to find it, “(...) as if they had strayed to the heart of things, words indicating the way to go and naming the landscape being crossed”.²²

When I think about the attribution of titles, or about the insertion of captions in my works, I consider the possibility of a relation of de-automatization, or of establishing a commentary between both, just like Magritte, as the proposal made by Paulo Gomes: in the relation of commentary, image and text are disposed in a manner that a “critic dialogue between the parts” is established. In the commentary, it is not characterized a subjugation of a means for another, but

18

CALVINO, Italo. *Visibilidade*. In: _____. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 102.

19

CALVINO, 1990. p. 102.

20

MAGRITTE apud FOUCAULT, 1988. p. 47.

21

MAGRITTE apud PAQUET, Marcel. *Magritte*. Lisboa: Paisagem, 2006. p. 23.

22

FOUCAULT, 1988. p. 40.

a mutual illumination in the elaboration of senses.²³ The artist arguments that the term *commentary*, used to design this dialectic relation between visual and textual elements, articulated in the same work, seems proper to him also from the etymologic point of view, where the term designates, from the latin word *commentari*, which in its turn is originated from *comminisci*, meaning “to imagine”.

A commentary, in its turn, explains by interpreting and/or annotating, deals with talking about, talking with malice about something or someone. Also, as the latin roots of *comentarium*, it can be adjectivated in the form “comment” [*comentício*, in Portuguese], that is to say, invented or imagined.²⁴

Whilst the attribution of legends presupposes an equality between image and text, in the sense of proposing a description of the image, in words, and according to the very term’s signification — legend, from the latin word *legenda*, things to be read²⁵ — the heading can be considered, in an enlarged field, as a declaration, an inscription that proposes a story to be evoked or a theme to be represented independently from the image. With effect, when I insert an inscription into an image, I am proposing the articulation between both and the image in this context must be read or interpreted with a reference to the inscripted heading.

It bears to emphasize that the aspect of an inscription is the important part of the articulation between image and heading (or caption) that I propose, whose aspect highlights the similarity with the typographic characters and with the formal and aesthetic configuration shown in the traditional books and illustrations. The image’s configuration with the inscription of a supposed legend, right under it and in horizontality, evokes an illustrative tradition which presupposes that a text must accompany an image in the page, which constitutes as a constituent of the book, or a literary work. In this sense, I identify the performing of texts in my work in at least three levels: first the work appears while inscription, inside,

23

GOMES, Paulo. *Simenon em Paris*. In: CATTANI, Iclea (Org.). *Mestiçagens na arte contemporânea*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007. p. 275.

24

GOMES, 2007. p. 85–87.

25

SOURIAU, Étienne (Org.). *Diccionario Akal de Estética*. Madrid: Akal, 2010. p. 737.

and as an image, to be seen before being read and with a clearly aesthetical function; after that, the text or narrative suggested by the image; and, finally, while title, in this case out of the image, it does not appear as an inscription, but as a means of identification that, however, does not limitate itself to the verbal description of the image, but evidentiates a clearly poetic function.

The relation of mutual commentary between image and caption that I propose in my work (fig. 1, 2 and 3) situates itself in a level different than the nominative, didactic or explanatory, but does not configure itself as a discrepancy of the association of images and words that are not even slightly related, in the sense of proposing a dialogue between the image and the caption, widening its interpretative and poetic potential.

Sharing Borges²⁶ idea that words, just like images, are symbols for shared memories and because of that we can only allude to sense without ever specifying it, and to think about the usage of words in regards to the images causes a double articulation that, when not characterizing a reverberation or extension, can only culminate in a riddle, without necessarily proposing a key or an answer, but like poetry, that does not require any forms of parallel speech.

REFERENCES

- BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. São Paulo: Companhia da Letras, 2000.
- CALVINO, Italo. *Visibilidade*. In: _____. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- GOMBRICH, E. H. *Image and Word in Twentieth-Century art*. In: _____. *Topics of our time: Twentieth-century issues in learning and in art*. London: Phaidon, 2000.
- GOMES, Paulo César Ribeiro. *Comentários: Alterações e derivas da narrativa numa poética visual*. 2003. 305 p. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.
- GOMES, Paulo. *Simenon em Paris*. In: CATTANI, Iclea (Org.). *Mestiçagens na arte contemporânea*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.
- GONÇALVES, Aguinaldo José. *Laokoon Revisitado: Relações Homológicas entre texto e imagem*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.
- JAY, Martin. *Ojos abatidos: la denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid: Akal, 2007a.
- JAY, Martin. *Parresia Visual? Foucault y la verdad de la mirada*. *Revista Estudios Visuales*, nº 4, pgs. 8 — 21. CENDEAC, 2007b.
- MANGUEL, Alberto. *Lendo Imagens*. São Paulo: Companhia das letras, 2001.

26

BORGES, 2000. p. 122.

PAQUET, Marcel. *Magritte*. Lisboa: Paisagem, 2006.

SOURIAU, Étienne (Org.). *Diccionario Akal de Estética*. Madrid: Akal, 2010.

SOURIAU, Étienne. *A Correspondência das Artes: Elementos de Estética Comparada*.

São Paulo: Cultrix, 1983.



MATT FERRANTO: Assistant Professor of Art at Westchester Community College in New York, director of the Westchester Community College Fine Arts Gallery and the managing editor of *Design and Culture*.

BEYOND THE CLASSROOM: THE PRACTICE OF FREEDOM AS A PARADIGM.

INTERVIEW WITH SHIRLEY PAES LEME

Beatriz Rauscher

TRANSLATED BY Ana Carolina Azevedo

ABSTRACT: Shirley Paes Leme, in an interview, speaks about the university extension projects developed at the Universidade Federal de Uberlândia in, the 1990s, which aimed to complement the art students training in the academic environment. She speaks of her own training as a student and the artwork done in collaboration with other artists and students.

KEYWORDS: Training of the artist. University extension. Collaborative projects. Experimentation.

I met Shirley Paes Leme in the 1990s, when I started lecturing in the Federal University of Uberlândia (UFU). Her production, however, has already called my attention before. We saw each other very little in the university, because she was always travelling on exhibits in Brazil and abroad. Our connection happened in fact when I was called by her, along with Marco de Andrade, to collaborate in an university extension project's organization which planned on grouping artists, theorists and critics from all over the country in the Minas Gerais city of Uberlândia. In that occasion, nothing was known about the impressive work strength and obstinacy of this artist, whose production based itself among the most solid in the country's visual arts scene, and which did not distinguish from her artistic production and universitarian role, devoting herself to both with the same posture.

While the project was being designed, I noticed that Shirley believed in the teaching of art through experimentation, living and the approximation between students and artists. In general, all the projects conceived by her and conducted during those years based itself on the following purpose: curators, artists and students, working together in the production, discussion and interaction with

art. In that moment, we could not imagine the size that the project would end up growing into, neither that other projects could follow. Today, after more than 15 years, we can observe the impact these actions would have in that academic environment. This interview focuses in three extension projects¹ proposed and done by Paes Leme in those years: the project *Arte e Cultura* (Art and Culture), from 1994, *Arte na Cidade* (Art in the City), from 1995, and *Arte no Hospital* (Art in the Hospital), which was conducted through almost the entire year of 1996.

I spoke with Shirley Paes Leme in february 2010, just before the Carnaval holidays, in her atelier at the neighbourhood *Pinheiros*, in Sao Paulo. She talked about her admiration for her teachers, her enthusiasm facing a new project, the importance of severity in the accomplishment of these projects and the collaboration, as much in the condition of soul as in of teacher and of proposer.

Even with my attempts at following a script which would approach each project separately, focusing on the questions about teaching and learning art, about the importance of its formation in her didactic experience, about the relationship with institutions and about the manner with which her artistic production inserts itself in these practices, I have realized that these aspects are not separated, neither in actions of in the artist's discourse. Her thinking is rhizomatic, and thus is her *modus operandi*. It is tough to have a conversation with Shirley and not to become involved in a world where limitations between art and life are scarce.

The purpose of this dialogue is less to promote and register these projects and more to observe them as possibilities of teaching through the exercise of freedom and of experience, regulated by quality, independently of it happening in the main cultural and economical centers of the country or away from them.

The project *Arte e Cultura* (Art and Culture) was a cycle of workshops, lectures and gratuitous courses, with artists and theorists of art, promoted, in the year of 1994, in the Federal University of Uberlândia in Minas Gerais. The project was financed by the university itself and was supported by some local partners and the Goethe-Institut. During three months, the following artists and theorists visited Uberlândia, among brazilians and foreigners: Nelson

¹ Cultural activities, such as hospital, dental and legal consultations, are extension actions induced by the university with the objective of taking the produced knowledge outside its walls, thus doing its social function. They foster an important interface for the research and the teaching, and bring together teachers, researchers and students in the community.

Leirner; Ana Tavares; Agnaldo Farias; Monica Nador; Tadeu Chiarelli; Michael Mathei, Peter Wutz e Sibylle Badstuebner Gloger (Germany); Fernando Cochiaralli; Guto Lacaz; Nora Vest (Swiss); Eurico Resende; Daniel Acosta; Olivio Tavares de Araújo; Alberto Beuttenmüller, Carlos Fajardo, Stella Teixeira de Barros e Carmela Gross. Shirley, tell me about the idea that generated this project.

Before I speak about the project *Arte e Cultura*, I would like to say that, since I moved to Uberlândia, in 1979 (I began to teach in this period), I have taken up many projects by inviting critics, artists and film-makers. Among those that I have invited for courses were Nilson Azevedo, who worked at the *Pasquim* and at other Brazilian newspapers, to teach comicbooks in a course; Pedro Ernesto Stillpen (Still, who did vignettes for Rede Globo), to teach an animation cinema course; José Tavares de Barros, to talk about New Cinema. My interest in working with the so-called extension in the university was always huge. I have never believed only in the classroom teaching; there are many approaches for the artist/professor. My interest in doing these projects was in the idea of how the artist/professor could circulate as a transforming agent in the system of culture, of art.

In this and other projects, you put in action a manner of teaching arts based on the experience and on your own learning. How was your formation? Did you graduate in Visual Arts?

Yes, I graduated from UFMG (Federal University of Minas Gerais) in Belo Horizonte. Since the first year, I worked as an intern at the Department of Plastic Arts in the Escola de Belas Artes (School of Fine Arts) and what in fact interested me the most were conversations that I had in the hallway with Amilcar de Castro, Álvaro Apocalypse, Jarbas Juarez, Márcio Sampaio and Eduardo Luppi. I think I'm lucky to have had the chance to live among these people and other with which I spent time in the United States, specially my advisor, David Ireland, a generous and incredible person. I think that professors need to be generous by nature.

But, after that, when I came back, I worked at the Palácio das Artes (Arts Palace) at CIDA (Center of Information and Audiovisual), where we worked with cinema, audiovisual, music, dance and theatre. Because I worked there, I had to get information, read all the newspapers, know what was going on in the city and in the world. The Palácio das Artes was, in the 70s, a center of cultural fizz. Many interesting exhibits were done there. The Guignard school, that offered free courses, was in the basement of the Palácio das Artes. Amilcar also taught there. After my work, which ended at 19pm, I

always walked by the school to meet Amilcar and some friends to go to Lucas's cafeteria at Maleta.

In 1979, when I arrived at Uberlândia, I wanted to convey it all to the students. That's when I made the decision to make projects beyond the work in the classroom; to go to areas beyond the campus, to the city, to the streets, to the parks and squares.

I have always been curious towards the others, towards the will to learn, and, when we invited artists/professors, I would also frequent the courses, interact with their ideas and work their concepts with the students. I still find this all very cool. I believe in it, in these stranger's eyes, eyes of someone who arrives and destabilizes something that could have been crystallizing. I like these destabilizing proposals; in that time, this was the objective.

In the three months in which the project *Arte e Cultura* developed itself, we had the impression that the university was being invaded. It was as if, until that moment, students were in training or simulation, and at a determined instant, they had been put in a real battle field. That was "the art" and those were "the artists". How was selected the group of artists that you took there?

Actually, I didn't want to only invite artists; I wanted to make a sort of *feijoada brasileira*, which is composed of a little bit of everything. I thought about taking people that I believed could contribute. When the project's idea came about, I came up with some names, and thought that, because of the cost, the university wouldn't approve it. The Extension programs' provost approved everything; there were no cuts and that was very good. Some artists I had already met and was fond of their work; we invited them and they accepted. I sought people from other centres and even some people I had never met. For example, I hadn't met Agnaldo Farias in person, neither Paulo Herkenhoff. I had read a very interesting text written by Paulo and, when I knew he had worked with Lygia Clark's works, in the Museum of Modern Art in Rio de Janeiro, I thought it would be good to know a little more about this experience. Fernando Cochiaralli was one that I had already met from FUNARTE, where I took part at the Project *Macunaíma*; Stella Teixeira was one that I met when I came back from the United States. She was the curator for São Paulo's Bienal and I thought she could also contribute; when I invited the critic, the historian or the artist, I did not determine a subject; I let them choose one. I remember Paulo Herkenhoff asking me: "what do you want me to speak about?" and I said: "What is

of your interest?” and he answered: “that is very good”. He spoke about art and crazy. He spoke about the Bishop of Rosary, which, in the occasion, was very little known in the area of Uberlândia.

This project had this broadening spirit. I remember that you had invited an architect for a course on landscaping; a designer that offered a jewelry workshop; three exhibits – one of them being the works of Carmela Gross – a theatre group; Anyway, a big program.

I was thinking about giving a more amplified view of the possibilities of creation. The architect that I invited was Beatriz Santos, who, nowadays, is a professor in the Department of Architecture at UFRJ. We worked together at UFU for many years; it was great. She joined in the beginning of the project “Formas Lúdicas no Espaço” (Ludic Shapes in the Area).² I invited her to the lecture because I knew she was studying the concepts of landscaping and its unfoldings; a subject that is of interest to many people.

Truks, a puppet theatre (formed by the couple Henrique and Veronica Gerschman, and others) was marvellous because they were using a japee technique of puppet animation inspired in Bunraku. This show made me remember the Bauhaus Triadisches Ballet, created by Oskar Schlemmer. I took my kids to the show in 1993. I thought that this work, “A bruxinha” (“The little witch”), was beyond juvenile drama, it had an amazing connection between shapes, lights and colors. So I invited Veronica, who I had known since 1990; she is the daughter of Anna Maiolino, who is my friend. They did three performances: in the campus, outdoors; in a showroom of the Department of Music and in the city’s theatre hall, reaching for a wide target public, not only universitarians.

I knew Carmela very little, to tell the truth, I’ve met her when we worked together at the “Arte da Fibra” exhibit in 1990, at SESC Pompeia, in Sao Paulo. I liked the way she worked with bits of wood, expanding at the area. In Uberlândia, she did a marvellous exhibit called *Larva*, in the City Hall Gallery. It is nice to remember these things here with you, who took part in the project; I had forgotten many things that you are pointing out.

2

That is the work realized in the Park of Sabiá, in the city of Uberlândia. Shirley explained to me that this project was realized from 1979 to 1983, a playground composed by more than 25 playground equipments invented by the artist, in collaboration with children from the outskirts, professors and students at UFU. She showed me projects and documents from the time of the work’s realization, which she keeps in folders at her atelier.

The artists offered workshops during the day and lectures during the night; so, not only theorists, but also the artists talked about their experiences.

Yes, that is important; the artist’s voice has always been significant. Every time, in the projects that I’ve made, the artist would present and discuss his or her work. And that is fundamental in the student’s formation, for he or she has to understand the processes of conceptualizing and thinking, and so they know what they are doing, so they won’t just do. That comes from my own experience in the United States, where I joined in many courses, lectures and set up exhibits made by many artists who shared everything, openly, with us.

The project, as a whole, has brazilian and foreign guests. How was that?

We received people every week, do you remember? We had three guests with symultaneous courses and still had to deal with foreigners, which was one of the most difficult things. There were two residents. The Swiss artists, Nora Vest, stayed for three months in my atelier.

We know that, in the universitarian world, art suffers to affirmate itself in regards to other knowledge fields. To develop projects like this one, of an out-of-the-classroom teaching, in the university, is an advantage or a disadvantage? Which are the exigencies and the limitations when working in the academic environment?

It is complicated, but, you know, I have always been in the other side of the line. My actions were, in a certain way, subversive, not only in the projects, but also in my work at the museum (Universitarian Museum of Arts in the Federal University of Uberlândia). I sought managers and went into business; I believed in the project. I wanted an environment of discussion; I wanted the exchange. That stymulated me and still does. I am not against the institution; I think we have to work with and in the institution, but subverting and preserving the rigor. I have never felt leashed to the classroom’s limitations, neither to the campus and even less to the academic environment. “The human being is condemned to be free”, as said by Sartre. That has a price, you know? For the coming of the German artists, we made an association with the Goethe Institute, and, thus, they’ve received the tickets; the university paid them for their work, their stay in hotels and their feeding. But, yes, it was a subversion from the current academic system.

The project *Arte na Cidade* (Art in the City) happened in 1995, and involved the university and the Municipal Bureau of Culture. Its goal was to congregate artists and invite them to produce works of art for public areas, chosen by them, in the city of Uberlândia. To the position of curator, Luciana Brito and Tadeu Chiarelli were invited. Besides an artist from Uberlândia, Assis Guimarães, and an artist from the university, Mary di Lório, the following artists were also invited by the curators: Iran do Espírito Santo, Monica Nador, Ana Tavares and Caetano de Almeida. On the subject of arts, there were lectures and debates, in public areas, and students and people from the community who were participating collaborated with the artists in the works of art's production. Lacking as much in number of people involved, but not in ambition, how was the *Arte na Cidade* project done?

I loved working with Tadeu Chiarelli, someone I immensely respect, with Luciana and with all the invited artists. It was hard work, but we also had a lot of fun. As I said, the reflection as a part of the work has always been important to me, so these debates and lectures took that role. The project was conceived based in my experience in the United States. I lived in Berkeley, California, as a scholarship student at Fulbright, and this scholarship gave me the opportunity to study in many universities. At UCLA (University of California at Los Angeles), in the university campus, there is a kind of outdoor museum; there are sculptures, interventions, and that, to me, was an amazing experience, as if I was living the XX century sculpture and its expansion. It was as if a book that is read in another way, and I thought that that was a good way of teaching, not only the university's students, but also the public in general, because you have a straight, permanent contact with the work of art. I thought I could do that in Uberlândia. We had many meetings and we proposed not only to utilize the Bulevar Marx park (Sergio Pacheco square), but also the campus and other public areas in the city. However, because of our budget, we had to lessen gradually the number of invitees, to the point where just a few artists were invited. The idea was that these artists worked *in loco*, creating a project for a specific area chosen by the artist. They had to work with the university's students and the city's people. The project wasn't limited to students of the Federal University of Uberlândia Visual Arts Department's students; anybody could join in.

Did you have any intention of involving the students in the works' making?

The purpose of this project was for the work to be realized together with the student; he would be its co-author. I felt that this kind of learning, which does not happen inside the classroom, was important. Every project I have proposed were complements of the professional formation of the art student.

In the mid 70's, I made some contributions at UFMG in Giramundo (a group of puppet theatre linked to UFMG). I was an intern and stayed for the whole day at the School of Fine Arts, so, I was always attentive and always participated in the projects. I learned there more than in the classroom, and this learning was very important for my life, because it gave me a sense of understanding about what was a project, about the genesis of the idea to the execution and the final product. I had never painted, but worked with painters; I had never made puppets, but learned many things in the puppet theatre. At the School, I got involved with the people who worked with movies, and also at CIDA, I learned a lot about cinema. When it comes to cinema, you work as a collaborative part, as in a group. I like this idea of group work because the idea is never only yours; it is shared among the other members.

The third project, *Arte no Hospital* (Art in the Hospital), from 1996, had as its goal to offer a more human and dignified environment to the patients at the Federal University of Uberlândia's General Hospital. For that, 98 works of art from Brazilian and foreign artists were donated, besides works of art from students of the Course of Visual Arts at the university. This was the most thoroughgoing of all the projects you've conducted in the 90's. The *Arte e Cultura* project was directed towards the university and was specifically thought in function of the young artist's formation. The *Arte na Cidade* project was addressed to and had effect in the ways of approaching art in the city of Uberlândia; however, the *Arte no Hospital* (Arte no Hospital) caused a yet unseen impact, reaching towards the contemporary art's penetration in a completely different context from the usual. This was, at that occasion, very stimulating to the artists. My question is: the artists, the physicians, the patients, the hospital

staff, the health care user, were they prepared for such a rendezvous? How did it happen?

This project came up in a period in which I went to work at the Psychiatric Hospital (at the Federal University of Uberlândia) together with the dean of medicine. Their (the hospital's managers) idea was that I worked as an art therapist. As I had never studied art therapy, I did not even know where to start. I suggested them that I spent some time with the interns to feel the place. The dean was anxious for results and wanted me to actually do something, so, I began with music; I invited friends who were professional musicians to play for the interns. Thus, they would acknowledge my being there with them — I guess that music brings this kind of reunion. I had to search for a way to make them trust me. I found it through music. These were very strong moments for us, who were foreigners in that area. I realized that sound and music, at such a stark place, really did move those people. Some began to display some signs. I observed that the place was too demeaned, so I decided to improve it. I proposed to the dean of medicine to intervene in the place.

However, the project did not limit itself to the Psychiatric Hospital; it amplified and modified itself.

I designed the project and presented it to the dean. At first, it was meant to be an invitation for artists to make works of art in that place, to create works of art in the hospital's walls and in an inside square. But there were many managing interferences; they wanted the project to be extended to the entire General Hospital and not only to the Psychiatric wing. From there, it took an astounding dimension. That was when I called out for Marco de Andrade (Professor of History and curator) to work alongside me in the project's execution. Because it wouldn't be possible anymore for all works of art to be created for a specific place, we asked for donations from the artists — I've also donated many works that I had from various artists — and we included works of students as well. We arranged a series of selected student works. I found that really nice also: to insert the students in the project. Some artists, such as Monica Nador, Caetano Almeida, Claudia França, Darli Oliveira and Isa Pini made their works for a specific place, some even of an ephemeral and contingent character. They visited and chose the place and worked there. The hospital is a very difficult place to work in because there's a very large flow of people, the administration interferes a lot, and there is not always the comprehension of art that is expected.

The project *Arte no Hospital* kept on going after you moved to Sao Paulo. How was that?

That was in 2006, with the students from the Santa Marcelina College at the Juvenile Hospital of Mandaqui. During six months, we visited and determined the places where we would make the intervention and discussed what kind of intervention it would be. We worked directly on the walls and from the suggestion of existing colors and shapes in the hospital. We utilized the already existing stains in the walls to create the drawings. I discussed with the students about questions such as specificity of place and authorship. We did not work at the hospitalization area, only at the hall where the stretchers go, at the waiting room and at the playroom.

Nowadays, collaborative practices are very known, but you've always had this ability to congregate people around your projects. When did that begin?

Honestly, I think it began when I was nine years old, when my father gave me a classroom so I could teach the farm's staff to read and write. To work with those calloused hands earned through hard work with a hoe touched me deeply. After that, in 1979, already at the Federal University of Uberlândia, I did the work "*Formas Lúdicas no Espaço*" ("Ludic Shapes in the Area") It was a collaborative project, together with an architect, the park's staff, teachers and students at the university. Some students were interns at the project, and it is curious to observe that two of the interns became architects because of this project. We conducted a research on the streets to find out which were the toys that kids liked; we did ergonomic research; we researched about what were *taludes* (slopes) and *sapatas* (shallow foundations); we negotiated with the government; we did the project and executed it. I like to work as a group. I really like, more and more as the days go by, to work cooperatively. In Porto Alegre, I did a performance and installation called *C/Sem Zeros*, all related to the area of Porto Alegre, the place where we were, in collaboration with the city's artists. I think that this exchange is very stimulating. *Arte no Hospital*, *Arte e Cultura* e *Arte na Cidade* all have this common thinking of not staying with a group of students, but to reach the community. All of them were open to the public, none of them was closed.

How did you take your experience with collaborative works realized here when you were a scholarship student in the USA?

In the United States, I really wanted to make participative works

— which were something that was happening here with Lygia and Helio. Here, I had done the park, with is a work of art; I see it as a work of art. Some people say it was a social work. So much so that all the works I did while I was there had a connection to my living in Brazil. In the United States, in the 80's, it was the white cube moment, in which you had to deal with gallery walls. If I was to do anything outside them, it was called *earthwork*, do you understand? Over there, I realized the work “*inside out*”; it means, basically, “inside out”, but it can also bear the meanings of *in*, *side* and *out*, separately. It is an ambient inside an area; it is not a work through which it talks about a specific place, it was a place within an area. I had been studying Foucault's writings about heterotopia. In the end, I think I'm talking about the same thing all the time, the same concept, but using different means of speaking.

Shirley, we are mainly focusing on these three projects, but, as I listen to you, I realize that this kind of project multiplies in your life all the time; wherever you may be, you are always congregating people, working in collaboration. Whoever knows your work does not know you have this congregating potential, this group leadership capacity, of organizing projects, coordinating projects, congregating people, accepting other people's contributions. I think that this is a characteristic of the contemporary artists, and that this is a practice of yours since you began working. Could you say that it does feed your production?

This is the production. I do not divide; I see no division line. In my acting as the coordinator of the Universitarian Museum, as well. To me, everything that I've done and that I keep doing is collaborative production. I see it all as a work of art, I can't see it divided; it is all the same.

Do you have a project in making with this spirit, the *Projeto Navio* (Ship Project). To wrap up a conclusion, could you tell me what is its proposal?

I think that this is the most ambitious one because it contemplates everything that I am talking about now, but in a much bigger level. I gave it this name, of course, because of the building [of the study where she intends to place the project] and also because “ship” is an heterotopia, according to Foucault. I want to work with national

and international partners as I have always done, but having more autonomy than I had when I was a professor at the University of Uberlândia. I am still working on it, however. Let's wait.

Sao Paulo, February 11/2010



BEATRIZ RAUSCHER: PhD in Visual Arts by the Federal University of Rio Grande do Sul (2005), is currently an adjunct professor at Federal University of Uberlândia, working in the Undergraduate Program in Visual Arts and the Graduate Program in Arts. Coordinates the Research Group Poetics of Image at UFU.



SHIRLEY PAES LEME: Artist with a ph.D in Visual Arts by the J. F. Kennedy University, California, USA, and a professor in the Post-graduate program and in the Graduate course of the Santa Marcelina College (FASM) in Sao Paulo. She coordinates a research group called *Heterotopias* at FASM.

ALQUIMIA CREATIVA FEMENINA Y ANIMACIÓN: LESLEY KEEN Y MOTHER OF INVENTION

María Susana García Rams

RESUMEN: Este artículo aborda, a partir del análisis de la obra de Lesley Keen, *Mother of Invention*, y también de los trabajos de Carole Schneeman, Maya Deren, Marie Menken, entre otras, las relaciones entre la alquimia y el arte femenino, recuperando del sentido del deseo de auto-expresión creativa que se manifiesta con énfasis en los años 60 y 70.

PALABRAS CLAVE: Arte. Alquimia. Lesley Keen.

La historia del arte se ha sustentado hasta nuestros días, en una linealidad histórica de acontecimientos de protagonismo masculino — con nombres y apellidos — en contraste al olvido nominado de las mujeres. El Arte tiene desde sus orígenes una importante huella en la sociedad y es justo, para poder entender quienes somos y porque estamos en el momento y la situación en la que estamos, recuperar y distinguir la aportación artística de las mujeres como elemento de conocimiento, de cambio, de innovación, de creación y de concienciación social. Al hacerlo se recupera otra forma de ver, alternativa, no fundamentada en la confrontación sino en la complementación del concepto ser humano, para poder así reconocer como un hecho natural las relaciones entre Alquimia, femenino y hecho artístico:

“Soy mujer, pero tengo talento”, clama Lisistrata desde la Acrópolis. A través de los siglos, su voz es la de todas las mujeres. Mujeres que vivimos en un mundo donde la palabra y la agresividad viriles aún tienen la fuerza para hacer de la guerra, por ser “cosa de hombres”, un arte, pero, afortunadamente, ese poder es insuficiente para hacer del arte una guerra, pues el talento, el genio, también es “cosa de mujeres”.¹

¹ ZAMBRANO ESPINOZA, Josefa. Lo mágico, enigmático y místico en el arte de Remedios Varo. Venezuela: Analítica Editores, Junio 2000. Disponible en: <http://www.analitica.com/va/arte/portafolio/1960859.asp>.

Desde la segunda mitad del siglo XIX, se han realizado significativos estudios que han revisado nuestro pasado común como género humano, sacando a las mujeres del olvido histórico.² Éste es el caso del filósofo alemán Otfried Eberz (1878–1958), cuya obra ha permanecido silenciada durante años y que basó sus estudios en el reconocimiento de la energía divina de *Soffia*³ en la mujer, recuperando su figura partiendo de fuentes mitológicas. En uno de sus escritos expone: “Quizá exista al final de la historia, como en su principio, una era femenina; quizá la mujer se salve a sí misma de nuevo y vuelva a salvar al hombre de su ansia destructora”.⁴ Las mujeres aportan la otra mirada al Arte y en consecuencia al mundo. Es patente en el arte de hoy que las mujeres presentan obras con estilos y temáticas que rompen moldes consolidados en cuanto al tipo de expresión creativa se refiere, actúan dentro de una gran diversidad de tendencias estéticas, con una marcada directriz a la pluralidad cultural, al uso y la experimentación con la tecnología aplicada a la creación personal, que devuelven emoción a la fuerza creadora, rompen esquemas y las muestra como progenitoras de nuevas formas expresivas, más en consonancia con lo que constituye el verdadero ser femenino alquímicamente creador.

En las décadas de los años 60 y 70 del siglo XX, se hizo muy evidente para las mujeres esa necesidad de reencontrar su esencia creativa de auto expresión y autoría de la representación, de definirse desde ellas mismas, sin necesidad de hacer referencia al modelo establecido. Su aportación constituye una especie de reelaboración de la biografía del mundo, añadiéndole la otra interpretación creativa, la de las mujeres. En el Arte tradicional, las artistas han vivido toda una rígida estructura de cientos de años de tradición masculina, por ello fueron las formas de expresión artística nuevas, como el videoarte, las acciones e intervenciones, el “Body Art” y el uso de nuevas tecnologías, donde las mujeres encuentran un camino

²

Es el caso de la antropóloga lituana Marija Gimbutas y sus estudios sobre la Diosa Prehistórica y el papel de la mujer como transmisoras de conocimiento. GIMBUTAS, Marija. *The Language of the Goddess*. San Francisco; Londres: Ed. Harper & Row; Thames and Hudson, 1996.

³

Sofia es la forma en la que la Gran Diosa ha permanecido viva dentro de la Cultura Occidental, oculta bajo el concepto de la Sabiduría o parte femenina de Dios.

⁴

EBERZ, Otfried. *Vom Aufgang und Niedergang des männlichen Weltalters*. Bonn: Bouvier, 1990. p. 116. Apud SCHAUP, Susanne. *Sofia*. Aspectos de lo divino femenino. Barcelona, 1998. p. 163–164.

sin patrones, donde expresarse creativamente con su propia forma. Dentro de todas estas manifestaciones artísticas, el uso del cuerpo y de la simbología que hace referencia al mismo, ha sido una de las temáticas relevantes para las mujeres artistas, como también lo fue hace miles de años. Leroy McDermott,⁵ profesor de arte en “Missouri State University” (USA), plantea la hipótesis de que las estatuillas paleolíticas de mujeres no eran idealizaciones, ni puras exaltaciones de la maternidad realizadas por los hombres-artistas del momento, sino que más bien eran autorretratos de las propias mujeres, efectuados probablemente como medio de auto conocimiento de su anatomía y de los cambios que la gestación provocaba en sus cuerpos. Este novedoso punto de vista sobre el estudio de nuestro pasado, nos descubre la motivación femenina del conocimiento de su propio cuerpo, así como una mente y mano femenina creadora.

En la obra *Interior Scroll* de 1975, la artista Carole Schneeman (Fig. 1) presenta una “performance” con su desnudo, reivindicando la libertad sexual, y reconstruye la desvirtuada tradición femenina de la representación del cuerpo, desde el pasado mitológico hasta el presente. Extrayendo desde su vagina un rollo de papel escrito, unifica alegóricamente el elemento de la gestación biológica con el de la creación intelectual, identificando el cuerpo de la mujer como fuente de conocimiento (como será tratado 16 años más tarde, 1991, en el proyecto para film de animación de Lesley Keen, *Mother of Invention*).

Por lo que respecta a la analogía de la creatividad femenina con la Alquimia, el simbolismo del proceso alquímico representa la búsqueda de la perdida unidad primigenia, hace referencia al andrógino, al ser femenino y masculino, por tanto a la transformación desde el uno mismo. Si los alquimistas han sido los buscadores de la propia transmutación por medio de la perfección de sus materiales, las mujeres animadoras la han buscado a dos niveles: En uno persiguen el auto-conocimiento a través de la redención del ser femenino, liberándolo de toda la carga cultural en la que ha estado oculto y desvirtuado, viviendo en sí mismas todo el proceso de depuración, para tras pasar cada una de las etapas, finalmente transformarse en “la piedra filosofal viviente”.⁶ En otro nivel estaría el proceso

físico del Arte en general y del cine de animación en particular, como vehículos para alcanzar tanto el auto conocimiento como la unidad con el otro, el espectador, mediante un lenguaje mítico (que busca los orígenes perdidos), introspectivo (para reconocer lo que hay dentro y expandirlo en el exterior) y simbólico, sobre todo para establecer la correspondencia entre lo objetivo y lo subjetivo, entre lo consciente y lo inconsciente.

En la primera mitad del siglo XX destacan dos grandes artistas y pioneras en este mundo del cine y la animación alquímica, dentro de la línea experimental de interacción de lo pictórico y lo fílmico: Maya Deren, Kiev (1917–1961) y Marie Menken, Nueva York (1910–1971). Maya Deren vivió su creación cinematográfica desde dentro y fuera de la cámara, dirigiendo y actuando ella misma en sus filmes. Sus películas hablan de forma universal el lenguaje de los sueños humanos y es palpable su interés por el movimiento surrealista, en el que destaca su sello femenino y su mirada como directora. Juega con la dualidad y el equilibrio de la propia duplicidad: caóticas y mesuradas, salvajes y formales, combinan imágenes fijas y en continuo movimiento, para tratar los temas de la paciencia, de la movilidad y de la naturaleza del arte y del tiempo cíclico. Maya Deren observa que los hombres son criaturas de inmediatez, mientras que las mujeres poseen el aguante profundamente arraigado en sus cuerpos, como la Naturaleza que sabe que hay un tiempo para cada cosa. Su lenguaje está repleto de símbolos que aluden al lenguaje onírico, al inconsciente que aflora en nuestros sueños, al estudio del dinamismo y de la danza; hay algo de coreográfico en sus puestas en escena y en sus movimientos de cámara, además de su actuación como actriz. Su forma de expresión abrió las puertas a posteriores reinterpretaciones por otras mujeres. Movimiento constante, rápidos paneos, andares con detalle de sus pies, lo salvaje y lo simbólico: espejos, escaleras, agua (una de sus metáforas favoritas, relacionado con la Diosa primitiva y lo femenino). A través de todo esto Maya Deren profundiza en sí misma y avanza en su viaje alegórico hacia el auto conocimiento. Con una estética hipnotizante en blanco y negro, sus películas, nos transmiten serenidad y sublime belleza. *Meshes of the Afternoon*, 1943 manifiesta una poderosa influencia del surrealismo europeo: manos de mujer que surgen desde arriba recogiendo una flor, las sombras de contornos bien dibujados que parecen estar dotadas de vida propia, estancias vacías donde el espectador se convierte en el ojo que las escruta, paisajes interiores, espacios contenedores de un tiempo inmensurable, detenido, repetido o evocado; llaves, bocas, cerraduras; llaves que salen de las bocas y abren puertas que permiten el acceso a lugares íntimos, a tiempos pasados, presentes, futuros, a tiempos sin tiempo, que establecen

5

MCDERMOTT, LeRoy, 1998. Disponible en: <http://cmsu2.cmsu.edu/~ldm4683/index.htm>.

6

Apud JUNG C.G. *Psychology and Alchemy*. Princeton, NJ: Princeton UP, 1970. p. 222; ROBERTS, Maureen B. *Ethereal Chemicals: Alchemy and the Romantic Imagination*. p. 1. Disponible en: <http://users.ox.ac.uk/~scat0385/alchemy.html>.

la diferencia entre lo real y lo irreal, lo racional e irracional, el puente que conecta el ser consciente de su doble inconsciente: Los personajes sin rostro, donde cualquiera puede reflejarse. En cierto modo la podríamos considerar una antecesora de la obra de Susan Pitt, *Asparagus*, 1979, en esa búsqueda onírica del mundo femenino, con una imaginaria que evoca otras realidades donde confronta al yo físico, con su otro yo psíquico.

At Land, 1944 explora los estados transcendentales de la conciencia y sitúa nuevamente a las mujeres como protagonistas centrales, también esta vez mediante el sueño, trascendiendo el viaje mitológico de una mujer (la propia Maya Deren), a través de constantes cambios del entorno. Un viaje de iniciación que narrará en animación Alison de Vere en su emblemático filme *The Black Dog*, 1987.

La tercera película *Ritual in Transfigures Time*, 1946, revela especialmente su manejo del cine como un rito que le sirve para explorar el mundo y su propio ser. Ella misma es argumento y protagonista, en busca de una vertiente antigua, mítica y donde llega a constituir un arquetipo. Como hipnotizada, gesticula y se mueve como una bailarina, su rostro parece no tener edad (Fig. 2), estar fuera del tiempo, como un icono. Kathy Rose (1949-) es la heredera de estos planteamientos conceptuales y estética, al combinar en sus obras imagen real, animación, luz, decorado y su propio cuerpo actuando y bailando, *Thought of the Mirror*, 1999. (Fig.3).⁷ Marie Menken tuvo una vida marcada por el dolor pero su obra es alegre, vibrante y llena de energía e ingenuidad; es como si viviera a través de su arte un canto a la existencia, a la poesía, a la luz y a la transformación misma que supone el hecho de vivir. En ciertos aspectos nos recuerda la forma de trabajo de la animadora alemana Kirsten Winter (1961-), todavía hoy sufriendo físicamente las secuelas de un accidente de coche ocurrido hace 20 años. *Just in Time*, 1999, filmado en USA, rememora los hechos a través de imágenes, manipuladas manual y digitalmente por ella.

La forma en que las mujeres sacan sus propios fantasmas a través del arte para mostrarlos a la sociedad, es una especie de catarsis global, un herida que va más allá de lo histórico que podemos contar y necesaria para ir cambiando el presente, dando paso a una nueva forma de colocación, de realidad y de futuro. Un claro ejemplo de esto es lo que ha hecho la joven artista Marjane Satrapi, *Rasht*, Irán (1969-), en su primer filme de animación *Persépolis*, 2007, donde hace público a partir de su propias vivencias, la dura vida de las mujeres en la dictadura islámica.

7

ROSE, Kathy. Disponible em: <http://www.krose.com/templeofka.html>

Podemos hablar de una alquimia femenina multicultural y multirracial; de un nuevo lenguaje de comunicación universal, sin fronteras de transmisión y vinculado con la forma animada. Para ello, las artistas animadoras continúan a través de sus obras con la recuperación de la memoria cultural y personal, con la sensibilidad equilibrada con la mente, lo racional con lo intuitivo, el aquí y ahora con el recuerdo y la memoria: del yo al nosotros y de ahí al medio ambiente. Así unifican en sí mismas a la creadora-artista-mujer. Tal vez la obra inédita de Lesley Keen, *Mother of Invention*, sea un ejemplo específico de mujer creación y alquimia de transformación en animación.

El mundo necesita ahora a mujeres de genio femenino que, como profetisas, sacerdotisas y maestras de su sexo restablezcan el equilibrio cósmico, destruido por la uní polaridad masculina. Pero el equilibrio se restablecerá sólo cuando el polo femenino, arraigado en la peculiaridad de su ser, pronuncie su propia palabra, una palabra complementaria a la masculina.⁸

Mother of Invention, 1991, fue un proyecto que se presentó a C4⁹ no fue aceptado, nunca fue plasmado en soporte fílmico y sólo se encuentra en la actualidad el guión gráfico, que Lesley Keen ensambló con las imágenes de que disponía en forma de animática¹⁰ como aproximación a la idea que pretendía desarrollar.¹¹ Al mantener este formato y sin sonorizar, todavía se acerca más al sentido de una gestación, donde van encontrándose los diferentes componentes, disolviéndose en el líquido amniótico para, de nuevo, generar otra forma tranquila y acompasadamente, con su tiempo. Nos hace sentir esa cualidad temporal diferente, que conecta con lo instintivo, lo

8

ERBERZ, Otfried, op. cit., p.106. Apud SCHAUP, Susanne. *Soffa*. Aspectos de lo divino femenino. Barcelona, 1999. p.163.

9

Proyecto muy personal, sobre su madre, su educación el recuerdo y el acto de crear como gestación desde el propio femenino.

10

Lo constituye el guión gráfico filmado con los tiempos y correspondientes para cada plano.

11

Tras cada imagen, se esconden los elementos de la educación y la cultura que las artistas han ido purificando, mostrando y transformando con nuevas imágenes. La educación de las mujeres en las apariencias, la imitación de los modelos, los roles de actuación de madres y abuelas, la imagen real y la imagen ficticia: el inconsciente y el consciente de la sociedad.

universal; un tiempo para cada cosa, una revisión desde el interior, el ciclo, la unión entre creación y creadora, todo ello nos recuerda la obra de Maya Deren.

El propósito fundamental de esta obra alquímica es la gestación y el parto, relacionados con el proceso creativo: Ella, Lesley Keen, artista en todos los sentidos, como madre y como artista. La creación de la obra es reflejada de forma metafísica a través de una meditada simbología e imaginaria fantástica, estrechamente ligada al proceso de un vientre fecundado. Son dos hechos, experimentados por la propia autora, situando sus manos como receptáculo, vientre donde se gesta la creación artística. Volvemos a encontrar, el camino de la recolocación aunada del femenino y de la mujer al manifestar ese poder gestante, que distintas teorías han asignado sólo al masculino, al “logos”: La dicotomía de vientre (reproductor pasivo) frente a mente (creadora y activa)¹². En esta obra, Lesley Keen recoge y vuelve, por un lado, a cohesionar ambos en una unidad de creación con poder de generación. Por otro lado, el filme de animación le sirve como medio de auto-conocimiento, de transformación psicológica a través de las diferentes fases de su creación; ambos procesos se constituyen en una vía alquímica. Su materia prima, en este caso será la madre, su propia madre, y por extensión la madre universal, ese principio femenino generador y creador que las mujeres fueron olvidando tras la pérdida de la voz de sus madres. Las razones implícitas son: el amor, el error, la separación, la pérdida y la fusión del resultado en una nueva visión fuera del tiempo y del espacio¹³. Los ingredientes de los que se vale son: imágenes reales (sus manos escaneadas en blanco y negro), fotografías, tarjetas postales, dibujos y manipulaciones de la forma a través del ordenador. El factor fundamental y contenedor de todos los demás, es el rostro de la madre: uno (ella, identidad e identificación), triple (referencia al destino y al tiempo pasado-presente-futuro), de carácter esférico, como conteniéndolo todo, contenedora y contenido, gestante y

12

Vease VVAA. *Historia de las mujeres*, op. cit., v. 1, p. 95–131; v. 3, p. 349–398 y v. 4, p. 298–308.

13

Podrían ser a la vez modelo de las diferentes etapas del proceso alquímico: el amor, como energía de transformación (desde el femenino) y de encuentro de los elementos. La materia prima, la madre y las vivencias de la autora: que constituyen el recuerdo, destilando lo cultural, eliminando todas las impurezas. La pérdida (la muerte), podríamos definirla como la muerte iniciática del alquimista, cuya resurrección tendrá lugar cuando reaparezca la materia a la que ha dado muerte para que fuera purificada. Finalmente la fusión de todo, culminación de la Obra, con la obtención del nuevo ser, ella misma mujer- artista.

gestada, creadora y creación. Un contenido muy profundo, muy personal, muchos temas implícitos, que remueve estructuras, que provoca cambios internos y externos, tal vez por ello no “se consideró” un proyecto conveniente para financiarlo. “I suppose at the Heart I have been trying to give visual representation to ideas which are very intangible and emotionally based rather than intellectual... it may be hard therefore to dissect this intellectually!”¹⁴ El primer plano constituye la presentación del argumento, un rostro iluminado en su parte derecha con la izquierda en penumbra (Fig. 4), que contendrá el título del proyecto, *Mother of Invention*. A la vez, remite indirectamente a una doble vertiente: A la creación física de la madre, que ha dado vida, parido y a la de la artista creadora y madre de obras artísticas. Es una recuperación de Sofía, desvinculada del femenino durante generaciones y asimilada únicamente al conocimiento, al logos, a la sabiduría como algo inmaterial y ajeno a la mujer. En opinión de Otfried Elberz: “La Sofía de la gnosis y la cábala unifica el conocimiento a la madre engendradora, Sofía así recupera su dedicación a la creación y a las criaturas.”¹⁵

El siguiente plano (Fig. 5) es un detalle del rostro de la madre, que parece mirar al espectador, haciéndole que fije su atención en la parte que no posee luz, difuminada en la sombra. Tras la imagen en la que se visualiza parte de luz y parte de sombra, lo conocido y lo oculto que coexisten en la unidad. Mediante un “zoom in” en el ojo oscuro que como un agujero negro nos permite penetrar en el recuerdo del momento de la concepción, la artista le confiere connotaciones universales (analogía de la creación del universo) (Fig. 6), que nos rememora su anterior trabajo, *Invocation*, 1984, cuando de la oscuridad total del caos, surgía la luz de la vida. El plano de la cuenca del ojo se transforma en la imagen de un vientre gestante (Fig. 7), especie de ecografía que muestra el desarrollo de un feto. Nos va revelando como de lo informe se genera una forma definida, un ser. Este ser que aparece en primer plano como un rostro, a continuación adoptará una forma esférica y establecerá la relación con el primero de los rostros, conectando así la madre, la maternidad y la creación artística (Figs. 8 y 9).

14

Frase de Lesley Keen en una carta personal en la que respondía a algunas cuestiones acerca de su proceso creativo. 03/03/03: “Yo creo en el corazón. He intentado dar una representación visual a las ideas que son tan intangibles basadas más en lo emocional que en lo intelectual... es difícil hablar de esto intelectualmente”. Traducción de la autora.

15

Apud SCHAUP, op. cit., cap. 4.

En cuanto a técnica es destacable su experimentación con prácticas de modelado en 3D (muy avanzadas para la fecha del proyecto del filme), lo que le permitió jugar con la imaginaria de elementos reales y del recuerdo (fotos y postales) y conseguir otorgarle una dimensión surrealista, sobre todo en las secuencias donde aparecen proyectadas imágenes sobre elementos sólidos, con efectos de distorsión y disolución de las mismas, en una atmósfera de cualidad líquida, acuosa, que de nuevo evoca las aguas primordiales, el líquido amniótico del vientre materno.

Otra vez el interés se centra en el ojo, con imágenes subliminales trabajadas por ordenador; con su propio reflejo: Elemento protagonista del lenguaje alquímico. A este respecto dice el Maestro de Eckehart¹⁶: “El ojo en el que veo a dios, es el mismo ojo en el que Dios me ve a mí; mi ojo y el de Dios son un ojo y una visión y un conocimiento y un amor.”¹⁷ El ojo como semilla, dentro de la cual están todos los elementos necesarios para la generación de un nuevo ser, el ojo como receptor de las imágenes y espejo donde proyectar el recuerdo, el ojo como portal de la mirada que transforma las imágenes para generar una nueva realidad. Sugiere la introspección, la inmersión en la materia prima de la propia psique para integrar su aspecto oscuro: Emociones, percepciones y pensamientos rechazados durante toda su vida. Representa la búsqueda en el inconsciente personal para ver, discernir y diferenciar las proyecciones que se encuentran depositadas en personas y objetos de su entorno. Es ver el lado oscuro sin dejar el sentido trascendente, se va transformando con un movimiento espiral en su interior, como en el movimiento de gestación, del llegar a ser en la simbología de la Diosa Neolítica y con la rueda alquímica, donde todos los componentes: “Todas las cosas se asocian y todas las cosas se disocian (...), pues la naturaleza, replegada en sí misma, se transforma.”¹⁸

En el siguiente plano del corto aparece el rostro de su madre y a ambos lados, las imágenes de cada una de sus dos mitades, como reflejadas en un espejo: la fotografía del rostro está ahora coloreada y desplegada sobre el azul acuoso del fondo (Fig. 10), parece que la

autora se detiene a plasmar y diferenciar los componentes de la obra. Con su imagen desdoblada, muestra los dos polos, las dos vertientes de la vida, de la muerte, el pasado y el porvenir; sus retratos parecen máscaras intemporales. Los siguientes planos están compuestos de imágenes que parecen metidas dentro de una atmósfera líquida: Aguas uterinas, líquido amniótico o mercurio filosófico, donde se disuelve el tiempo y el espacio. Lesley Keen, ha recurrido a fotografías coloreadas de fragmentos de vivencias en tono amarillo, como de tiempo limitado, de recuerdo. Son su madre, su tía, su abuela y ella en el centro ligeramente adelantada. Se representa como el nuevo ser que recibe toda una herencia matrilineal, envuelta, acogida por esa madre divina: parece remarcar doblemente en la relación entre las imágenes de las mujeres adultas y los bebés en sus brazos, en sus correspondientes momentos históricos, la existencia de esa transmisión (Fig. 11).

La parte derecha del rostro, que corresponde al hemisferio cerebral izquierdo, femenino, a la madre, y al lóbulo que dirige los procesos creativos del individuo, parece emitir una proyección cinematográfica donde ella, niña, puede ver pasar las diferentes secuencias de su infancia (Fig. 12). Utiliza aquí postales coloreadas, como los clásicos dibujos animados para niños, también las imágenes parecen diluirse en un fondo líquido, marino y nocturno (Fig. 13), hasta llegar a una forma central que asemeja el matríz¹⁹, en el que una vez separados los componentes: azufre, masculino, y mercurio, femenino, se puede llevar a cabo la transmutación por la lenta maduración del compuesto (Fig. 14).

Lesley Keen nos ha ido mostrando por separado cada uno de los ingredientes de la materia prima, a través de la disolución de las partes que el tiempo, la cultura y las emociones desgastaron. Este primer capítulo del proyecto correspondería a la fase de la “nigredo”, que en alquimia debe de ser realizada a semejanza de un retorno al útero materno, donde en un proceso de “solve et coagula” (disuelve y consolida), se van depurando los elementos de su escoria, para darles una nueva cohesión.

La segunda parte vuelve a comenzar con el rostro de la madre girando en un fondo oscuro con sólo el lado derecho iluminado, el que corresponde a la capacidad de crear. La creación ahora aparece recogida en sus manos, dos manos femeninas escaneadas y coloreadas, las de la propia artista, que recogen ese vientre, esa semilla de creación, como si de sus manos surgiera el fruto, la obra, realizada esta vez a través de la superposición de capas transparentes sobre elementos sólidos, sobre una esfera.

16

Dominico alemán del siglo XIV, representante de la literatura mística alemana.

17

ECKEHART, Maestro de. *Deutsche Predigten und Traktate, Sermones y Tratados alemanes*. Ed. de Munich, 1963. Apud ROOB, Alexander. *Alquimia y mística*. El Museo Hermético. Colonia: Ed. Benedikt Taschen Verlag, 1997. p. 243.

18

Zósimo de Panópolis, filósofo gnóstico del s. III. Citado por ROOB, op. cit., p. 678.

19

Palabra que procede del griego y que significa matriz para los alquimistas.

Hay cuatro capas animadas en esta imagen (Fig. 15), tres de las cuales son en 2D. El fondo azul (el vientre), comenzó como una esponjosa criatura submarina, las manos vuelven a ser las de la artista, escaneadas en blanco y negro y coloreadas, al igual que la foto del rostro. Las manos simbolizan un segundo vientre, alimentando la imagen de contener un bebé, el cual ha sido proyectado sobre una esfera y reproducido con un fondo transparente. Todos los fondos fueron compuestos en Photoshop.²⁰

Los siguientes planos en color, muestran imágenes de la primera parte tras su manipulación creativa, superponiéndose los dos procesos, las dos imágenes de la creadora. A su vez, esas imágenes sufren de nuevo un proceso de “dissolutio”, eliminan por el líquido todo el componente cultural, social, educacional de los elementos femeninos: Roles, disfraces, represiones y temores, para reunirse otra vez todos los componentes en un nuevo útero creador, donde asoma el reflejo de ella misma. El rostro de la madre, distorsionado en forma y color a la izquierda, el feto en la parte inferior central y a la derecha de pie y en posición activa una figura femenina que parece llevar en su vientre un ser (Fig. 16). Este plano reúne todo el poder del femenino abandonado, su ser mujer y artista, recuperado con su madre y la relación con la Gran Madre, y por la recreación alquímica de su propio nacimiento, con el poder de la Creadora universal (Figs. 17 y 18).

El aliento, el espíritu vivificante del alquimista, de la artista, hace que se ponga en marcha la gran Obra, los elementos ahora en sus manos son llevados a una nueva unificación a través de un nuevo proceso alquímico, el de la animación. La sublimación, el oro alquímico, la quintaesencia, se compone de lo que existió, pero ahora con mayor pureza; es una materia oleosa que se forma al sublimar la mezcla de mercurio de los filósofos con oro común (elemento solar), en el vaso sublimatorio (vientre físico y psíquico) (Fig. 19), el movimiento de la integración de los elementos purificados adquiere la forma de la espiral. El femenino libre de los arquetipos y con todo su poder creador se reintegra en su lugar correspondiente al consciente (Fig. 20), la creación se encuentra fuera de sí, de la artista y en sí misma, al haber integrado en su consciente el elemento femenino recuperado, una nueva mujer, un nuevo nacimiento, y un reconocimiento de su poder creador, como algo intrínseco al propio femenino (Fig. 21).

20

KEEN, Lesley. *Mother of Invention*, 1991. Disponible en: <http://www.vegasqueen.com/motherofinvention.htm>.

REFERENCIAS

- GIMBUTAS, Marija. *The Language of the Goddess*. San Francisco; Londres: Ed. Harper & Row; Thames and Hudson, 1996.
- JUNG C.G. *Psychology and Alchemy*. Princeton, NJ: Princeton UP, 1970.
- KEEN, Lesley. *Mother of Invention*, 1991. Disponible en: <http://www.vegasqueen.com/motherofinvention.htm>.
- LEGER, Jackie. *Susan Pitt: An Animator's Journey*. Animation World Magazine, February 1997. Disponible en: http://mag.awn.com/index.php?&article_no=837
- MCDERMOTT, LeRoy, 1998. Disponible en: <http://cmsu2.cmsu.edu/~ldm4683/index.htm>.
- PILLING, Jane, “Animated Film by Female Filmmakers from the Anglo-Saxon Area”, *Animation World Magazine*. Disponible en: http://www.awn.com/stuttgart_anifest/woman/woman1.html.
- PILLING, Jane, *Women and Animation: a Compendium*. Londres: Ed. British Film Institute, 1992.
- PITT, Suzan. Web site. Disponible en: <http://www.harvestworks.org/creativec/netscape.html>
- PITT, Suzan; KRANING, Laura; KRANING, Blue. *Spotlight on Suzan Pitt: Independent Animator*. First published in the *Society for Animation Studies Newsletter* (ISSN: 1930-191X), Spring 2007, v. 20, Issue 1, p. 28-33, Disponible en: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/>
- ROBERTS, Maureen B. “Ethereal Chemicals”: Alchemy and the Romantic Imagination. *Romanticism On the Net* 5, febrero. Disponible en: <http://users.ox.ac.uk/~scat0385/alchemy.html>.
- ROOB, Alexander. *Alquimia y mística*. El Museo Hermético. Colonia: Ed. Benedikt Taschen Verlag, 1997.
- ROSE, Kathy. Disponible en: <http://www.harvestworks.org/creativec/netscape.html>
- ROSE, Kathy. Disponible en: <http://www.krose.com/templeofka.html>
- ROSS, Susan. Mujeres y alquimia, y en particular sobre María la Judía. Disponible en: <http://www.levity.com/alchemy/miriam.html>.
- SCHAUP, Susanne. *Sofía*. Aspectos de lo divino femenino. Barcelona, 1998.
- VVAA. *Historia de las mujeres*. Tr. Marco Aurelio Galmarin. Barcelona: Taurus. 5 v.
- ZAMBRANO ESPINOZA, Josefa. *Lo mágico, enigmático y místico en el arte de Remedios Varo*. Venezuela: Analítica Editores, Junio 2000. Disponible en: <http://www.analitica.com/va/arte/portafolio/1960859.asp>.



MARÍA SUSANA GARCÍA RAMS: Doctora en Bellas Artes y Especialista Profesional en Docencia Universitaria por la Universidad Politécnica de Valencia, donde imparte docencia en animación desde 1999 en el Grado y en el Máster de Producción Artística. Formación en Arte terapia por el INECAT y la Escuela de Terapia Reichiana de Valencia.

MUTACIONES DE LO SENSIBLE EL ARTE DESLOCALIZADO Y EL CUERPO DESINCORPORADO

Cynthia Farina

RESUMEN: Este texto trata del rediseño actual del cuerpo a través de algunas prácticas estéticas y discursivas que lo emplazan como problema. Se enfoca la producción de subjetividad en relación a la complejidad del cuerpo contemporáneo, desde el pensamiento de tres críticos de arte: Catherine David, Paul Virilio y Jean Claire. Sus reflexiones sobre la producción del arte actual permiten indagar el sujeto y el cuerpo, a través de los cambios de su experiencia estética. Se trata de poner en evidencia la experiencia estética del sujeto actual para destacar algunas transformaciones del régimen sensible y perceptivo que le constituye. Se aborda, aquí, la cuestión de la mutación del cuerpo y de la percepción, que tiene implicaciones en la política de las composiciones de lo contemporáneo.

PALABRAS CLAVE: Cuerpo. Prácticas estéticas contemporáneas. Percepción. Política.

Las prácticas estéticas que se han ocupado del cuerpo en las últimas décadas han replanteado muchas de sus formas y funcionamientos. Han puesto en juego su lugar en el orden estético y su régimen perceptivo, su materialidad orgánica, su fundamento ético y su saber científico. El arte actual rediseña no sólo la imagen del cuerpo, sino su propia fisicidad. Lo entiende como territorio de acción, como un espacio de prácticas con lo sensible, un espacio de indagación del saber y de experimentación con la existencia. Este texto trata de la reconfiguración actual del cuerpo a través de algunas prácticas estéticas y discursivas que lo emplazan como problema. Se enfoca la producción de subjetividad en la complejidad del cuerpo contemporáneo desde el pensamiento de tres críticos de arte como Catherine David, Paul Virilio y Jean Claire, que se dedican a los cambios de la experiencia estética en la producción del arte actual. Se aborda, aquí, la cuestión de la mutación del cuerpo y de la percepción, que tiene implicaciones en la política de las composiciones de lo contemporáneo.

LA DESLOCALIZACIÓN DE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA

Para poner en relación arte, cuerpo y percepción a través de los cambios en la experiencia estética contemporánea, comencemos por sugerir una aclaración de terminología propuesta por Catherine David.¹ “Prácticas estéticas contemporáneas” es una noción que utiliza esta crítica y comisaria de arte, preocupada con la precisión de términos utilizados para abordar la actual producción de arte.² David cree que la noción de “arte contemporáneo” en los últimos años se ha vuelto una categoría insuficiente, pues se refiere más específicamente a una serie de objetos con formas definidas que a hechos y proyectos estéticos de la complejidad de lo que se hace actualmente. Afirma que pensar el acto estético a través del concepto de “práctica estética contemporánea” permite tratar la cuestión con más precisión y efectividad respecto a la complejidad de esas propuestas, y dice también que ésta es una categoría más abierta, que provoca menos rechazo en la mayoría de las personas. Catherine David se refiere al “arte contemporáneo” como un proceso de instrumentalización del arte con fines institucionales, mientras que las “prácticas artísticas contemporáneas” no tienen necesariamente relación con lo institucional, lo que provoca, en muchos de los casos, que dichas “prácticas” alcancen poca visibilidad. La comisaria tiene claro que no necesariamente los trabajos actuales más significativos se dan en los espacios más visibles. Y el enfoque que da a la necesidad de ajuste y de precisión de términos, tiene el mérito de poder abarcar la multiplicidad de propuestas y acciones que constituyen el panorama del arte actual.

El tema del cuerpo en las prácticas estéticas contemporáneas es uno de los tratados en la célebre entrevista que Catherine David le hace a Paul Virilio, publicada en España tanto en la revista

¹ DAVID, Catherine y Virilio, Paul. “Alles Fertig. Se acabó”. España. *Acción Paralela*: 3, octubre; 1997; DAVID, Catherine y Virilio, Paul. “Alles Fertig: se acabó. Una conversación”. España. *Colisiones, Arteleku*: 7; 1996.

² Tema recurrente en las reflexiones de Catherine David, también tratado en la conferencia que impartió en el Ciclo de Conferencias “El Fondo de nuestro tiempo- geografías del pensamiento contemporáneo” (en 26 de marzo de 2003 en la Fundación Caixa Forum de Barcelona); en la entrevista “Em foco o complexo embate entre arte e realidade” que ha dado al periódico brasileño *O Estado de Sao Paulo* de 03 de mayo de 2003; y que aparece ya en el texto “La invención del nuevo mundo: dibujos de 1914–1942” que escribió para el catálogo de la exposición de Wilfredo Lam, *Obras sobre papel* de 21 de enero a 21 de marzo de 1993, organizada por la American Society y la Fundación La Caixa.

Acción Paralela (1997), como en la revista *Colisiones* (1996). La categoría con la que le interesa a Virilio abordar la producción estética actual -o lo que él define como “primera línea” de dicha producción- es la de “deslocalización” o “dislocación”. Dice Virilio que el arte hoy ya no tiene que ver con la velocidad relativa sobre el terreno de lo estético, sino con la velocidad absoluta. Es decir, con la cuestión directa de la virtualización del arte, con el hecho de que el arte no está ya en sitio alguno, que es emisión y recepción de señales. Según el autor, sucede, desde hace mucho tiempo, una progresiva deslocalización del arte. Dice que antes había un arte de inscripción en las cuevas, pirámides; luego en castillos, iglesias; hasta volverse itinerante en colecciones, museos, galerías; y posteriormente vino la fotografía y el soporte de CD Roms que, no obstante, aún guardaban un soporte material. Sin embargo, progresivamente se ha ido intensificando este proceso a través de las nuevas tecnologías, llegándose hoy a determinadas técnicas interactivas que han permitido una especie de “intercambio instantáneo” entre artista y espectador, a partir del cual se habría llegado a una deslocalización casi total.

Virilio no demuestra ningún entusiasmo respecto a ese presente estético deslocalizado. Al revés, es más bien escéptico y proclama que las artes plásticas ya no tienen ningún interés, que sus esfuerzos van en dirección a dislocarse a sí mismas, a auto-deslocalizarse, a afectar a su misma posibilidad de localizarse como expresión de contornos definidos. Y estar dislocado “significa no estar en ningún lugar, no ir hacia ninguna parte”.³ De hecho, Virilio entiende que ese proceso de dislocación del arte, que culmina en la contemporaneidad, remite a una especie de resistencia a su total desaparición, a su total disolución. Dicha resistencia asume la dislocación como “conversión en energía”, como conversión en un arte puramente energético. Es decir, para no disolverse completamente, las artes plásticas se estarían convirtiendo en energía que conecta en tiempo real el artista al espectador. Esa disolución del arte se estaría dando, entre otros motivos, por su gran vínculo con el sistema publicitario, a través de los mass-media, que, según Virilio, han secuestrado la comunicación y practican un espacio cotidiano de consenso y homogeneización de las opiniones. Lo que se instaura, de ese modo, son prácticas de arte que Virilio sentencia como faltas de “implicación política” y sin “fuerte testimonio”, como añade Catherine David.

El problema de la deslocalización en el arte atañe a las cuestiones del espacio y del tiempo. La aceleración actual es tan intensa que

3

DAVID, Catherine; VIRILIO, Paul. Alles Fertig. Se acabó. España. *Acción Paralela*: 3, octubre; 1997. p. 24.

parte significativa de la producción de arte se está convirtiendo en impulsos, en sensaciones, en un arte energético hecho de virtualidades “mientras suceden”, en tiempo real. Así, la deslocalización en el arte, según Virilio, se habría ido produciendo paulatinamente, de modo que desde la inscripción en el cuerpo, en las cuevas, en las iglesias y su progresiva posibilidad de transporte y colección, se ha ido convirtiendo, aceleradamente, en “no-lugar”,⁴ en desliz constante. En ese sentido, si ya no hay una vivencia del lugar, si todo desliza constantemente sobre el lugar, ya no es posible una experiencia de “fuerte testimonio” sobre lo que se vive en el lugar, porque se vive en deslizamientos, sin lugar alguno. Y el carácter político de una propuesta estética sólo se produce en relación con el lugar, es inmanente a las relaciones que se dan en un determinado contexto. Sin la presencia de un cuerpo sobre el lugar no es posible una conciencia que requiere distancia del cuerpo, tanto respecto al lugar, como a sí mismo. De ese modo, habitar el lugar con la presencia del cuerpo y producir referencias mediante la distancia es lo que puede propiciar la experiencia de lo político en una propuesta estética. El discurso de Virilio señala preocupaciones con un régimen de lo sensible en el que se estaría produciendo una nueva experiencia del cuerpo, una nueva estética del cuerpo incorporal, desincorporado. Y sin un cuerpo de inscripción, simplemente en la pura energía, no puede haber encuentro estético entre el arte y el espectador-participante, pues donde no hay encuentro, no hay lugar para la experiencia estética. Lo que se evidencia, de acuerdo con esa perspectiva, son cuestiones de cuerpo y territorio: de presencia y distancia en las formas de la experiencia. La experiencia estética como acontecimiento, atañe a un acontecimiento fuera del tiempo, pero que puede generar tiempo. Y puede generarlo en la medida en que permite una distancia a posteriori respecto a sí mismo del cuerpo afectado por el acontecimiento, que activa su conciencia, conforme nos enseña Foucault,⁵ y abre la posibilidad de la producción de pensamiento.

MUTACIONES DEL CUERPO SENSIBLE

Permanece el problema de la inmanencia y de la distancia del cuerpo (del arte) a cuerpo (del espectador-participante) en la experiencia estética. El crítico de arte Jean Claire, considerado como uno de

4

AUGÉ, Marc. *Os não-lugares. Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. São Paulo: Papirus, 1994.

5

FOUCAULT, Michel. *Historia de la sexualidad*. Madrid: Fondos de Cultura, 1974.

los más reacios a la producción estética contemporánea, entiende que el problema del cuerpo en esta producción, está generando lo que califica como tendencia a la producción de “documentos”. Dice que las múltiples interfaces del arte actual, y su cruce con los más distintos campos del conocimiento, ha tenido como consecuencia la producción de una gran cantidad de “documentos” que se exponen en museos y galerías, que simplemente testifican ocurrencias sociales. Del mismo modo, también advierte que muchas de estas obras suscitan grandes problemas éticos, en la medida en que lo que testifican y presentan al público son propuestas dentro de lo que define como arte abyecto.⁶ De hecho, lo que le permite al crítico el uso de la categoría “documento” es plantear una discusión sobre el estatuto mismo de “obra de arte” de muchas de esas propuestas. Jean Claire afirma que, en general, los documentos que se presentan como obras, muestran el cuerpo a partir de ocurrencias sociales con un carácter fuertemente degradado e infame. Dichas propuestas cuya técnica suele implicar una cierta objetividad científica, documentarían el horror y la abyección de lo que nos rodea, o de lo que consideramos abyecto en lo que nos rodea. Es decir, el crítico afirma que el discurso estético emergente que propone el arte actual sobre el cuerpo, basado en la abyección y el horror, tendría una implicación ética, como mínimo, cuestionable.

La abyección es una categoría estética surgida en los años 80, que ya no tiene relación con las vanguardias, que está presente en casi todos los campos del arte actual y especialmente en el cine y la literatura.⁷ El arte abyecto representado por artistas visuales como David Nebreda, Orlan, David Ho, Cindy Scherman, Joachim Luetke, Ashley Wood, Damien Hirst, Von Hagens o Adriana Varejão, entre otros, sería una reacción a la asepsia del arte conceptual. A lo lavado y anestésico de lo conceptual se respondería, actualmente, con una necesidad de recuperación violenta de los humores del cuerpo, de

6

Jean Claire ha desarrollado esa idea en la conferencia titulada “La obscenidad estética contemporánea”, proferida en el Ciclo de Conferencias “El fondo de nuestro tiempo- geografías del pensamiento contemporáneo” en 06 de marzo de 2003, en la Fundación La Caixa de Barcelona.

7

FREIXAS, Ramón. David Cronenberg. La perversión de la realidad. In: NAVARRO, Antonio José (Ed.). *La Nueva Carne. Una estética perversa del cuerpo*. Madrid: Valdemar, 2002; PARDO, José Luis. El alma de las máquinas. Humano/inhumano. En torno a Crash de David Cronenberg. España. *Sibila*: 7; 2000; NAVARRO, Antonio José. Sufrir es gozar: la Nueva Carne según Clive Barker. In: NAVARRO, Antonio José (Ed.). *La Nueva Carne. Una estética perversa del cuerpo*. Madrid: Valdemar, 2002. Recordemos especialmente la filmografía de David Cronenberg y los cuentos de Clive Barker.

sus secreciones y excrementos, de sus relaciones eróticas y mórbidas, de lo anormal, de lo bizarro y de la muerte. Jean Claire dice que hasta ahora el objeto de arte nunca había llegado tan cerca de la escatología y, paradójicamente, nunca había sido tan bien acogido por las instituciones culturales, tratado casi como un “arte benigno” y académico en todo el mundo occidental.

Lo que algunos críticos y teóricos del arte han llamado Nueva Carne se refiere a una tendencia dentro del arte abyecto, a una “nueva estética perversa del cuerpo”, una estética que se ejercita en las mutaciones contemporáneas del cuerpo, que se exhiben por las más distintas expresiones del arte y de la filosofía. La abyección y el horror, la ironía y la desmoralización de la moral son sus rasgos inherentes, que se manifiestan de muchas maneras, pero, invariablemente, en la mutación de la materia humana. Esa mutación, que indica su especificidad dentro del arte abyecto, tiene que ver con la celebrada complicidad entre los avances científicos y tecnológicos que operan, directa e indirectamente sobre la forma humana.⁸ La “nueva carne” -una expresión que tal vez genere demasiados problemas discursivos como para adoptarla incondicionalmente- trata de articular las acciones estéticas más radicales dentro del arte abyecto, empeñadas tanto en reinventar el cuerpo humano como la realidad de lo que lo rodea, con visibles repercusiones en el territorio ético y político. Entre ellas, la búsqueda de la inmortalidad para lo humano, a través de la lucha contra la contingencia y el designio fatal de lo divino, cuyos desdoblamientos actuales remiten a la histórica alianza entre biología y tecnología.

En ese sentido, la afirmación de Palacios sobre el arte y la ciencia, tiene claras implicaciones éticas y políticas:

la lucha contra el sufrimiento, el dolor, la imperfección y la muerte. La conquista del placer absoluto, del orgasmo supremo, de la intensificación de los sentidos, hasta un grado próximo al masoquismo (que puede representar la superación final del dolor, al convertirlo en placer), son características tanto de la ciencia occidental del Siglo de las Luces, como de la literatura que acompaña su nacimiento y desarrollo.⁹

8

PALACIOS, Jesús. Nueva Carne/Vicios Viejos. Una arqueología libertina de la nueva carne”. In: NAVARRO, Antonio José (Ed.). *La Nueva Carne. Una estética perversa del cuerpo*. Madrid: Valdemar, 2002.

9

PALACIOS, Jesús. Nueva Carne/Vicios Viejos. Una arqueología libertina de la nueva carne”. In: NAVARRO, Antonio José (Ed.). *La Nueva Carne. Una estética perversa del cuerpo*. Madrid: Valdemar, 2002. p. 28.

La característica definitoria de esa perspectiva parece tratar del dominio del impulso humano sobre la naturaleza y, por encima de todo, sobre el propio cuerpo humano y sus límites. Su acción estética sería una especie de actitud “iluminista”, de la voluntad del sujeto llevada al paroxismo, que opera sobre los contornos mismos de la ética, la estética y la política del cuerpo que piensa y sufre los efectos del poder de su pensamiento mismo. No obstante, aquí ya no entra en cuestión la distinción entre cuerpo y alma o cuerpo y razón, en la medida que el cuerpo mismo es quien problematiza y ejerce una fuerza sobre su misma forma y percepción: el cuerpo emprende la mutación política y estética de sus propias formas y reflexiones.

La abyección, el horror, lo deforme y lo monstruoso que el arte abyecto y la “nueva carne” ponen en evidencia, reside en la carne misma: lo monstruoso habita las formas de lo humano y la voluntad del sujeto. La incorporación del horror, de lo inhumano, en las formas de lo humano, exhibe una cierta “sensibilidad borradora” de lo razonable, de lo reconocible y de lo moral. Se hace presente aquí la inquietante película de David Lynch, *Cabeza Borradora*, donde lo monstruoso es concebido por una mutación en lo humano y practicada por lo humano, donde la forma humana brota de lo que le degrada, de lo que le hace irreconocible como humano. El horror y el miedo ya no proceden del alma o de la mente, del sufrimiento psíquico o de la fantasía, sino del cuerpo en mutación. Este cuerpo sufre e interviene sobre sus propias formas y sobre las formas de la conciencia. La mutación de lo humano ya no nos permite escindir razón y cuerpo, alma y carne, porque la conciencia se ha convertido en una porción de cuerpo, en una dimensión de lo corporal. Así, la belleza en el cuerpo mutante contemporáneo proviene de la deformación de la forma: ya no se puede identificar el mal con lo feo o lo bello con el bien. Lo que muta en las prácticas estéticas sobre el cuerpo es una forma de incorporar la alteridad, lo extraño, lo no reconocible, como lo propio. Mutan una sensibilidad y una conciencia en una nueva estética del cuerpo que abraza a lo que le perturba, que incorpora el vértigo y la aceleración de las transformaciones operadas por lo tecnológico y lo científico en la materialidad del cuerpo mismo, y de las formas éticas y políticas en las que se reconocía.

El ataque al cuerpo, a sus contornos y entrañas, es también el ataque a los contornos de su percepción y sensibilidad, al régimen sensible que le constituye. De hecho, la acción del arte actual sobre el cuerpo ataca a lo razonable, a los límites de lo aceptable y a lo tolerable en la percepción, ataca a la sensibilidad de lo admisible y a lo admisible de una sensación. Se ataca a la política

del cuerpo mediante la cual se conforma la percepción de sí que produce realidad. Este ataque hace perceptible, de algún modo, lo inhumano en el cuerpo humano y lo informe en sus propias formas. El encarnamiento de estas prácticas estéticas con el sentido de las formas, advierte al orden perceptivo de los dolores y sobresaltos del cuerpo bajo el nuevo régimen sensible, ético y político actuales. La intervención de lo perverso y lo abyecto en las prácticas estéticas contemporáneas atañe a la experiencia y el modo en que nos producimos como cuerpo, en que nos configuramos el cuerpo y los regímenes sensibles que le constituyen. Esas prácticas estéticas problematizan y exponen el cuerpo en lo que tiene de frágil y contingente, de susceptible e impactante, como exponen también la ficción de la que están hechas esas formas: la moral, la sensibilidad y la razón de su configuración. Exponen los modos en que hemos aprendido a vivir una cierta estética del cuerpo y cómo nos volvemos cuerpo a partir de una determinada estética de la percepción y de la conciencia. Lo que la estética de la perversión expone es toda una experiencia colectiva, la civilizada experiencia del cuerpo, la moral de los usos del cuerpo, y la ortopedia pedagógica con la que se logra esa moral y sus usos.¹⁰ Lo que la estética de la perversión pone en evidencia es un conjunto de dispositivos ortopédicos que conforman una determinada experiencia sensible y reflexiva, conforme nos enseña Foucault.¹¹

POLÍTICAS DEL CUERPO A CUERPO

Llama la atención en el discurso de Jean Claire esa especie de entrada en lo más inquietante de la materia del nosotros mismos, de lo común, que parece tener que ver con un cierto acontecimiento de orden perceptivo, con un cierto cambio en ese orden. En efecto, lo que hoy tiene poder de movilización de la conciencia ya no es el gusto, en el sentido del “buen gusto”, o de las “sensaciones nobles”, sino lo insólito, la náusea y la escatología, lo que repele nuestra sensibilidad y violenta nuestra percepción: “lo que nos hace lúcidos

10

SANT'ANNA, Denise B. *Corpos de passagem. Ensaio sobre a subjetividade contemporânea*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001; SANT'ANNA, Denise B. *Transformações do Corpo. Controle de si e uso dos prazeres*. RAGO, M., Orlandi, L., VEIGA-NETTO, A. (Ed.). *Imagens de Foucault e Deleuze – ressonâncias nietzscheanas*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

11

FOUCAULT, op. cit.

es la náusea”,¹² dice Jean Claire a propósito de Sartre. De hecho, hay toda una tradición en la pintura occidental que surge especialmente del Barroco, que pasa por Goya y su *Saturno devorando a sus hijos*; que pasa por Rembrandt y su cuadro *El buey* o de *La lección de anatomía*; por Géricault con el cuerpo descuartizado de la *Medusa*; que atraviesa la obra de Francis Bacon; y que sigue en propuestas actuales, como el híbrido danza-teatro-happening de Jan Fabre, *Je suis sang — un cuento de hadas medieval*, o en las esculturas del médico-artista Von Hagens hechas de cadáveres “plastinados” con sus “visiones explotadas”. Efectivamente, hay toda una tradición visceral que atraviesa la historia del arte y que presenta la carnalidad, especialmente desde la pintura. Sin embargo, parece que lo que está puesto en juego actualmente es de otro orden, en la medida en que implica la constitución de dimensiones colectivas de realidad, a través de un régimen mutante de sensibilidad; en la medida en que implica la producción de una conciencia capaz de percibir y reflexionar la realidad común a través de las mutaciones en su propia carne, que no acaba de estabilizarse, de transformarse; y en la medida que implica la producción de un cuerpo que experimenta el dolor de sus propias mutaciones e hibridaciones tecnológico-científicas, y la necesidad de convertirlas en un orden reflexivo.

La señalización de un cambio perceptivo que se manifiesta en el campo del arte, como régimen sensible en transformación, es bastante significativo, pues lo que se está transformando es la política misma de las formas del cuerpo, de su percepción: es una política de lo sensible. De distintas formas, tanto Virilio como Jean Claire hablan de ello. Para Jean Claire la discusión central en la producción estética contemporánea es la estética de la abyección y del horror, en la que el cuerpo es convocado con todo lo que hasta hace muy poco era indigno de figurar en el arte, y donde la jerarquización de los sentidos en su despliegue histórico está puesta en cuestión. La estética contemporánea es obscena para Jean Claire, en la medida en que del cuerpo se presentan las anomalías, se hacen aflorar los fluidos, se le desviste la piel para enseñar de lo que está hecho, se le despoja de la noción de apropiado para enseñar lo que repele al orden sensible común: entrañas, cicatrices, enfermedades, locura, heridas, mal-formaciones. La estética contemporánea expone el cuerpo a otra belleza.

Para Virilio, la centralidad de la discusión en las prácticas estéticas contemporáneas reside en otro problema. Tiene que ver con la

cuestión de un cambio estético radical en el que las artes plásticas se estarían disolviendo, o más bien, en el que el arte se estaría convirtiendo en puro estímulo, en pura energía, como resistencia a su disolución total. Lo que pasa es que esa conversión del arte en virtualidad sin cuerpo, según Virilio, ya no permitiría el espacio del encuentro y, por lo tanto, de la experiencia estética. Porque se producirían en un no-lugar, esas prácticas no permitirían la distancia necesaria de lo que se está percibiendo como impulso, convirtiendo la experiencia estética en mera sensación vivida. Deslocalizadas o abyectas, las formas de la estético-política contemporánea han pasado por una transformación. Se ha modificado la experiencia, la percepción de la experiencia y el territorio de experimentación. El cuerpo contemporáneo, el cuerpo colectivo de la contemporaneidad ya no se deja contornear por uno sólo discurso, posee varios orificios, aberturas, fragmentos, abismos, perfiles: cuerpo de territorialidades, cuerpo-frankstein, cuerpo-experimento. Las prácticas estéticas actuales convocan al cuerpo en su dimensión más amplia y compleja, le convocan estética y políticamente, solicitan tanto sus movimientos como la percepción de ellos. Suscitan cuestiones de circulación y encarnación, de territorios y afectos, cuestiones perceptivas y de formación. Suscitan cuestiones que convocan “la materia con la que está hecho un cuerpo”, como hace decir Jan Fabre.¹³ Y el cuerpo está hecho de intensidades y de flujos, impulsos, humores, energías, está hecho de experiencias y acontecimientos, inconsistencias y densidades, está hecho de azar e indeterminaciones en lo contemporáneo.

REFERENCIAS

- AUGÉ, Marc. *Os não-lugares. Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. São Paulo: Papirus, 1994.
- DAVID, Catherine; VIRILIO, Paul. Alles Fertig. Se acabó. España. *Acción Paralela*: 3, octubre; 1997.
- DAVID, Catherine; VIRILIO, Paul. Alles Fertig: se acabó. Una conversación. España. *Colisiones, Arteleku*: 7; 1996.
- FOUCAULT, Michel. Distancia, aspecto, origen. In: _____. *Entre filosofía y literatura*. Barcelona: Paidós, 1999.
- FOUCAULT, Michel. *Historia de la sexualidad*. Madrid: Fondos de Cultura, 1974.
- FREIXAS, Ramón. David Cronenberg. La perversión de la realidad. In: NAVARRO,

¹²

Comentario de Jean Claire en alusión al pensamiento de Jean Paul Sartre, en la ya mencionada conferencia “La obscena estética contemporánea”.

¹³

El tema central del ya mencionado espectáculo de danza-teatro “Je suis sang — cuento de hadas medieval” es el cuerpo humano abordado desde lo que el director considera uno de sus mayores tabúes, el fluido sanguíneo. Texto, escenografía y coreografía de Jan Fabre. Espectáculo presentado en el Festival de verano de Barcelona El Grec — 2003.

Antonio José (Ed.). *La Nueva Carne*. Una estética perversa del cuerpo. Madrid: Valdemar, 2002.

NAVARRO, Antonio José. Sufrir es gozar: la Nueva Carne según Clive Barker. In: NAVARRO, Antonio José (Ed.). *La Nueva Carne*. Una estética perversa del cuerpo. Madrid: Valdemar, 2002.

PALACIOS, Jesús. Nueva Carne/Vicios Viejos. Una arqueología libertina de la nueva carn". In: NAVARRO, Antonio José (Ed.). *La Nueva Carne*. Una estética perversa del cuerpo. Madrid: Valdemar, 2002.

PARDO, José Luis. El alma de las máquinas. Humano/inhumano. En torno a Crash de David Cronenberg. España. *Símbola*: 7; 2000.

SANT'ANNA, Denise B. *Corpos de passagem. Ensaio sobre a subjetividade contemporânea*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

_____. Transformações do Corpo. Controle de si e uso dos prazeres. RAGO, M., Orlandi, L., VEIGA-NETTO, A. (Ed.). *Imagens de Foucault e Deleuze — ressonâncias nietzscheanas*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.



CYNTHIA FARINA: Doctora en Ciencias de la Educación por la Universidad de Barcelona. Profesora del Posgrado en *Linguagens verbais, visuais e suas tecnologias* y del Posgrado en *Educação del CEFET-RS*. Actúa como profesora invitada de la Maestría en Educación Corporal de la UNLP, Argentina, y del Posgrado en *Educação* de la UFPel. Cordina el Grupo de investigación en *Educação e contemporaneidade: experimentações com arte e filosofia*, ligado al CNPq.

INSTRUÇÕES AOS AUTORES

Os autores interessados em colaborar na revista Porto Arte devem enviar seus trabalhos para o Conselho Editorial da Revista. Os artigos devem obedecer as seguintes normas:

- a) Os artigos, necessariamente inéditos, editados no editor Microsoft Word e salvos no formato .rtf (Rich Text Format), devem ser submetidos exclusivamente através do seguinte endereço eletrônico: <http://www.seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/index>. Para tanto, o autor do texto deverá se cadastrar como Autor no sistema e seguir os passos indicados para efetuar a submissão.
- b) Os textos devem ter entre 8.000 e 55.000 caracteres, espaços incluídos, fonte arial, tamanho 12, parágrafo simples, com entradas (de tabulação) e ser acompanhado de resumo de até 750 caracteres, espaços incluídos e até 5 palavras-chave.
- c) As notas devem ser reduzidas ao mínimo e colocadas no rodapé. As referências bibliográficas também devem ser indicadas em rodapé, resumindo-se ao último sobrenome do autor, data de publicação da obra e, quando necessário, página (p. ex.: SALAS, 2005, p. 22). As referências bibliográficas completas devem ser colocadas ao final do artigo, sob o título REFERÊNCIAS, e devem ser elaboradas segundo as normas da ABNT, ou seja: SOBRENOME, Nome do Autor: Título da obra. Cidade: Editora, ano de publicação.
- d) As indicações de notas no texto devem ser colocadas após a pontuação, por ex.: [...] domínio da fotografia.¹
- e) Para as citações utilizar recuo de parágrafo de 3cm.
- f) Caso o artigo comporte ilustrações estas devem estar indicados no texto utilizando a seguinte nomenclatura (fig. X) e as imagens devem ser digitalizadas com resolução mínima de 300 dpi e gravadas em arquivos JPEG, TIFF ou PSD.
- g) Resenhas (de livros, exposições ou outros trabalhos) devem vir acompanhadas de ficha técnica completa.
- h) Ao final do texto devem ser mencionados os dados sobre o autor: crédito profissional sumário e acadêmico, com até 600 caracteres.
- i) Os autores são responsáveis pela revisão dos textos assim como pela propriedade intelectual das ideias que divulgam. Os artigos assinados serão de responsabilidade exclusiva de seus autores.
- j) Os trabalhos enviados serão submetidos ao Conselho Editorial da Porto Arte ou a pareceristas externos (avaliação sigilosa), podendo ser aceitos, devolvidos com sugestões aos autores que poderão rerepresentá-los, ou devolvidos.
- k) Serão remetidos a cada autor 03 (três) exemplares do número onde for publicada sua colaboração.

INSTRUCTIONS FOR AUTHORS

Authors interested in collaborating with Porto Arte magazine should submit their papers to the Conselho Editorial da Revista (Editorial Counsel of the magazine),

Articles must obey the following norms:

- a) Articles, necessarily unpublished, edited by the Microsoft Word Editor and saved in the format .rtf (Rich Text Format), should be submitted only through the following electronic address: <http://www.seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/index>. To this end, the author of the text must register himself as Author in the system, following the indicated steps to conclude the submission.
- b) The texts should have between 8,000 and 55,000 characters including spaces, Arial font, font-size 12, paragraph line spacing - simple (single space), new paragraphs using enter (return) and tab command, and texts should be accompanied by an abstract of up to 750 characters, including spaces and up to 5 key words.
- c) Notes should be kept to a minimum and placed as footnotes. Bibliography should also be indicated in a footnote, summing up to the author's last name, publication date of the work and, where necessary, page (eg.: SALAS, 2005, p. 22). Complete bibliography should be placed in the end of the article, and should be elaborated following the norm of ABNT, which is: LAST NAME, First name of author: Title of the work. City: Editor, year of publication.
- d) Indications of notes in the text should be placed after the punctuation, eg.: [...] The field of photography.¹
- e) For citations, use an additional 3 cm paragraph indentation.
- f) If the article has illustrations, they must be indicated within the text using the following nomenclature (fig. X) and the images should be digitalized (scanned) with a minimum resolution of 300 dpi and saved in JPEG, TIFF or PSD files.
- g) Reviews (of books, exhibitions or other works) should be accompanied by a complete description of library catalog publication data or exhibition data.
- h) At the end of the text, data about the author should be mentioned: a summarized professional and academic credit with up to 600 characters.
- i) Authors are responsible for the revision of texts as well as the intellectual propriety of ideas discussed. Signed articles are the exclusive responsibility of their authors.
- j) Papers sent will be submitted to the Conselho Editorial da Porto Arte (Editorial Counsel of Porto Arte) or for external evaluation (maintaining privacy), with the possibility of being accepted, returned with suggestions for the author to consider for future presentation, or refused.
- k) 03 (three) copies of the issue including the published paper will be sent to each author:

Porto Arte 1

Volume I | novembro | 1990

A escultura de Victor Brecheret

Armindo Trevisan

Análise musical: para quem? por quê?

Cristina Caparelli Gerling

Espelho, espelho nosso, existe alguém mais bonito do que nós?

Flávio Mainieri

Sobre a música “erudita” brasileira, hoje

Flávio Oliveira

O princípio de realidade na pintura do Renascimento - a questão da perspectiva

Icleia Borsa Cattani

A interpretação dos sonhos, segundo Freud, e o pesadelo

de Clitemnestra, em Ésquilo e Sófocles

Ivo Bender

Macbeth: crime, política e medo

Luiz Paulo Vasconcellos

A magia do silêncio nas artes visuais

Nilza Grau Haertel

O valor educacional da arte

Raimundo Martins

A trova e a décima no Rio Grande do Sul

Rose Marie Reis Garcia

A máscara, seu sentido e seu uso no treinamento do ator

Sandra Dani

Porto Arte 2

Volume II | maio | 1991

A Escola de Artes e a profissionalização do seu aluno

Cirio Simon

Picasso: percepção e concepção

Eduardo Vieira da Cunha

Vidas Secas: o filme, o livro

Flávio Mainieri

Mário de Andrade: crítico de arte

José Augusto Avancini

A pintura a óleo e a questão Van Eyck

Lenora Lerrer Rosenfield

Considerações sobre gravura artística

Nilza Grau Haertel

Anotações para um estudo sobre a vontade no processo de criação do ator

Sandra Dani

A assimilação e a estruturação da linguagem musical na infância

Vera Regina Pilla Cauduro

Porto Arte 3

Volume II | novembro | 1991

O uso do cantus firmus na Choral Fantasy, Op. 73 de Paul A. Pisk

Any Raquel Souza Carvalho

Cézanne e o fotógrafo desconhecido

Eduardo Vieira da Cunha

A utilização das cores em alguns casos do retoque na restauração

Lenora Lerrer Rosenfield

Considerações sobre o sistema das artes plásticas

Maria Amelia Bulhões

Martin Fierro: a modernidade em debate

Maria Lúcia Bastos Kern

Gravuras em metal à maneira de Michelangelo durante o Cinquento

Maria Lucia Cattani

Perspectivas para a educação artística na nova lei de diretrizes e bases

Maura Penna

Metodologia para uma educação musical: uma questão de

conhecimento em bom-senso

Vera Regina Pilla Cauduro

Acalantos

Cristina Rolim Wolffenbüttel

Porto Arte 4

Volume III | maio | 1992

Don Juan em Kierkegaard

Alvaro Valls

Pesquisa em artes visuais

Annateresa Fabris

O kitsch na arquitetura popular brasileira: manifestação essencialmente urbana

Blanca Brites

Semiótica e significação: uma introdução

Flávio Vinicius Cauduro

A criação musical: considerações psicodinâmicas

Marcello Guerchfeld

Política cultural do Estado Novo no campo das artes plásticas

Maria Amelia Bulhões

Sobre o significado da pesquisa em música na universidade

Maria Elizabeth Lucas

O processo de criação e a pesquisa nas artes plásticas

Romanita Disconzi

Percursos da educação artística: um balanço das diversas abordagens

Sylvia Coutinho

De monstros e mistérios: o fantástico e a estilização em There are more things, de Jorge Luis Borges

Ivo Bender

Porto Arte 5

Volume III | dezembro | 1992

Arte e psicanálise: encontro marcado por uma ilusão

Elida Starosta Tessler

Apointamentos para uma dramaturgia regionalista

Flávio Mainieri

O significado do jogo na educação infantil

João Gilberto Gil

Iluminación e deslumbramiento: anticipaciones de la imaginación

Margarita Schultz

A importância de (outras) imagens no ensino da arte

Martin Grossmann

Escultura: encontros entre o perceber e o fazer

Mônica Zielinsky

As habilidades motoras e sua contribuição para a apreensão do ritmo musical na infância

Vera Regina Pilla Cauduro

Porto Arte 6

Volume IV | maio | 1993

Cinema e modernidade em Klaxon

Annateresa Fabris e Mariarosaria Fabris

A liberdade de criação e a cultura popular

Antonio Carlos Vargas Sant'anna

Avatares de la crítica

Carlos Espartaco

Artes plásticas: participação e distinção. Brasil anos 60/70

Maria Amélia Bulhões

Diretrizes para uma educação artística democratizante: a ênfase na linguagem e nos conteúdos

Maura Penna

Arte contemporânea e identidade cultural no Rio Grande do Sul (1980-1990)

Icleia Borsa Cattani

Porto Arte 7

Volume IV | novembro | 1993

O museu é o mundo - arte e vida cotidiana na experiência de Hélio Oiticica

Elida Starosta Tessler

A pesquisa em história da arte

Annateresa Fabris

Vanguarda brasileira, Hélio Oiticica

Celso F. Favaretto

Histoire de la critique/critique de l'histoire "l'art moderne n'existe pas"

Marc Jimenez

Artes plásticas no Brasil: vanguarda e internacionalização nos anos 60

Maria Amélia Bulhões

El grupo signo en el sistema de las artes, en Chile de comienzos de los años 60

Sylvia Rios M.

Paysage/eros

Paul-Armand Gette

Porto Arte 8

Volume V | maio | 1995

A fotografia oitocentista ou a ilusão da objetividade

Annateresa Fabris

O desejo de permanência e do reconhecimento: uma abordagem do retrato fotográfico a partir do pensamento de Lacan

Francisca Ferreira Michellon

Relações entre cinema e pintura: Senso e os macchiaioli

Mariarosaria Fabris

Unidades móveis de exposição

Maria Teresa Brunelli

Clement Greenberg: um crítico na história, um crítico da história

Dominique Château

Fontes e problemas metodológicos em história da arte

Maria Lúcia Bastos Kern

Avaliação e o ensino das artes

Geraldo Orthof

História da arte latino-americana na Alemanha

Hans Haufe

A ruptura contemporânea com as aporias vanguardistas na construção de um novo paradigma estético-social

Antonio Vargas

Semiótica e semiologia: contrastes

Flávio Vinícius Cauduro

Construção de imagens bi e tridimensionais

Suzete Venturelli

Porto Arte 9

Volume V | maio | 1995

Estetização e estetização profunda - ou a respeito da atualidade da estética nos dias de hoje

Wolfgang Welsch

Aspectos da gravura de Carlos Martins

Maristela Salvatori

Olimpia e a questão do modelo

Jean Lancri

Produção plástica e a instauração de um campo de conhecimento

Sandra Rey

O consumo das artes

Edinice Mei Silva

Porto Arte 10

Volume V | novembro | 1995

A história da arte como prática interdisciplinar

Annateresa Fabris

Da arte nacional brasileira para a arte brasileira internacional

Tadeu Chiarelli

A crítica de arte nos anos 70: uma visão

José Augusto Avancini

O concretismo na América Latina: um ensaio sobre manifestos e

declarações de artistas de 1946 a 1959

Neiva Fonseca Bohns

Calvário, sudário e macabéa: notas sobre uma direção da arte contemporânea

Alexandre dos Santos

Estética tradicional e imagem informática

Margarita Schultz

Desvios do conhecimento - o monstro e a iconologia: reflexão maldita

Marcia Tiburi

Caravaggio: imagens de um mundo barroco

Maria do Socorro Carvalho

Entre mortos e feridos: a construção do discurso preservacionista em

dois intelectuais do patrimônio

Mario Chagas

Porto Arte 11

Volume VI | maio | 1996

Reflexões sobre as propostas de alguns movimentos artísticos dos anos 60

Muriel Caron

A fenomenologia viva de Franz Walther

Stéphane Huchet

O índice indicado com o dedo

Jean Lancri

Joseph Beuys, artista internacional

Jacques Leenhardt

Reflexões sobre a encenação autobiográfica de Joseph Beuys

Marion Hohlfeld

Formas e formulações possíveis entre a arte e a vida: Joseph Beuys e Kurt Schwitters

Elida Tessler

Duchamp versus Beuys ou a ironia versus paixão

Vera Chaves Barcellos

...Desfazer as dobras de alguma coisa que lhe havia sido dada toda dobrada, há alguns anos

Éliane Chiron

Porto Arte 12

Volume VII | novembro | 1996

Mestrado em Artes Visuais: 5 anos

NÚMERO ESPECIAL

Porto Arte 13

Volume VII | novembro | 1996

Ao 7º X: trivium com centauro, estrelas e dançarinas

Éliane Chiron

O caos e a ordem na pintura contemporânea

Gilbert Lascault

Presença de la imagem informática

Margarida Schultz

Corpo e controle: o olho do poder e o esquadramento individual (uma leitura foucaultiana dos primórdios da fotografia)

Alexandre Ricardo Dos Santos

Desconstruir/reconstruir

Annateresa Fabris

Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais

Sandra Rey

A imagem visual na nova história e história da arte

Maria Lúcia Bastos Kern

Pontes entre Adorno e Gadamer

Alvaro Luiz Montenegro Valls

Pontos derivantes

Hélio Ferverza

Porto Arte 14
Volume VIII | maio | 1997

A epiderme das imagens ou a arte da guerra pop
Stéphane Huchet
Mário e a crítica de arte: a propósito de uma “normativa de crítica”
José Augusto Avancini
A recepção do cubismo na Alemanha
Claudia Valladão de Mattos
Arte incidental - as mostras de artes plásticas em Porto Alegre entre 1875 e 1903
Flávio Krawczyk
Intersecções: fotografia e pintura
Maria Ivone dos Santos
O pensamento de Paul Virilio como referência para o estudo das relações entre fotografia e cinema na história de suas origens
Francisca Ferreira Michelin
Arthur Bispo do Rosário - divagações sobre bordados e fotografias
Luiz Eduardo Robinson Achutti
Percorrendo processos de criação artística: a percepção
Mônica Zielinsky

Porto Arte 15
Volume VIII | novembro | 1997

A arte como evento - Jouniac, Beuys, Duchamp
Éliane Chiron
L'art et la manière de donner sa langue au chat (vinte e um mais um fragmentos de L'Encyclopédie du Facteur Cheval)
Jean Lancri
O gosto neobarroco na obra de João Câmara
Silvana Brunelli
Ética e estética
Alvaro Luiz Montenegro Valls
Ética museológica y globalización cultural
Gabriel Peluffo
Nas malhas da morte
Kathrin H. Rosenfield
Contra o esteticamente correto
Marc Jimenez
Da estética à poética
René Passeron

Porto Arte 16
Volume IX | maio | 1998

Crítica & estética
Dominique Berthet
L'Infra-mince, zona de sombra e o tempo do entre-dois
Patrícia Franca
Corpos, memórias, vertigios: a representação brasileira na Bienal de Cuenca
Icleia Borsa Cattani e Maria Amelia Bulhões
La llamada nueva figuración argentina
Luis Felipe Noé
O rosto e a terra: onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto
Georges Didi-Huberman
A figuração na arte contemporânea: alguns exemplos
Daniela Kern, Gisele Federizzi, Helena Martins Costa, Mara Castilhos,
Máximo P. de Lucena
A figura como forma simbólica
Rogério Dias Gonçalves e Roseli Tesche
Entre o olho e a iluminação: cone-icone, ex-voto, index-voto
Eduardo Vieira da Cunha

Porto Arte 17
Volume IX | novembro | 1998

O caminho de Tirésias, ou reflexões sobre a cegueira: um ensaio sobre cinco artistas brasileiros
Vera Chaves Barcellos
Do terreno de circo ao olho mágico: pontos cegos e entreolhares
Hélio Ferverza
Câmara obscura: algumas idéias sobre a fotografia pinhole - nas artes, na estética, na educação
Jochen Dietrich
O maquinista
Élida Tessler e Tereza Lenzi
Evgen Bavcar: silêncios, cegueiras e alguns paradoxos quase invisíveis
Élida Tessler
Uma câmera escura atrás de outra câmera escura
Élida Tessler e Muriel Karon
Inapreensível presença do tempo
Evgen Bavcar
Tradução inter-semiótica: uma experiência criativa
Romanita Disconzi

Porto Arte 18

Volume X | maio | 1999

Metamorfismo plástico: Léger e a representação da modernidade

Dominique Chateau

Maneiras de instalações

Sylviane Leprun

Reflexiones sobre el ejercicio de la pintura a partir de conceptos extraídos de la teoría de Jacques Lacan

Roberto Fajardo

El impacto de la globalización en la articulación de las dinámicas artísticas

Arturo Rodríguez

Outro mundo

Alexandre Melo

El hombre propone... y la época dispone. O cómo se dibujó el perfil del

Museo Rosa Galisteo de Rodríguez

Maria Teresa Constantín

Algumas questões metodológicas sobre o estudo das formas de disseminação do pensamento vanguardista entre vizinhos latinoamericanos

Neiva Maria Fonseca Bohns

Identidade-territorialidade no contexto da II Bienal do Mercosul

Maria Amelia Bulhões

Porto Arte 19

Volume X | novembro | 1999

Semiologia visual, pintura e intertextualidade

Bernard Paquet

Além da matéria: Brancusi e a fotografia

Jacques Ieohardt

A geração 80: um panorama e o caso de Porto Alegre

Ana Lúcia Araújo

Para uma estética do risco

Marc Jimenez

Uma casa dividida

Richard Schustermann

Cica & sede de crítica

Ricardo Basbaum

A arte e sua mediação na cultura contemporânea

Mônica Zielinsky

Porto Arte 20

Volume XI | maio | 2000

A temporada italiana de Pettroruti: considerações sobre um relato autobiográfico

Annateresa Fabris

Dois diálogos imaginários: considerações sobre a obra de Poussin

Priscila Iufinoni

NÚCLEO TEMÁTICO: QUESTÕES DE MUSEOLOGIA

A arte como valor e as instituições museológicas

Maria Amelia Bulhões

Do perene ao transitório na arte contemporânea: impasses

Cristina Freire

Museu e interatividade: o exploratorium e uma entrevista com Paul Doherty

Francisco Marshal

Venturas y desventuras de los estudios de público

Graciela Schmilchuk

MUVA: Museo Virtual de Artes el Pais

Alicia Harber

Porto Arte 21

Volume XII | julho/agosto | 2004

DOSSIÊ: a obra em processo

Organização: Sandra Rey

A poética em questão

René Passeron

Anatomia do gesto criador em uma prática do desenho

Éliane Chiron

A instauração da imagem como dispositivo de ver através

Sandra Rey

Uma repetição pode esconder uma outra

Patrícia França

Poética da recriação: sobre um auto-retrato de Francis Bacon

Dominique Chateau

A heterogeneidade e a instauração da pintura

Bernard Paquet

Utopia e fantasma

Kássia Valéria de Oliveira Borges

A ambigüidade na poética de Louise Bourgeois

Adriane Fernandez

Clement Greenberg. A arte de vanguarda e a teoria modernista

Maria de Fátima Morethy Couto

A linguagem épica das Xarqueadas de Danúbio Gonçalves

Paulo Gomes

O + é deserto, de Hélio Ferverza

Paulo Silveira

A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual de Edmond Couchot

Ricardo Cristofaro

DOSSIÊ: Fotografia / Arte Contemporânea

Organizadores: Sandra Rey e Eduardo Vieira da Cunha

Surrealismo e Fotografia: uma Proposta de leitura

Annateresa Fabris

A Fotograficidade

François Soulages

Cruzamentos entre o real e o (im)possível: Transversalidades entre o

'Isso Fol' do Fotografia de Base Químico e o "Isso Pode Ser" do Imagem

Número

Sandra Rey

Imagens Estilhaçadas Luz. Espaço e Corte

Beatriz Rauscher

O Objeto Ausente

Maria do Carmo Nino

A Traição dos Imagens: fundos de caixas em espaços arquitetônicos

Niura Legramante Ribeiro

Na sombra da cidade: atenção e cegueiro

Daniela Cidade

Susan Sontag: uma pacifista diante do dor dos outros

Alexandre Santos

Contaminações: um estudo sobre Rosângela Rennó

Janaina Meio

Impressões - O modo negativo e os vestígios na arte contemporânea

Eduardo Vieira da Cunha

Historiografia da arte: revisão e reflexões face à arte Contemporânea

Maria Lúcia Bastos Kern

As reconfigurações do estatuto de artista na época moderno e contemporânea

Nathalie Heinich

Estéticas clássicas e crítica de arte -impasses

Kathrin Holzermayr Rosenfield

Resenha Crítica: A Fotografia nos Processos Artísticos Contemporâneos –

Alexandre Santos e Maria Ivone dos Santos

Blanca Brites

Resenha Crítica: O Jogo do Belo e do Feio - José Arthur Gianotti

Vinicius Oliveira Godoy

DOSSIÊ: Questões do Desenho: Abordagens Contemporâneas

Organizadora: Icleia Cattani

Desenhar: uma prática lacunar

Eliane Chiron

O desenho como abismo

Icleia Cattani

Um percurso para o olhar: o desenho e a terra

Flávio Gonçalves

Anghiari: as batalhas do desenho

Valérie Morignat

Sobre o desenho

Tereza Poester

Da importância de alguns desenhos preparatórios de Anico Herskovits

Paulo Gomes

Considerações da arte que não se parece com arte

Hélio Ferverza

Vanguardas artísticas e movimentos socioculturais no México: um

olhar a partir da sociologia histórica, da cultura e da arte

José Othón Quiroz Trejo

Ativar o vazio/cheio numa produção gráfica pessoal

Jailton Moreira

O Torreão como experiência de educação

Lurdi Blauth

Leonilson: desdobramentos

Ana Lúcia Beck

Espaço N.O.. Nervo Óptico - Ana Maria Albani de Carvalho

Claudia Paim

Icleia Cattani - Organizador: Agnaldo Farias

Viviane Rocha

DOSSIÊ: Utopia e Ato Criativo

Organização: Edson Luiz André de Sousa

A Estética como utopia

Evgen Bavcar

A utopia da significação como norte do ato criativo

Maria Amelia Bulhões

Freud sobre Leonardo da Vinci:

A construção da psicanálise em seus (des)encontros com a arte

Ana Vicentini de Azevedo

Uma Linha do Horizonte e outros alinhamentos prováveis

Elida Tessler

A burocratização do amanhã: utopia e ato criativo

Edson Luiz André de Sousa

Violência e Imagem: ou de como fazer o Davi de Michelangelo falar

Vinicius Oliveira Godoy

Só não existe o que não pode ser imaginado: articulações entre corpo e novas tecnologias na arte contemporânea

Ricardo Cristofaro

Dentro do Labirinto: Arquiteturas utópicas em León Ferrari

Eduardo Veras

A Atitude dos Coletivos

Fernanda Albuquerque

Olhar criativo de um andar utópico

Károl Veiga Cabral e Márcio Mariath Belloc

A Merzbau de Kurt Schwitters e a dimensão ritual da arte moderna

Veronica Stigger

Quem decide o que é patrimônio cultural? Estudo de sua valorização na cidade de Chihuahua

Graciela Schmilchuk

A fotografia e seu processo de hibridização

Maria Celeste de Almeida Wanner

DOSSIÊ: O artista viajante

Organização: Maria de Fátima Costa

Comisión Corográfica da Colômbia: Um mapa estendido do corpo político

Katherine Manthorne

A respeito da compreensão da geografia pelos artistas-viajantes nos séculos XVIII e XIX

Susanne B. Keller

O viajante e a paisagem brasileira

Ana Maria Belluzzo

A viagem Pitoresca como categoria estética e a prática de viajantes

Pablo Diener

A Arte de Viajantes: de documentadores a artistas-viajantes. Perspectivas de um novo gênero Sara Badia

Pablo Diener e Maria de Fátima Costa

A obra de Rafael Castro y Ordóñez, fotógrafo da Comissão Científica do Pacífico (1863-1865)

Sara Badia

Iconografia Européia-Americana de Bolívar

Roldán Esteva-Grillet

Olhar criativo de um andar utópico

A litografia como veículo difusor da obra dos artistas viajantes: imagens do México entre 1828 e 1847

Arturo Aguilar Ochoa

As odisséias possíveis

Paulo Silveira

Diálogos entre imagens: fotografia e pintura na pop art britânica

Annateresa Fabris

Schwanke, vestígios de um cometa

Tania Mara Galli Fonseca

Entrevista por Fernanda Albertani e Mário Azevedo

Glória Ferreira

Resenha Crítica: Mestiçagens na Arte Contemporânea

– Icleia Borsa Cattani

Daniela Kern

Porto Arte 26

Volume XVI | maio | 2009

DOSSIÊ: “Interfaces Digitais na Arte Contemporânea”

Organização: Sandra Rey e Emilio Martinez Arroyo

A participação como processo cognitivo: reflexões a partir da Exposição Cidades Interativas

Emilio Martinez Arroyo e Bia Santos

Experimentos em territórios digitais e paisagens interativas

Maria Amelia Bulhões

Salvando as distâncias

Maria José Martines de Pisón

Imagem-Espaço-Tempo. O panorama

Pepa López Poquet

Os panoramas e as montagens fotográficas de Matta-Clark

Elaine Tedesco

Furando com o indicador um panorama: um cruzamento do Arroio

Dilúvio e Guaíba com o Turia

Maria Ivone dos Santos, Cláudia Zanatta, Joubert Vidor, Alexandre

Nicolodi, Ronaldo Dimer

A experiência estética com imagens numéricas em propostas artísticas interativas

Alberto Coelho

Quem é o espectador? Imersão e interação: a experiência em Interfaces digitais POA_VAL Laboratório_I

Andréa Brächer e Niúra Borges

Sobre o acordo de cooperação “Interfaces Digitais na Arte Contemporânea” e a instalação “Interfaces Digitais, POA_VAL Laboratório_I”

Sandra Rey

Diálogos entre imagens: fotografia e pintura na pop art britânica (II)

Annateresa Fabris

Paisagem moderna à margem: Baudelaire e o elogio a Catlin e Meryon

Daniela Kern

A voz da artista

Leonora L. Rosenfield

Arte Virtual: da Ilusão à Imersão – Oliver Grau

Silvana Boone

Porto Arte 27

Volume XVI | novembro | 2009

DOSSIÊ: A crítica de arte em debate

Organização: Mônica Zielinsky

Da filosofia à crítica de arte

Arthur C. Danto

De acordo com o quê: arte e a filosofia do “fim da arte”

Robert Kudielka

Debate crítico?!

Glória Ferreira

Cinco reflexões sobre o julgamento estético

Thierry De Duve

A crítica de arte em ação

Jacques Leenhardt

Partilhas no ambiente da crítica

Stéphane Huchet

Crítica e criação em recíprocas conexões e rupturas

Mônica Zielinsky

Diálogos entre imagens: fotografia e pintura na pop art britânica (III)

Annateresa Fabris

A escultura monumental no México e a mudança da

paisagem urbana a partir de 1950

Lily Kassner

Um argumento frágil

Flávio Gonçalves

A arte como atitude

Entrevista de Luis Camnitzer a Cayo Honorato

Porto Arte 28

Volume XVII | maio | 2010

DOSSIÊ: Web arte: uma poética da Internet

Organização: Maria Amelia Bulhões

Fred Forest

Net.art

Silvia Laurentiz

Tags e metatags? De Ted Nelson a Tim Berners-Lee

Laura Baigorri

Artistas latinos making global art

Maria Amelia Bulhões

Incursões ecológicas na web art

Christine Mello

Lucas Bambozzi: redes sociais e enfrentamento

Gilbertto Prado

Algumas experiências de arte em rede: projetos wAwRwT, Colunismo e

Desertesejo

Fabio Oliveira Nunes

Reflexões sobre a web arte em novos contextos

Raquel Fonseca

A fotogenia como fundamento do desejo de transformação da aparência

Maria de Fátima Morethy Couto

Do moderno e do contemporâneo na arte brasileira

Vinicius Oliveira Godoy

Ctrl+Art+Del – Distúrbios em arte e tecnologia – Fábio Oliveira Nunes

Porto Arte 29

Volume XVIII | novembro | 2010

DOSSIÊ: Migrações e Mutações na Arte Contemporânea

Organização: Éliane Chiron, Sandra Rey, Icleia Cattani

Éliane Chiron

Niki de Saint-Phalle: jardim migrante, caminho mutante

Annateresa Fabris

A ilha da felicidade pelas lentes de Karl Marx

Bernard Paquet

A paisagem da pintura: migração das camadas, mutação da profundidade

Icleia Borsa Cattani

Paisagens do exílio, lugares da utopia

Carlos Alberto Murad

Linhas estelares e traçados do pensamento criador

Anais Lelièvre

Georges Rousse. A arte de habitar do viajante

Hong Biao Shen

Em Paris, entre China e Mongólia, mutação da escultura

Sandra Rey

Caminhar: experiência estética, desdobramento virtual

Mirtes Marins de Oliveira

Apropriação e montagem: melancolia e utopia

Leila Danziger

Micha Ullman: escavar, revolver, lembrar

Vera Beatriz Siqueira

Anita Malfatti: limites do moderno

Silvana Boone

Uma breve história da curadoria – Hans Ulrich Obrist

AQUISIÇÃO DE EXEMPLARES E COLABORAÇÕES

Para adquirir os exemplares da revista Porto Arte e enviar proposição de artigos, entre em contato com:

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – UFRGS

Rua Senhor dos Passos, 248

3º andar

90180-020 Porto Alegre/RS

T. 51-33084314

E-mail: portoarte@ufrgs.br

ACQUISITION OF ISSUES AND COLLABORATIONS

To acquire issues of Porto Arte magazine and to send article proposals, enter in contact with:

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – UFRGS

Rua Senhor dos Passos, 248

3º andar

90180-020 Porto Alegre/RS

T. 55 51-33084314

E-mail: portoarte@ufrgs.br

30



Programa de Apoio à
Edição de Periódicos

