



UFRJ

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE LETRAS E ARTES  
ESCOLA DE BELAS ARTES  
DEPARTAMENTO: Belas Artes Escultura BAE  
CURSO: Artes visuais - Escultura AVE

## **IMAGEM EM CIRCUNSTÂNCIA**

ALEXANDRE COLCHETE BRODA  
DRE: 107 363 581

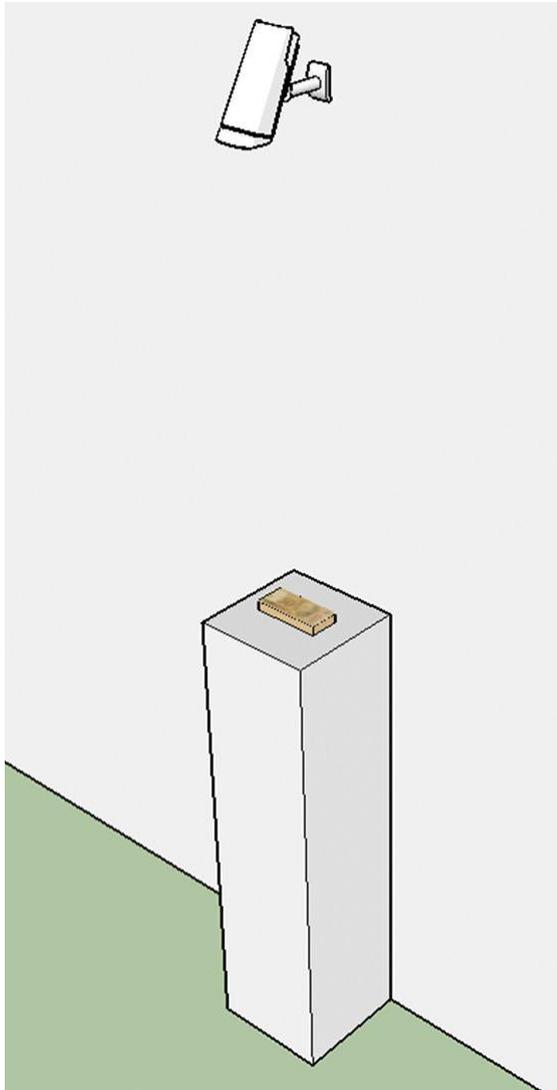
RIO DE JANEIRO, JULHO DE 2017

## **RESUMO**

Esta pesquisa prático-teórica observa o fenômeno da imagem na contemporaneidade através de teorias antropológicas, analisando como o mecanismo de construção das imagens técnicas - geradas pelos meios de comunicação - pode ser apropriado e subvertido pela arte a fim de emancipar os arquétipos disponíveis ao imaginário das grandes cidades.

*Palavras-chave: arte contemporânea; imagem; pós-representação; cultura; política; violência*

**1**  
**PORTFOLIO**



### ***ESTA NOTA É FALSA***

inkjet em offset e câmera falsa

aprox. 50 x 50 x 250 cm

2017

A instalação expõe uma pilha de vinte notas falsas de cinquenta reais (R\$50) sobre um pedestal. Em cada uma, a frase "ESTA NOTA É FALSA" toma o lugar de "DEUS SEJA LOUVADO". Logo acima, uma câmera de vigilância - também falsa - aponta para o pedestal e brilha um LED vermelho.



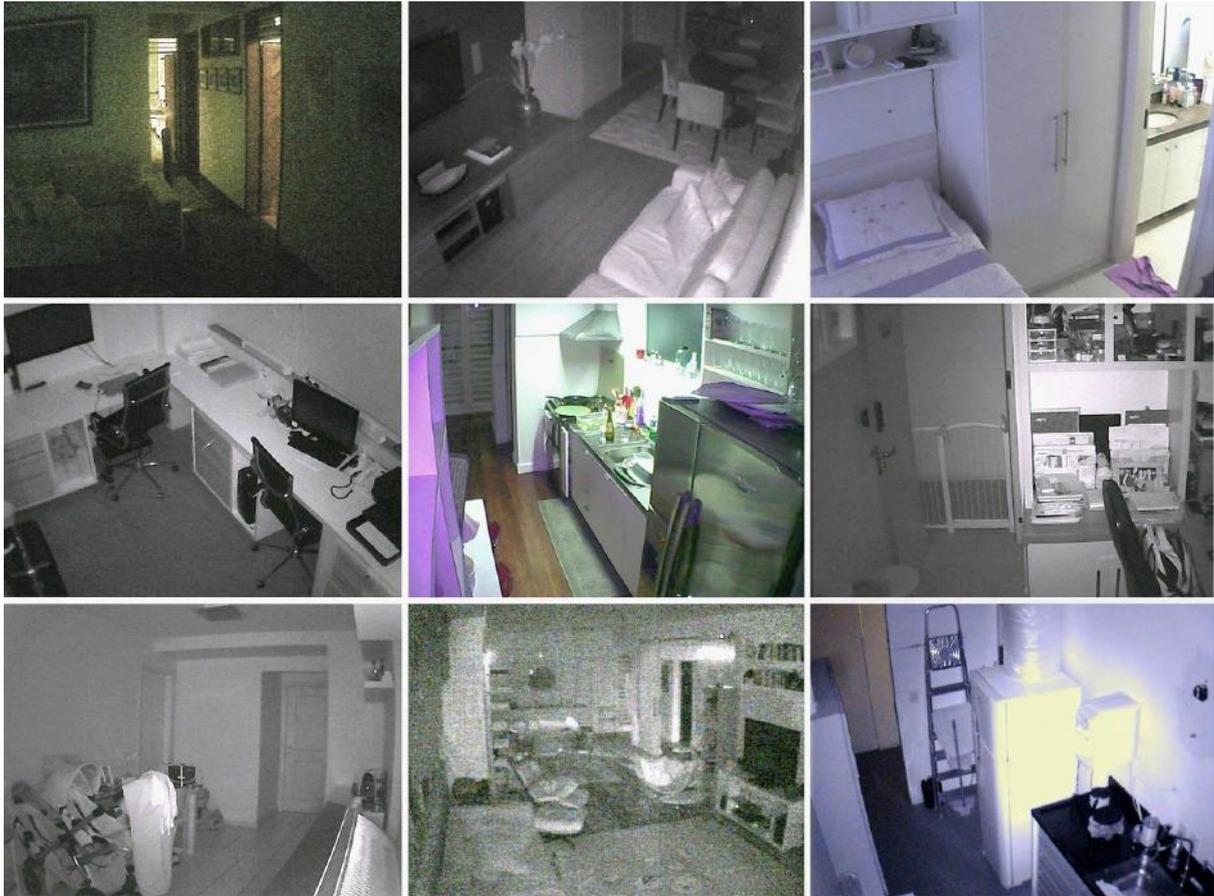
### ***MONUMENTO À DEMOCRACIA***

microfone, pedestal e amplificador

aprox. 100 x 150 x 250 cm

2016

Um microfone é plugado a um amplificador e montado em um pedestal a 2,5m de altura. O público nunca deve ser convidado a interagir com o trabalho, mas a estrutura como um todo pode ser manipulada livremente, desde que respeitada a integridade dos objetos. Caso haja essa intervenção, o conjunto deve ser ajustado novamente à posição inicial somente ao final do dia.



### **SEM TÍTULO (GAZUA)**

série de 9

100 x 60 cm cada

2015

Esta é uma série de fotografias digitais tiradas a partir de uma vulnerabilidade técnica de câmeras de segurança conectadas à internet, que permite que qualquer indivíduo possa invadi-la digitalmente. As imagens mostram ambientes registrados por essa invasão, geralmente domésticos e familiares, mas sempre com uma estranha sensação de ausência. Nunca vemos alguém. Os objetos parecem protagonizar as narrativas sugeridas pelo testemunho íntimo da câmera.



***SEM TÍTULO (ILHA)***

lona, sacos de areia e árvore

aprox. 3 x 3 x 2 m

2014

Materiais de construção mimetizam uma ilha remota no meio do oceano. A paisagem, supostamente bucólica e contemplativa, é distorcida pelo caráter construtivo dessa imagem.



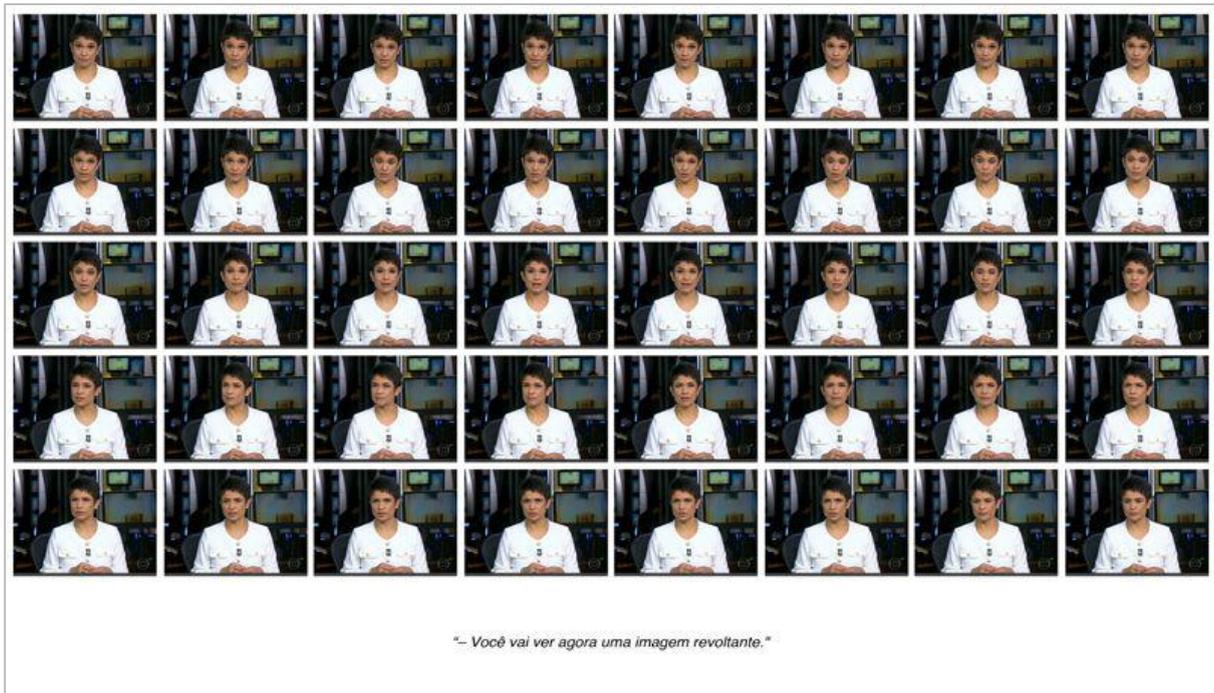
### **IMAGEM - FRASE**

microfone, pedestal e chromakey

aprox. 150 x 100 x 180 cm

2014

Um microfone está apontado para um quadrado verde. Este quadrado é pintado na parede da instituição com um tom de verde referente ao *chromakey*, dispositivo de pós-produção audiovisual que substitui uma cor por qualquer imagem.



## **UMA IMAGEM REVOLTANTE**

inkjet em papel fotográfico

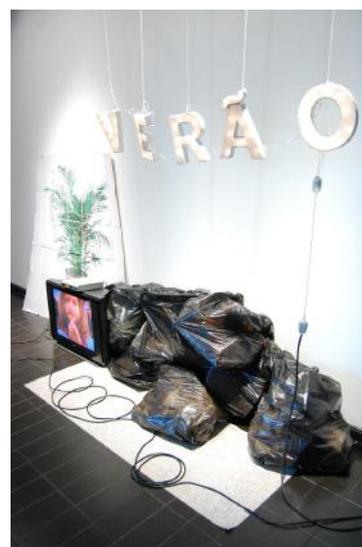
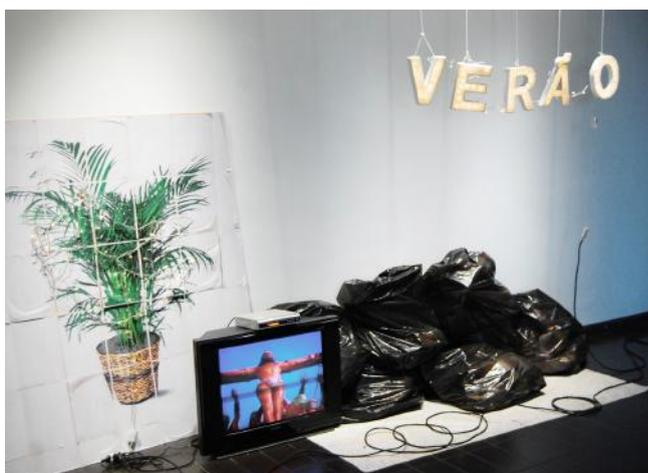
100 x 60 cm

2014

40 frames de um trecho do Jornal Hoje em que a apresentadora destaca: "Você vai ver agora uma imagem revoltante". As imagens congelam o rosto de Sandra Annenberg em expressões de desgosto e repúdio.

(detalhes)





### **NATAL CARIOCA**

impressão inkjet, letreiro, video (3', 1 canal), sacos de lixo e extensões elétricas

aprox. 4 x 2 x 3 m

2013

Uma série de objetos e imagens mimetizam a clássica cena de natal americano sob o repertório simbólico do Rio de Janeiro: sacos de lixo em cima de pedras portuguesas, uma palmeira com pisca-pisca e fios elétricos dispostos como pretensa gambiarra. Uma TV exhibe cenas que se cortam entre um filme da "Paixão de Cristo", um culto evangélico televisivo e um batuque de terreiro de umbanda. No alto, um letreiro pendurado com barbante pisca lentamente a palavra VERÃO.



## **QUASI - PÔR - DO - SOL**

impressão inkjet em offset

2 x 2 m

2012

A fotografia exhibe um corpo que suspende simbolicamente o Sol por trás do horizonte de um oceano construído com roupas e lençóis. O *grid* branco surge a partir do método de montagem da imagem, que é composta por 70 folhas A4.

**2**

***PESQUISA***

## **2.1 | APRESENTAÇÃO**

Do desenvolvimento de trabalhos artísticos construídos a partir de imagens e processos da cultura de massa, esta pesquisa não pretende buscar um conceito definitivo para o fenômeno da imagem na contemporaneidade, mas sugerir relações entre certos autores que a estudam a partir de um eixo antropológico.

Imagens são objetos híbridos que surgem entre a natureza e a cultura, intrinsecamente ligados à complexa rede de relações de sentido que se dá entre nós e o mundo. Somos fatores da equação que atravessa o real e o virtual, pela qual significamos as coisas ao nosso redor. A imagem é uma coisa como você e eu.

Com isso, entendemos que imagens são veículos de discursos, que engendram em si a cultura e a política pela qual circulam. Através das imagens técnicas geradas pelos meios de comunicação - que administram o imaginário das comunidades globais - exploramos sintomas de uma Mitologia urbana alimentada diariamente. Imagens falam. Imagens violentam. A partir da "banalidade do mal", pretendemos revelar a imagem enquanto circunstância.

Por fim, vemos essa prática artística como uma forma de imaginação emancipada - uma ação mais direta - que, ao se apropriar e subverter o mecanismo simbólico dos grandes meios de comunicação, revela os arquétipos da nossa realidade.

## 2.2 | PÓS-REPRESENTAÇÃO E QUASE-OBJETO

Há quase quarenta mil anos, por algum misterioso motivo, nossos ancestrais pintavam o contorno de suas mãos nas paredes de uma caverna (fig.1). Há quem diga que este tenha sido o autorretrato inaugural, como um lampejo criativo de si, que apresenta a primeira consciência abstrata do então *homo sapiens sapiens*. Há quem diga também que o autorretrato da contemporaneidade seja a *selfie*, com a qual inundamos as redes sociais num exercício diário de autorrepresentação. Seja por santos ou emojis - pictograma contemporâneo das redes sociais - viemos mantendo há milhares de anos o hábito de produzir essas imagens e objetos que, em geral, não servem para outra coisa senão representar um ideário de conceitos pelos quais nos identificamos.

A imagem permeia todas as culturas da humanidade mas não há consenso sobre a forma como nos relacionamos com ela. O senso comum se apoia no paradigma platônico - uma coisa (matéria) representa outra (ideia) - cabendo à imagem o mero papel de veículo entre estes dois mundos - o real e o virtual - desqualificada à pior instância como uma imitação da imitação. Mas aquela noção de autorretrato, a relação direta entre nós e a representação, seja na caverna ou posando em pontos turísticos (fig. 2), nos faz lembrar que somos parte desse fenômeno. O esquema de Platão desconsidera um dos pilares fundamentais dessa equação. “As imagens acontecem entre nós, que as olhamos, e seus meios, com os quais elas respondem ao nosso fitar” (BELTING, 2005)<sup>1</sup>. Prescindem de nosso olhar pois estão no mesmo plano que o nosso, como se presentes em espírito. Ela atravessa nossos corpos em poses, gestos, rituais e cerimônias, transbordando o limite semiótico de um mero veículo de mensagem para se tornar fato real, pois as interpretamos com a mesma consciência com a qual lidamos com o mundo. “[A imagem] não representa a realidade. Ela é um fragmento do mundo real. É uma coisa como outra qualquer - uma coisa como você e eu” (STEYERL, 2010)<sup>2</sup>. A imagem é meio sujeito, meio objeto.

Em 2012, produzi *Quasi-pôr-do-sol* (fig.3), uma fotografia onde simulo uma paisagem utilizando objetos ordinários, disponíveis em meu quarto - roupas, lençóis, e um pote pequeno de tinta guache. Para completar o movimento do Sol e resolver o problema técnico de suspendê-lo, decido entrar na imagem e assim completá-la com meu próprio corpo. Noto que este gesto é menos a pretensão de tocar poeticamente um Sol sagrado do que banalizar o sublime. A precariedade dos materiais profana a poesia universal do “astro rei que se esconde por trás do horizonte” como uma coisa qualquer, que cabe num quarto. Além disso, o *grid* - imposto pelo processo mecânico de montagem da foto - impede que a imagem seja pacificamente contemplada pois nos seduz a olhar mais para a imagem enquanto construção. Essa redundância que reafirma a imagem serve não para desconstruir o conteúdo da representação mas sim denunciar o dispositivo em si. Desse modo, percebemos que a imagem persiste, permanece intacta para além de seu suporte pois se faz no espaço entre nós e seu *medium*.

---

<sup>1</sup> HANS BELTING, *Por uma antropologia da imagem*, Concinnitas, 2005. “As imagens acontecem entre nós, que as olhamos, e seus meios, com os quais elas respondem ao nosso fitar.” - pág. 69

<sup>2</sup> HITO STEYERL, *A thing like you and me*, 2010. “[The image] doesn’t represent reality. It is a fragment of the real world. It is a thing just like any other - a thing like you and me.”  
- <http://www.e-flux.com/journal/15/61298/a-thing-like-you-and-me/>

Se tomarmos como exemplo a fotografia de Gabriel Orozco em Nova Iorque (fig. 4), notamos que os materiais que o artista usa para mimetizar a paisagem da cidade vão além de restos e entulhos de obras em poças de chuva sobre o asfalto. O World Trade Center, símbolo econômico da cidade, faz referência a um modelo de economia; os entulhos apoiados no concreto que obstrui a via, nos sugere pensar em especulação imobiliária através de obras públicas; até mesmo o céu pesado e as poças d'água de chuva fazem parte de uma mesma ambientação sobre a cidade. Seus objetos são, ao mesmo tempo, a política e a cultura de NY. Quando apropriados do tecido social e trazidos à imagem, “fazem uma ausência visível ao transformá-la em uma nova forma de presença” (BELTING, 2005)<sup>3</sup>. Ao contrário do que geralmente pensamos, a imagem em questão não está exatamente na fotografia, mas no agenciamento desses símbolos pelo artista, com os quais compartilhamos nossa experiência. Essa nova forma de presença se situa entre o objeto e o sujeito, já que completamos o que vemos com os símbolos que preenchem nossa consciência.

Como analisa Hito Steyerl a partir de Walter Benjamin, que entende que os objetos se comunicam conosco através de uma linguagem muda, “uma coisa [*a thing*] nunca é um objeto inerte, mas um fóssil no qual uma constelação de forças está petrificada (...) consiste de tensões, forças, poderes ocultos, todos sendo constantemente trocados” (STEYERL, 2010)<sup>4</sup>. Todo objeto, de certa maneira, conta sua história e, com isso, envolve diferentes aspectos sociais e econômicos. O lugar da imagem parece ser exatamente onde essas histórias paralelas se cruzam, reunidas sob um mesmo ambiente semântico e sujeitas ao nosso olhar.

Essa condição de agenciamento da imagem aparece em *Natal Carioca* (fig. 5), instalação que montei em 2013 no Espaço Vórtice (EBA/UFRJ). Diversos objetos dispostos no chão da galeria subvertem a familiar cena americana de natal - da árvore com pisca-pisca, sacos de presente e o presépio católico sob flocos de neve - para um repertório carioca - uma palmeira, sacos de lixo e o sincretismo religioso, tudo isso entre pedras portuguesas e o Verão. Mas destaco aqui o uso de mídias variadas - lambe, letreiro, vídeo e objetos - para representar cada um dos elementos que compõem a instalação, como se nos lembrasse que cada um desses elementos advém de um universo simbólico particular que envolve fluxos paralelos e específicos, e adquirem aqui alguma intimidade estrutural. A composição nos liga virtualmente a diferentes logísticas e correntes que atravessam um único meio, que é a instalação como um todo. A frontalidade da composição convida a esse olhar fotográfico, ao enquadramento dos objetos dentro de uma mesma cena.

Nesse sentido, podemos dizer que uma imagem reúne em torno de um objeto as mais diversas naturezas sob um complexo emaranhado de relações. Essa perspectiva encontra referência no conceito de quase-objeto definido por Bruno Latour ao analisar

---

<sup>3</sup> HANS BELTING, *Por uma antropologia da imagem*, Concinnitas, 2005. “Imagens, como todos concordamos, fazem uma ausência visível ao transformá-la em uma nova forma de presença.” - pág. 69

<sup>4</sup> HITO STEYERL, *A thing like you and me*, 2010. “A thing is never just an object, but a fossil in which a constellation of forces are petrified. Things are never just inert objects, passive items, or lifeless shucks, but consist of tensions, force, hidden powers, all being constantly exchanged.”  
- <http://www.e-flux.com/journal/15/61298/a-thing-like-you-and-me/>

determinados fenômenos da modernidade que “não ocupam nem a posição de objetos que a Constituição prevê para eles, nem a de sujeitos”, afirmando ser “impossível encurralar todos eles na posição mediana que os tornaria uma simples mistura de coisa natural e símbolo social” (LATOURE, 1991)<sup>5</sup>. O autor usa como exemplo o aquecimento global, que agencia diferentes disciplinas em torno de um mesmo fenômeno e diz que “pouco nos importa que um dos mandatários fale do buraco de ozônio, que um outro represente as indústrias químicas, um terceiro represente os operários dessas mesmas indústrias químicas (...) contanto que eles se pronunciem todos sobre a mesma coisa, sobre este quase-objeto que criaram juntos”<sup>6</sup>. Nos rituais mágicos das mitologias primitivas, o fenômeno da representação é tratado sob um prisma único, indivisível entre realidade e significado - objeto e sujeito, arte e técnica, mundo sensível e mundo das ideias. Já nas sociedades modernas, vivemos sob um outro regime simbólico, administrado por meios técnicos que costumam separar muito bem a ficção da realidade. Mas a fim de “reatar o nó górdio atravessando, tantas vezes quantas forem necessárias, o corte que separa os conhecimentos exatos e o exercício do poder, digamos a natureza e a cultura”<sup>7</sup>, podemos ter na imagem o instrumento que faltava para enxergarmos também a cultura e a política sob uma perspectiva híbrida.

### **2.3 | CULTURA E POLÍTICA NAS IMAGENS TÉCNICAS**

Falar em imagem, prescinde pensar no seu onde, quando, por quem e para quem. Prescinde levar em conta o seu como e por quê. Pretendo neste tópico tomar o olhar urbano como referência, onde nos vemos inscritos em um terreno muito fértil na produção e consumo de imagens.

A noção de mundo que temos ao viver em comunidades globais se dá principalmente por seus meios de comunicação de massa. Em geral, o cotidiano de uma grande cidade é imaginado por uma rotina de noticiários, novelas e propagandas - fatos e ficções a invadir quartos e salas despejando signos que dão sentido ao dia-a-dia. “O sentido e o sem sentido do urbano se formam quando o imaginam os livros, as revistas e o cinema” (CANCLINI, 2008)<sup>8</sup>. Além desse sentido cultural construído, a tecnologia das imagens em si

---

<sup>5</sup> BRUNO LATOUR, *Jamais Fomos Modernos*, 1991. “Chamo estes híbridos de quase-objetos, porque não ocupam nem a posição de objetos que a Constituição prevê para eles, nem a de sujeitos, e porque é impossível encurralar todos eles na posição mediana que os tornaria uma simples mistura de coisa natural e símbolo social.” - pág.54

<sup>6</sup> BRUNO LATOUR, *Jamais Fomos Modernos*, 1991. “Pouco nos importa que um dos mandatários fale do buraco de ozônio, que um outro represente as indústrias químicas, um terceiro represente os operários dessas mesmas indústrias químicas, um quarto os eleitores, um quinto a meteorologia das regiões polares, que um outro fale em nome do Estado; pouco nos importa, contanto que eles se pronunciem todos sobre a mesma coisa, sobre este quase-objeto que criaram juntos.” - pág. 142

<sup>7</sup> BRUNO LATOUR, *Jamais Fomos Modernos*, 1991. “Qualquer que seja a etiqueta [sobre as ciências sociais], a questão é sempre a de reatar o nó górdio atravessando, tantas vezes quantas forem necessárias, o corte que separa os conhecimentos exatos e o exercício do poder, digamos a natureza e a cultura.” - pág. 9

<sup>8</sup> NESTOR GARCIA CANCLINI, *Imaginários Culturais da Cidade em A Cultura pela Cidade*, 2008. “As cidades não existem só como ocupação de um território, construção de edifícios e de interações materiais entre seus habitantes. O sentido e o sem sentido do urbano se formam, entretanto, quando o imaginam os livros, as revistas e o cinema; pela informação que dão a cada dia os jornais, o rádio e a televisão sobre o que acontece nas ruas.” - pág. 15 - <http://nestorgarciacanclini.net/documentos/aculturapelacidae.pdf>

já levanta uma questão ética sobre seu uso, dado seu amplo poder de difusão. Agenciar a circulação das informações na escala da cultura de massa, neste caso, é gerenciar o imaginário de toda uma nação, e isto requer uma enorme responsabilidade sobre a sua influência nos padrões de comportamento social. Na maior parte das vezes, esses veículos são administrados por interesse e capital privados. A partir da criação de supostos acordos e contrapartidas institucionais – com interesse em isenções fiscais por parte da empresa – o veículo de comunicação se compromete a representar e promover a cultura e a realidade locais.

Os meios de comunicação têm o poder de legitimar a História, uma vez que reforçam a civilização que devemos preservar. Como nos diria Lévi-Strauss:

Não ando longe de pensar que, nas nossas sociedades, a história substitui a mitologia e desempenha a mesma função, já que para as sociedades sem escrita e sem arquivos a mitologia tem por finalidade assegurar, com um alto grau de certeza – a certeza completa é obviamente impossível – que o futuro permanecerá fiel ao presente e ao passado<sup>9</sup>.

Ou seja, todas as relações antes mediadas por rituais mágicos são agora significadas por dispositivos técnicos, que produzem os símbolos constitutivos daquela realidade na condição de nos assegurar sua normalidade. Dessa forma, a imagem técnica agiria como um enorme espelho, capaz de conceber representações autênticas desse tecido urbano. Mas esta ideia é ingênua pois a mídia recorta - cria um recorte do espaço-tempo, determinando o que é relevante para ser mostrado - e edita - cria associações lógicas entre conteúdos recontextualizados. O *feedback* gerado pelo consumo e reprodução dessas imagens editadas interfere no imaginário dessas cidades, de modo que já não podemos afirmar que este seja um veículo neutro e imparcial. Os grandes meios de comunicação acabam por *produzir* a cultura, mais do que reproduzi-la. Na sociedade do espetáculo, onde *paparazzi* costumam agitar o cenário público com flagras exclusivos e furos de reportagem (fig. 6), a deriva inconsequente dessa reiteração entre produção e consumo de signos gera absurdos.

Ou seja, essa redundância espectral da imagem é falsa, pois acaba distorcendo o reflexo da sociedade com fantasmas dos meios que as veiculam. Exploro essa distorção inerente à imagem técnica em *Uma imagem revoltante* (fig. 7), onde recorto o trecho de um telejornal em que a apresentadora destaca: – Você vai ver agora uma imagem revoltante. O anúncio verbal, reforçado por sua expressão de desgosto e repúdio, perverte a moral do espectador a julgar o assunto de determinada maneira antes mesmo de conhecê-lo. Antes de uma notícia, Sandra Annenberg transmitiu um sentimento que, em tese, deveria ser o de qualquer telespectador ao assistir a notícia a seguir. A imagem, nesse caso, tenta nos dar uma lição de cidadania e moralidade. Porém, essa subjetividade parte menos da âncora ou da emissora em si, sendo mais uma reafirmação de normalidade incondicional à imagem técnica. O meio reflete o pecado - a tal imagem revoltante - ao mesmo tempo em que o codifica a priori em um sistema de valores, para corrigi-lo constitucionalmente.

---

<sup>9</sup> CLAUDE LÉVI-STRAUSS, *Mito e significado*, 1978. “Não ando longe de pensar que, nas nossas sociedades, a história substitui a mitologia e desempenha a mesma função, já que para as sociedades sem escrita e sem arquivos a mitologia tem por finalidade assegurar, com um alto grau de certeza – a certeza completa é obviamente impossível – que o futuro permanecerá fiel ao presente e ao passado.” - pág. 18

Flusser descreve as sociedades *pré*-históricas, aquelas que antecedem à escrita, como orientadas pelo “universo das imagens”. Nela, o autor entende que a “imagem será confundida com circunstância” porque “as próprias imagens serão manipuladas, na crença que isto modificará os objetos” (FLUSSER, 1990)<sup>10</sup>. Ironicamente, esta definição encontra ressonância com a era da pós-verdade. Em tempos de realidades fluidas e verdades relativas, convivemos entre *hoaxes* e exércitos de *trolls*<sup>11</sup> que influenciam os rumos das eleições presidenciais pelo mundo. O campo de batalha hoje é no nível simbólico. Em 2015, Sergey Lavrov, atual Ministro das Relações Exteriores da Rússia, justifica os ataques aéreos russos à Síria contra aqueles que “se parecem com terroristas”<sup>12</sup>. Seguindo um princípio lógico indutivo conhecido na justiça americana como Teste do Pato<sup>13</sup>, o ministro atribuiu associação entre pares apenas por suas propriedades extrínsecas. Ora, isso não garante associação intrínseca, apenas força uma interpretação na direção do preconceito irracional que atribui a imagem do terror a grupos que podem estar apenas se defendendo de invasões impositivas e arbitrárias. De qualquer modo, independente do lado que se tome nesta guerra, notamos aqui que a imagem agencia discursos ideológicos dentro de um programa estratégico, político e militar. Há uma ideologia guardada em cada imagem, não só pelos símbolos que ela apresenta, mas também pelos contextos discursivos engendrados em sua circulação.

Ilustro esse problema em *Imagem-frase* (fig. 8), onde aponto um microfone para um quadrado verde pintado na parede. O tom da cor faz referência ao *chromakey*, dispositivo muito utilizado no cinema que substitui um fundo neutro e padrão do estúdio por qualquer outra imagem filmada ou gerada por computação gráfica. O *chromakey* representa toda e qualquer imagem. Ao sugerir sua fala - pela posição do microfone e título do trabalho - proponho uma reflexão crítica sobre a superficialidade da imagem, atribuindo-lhe profundidade discursiva. Há mais em jogo do que aparenta seu plano bidimensional. Devemos ouvir sua história e percorrer suas ruínas se quisermos conhecê-la em sua totalidade.

---

<sup>10</sup> VILÉM FLUSSER, *Texto/imagem enquanto dinâmica do ocidente*, 1990 “Destarte vai surgir zona imaginária entre o homem e sua circunstância, (o “universo das imagens”), através da qual o homem vai estender sua mão para modificar os objetos. No entanto: dado o feedback entre gesto e consciência, tal zona imaginária vai se densificando, e vai encobrendo a circunstância ao invés de revelá-la. As imagens não mais serão utilizadas na manipulação da circunstância, mas, inversamente: as próprias imagens serão manipuladas, na crença que isto modificará os objetos.” - pág. 2

<sup>11</sup> *Hoaxes* são boatos enganosos espalhados intencionalmente, e *trolls* são perfis falsos na internet que difamam determinado conteúdo com comentários extremistas. O governo americano alega que a Rússia tenha utilizado estratégias de contrainformação para interferir no destino político e econômico do Ocidente.

<sup>12</sup> O Ministro das Relações Exteriores da Rússia Sergey Lavrov afirmou em coletiva de imprensa que as ofensivas aéreas do país sobre a Síria em 2015 foram legítimas por atingirem exclusivamente o Estado Islâmico (ISIS) e outros grupos terroristas reconhecidos pelo Conselho de Segurança da ONU e pela lei russa. Questionado sobre que outros grupos seriam esses, o ministro disse: “Se ele se parece com um terrorista, se ele anda como um terrorista, age como um terrorista, se luta como um terrorista, é um terrorista, certo?.” - <http://edition.cnn.com/2015/10/01/middleeast/russia-syria/>

<sup>13</sup> Teste do Pato (*duck test*) é um princípio lógico muito utilizado no senso comum que atribui semelhança entre dois objetos baseado em evidências extrínsecas a eles. É entendido como um discurso falacioso pois a associação formada entre as partes não as representa com justiça. “If it looks like a duck, swims like a duck, quacks like a duck, then it probably is a duck.” - [https://en.wikipedia.org/wiki/Duck\\_test](https://en.wikipedia.org/wiki/Duck_test)

## 2.4 | CENÁRIO E CIRCUNSTÂNCIA

Neste tópico procuro revelar os poderes discretos da imagem e como seus arranjos simbólicos são capazes de gerar determinados comportamentos a partir de três exemplos que abordam a circunstância da violência e autoridade por trás de uma hierarquia social.

1 - [1973] Philip Zimbardo, professor no departamento de Psicologia da Universidade de Stanford, experimentava o comportamento coletivo diante de circunstâncias autoritárias. Em um contexto inspirado por outros estudos na área da Psicologia Social<sup>14</sup>, o professor recriou uma prisão entre os corredores e salas da universidade e, através do jornal, convidou jovens estudantes a se submeterem aos papéis de guardas e prisioneiros. Apesar da estrutura do projeto ser sofisticada, a única regra passada aos guardas era que deveriam cuidar [*watch / guard*] dos prisioneiros. Devido à falta de instruções claras sobre como isso deveria ser feito, o comportamento dos jovens se encaminhou rapidamente para um cenário de violência moral. Os guardas abusavam da autoridade que seus papéis supostamente lhes garantiam e os prisioneiros, também por serem absorvidos por seus papéis como criminosos, de alguma maneira se permitiram sofrer as humilhações impostas pelos guardas sem abandonar o projeto. Em geral, todos os voluntários perderam suas identidades e encarnaram a figura que lhes cabiam. O projeto da Prisão de Stanford<sup>15</sup>, como ficou conhecido, deveria durar dois meses porém foi cancelado em apenas seis dias, uma vez que alguns jovens já se encontrassem psicologicamente abalados.

2 - [1974] No campo das artes visuais, Marina Abramovic desenvolvia Ritmo Zero, uma performance em que se oferecia como objeto ao público visitante durante seis horas. Ao seu lado, setenta e dois objetos dispostos a lhe causar dor ou prazer. Dada a simples condição de se declarar inerte em um texto impresso e sua performance enquanto objeto, vulnerável entre pétalas de rosa e um revólver, em poucas horas os visitantes já incitavam o risco iminente que a artista sofria de ser seriamente violentada (fig. 9). Marina criou um ambiente ideal para que o público, isento de culpa - a artista assumia toda a responsabilidade pelas consequências da performance - encarnasse o papel de carrasco.

3 - [2002] As prisões de Guantánamo e Abu Ghraib foram expostas em fotografias que chocaram o mundo (fig. 10). Tiradas pelos próprios soldados, expõem os prisioneiros sendo torturados na “Guerra ao Terror” de George W. Bush. Contudo, a coincidência com o vocabulário do campo da imagem vai ainda mais longe. Um documento militar emitido em 2002 autorizava “o uso de cenários desenhados para convencer o detento de que a morte ou consequências severamente dolorosas são iminentes a ele e/ou sua família”<sup>16</sup>. Provavelmente, o termo original em inglês [*scenario*] se refira mais a uma situação do que a

---

<sup>14</sup> O principal deles foi a Experiência de Milgram, realizada em 1963.  
- [https://pt.wikipedia.org/wiki/Experiência\\_de\\_Milgram](https://pt.wikipedia.org/wiki/Experiência_de_Milgram)

<sup>15</sup> PHILIP ZIMBARDO, A study of prisoners and guards in a simulated prison, 1973.

<sup>16</sup> Departamento de Defesa dos Estados Unidos 2002. “The use of scenarios designed to convince the detainee that death or severely painful consequences are imminent for him and/or his family”.  
- [http://www.npr.org/documents/2004/dod\\_prisoners/20040622doc3.pdf](http://www.npr.org/documents/2004/dod_prisoners/20040622doc3.pdf)

um cenário físico. E essa situação serve de veículo a uma imagem do terror. Os soldados sabem que não devem executar os prisioneiros, mas devem fazer de tudo para convencê-los de que isto está a um passo de acontecer, através de uma situação composta especificamente para perverter o imaginário sob tortura psicológica.

É possível traçar uma relação entre estes três eventos, se pensarmos a noção de circunstância analisada por Hannah Arendt. Em seu *Relato sobre a banalidade do mal*, reportava o julgamento de uma das maiores autoridades do nazismo, diretamente responsável pelo extermínio nas câmaras de gás. Seu relato foi polêmico à época, pois parecia aliviar a culpa de Eichmann ao falar de um “novo tipo de criminoso (...) que comete seus crimes sob circunstâncias que tornam quase impossível que ele saiba ou sinta que está fazendo algo errado” (ARENDDT, 1963)<sup>17</sup>. Arendt nos abria os olhos para a emergência de algo que era sistêmico e burocrático a se manifestar estruturalmente, para além das capacidades de um ou outro indivíduo pois, ainda que Eichmann fosse culpado, havia por trás dele toda uma circunstância que o legitimava e tomava todas as suas responsabilidades. O padrão de violência apresentado nos três casos partiu dessa tal circunstância, de condições simbólicas pré-determinadas a despertarem um estado em suspensão. A partir de um ambiente onde simulam um repertório específico de significados, manipulam a percepção social para evocar comportamentos mais autênticos e, nesse caso, violentos.

## 2.5 | (DES)INSTITUIÇÃO

Interessado por esses simulacros circunstanciais e inspirado pelo Terrorismo Poético de Hakim Bey<sup>18</sup>, penso que a arte seja um ótimo instrumento para intervir nesse sistema simbólico de maneira menos trágica. Passo a trabalhar em dispositivos que, para além de objetos, criam situações que sugerem desinstituir o próprio trabalho. São ambientes que convidam discretamente o espectador a transgredir uma suposta autoridade através de uma ação espontânea.

*Monumento à democracia* (fig. 11) é uma instalação que consiste basicamente em um microfone ligado a um amplificador, montado em um pedestal que o ergue a 2,5m do chão. O microfone, ao mesmo tempo que “aberto” - plugado e direcionado ao público - está aparentemente inutilizado pois sua altura é incompatível com a figura humana. O poder de fala está aberto mas restrito a uma condição inicial que impossibilita seu uso direto. O objeto como um todo simula, ironicamente, a falsa noção de participação democrática que existe em nossa sociedade degradada pela corrupção. Crio aqui um tipo de experimento onde, a partir da operação falsamente autoritária de suspender a possibilidade de discurso - o público pode intervir na estrutura como um todo, porém nunca é convidado a fazê-lo -

---

<sup>17</sup> HANNAH ARENDT, *Eichmann in Jerusalem, a report on the banality of evil*, 1963. “(...) this new type of criminal, who is in actual fact hostis generis humani, commits his crimes under circumstances that make it well-nigh impossible for him to know or to feel that he is doing wrong.”

<sup>18</sup> HAKIM BEY, *Terrorismo poético*, 1985.  
- <https://hermetic.com/bey/taz1#labelpoeticterrorism>

tento discretamente instigar o público a desautorizar esse limite através de uma ação direta e espontânea à luz de um terrorismo poético.

Essa tentativa é vista também em *Esta nota é falsa* (fig. 12), instalação onde disponho uma pilha de vinte notas falsas de cinquenta reais (R\$50) sob a mira de uma câmera de vigilância, também falsa. As notas, impressas em casa e declaradamente falsas - o título do trabalho substitui "deus seja louvado" - apelam pela verossimilhança com o dinheiro real e atraem olhares curiosos. Mas aqui também construo um elemento enganosamente autoritário, como se para inibir o roubo das notas, mas que na verdade serve como instrumento para especular sua legitimidade e evocar essa circunstância iminente ao crime. A câmera projeta a potência do capital sobre a pilha de papel, simula sua verdade para colocar em evidência o comportamento do espectador sob suspeito flagrante.

Quanto mais modernos e aumentados<sup>19</sup> que sejam os mapas, mais eles se apresentarão prontos, encerrados em si mesmos. Enquanto Borges nos ilustra esse paradigma do controle - dos cartógrafos que criaram um mapa tão detalhado que tinha a escala 1:1<sup>20</sup> - Canclini nos lembra que somos nós que atravessamos esses campos semânticos. "Não atuamos nas cidades só pela orientação que nos dão os mapas e o GPS, mas também por cartografias mentais e emocionais que variam segundo os modos pessoais" (CANCLINI, 2008)<sup>21</sup>. Assim como somos afetados pela imagem, também a afetamos.

"O mapa está fechado, mas a zona autônoma está aberta"<sup>22</sup>, pronta para receber-nos na angústia da megalópole e brindar-nos com a enorme graça da violência produtiva. Nós, artistas, somos instigados a percorrer estes espaços fechados pelos realismos simbólicos - impostos pelo paradigma de controle das ideias sobre a matéria - e libertá-los através de poéticas ativas e circunstanciais. Devemos tomar este conflito ideológico de assalto, conscientes dos arquétipos aos quais estamos sujeitos e armados com instrumentos de ressignificação social. A imagem - ampliada por este paradigma antropológico - é o meio ideal para atualizarmos o repertório de signos que a nossa sociedade carrega. Que a imaginação tome seu lugar objetivo no corpo social, no sentido de se engajar à realidade que vivemos, para que finalmente possamos deixar para trás a caverna de Platão.

---

<sup>19</sup> Em referência à realidade aumentada.

- [https://pt.wikipedia.org/wiki/Realidade\\_aumentada](https://pt.wikipedia.org/wiki/Realidade_aumentada)

<sup>20</sup> JORGE LUIS BORGES, Sobre o Rigor na Ciência, 1946. "En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el mapa del Imperio, toda una Provincia. Con el tiempo, estos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él."

<sup>21</sup> NESTOR GARCIA CANCLINI, Imaginários Culturais da Cidade, em A Cultura pela Cidade, 2008. "Não atuamos na cidade só pela orientação que nos dão os mapas ou o GPS, mas também pelas cartografias mentais e emocionais que variam segundo os modos pessoais de experimentar as interações sociais." - pág. 15 - <http://nestorgarciaaclini.net/documentos/aculturapelacidae.pdf>

<sup>22</sup> HAKIM BEY, Zonas Autônomas Temporárias, 1985. "the map is closed, but the autonomous zone is open. Metaphorically it unfolds within the fractal dimensions invisible to the cartography of Control." - <https://hermetic.com/bey/taz3#labeltaz>

---

## **BIBLIOGRAFIA**

- ARENDR, Hannah. *Eichmann in Jerusalem: A report on the banality of evil*, Nova Iorque: Viking Press, 1963.
- BELTING, Hans. *Por uma antropologia da imagem*, Rio de Janeiro: Concinnitas, n.8 2005.
- BEY, Hakim. *TAZ - Zonas Autônomas Temporárias*, São Paulo: Conrad do Brasil, 2011.
- BEY, Hakim. *Caos*, 1985.
- CANCLINI, Nestor G. *Imaginários Culturais da Cidade*, in *A cultura pela cidade*, São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2008.
- FLUSSER, Vilém. *Texto/imagem enquanto dinâmica do ocidente*, Cadernos Rioarte, Rio de Janeiro, ano II, n.5, 1996.
- LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos*, Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mito e significado*, Portugal: Edições 70, 2007.
- STEYERL, Hito. *A thing like you and me*, e-flux, Journal #15, abril, 2010.
- STEYERL, Hito. *Politics of post-representation*, DIS Magazine, 2014.
- ZIMBARDO, Philip. *A study of prisoners and guards in a simulated prison*, Stanford: Naval research, 1973.

**3**  
***ANEXO I***  
***IMAGENS***



(fig. 1) A gruta *Chauvet-Pont d'Arc*, na França, guarda um dos registros mais antigos de uma mão negativa.



(fig. 2) Turistas tiram fotos em frente à Torre de Pisa, na Itália.



(fig. 3) *Quasi-pôr-do-sol*, Alexandre Colchete, 2012, 200x200cm



(fig. 4) *Isle en la isle*, Gariel Orozco, 1993.



(fig. 5) *Natal Carioca*, Alexandre Colchete, 2013, aprox. 400 x 200 x 300cm



(fig.6) Fotógrafos da imprensa norte-americana cercam Socks, gato de estimação de Bill Clinton, do lado de fora da mansão do então presidente dos Estados Unidos em 1992.



(fig. 7) *Uma imagem revoltante*, Alexandre Colchete, 2014 (detalhe)



(fig. 8) *Imagem-frase*, Alexandre Colchete, 2014



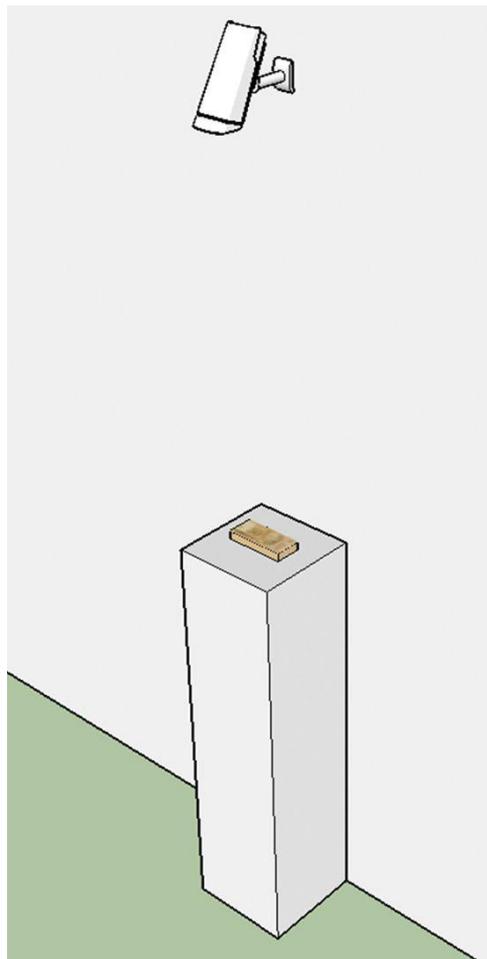
(fig. 9) *Ritmo Zero*, Marina Abramovic, 1974.



(fig. 10) A foto mostra o detento coagido a permanecer em pé na caixa de papelão por quantas horas os soldados julgassem necessário, sob risco de sofrer choques elétricos.



(fig. 11) *Monumento à democracia*, Alexandre Colchete, 2016



(fig. 12) *Esta nota é falsa*, Alexandre Colchete, 2017