

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



DA TEATRALIDADE AO SIMULACRO:

A condição empática do espectador

Catarina Vaz Joaquim Simões Gomes

Dissertação
Mestrado em Pintura

2014

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



DA TEATRALIDADE AO SIMULACRO:

A condição empática do espectador

Catarina Vaz Joaquim Simões Gomes

Dissertação orientada pelo Prof. Doutor Carlos Vidal

Mestrado em Pintura

2014

RESUMO

Pretende-se nesta dissertação compreender a relação entre espectador e obra de arte. É porque essa relação existe que há a possibilidade de criação do simulacro. A obra de arte é teatral e, não obrigatoriamente espectacular. O simulacro existe porque a obra de arte é teatral, dependendo de um espaço e de uma experiência temporal. Nessa experiência existem diversos graus de interacção do espectador: absorção e jogo; imaginação empática e comoção; desejo e transgressão. O espaço/tempo entre sujeito e obra esbate-se, criando processos de substituição que incitam o espectador a identificar-se com o objecto. A obra torna-se um teatro-mundo onde a distinção de realidade se torna difusa.

Palavras-Chave:

Simulacro; teatralidade; ilusão; jogo; absorção

ABSTRACT

This dissertation aims to understand the relationship between the work of art and the beholder. The very existence of this relationship is the reason why there is a possibility of creating simulacra. Theatricality is a characteristic of an artistic object, which isn't necessarily spectacular. Simulacra exist because of this theatrical nature of the work of art, which depends on a space and time experience. There are several degrees of spectator interaction in this experience: absorption and game; empathetic imagination and commotion; desire and transgression. The space/time between the individual and the work of art is diluted, generating substitution processes that incite the spectator's identification with the object. The artistic creation becomes a *theatrum mundi* in which making a distinction of reality becomes something diffuse.

Keywords:

Simulacra; theatricality; illusion; make-believe; absorption

Agradecimentos:

A investigação que realizei, assim como o projecto artístico a ela associado, contou com importantes apoios e reúne contributos de pessoas que tornaram a sua concretização possível.

Ao Professor Doutor Carlos Vidal, meu orientador, que me ajudou a reunir importantes fontes bibliográficas e, largamente, contribuiu para a estruturação desta investigação, no incentivo de descoberta de novos autores e pontos de vista que se tornaram fundamentais para o seu desenvolvimento, ajudando-me a encontrar um vasto campo de análise que me libertou de ideias pré-definidas. Agradeço a sua disponibilidade, simpatia e contributo para o crescimento da minha formação académica.

Expresso o meu profundo agradecimento ao artista André Silva, que leu atentamente o meu trabalho e me indicou referências artísticas que ajudarão o leitor a melhor compreender os conceitos abordados e que me tem apoiado na construção do meu projecto artístico.

À Maria da Luz que, enquanto colega, acompanhou a construção deste trabalho e esteve presente nas imensas horas de orientação. Obrigada pela amizade e companheirismo.

Ao tradutor John Bez, agradeço a importante ajuda nas traduções de citações de autores estrangeiros e o apoio prestado nos momentos mais difíceis de produção escrita.

Agradeço à Doutora Fátima Botão pela sua amizade e disponibilidade para discutir e me aconselhar relativamente à abordagem histórica desta dissertação e pela partilha de experiência na escrita de trabalhos de investigação.

Ao Professor Doutor Federico Nicolao, fico grata pelos conselhos bibliográficos e pela abertura que teve à discussão dos temas iniciais desta dissertação.

Agradeço à minha família e à minha mãe, Helena Vaz, pelo apoio e incentivo na realização deste mestrado e por acreditar que esta etapa foi produtiva para a construção do meu futuro. Espero que este esforço conjunto me possibilite reunir condições para que um dia possa retribuir toda a sua dedicação. A ela dedico este trabalho.

1. Índice

Parte I

1. Introdução.....	5
2. Abordagem histórica do simulacro	7
2.1 Posicionamento na Grécia Antiga.....	7
2.1.1 Platão: simulacro e a censura dos <i>eidola</i>	7
2.1.2 Platão: analogia, condenação e vitória	9
2.1.3 Aristóteles: catarse	10
2.2 Idade Média: iconoclasmo	11
2.3 Renascimento: pintura tornada carne	14
2.4 O ocularcentrismo no século XVII	16
2.5 Barroco: a inclusão do espectador	18
2.5.1 Teatro barroco: <i>mise en abyme</i>	20
2.6 O Romantismo e o invisível	22
2.6.1 Suspeição ocular	22
2.7 Surrealismo: tornar visível	23
2.8 Simulacro, sujeito e objecto na contemporaneidade	24
2.8.1 Simulação, simulacro e dissimulação.....	27
3. Teatralidade e espectacularidade	29
3.1 Absorção e imersividade	35
4. Ilusão e simulacro:	36
4.1 Jogo, transgressão e desejo	38
4.2 A Comoção	40
5. Conclusão: Teatros-mundo, a memória das imagens	43

Parte II

6. <i>From Ape to Star</i>	45
7. Bibliografia	48
8. Webgrafia	50
9. Anexos	51

1. Introdução

Toda a história de arte e estudo da imagem se centram na sua análise formal, simbólica, histórica e social. Pretende-se, nesta dissertação, compreender o que está presente nas imagens que desde sempre seduziram o espectador. Para tal, recorrer-se-á às diversas abordagens do pensamento do simulacro e ao entendimento da teatralidade ao longo da história ou, o mesmo que dizer, ao estudo da história do simulacro.

O que pretendo nesta dissertação é compreender a interação do espectador com a obra de arte ao longo do tempo, partindo do pressuposto que a obra não existe sem o observador.

Iniciarei uma análise a este tema, através do pensamento platónico, servindo-me da leitura da *República* e dos textos, posteriores, de Alain Badiou e Roberto Calasso. Analisar-se-á a posição aristotélica, que eleva a poesia e a tragédia à sua função catártica, de enaltecimento da “alma”. Será importante perceber os diversos estádios de aceitação e negação da imagem, nomeadamente, através da análise histórica do iconoclasmo na Idade Média (sobretudo em Bizâncio). Realizarei uma análise diacrónica que incidirá sobre diversas épocas nas quais a mimesis ou a teatralidade assumem maior importância na criação artística ou despoletam atitudes críticas: a superação das capacidades visuais no Renascimento, o ocularcentrismo do século XVII, com Descartes, a teatralidade e espectacularidade no Barroco ou o cariz simbólico da imagem no Romantismo. Irei referir autores contemporâneos como Deleuze, Michael Fried ou Baudrillard. Este último, que na era pós-moderna, faz uma análise ao uso massivo da imagem e à influência dos *mass media*, defendendo que não é possível a distinção do que é real, hiper-real ou verdadeiro. O real é simulado por uma outra realidade paralela que se torna, então, verdadeira. Baudrillard toma como exemplo o território e a sua representação através do mapa, sendo que este, na impossibilidade de rigorosa representação da realidade, se torna registo da verdade. A distância entre realidade e ficção não existe, gerando-se, assim, uma instabilidade de significados. Dedicarei o capítulo 2.8.1 à análise das ideias de Baudrillard aplicadas a questões sociais e culturais da actualidade.

Para abordar as problemáticas desta dissertação que incidem na capacidade que as imagens têm de criar simulacros, terei de entender os vários estratos presentes na obra de arte que, por acumulação, possibilitam a sua existência. Será, então, fundamental focar-me na definição de teatralidade, recorrendo à leitura de *Absortion and Theatricality, painting and beholder in the age of Diderot*,¹ de Michael Fried, contrariando, por vezes, o seu ponto de vista, para defender que a teatralidade está sempre presente no objecto artístico e que, portanto, a imagem potencia a absorção do espectador. Uma vez que o espectador é tão importante, nesta investigação, como a obra de arte, terei de compreender de que modo o corpo (o sujeito) se relaciona com a imagem, incitando o desejo e, por vezes, provocando comoção. Defenderei que a teatralidade característica das imagens irá estabelecer um jogo de substituições com o espectador, onde o corpo se anula e se transporta para a obra de arte num acto que chamo transgressivo. Para exemplificar este acto de transgressão, gerador de duplos, irei recorrer à obra *O efeito Pigmalião para uma antropologia histórica dos simulacros*², de Victor Stoichita, que evidencia a relação entre sujeito e objeto artístico, o qual ganha vida enquanto duplo.

Finda esta investigação, pretende chegar-se ao tema central desta dissertação: de que modo o espectador é seduzido e de que modo a obra de arte se torna ilusória confundindo-se com o próprio mundo, o que levará à compreensão de como a relação entre imagem e espectador se transforma em simulacro ou naquilo que denomino teatros-mundo.*

¹ FRIED, Michael – *Absortion and Theatricality, painting and beholder in the age of Diderot*. Chicago: University of Chicago Press, 1988.

² STOICHITA, Victor – *O efeito Pigmalião para uma antropologia histórica dos simulacros*. Lisboa: KKYM, 2011.

* As traduções de obras escritas em língua estrangeira são de minha autoria. Esta dissertação foi escrita ao abrigo do acordo ortográfico de 1945.

Parte I:

2. Abordagem histórica do simulacro

2.1 Posicionamento na Grécia Antiga

É a partir de Platão, na Grécia Antiga, que surge a problemática que envolve o simulacro, a sedução do olhar e a ilusão. O sentido da visão foi o mais privilegiado na cultura grega, quer na representação escultórica, quer na atitude filosófica (*eidemai*, significa conhecimento, o estado de ter visto). É por este motivo que esta dissertação se inicia numa abordagem histórica sobre este tema, em Platão e Aristóteles. Além disso, segundo Victor Stoichita³, é nas *Metamorfoses* de Ovídio, no mito de Pigmalião, que se encontra o primeiro e máximo exemplo de simulacro traduzido em obra literária.

Existe na Grécia Antiga a defesa de uma dimensão participativa no processo visual, ou seja, o olho transmite e recebe luz, e Platão defende que o olho e o sol são compostos de substâncias similares.⁴ Assim, o olho terá sempre de se preparar para a luz para receber a luz, sob risco de cegar e de a luz o invisualizar.

2.1.1 Platão: simulacro e a censura dos *eidola*

A procura de Platão é a do conhecimento e da verdade. Essa clareza será, para ele, sempre encontrada na filosofia. Assim, no *livro X da República*, Platão aborda o papel da poesia e da arte, enquanto oposta à filosofia, ao conhecimento e à verdade. A arte opõe-se a esta procura de verdade, visto que é a dissimulação ou a criação de uma

³ STOICHITA, Victor – *O efeito Pigmalião para uma antropologia histórica dos simulacros*. Lisboa: KKYM, 2011.

⁴ PLATÃO - *A República*, [trad. Maria Helena da Rocha Pereira]. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010. VI, 508 b.

realidade inexistente sobre uma base branca e vazia, mascarada através da mancha, da linha e da cor, que Badiou enuncia, segundo o pensamento platónico: “É essa a definição da arte e só dela: ser a sedução duma aparência de verdade.”⁵

A mimesis está para Platão apartada de qualquer utilidade, já que é uma cópia ilusória do real e não é, tão pouco, uma ferramenta técnica para a criação de um produto. É a cintilação da cor na pintura que produz um efeito de *kosmetike* e, portanto, é por ele condenada. Assim, estabelecem-se duas dicotomias platónicas: ideia por oposição a forma; verdadeiro por oposição a falso.

O questionamento das capacidades ou limitações da visão foram pensadas por Platão em diversas das duas obras. Na Alegoria da Caverna (*A República*, Livro VII), Platão estabelece relações entre a luz e o olhar e a fragilidade da percepção humana, sendo o olho um órgão imperfeito, passível de causar ilusão ou cegar pela acção de diferentes intensidades de luz.

Platão condena as artes por elas assumirem características enganadoras e, como tal, para ele, negativas. A arte como imitação do real torna-se bajuladora, pretende agradar, seduzir e embelezar (*κολακεία*). Ela é enganadora porque, como diz Platão, mais do que ambicionar a imitação de objectos, a arte pretende imitar a verdade e, é nessa tentativa que recorrerá ao artifício. Assim, o filósofo recusa o seu carácter ilusório e, por isso, não a reconhece como verdadeira, mas como sedutora do olhar, dizendo: “Eis portanto o que chamo de adulação, e a considero uma prática feia [...] porque visa ao agradável, negligenciando o bem”⁶, o que Alain Badiou enuncia deste modo: “Reconhecer-se-á, [...] que a arte se apresenta [...], sob a forma da verdade efectiva, da verdade imediata ou nua. E que essa nudez expõe a arte como pura sedução do verdadeiro.”⁷

A representação (mimesis) é um jogo de aparências. Neste sentido, a pintura ou a poesia surgem associadas ao embelezamento (*kosmetike*), enquanto artifício. É, por isso, a mimesis, para Platão, algo que se distancia da própria cópia do real, cópia da

⁵ BADIOU, Alain - *Pequeno manual de inestética* [trad. Joana Chaves]. Lisboa: Instituto Piaget, 1999. P. 13.

⁶ Platão citado por FERRAZ, Maria Cristina Franco – “Fingimento, ficção e máscara: da desqualificação platónica à afirmação nietzschiana”. *Artefilosofia*, Ouro Preto, nº 2, jan. 2007, p. 71-76.

⁷ BADIOU, Alain - *Pequeno manual de inestética* [trad. Joana Chaves]. Lisboa: Instituto Piaget, 1999. P. 12.

cópia, “afastada da natureza em três graus”.⁸ A mimesis situa-se assim no reino do ilusório, que não dá a conhecer o verdadeiro, nem fabrica ou reproduz o real (*techne*).

Platão, no livro *A República*, censura Homero e a criação de ideias enganadoras, mitos, palavras que poeticamente se transformam e metamorfoseiam, usando a beleza para atrair quem as ouve.

Segundo afirma Platão, o deus seria um *góēs*, um bruxo, um mago capaz de mudar de aspecto quando lhe apetecesse [...]. Homero, é apenas o representante de um reino – o reino da metamorfose [...]. Para a filosofia, é esse o reino inimigo, reino de poderes indomáveis, cujas testemunhas – os poetas – devem ser expulsos da cidade.⁹

Platão coloca-nos perante uma divisão do modo de criação de imagens: *eikastiké* (cópia) e *phantastiké* (simulacro). O perigo da arte está no simulacro e no *eidolon*. Perigo esse que é a sua disseminação que, de forma prazerosa, atrai o público, seduzindo-o. Nas obras poéticas, nomeadamente nas de Homero, os deuses são metamorfoseados, mudam de aspecto, são entidades enganadoras. Ora, poderão estes deuses idolatrados (*eidola*/simulacros), retratados pelos poetas, ter influência sobre o cidadão comum? É esta batalha, pelo conhecimento e verdade, que Platão tenta travar, sugerindo a expulsão dos poetas da cidade. Assim, Platão defende uma arte controlada, que não provoque, pela sua imediatez, uma verdade ilusória. Nesta medida, a arte deve situar-se num patamar cujo propósito é, exclusivamente, didático, sob alçada da filosofia, aliada à busca da verdade.

2.1.2 Platão: analogia, condenação e vitória

Platão condena o simulacro, condena a metamorfose, condena qualquer forma de linguagem em que $a = b$ (analogia). O perigo dos mitos e o perigo dos simulacros é a criação de um ponto de partida *a* que, através da analogia, torna real e existente o

⁸ PLATÃO – *A República*, [trad. Maria Helena da Rocha Pereira]. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010. X, 597e.

⁹ CALASSO, Roberto – *Os quarenta e nove degraus* [trad. Maria Jorge Vilar de Figueiredo]. Lisboa: Cotovia, 1998. P. 102.

ponto *b*. Este tipo de conhecimento metafórico, sem evidências ou factos, conseguido pela analogia, é o simulacro.

Os mitos permanecem na história como exemplos da origem do ser humano e repetem-se infinitamente, por imitação. As acções que se registam e se tornam mitos são repetidas, transformadas em duplos e imagens análogas. A produção artística, ao longo da história, confirma a necessidade do simulacro. Não muito depois de Platão ou Aristóteles, Ovídio escreve as *Metamorfoses*, texto repleto de simulacros, que, assim como a *Iliada*, marcará as representações artísticas ao longo da história de arte.

Apesar da condenação platónica da metamorfose e do simulacro, este vence, enquanto necessidade intrínseca ao ser humano, na dimensão poética que lhe é inerente e na criação de fantasias e possibilidades de pensar o real, como processo de mudança.

Ainda que o *eidolon* tenha sido fortemente condenado pelos iconoclastas, no século VIII, devido ao perigo iminente que a imagem tem de substituir aquilo que representa, esta acabou sempre por ser utilizada como um duplo nas diversas religiões, assumindo sobretudo um sentido didático. Neste sentido, a analogia ou o duplo sobrepuseram-se ao desejo de clareza e de verdade de Platão e poderemos, até, considerar que a história de arte se assume como a história dos simulacros.

2.1.3 Aristóteles: catarse

A *Poética* de Aristóteles surge como resposta aos desafios previamente colocados por Platão, no que diz respeito ao papel da poesia e da arte na sociedade grega. Apesar de Aristóteles se referir, largamente, à poesia e à tragédia, esta obra veio a ser fundamental no estudo da estética até à contemporaneidade.

É importante mencionar as várias camadas de entendimento platónico da poesia e das artes que, como anteriormente dito, segundo Platão, levariam ao engano, através da sedução do olhar. Aristóteles irá entender e defender o papel da poesia e da tragédia, analisando a camada estética, moral e patética da mimesis.

A noção de mimesis, referida na *Poética*, difere da noção introduzida por Platão. Este, como atrás referido, utiliza-a com um sentido pejorativo, atribuindo-a à poesia e à arte. A mimesis, para Platão, é a cópia e a reprodução da realidade que, por

intermédio do poeta e do artista, é enganadora, não diz respeito à verdade e ao conhecimento. Contrariamente, Aristóteles atribui-lhe um sentido de verosimilhança. Aqui se encontra a principal diferença entre os dois filósofos: a distinção entre verdade e verosimilhança. Não sendo o objectivo da arte a verdade e o conhecimento, a ela, Aristóteles atribui uma função terapêutica. A noção de mimesis aristotélica é, não só, adequada à poesia, mas assumida como algo intrínseco à própria linguagem, enquanto entendimento de conceito e palavra, correspondência essa que pode ser verdadeira ou falsa. Aquilo que a palavra ou imagem representa não é a essência de um objecto, mas a possibilidade de, pela semelhança, poder trazer conhecimento e apelar à contemplação. A arte assume, assim, um carácter catártico.

Assim, a dificuldade maior seria encontrar uma explicação para o apelo emocional da arte. Para isso, Aristóteles introduz, na filosofia, o termo *catarse* (*Κάθαρσις*), já utilizado na medicina e na religião. O substantivo *catarse* significa, para Aristóteles, depuração ou purificação e, para ele, o objectivo maior da tragédia é a *catarse* das emoções:

A tragédia é a imitação de uma acção importante e completa, de certa extensão; deve ser composta num estilo tornado agradável pelo emprego separado de cada uma de suas formas; na tragédia, a acção é apresentada, não com a ajuda de uma narrativa, mas por actores. Suscitando a compaixão e o terror, a tragédia tem por efeito obter a purgação dessas emoções.¹⁰

Neste sentido, aquilo que a obra provoca no espectador não o engana ou retira conhecimento, mas vem, pelo contrário, envolvê-lo, afectar a imaginação e, assim, potenciar o “tratamento das afecções da alma”.¹¹

2.2 Idade Média: iconoclasmo

Pretendo estabelecer ao longo desta dissertação um percurso histórico da derrota e vitória da imagem e escolhi analisar o iconoclasmo, na Idade Média, por tratar da recusa de ícones religiosos, ou seja, simulacros. Iniciámos este percurso com a crítica

¹⁰ ARISTÓTELES – *Poética*. [trad. Ana Maria Valente]. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007. 1449b 26-27.

¹¹ BADIOU, Alain – *Pequeno manual de inestética* [trad. Joana Chaves]. Lisboa: Instituto Piaget, 1999. P. 15.

e suspeição das imagens e do olhar, segundo Platão. Em seguida, constatámos que Aristóteles entende a arte como terapêutica. Porém, é num período conturbado, de guerras do império Bizantino e ao longo da Idade Média, que se dá uma crise no uso da imagem.

A anti idolatria/iconofobia desenvolve-se pelo excesso do uso da imagem pela Igreja, primeiramente no Império Bizantino e, posteriormente, pela ordem de Cister, sob comando de S. Bernardo de Claraval, como oposição à opulência da Ordem de Cluny.

Irei debruçar-me sobre o iconoclasmo nos séculos VIII e IX, enquanto a maior derrota da imagem. Após esta crise, tem origem, com Giotto, a história da arte e da pintura, vencendo a tese do Abade Teodoro:

Se engolimos o corpo de Cristo e bebemos o seu sangue vertido em vida, porque não haveremos de o mostrar em pintura, que o pode representar? Tanto quanto ele simplesmente é, de nenhum modo o podemos representar, porque ele é o Deus fora de qualquer lugar. Mas, na medida em que ele vem até nós num ser correspondente ao nosso, ele é um homem e pode ser representado por causa da sua constituição, uma vez que ele é dois sem mistura [...].¹²

Durante este período (730 a 843), de diversos reinados, irá abolir-se a criação de imagens religiosas, à excepção dos trinta anos intermédios, do reinado de Irene.

O cristianismo estabelece-se como religião do Império Romano no século IV, utilizando a imagem para o ensinamento da doutrina. As imagens de Jesus Cristo, da Virgem e dos santos são imagens de culto recorrentes, inseridas nas igrejas sob o meio da pintura, do mosaico, ou do baixo relevo. A imagem é legitimada, no cristianismo, enquanto aliada à ideia de Deus que se torna carne (o corpo de Deus incarnado em Jesus). Já no Antigo testamento, é referida a imagem de Deus materializada na Arca da Aliança:

Colocarás a tampa sobre a arca e porás dentro da arca o testemunho que te darei. É ali que Me encontrarei contigo; é do alto do propiciatório entre os dois querubins dispostos sobre a arca do testemunho, que te comunicarei todas as Minhas ordens para os filhos de Israel.¹³

¹² TEODORO DE STUDIUM – “Poems and images” *apud* VIDAL, Carlos – Deus e Caravaggio.[s.l.], Edições Vendaval, 2011.

¹³ BÍBLIA SAGRADA. *Êxodo*. Lisboa: Edição Verbo, 1982. Ex25, 21-22.

Como se pode, então, entender esta multiplicação e disseminação de imagens, que atribuem diferentes rostos ao divino (Jesus Cristo, a Virgem, os santos)? Será que esta multiplicação poderá abolir a própria ideia de Deus e transformá-la num simulacro, como imagem que inventa a verdadeira existência da divindade? Será o iconoclasmo a reacção ao risco da imagem (ícone) se sobrepor à essência de Deus e, de um dia, a possibilidade da não existência desta, ser desmascarada? O que seria verdadeiro afinal? Deus ou as suas múltiplas representações e os santos como pessoas reais ou enquanto seres inatingíveis em imagens colocadas acima do nível dos olhos, impondo a sua grandiosidade?

Após um período de invasões, as tropas de Malasma são dizimadas, tanto devido às tácticas usadas por Leão III como pelas doenças, intempéries e tempestades. Esta vitória é entendida como um sinal e Leão III torna-se o regente do Império Bizantino em 717. Com o propósito de sobrevivência do império, na tentativa de manter a paz, Leão III instaura algumas reformas. A Grécia e os Balcãs, que estavam sob jurisdição papal, passam a estar sob controle do patriarcado de Constantinopla. Como resposta às catástrofes naturais (a explosão do vulcão Thera, em Santorini), achando Leão III que seriam causadas pela fúria de Deus e pela idolatria de imagens no império, é instaurado, em Janeiro de 730, numa assembleia nomeada *Silention*, o iconoclasmo – *klasma* (partir) e *eikon* (imagem). Nesta assembleia, foram reunidas todas as figuras de autoridade do império, as quais declarariam a abolição do culto das imagens religiosas, que entendiam como idolatria.

Constantino V (sucessor de Leão III) reafirma a vontade do seu pai, realizando novos *silencia*, mas é em 754 que reúne 338 bispos, de todos os patriarcados do império, no palácio de Hieria, fazendo um concílio que ficou conhecido pelo mesmo nome. Neste concílio são interditas a posse e a criação de imagens religiosas e o iconoclasmo dá origem à ortodoxia.

Após a morte de Constantino V, Irene (a sua mulher) sobe ao trono. É neste período que se realiza o sétimo concílio, conhecido como o Segundo Concílio de Niceia, em 787. Fica ali decidido o regresso à iconodulia, que será mantida como lei do império nos trinta anos seguintes. As diversas derrotas e a consequente dizimação do exército criado por Constantino V, numa época conturbada de invasões no território imperial, põe fim ao reinado de Irene, sucedendo-lhe Leão V e repetindo-se a situação que levou anteriormente ao reinado de Leão III, ou seja, retoma-se a

reforma de Hieria. Nesta fase o iconoclasmo vai encontrar alguns opositores (monges e bispos que recusam o domínio do imperador sobre a Igreja). Apesar da oposição, o iconoclasmo mantém-se como lei do império e subsiste por mais dois reinados: o de Miguel II e Teófilo. Este, após a sua morte, deixa um filho de dois anos, o que resulta no reinado da sua mulher Teodora. Esta restaura a veneração das imagens com a ajuda de Metódio, que nomeia patriarca. O culto da imagem é definitivamente restaurado, em 843 e é marcado por uma celebração anual (o primeiro domingo da quaresma), que se torna o símbolo da fé ortodoxa¹⁴.

O monge João Damasceno (675-749), cujas ideias e textos se fizeram notar no Segundo Concílio de Niceia, foi um dos principais impulsionadores do ícone, deixando alguns textos onde explica a importância da imagem que, pela sua qualidade expressiva, é equiparada à aparição. Defendeu que a imagem é tão importante como o texto. No entanto, a imagem transforma em realidade a existência de Deus, incarnado em Jesus Cristo. A capacidade que a arte tem de exercitar a imaginação será, então, o que torna o culto cristão vivo e capaz de milagres. Assim, a imagem sai vitoriosa neste interregno de questionamento do ícone e da idolatria e desenvolverá, durante séculos, a sua importância na expressão da religião, originando a disseminação do ícone na Igreja Bizantina e no Ocidente (a afirmação do Renascimento), com Giotto, que humaniza as figuras bíblicas, estabelecendo a ligação entre a pintura Bizantina, a Idade Média e o Renascimento.

2.3 Renascimento: pintura tornada carne

O Renascimento impõe-se como época de aperfeiçoamento técnico para a representação mimética e naturalista. É nesta época que a arte se destaca como meio independente, separado da sua inicial função textual religiosa.

A descoberta do uso da perspectiva traz consigo novas preocupações na concepção de imagens, nomeadamente, a criação de ilusões espaciais em detrimento do sujeito representado e da sua função textual. A visão torna-se o sentido principal na construção de uma pirâmide ilusória e, portanto, da tridimensionalidade, numa

¹⁴ Dados históricos consultados em: AUZÉPY, Marie-France – *L'Iconoclasme*. Paris: Presses Universitaires de France, 2006.

superfície bidimensional. Alberti compara a pintura a uma *janela* aberta para o mundo (da representação). O olho vê o que está representado, a capacidade retiniana de adicionar realidade à representação é a nova descoberta, mas esta existe como consequência da capacidade visual e intelectual do homem. O olhar renascentista da pintura é um *olhar puro*¹⁵, onde a interpretação não tem lugar e a capacidade de representação mimética é exercida para manifestar uma superação visual da realidade.

Giorgio Vasari, conhecido como o primeiro historiador de arte, crítico e biógrafo, faz uma análise à criação pictórica, escultórica e arquitectónica renascentista. Tendo como base algumas das suas afirmações, irei reflectir sobre a criação de simulacros e duplos nesta época. Em diversos momentos da sua obra *Vite*, o autor refere-se à pintura como algo vivo e, aqui, comprova que a grandeza de um artista está na sua capacidade de imitação do real, a tal ponto que a obra parece respirar. Ao mencionar Leonardo da Vinci, diz:

[...] além da força e audácia do seu desenho, e da extrema subtileza com que ele falsificou todas as minúcias da natureza exatamente como elas são – com bom traço, melhor ordem, proporção correta, desenho perfeito e graça divina, em abundância de recursos e tendo o mais profundo conhecimento de arte, pode-se verdadeiramente dizer que dotou as suas figuras com movimento e respiração.¹⁶

Ao longo do seu texto, surgem, abundantemente, referências à respiração, ao movimento das imagens, ao olhar que se move ou à pulsação. A perfeição de determinadas pinturas, segundo Vasari, por vezes, supera a beleza da realidade. É na descrição que este autor faz da pintura de Gioconda que encontramos todos os elementos de referência à pintura tornada carne (o rubor, o brilho aguado do olhar, as narinas rosadas e suaves) como se de algo vivo se tratasse: “A boca, com a sua abertura e com as suas extremidades unidas pelo vermelho dos lábios aos tons de pele da face, parecia, na realidade, não ser cores, mas carne; No pescoço, se alguém olhasse intensamente, o batimento cardíaco poderia ser visto.”¹⁷

¹⁵ PARRET, Herman – *L'occhio che accarezza. Pigmalione e l'esperienza estetica*. [online]. [19/03/2007]. [consultado em: 10/09/2014 disponível em:

<http://www.cieg.info/2007/03/01/locchio-che-accarezza-pigmalione-e-lesperienza-estetica/> P. 3

¹⁶ VASARI, Giorgio – *Lives of the Most Eminent Painters Sculptors and Architects*. [online] Consultado em 24/01/2014 em <http://www.casasantapia.com/art/giorgiovasari/lives.pdf> P.47 [trad. John Bez].

¹⁷ VASARI, Giorgio. *Ibid.* P. 55 [trad. John Bez].

Continuando a análise do texto de Vasari, este descreve o acto da pintura de Leonardo, acompanhado por músicos, diz ele, como meio de remover a melancolia: “E neste trabalho de Leonardo havia um sorriso, tão agradável, que era algo mais divino que humano para ser contemplado; e foi considerado algo maravilhoso, porque era mais vivo que a realidade.”¹⁸

A música pode assumir-se ainda como animação da alma, transferindo-a para a obra, tornando-a carne: “[...] os cantores, os bobos, e os músicos invocados por Vasari não tinham por função animar uma obra de arte, mas ajudar a uma *transferência de alma*, do modelo para o quadro.”¹⁹

O Renascimento impõe-se, assim, como a época da superação da mimesis, pela criação da cópia perfeita que ultrapassa a beleza da realidade.

2.4 O ocularcentrismo no século XVII

O século XVII é o da primazia do sentido da visão. Das invenções de Kepler, que propiciam o terreno para as teorias cartesianas, até à pintura Holandesa, estendendo-se posteriormente à arte barroca e ao absolutismo, esta é por excelência a época do ocularcentrismo.

No século XVI, Kepler proporciona a invenção e disseminação de tecnologias que amplificam as capacidades da visão. Ainda no século XV, Gutenberg cria sistemas de impressão, potenciando o conhecimento em massa. Drebbel, contemporâneo de Kepler, desenvolve telescópios e inventa o microscópio. Estes são alguns dos avanços tecnológicos que acabam por instaurar o ocularcentrismo na Europa e que influenciam, em especial, a criação artística holandesa.

O que caracteriza, então, o meio de apreensão do conhecimento cartesiano? Trata-se de um conhecimento empírico, de um ser atento ao mundo que regista tudo o que observa e o traduz intelectualmente, permitindo-lhe o domínio do que vê e do mundo. O que destaca Descartes dos outros pensadores é a dualidade corpo/espírito ou consciência, sendo o conhecimento o resultado da alternância entre os dois. Descartes vai além de Kepler, não se contentando em explicitar uma actividade

¹⁸ VASARI, Giorgio. *Ibid.* P. 55 [trad. John Bez].

¹⁹ STOICHITA, Victor – *O efeito Pigmalião para uma antropologia histórica dos simulacros*. Lisboa: KKYM, 2011. P.67.

passiva da retina, enquanto receptora de luz. Tal como Platão, Descartes desconfia dos sentidos, sabendo que o sensorial, utilizado sem auxílio do racional, não permitirá a busca da verdade. O que se torna decisivo é compreender como tomamos consciência da experiência visual e das imagens, que não ficam estagnadas na retina, tal como enunciava Kepler. De acordo com Descartes:

[...] todos os que querem usar da imaginação para as compreender [as ideias] procedem como se para ouvir os sons, ou cheirar os perfumes, quisessem servir-se dos olhos; com a diferença, para pior ainda, de que o sentido da vista não nos garante menos que os do olfacto ou da audição a realidade dos objectos que pretende atingir; ao passo que nem a imaginação nem os sentidos poderiam nunca certificar-nos de qualquer cousa sem intervenção do entendimento.²⁰

Assim, Descartes estabelece um método (*O Discurso do Método*) onde enuncia que nada pode ser assumido como verdadeiro, enquanto o conhecimento não for claro e total. O julgamento precipitado, ou aquisição de uma primeira verdade intuitiva, poderá dever-se a uma sedução dos sentidos e da imaginação. Por este motivo, o seu método é dedutivo. É no tratado de óptica (*La dioptrique*)²¹ que Descartes enumera estudos fundamentais sobre a visão, nomeadamente a capacidade dos nervos ópticos e das suas fibras distinguirem, em separado, forma, distância e tamanho e cor e luz.

As descobertas tecnológicas, o legado de Kepler, o uso de lentes para amplificar a capacidade da visão (micro e macroscópicas), assim como a tradição de ilustração e registo da realidade, para fins científicos, que se evidencia nos séculos XVI e XVII, na Holanda, fazem com que o tipo de pintura descritiva holandesa não exista por acaso. A influência contrária também acontece: Jan van Eyck, Hans Holbein, ou Pieter Bruegel são prova de que o detalhe da pintura, ainda no século XV e XVI, poderá cristalizar um tipo de cultura e aquisição de conhecimento tão típico deste país. A pintura holandesa é fruto de uma tradição de observação minuciosa, onde a visão, enquanto observação da realidade, é central, mas não deixa de ser relativizada no que concerne às suas capacidades de captação de uma realidade única e inquestionável. “O facto de que o país que, em primeiro lugar, utilizou microscópios e telescópios, teve Van Eyck e outros como ele, no seu passado, não será apenas uma

²⁰ DESCARTES, René – *Discurso do Método/As Paixões da Alma*, Lisboa: Sá da Costa, 1973. P. 31

²¹ ver: DESCARTES, René – *La dioptrique*. [online]. [consult. em 20/09/2014]. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/0B0xb4crOvCgTaDBQcF15REhFb1E/edit>

mera coincidência.²² A pintura holandesa no século XVII é uma pintura descritiva que difere do modelo da pintura italiana, que era, por sua vez, narrativa.

Na vida humana não há circunstância indigna de ser reproduzida pela pintura. Por isso nos mostramos injustos para com os admiráveis pintores da escola holandesa quando nos limitamos a louvar-lhes a habilidade técnica; com respeito ao resto olhamos de cima, com desdém, porque a maior parte das vezes representam factos da vida comum [...]²³

Esta é uma arte feita para a burguesia, apenas possível numa sociedade burguesa, representando imagens dotadas de realismo (cenas da vida burguesa) que, no entanto, se regem por um código de significados. Por norma, a história de arte foi regida por uma análise da pintura que incide no modelo italiano de representação (como antes referi, narrativo). A pintura, pela junção de figuras e movimento, tende a revelar uma acção, adoptando como temas as narrativas bíblicas ou mitológicas. Na pintura holandesa encontramos figuras e cenários, considerados realistas, que estão suspensos no tempo. Não existe uma acção iminente, apenas uma descrição.

2.5 Barroco: a inclusão do espectador

Em 1660, Luís XIV, rei de França, define um plano político, que virá a marcar o seu reinado absolutista. Para isso, decide recorrer à construção do mais imponente palácio – Versalhes. Inicia o seu plano em 1669, contratando o arquitecto Louis Le Vau e o paisagista André Le Nôtre. A construção decorre em várias fases, com o primeiro objetivo de ser o centro de governação de França e, assim, reunir os ministros e, posteriormente, toda a nobreza. Versalhes viria a ser residência do rei e este, o astro central circundado por todos os seus súbditos, é o actor principal num teatro (a sua vida) com uma enorme audiência (a sua corte). Todos os aspectos do seu dia-a-dia (o acordar real, as refeições e o deitar) eram tornados públicos, transformados num ritual (como uma coreografia organizada, orientada por regras de etiqueta) e acompanhados pelo olhar de todos aqueles que, por direito, adquiriam o

²² ALPERS, Svetlana – *The art of describing*. Chicago: The University of Chicago Press, 1983. P. 25.

²³ SCHOPENHAUER, Arthur – *Douleurs du monde, pensées et fragments* (selec. Jean Bourdeau, 1880). *As dores do mundo, pensamentos e fragmentos*. [trad. Mário Augusto Guedes] Lisboa: Hiena, 1995. P.95.

seu apartamento em Versalhes. Ser escolhido pelo rei para ocupar um lugar no palácio era desejo de qualquer membro da nobreza. Disputavam-se os apartamentos do sótão e os dos andares inferiores, como sinal de aquisição de estatuto.

A visão e a luz desempenham um papel fundamental no reinado de Luís XIV. Há uma dualidade entre voyeurismo e exibicionismo: o objetivo era ver e ser visto. O palácio era o espelho do rei, do seu poder absoluto e das suas ideias políticas e toda a arte que continha era orientada para o espectador. O desejo de Luís XIV era mostrar o poder da produção francesa. Para isso, desenvolve a manufatura de espelhos e iluminação. Os espelhos produzidos em Veneza eram famosos na Europa pela sua qualidade reflectora. Luís XIV traz um artesão de Veneza que inicia a produção destes espelhos em França. Na arquitectura de Versalhes, o espelho tinha um papel importante, constituindo-se como a simbólica do reflexo do rei, visto que este é o astro sol e o espelho reflecte a luz. Os jardins de Versalhes eram iluminados por 24000 velas e, em Paris, foram instaladas lanternas nas ruas. A luz teria duas funções: a de celebração e a de implementar a ordem e segurança.

Jean Baptiste Lully, compositor, nascido em Itália, torna-se secretário de Luís XIV e chefe musical da corte de Versalhes. Lully compõe música para a corte, mas além disto, transforma essa música em imagens. Este compositor alia a dança típica da corte, o ballet, à música e cria a ópera francesa, teatralizando a monarquia na chamada *Tragédia Lírica*. A criação de um género de ópera original, reflecte a necessidade de evidenciar o poder abrangente do rei, que se estendia a todos os domínios e, para o qual eram criados estilos artísticos e teatrais inovadores.

Sendo o interesse de Luís XIV o ballet e a formação de Lully a música, a origem da ópera francesa difere da italiana, não tendo como ponto de partida a tragédia, mas sim a dança. A corte do Rei Sol, no seu esplendor visual, só poderia, assim, ser traduzida através de uma ópera cujo elemento principal era a visualidade. Surgiram colaborações entre Lully, Corneille ou Molière, abrindo espaço a novos géneros: *comédie-ballet*, *tragédie-ballet* ou a *pastorale héroïque*. A par destes géneros de representação ou dança, de temas grandiosos (o rei e os deuses), a *joie* da corte, desenvolveram-se outros géneros musicais e uma escrita que pende para a obscuridade (o *tombeau*, ou as *leçons de ténèbres*), cujo uso instrumental é reduzido a uma viola de gamba ou alaúde e voz, com Marin Marais ou François Couperin. Encontramos, então, durante o reinado de Luís XIV, duas vertentes díspares na

criação musical: uma feita à imagem e semelhança da corte, exuberante e grandiosa, outra contida, minimal e obscura.

A arte barroca, tal como a música, incorpora estas novas vertentes: a luz e a sombra, o negro e o claro, o cheio e o vazio. As formas, na arte barroca, adquirem movimento, contrariam a simetria e a ordem do Renascimento, fluem em diversas direcções, criando ilusões no espaço (bidimensional ou tridimensional) e, neste sentido, obrigam a um novo olhar do espectador, que deixa de estar posicionado apenas numa visão frontal. “Ele já não verá a obra de arte como um objeto que se baseia em determinadas relações com a experiência e que demanda ser desfrutado; agora ele vê-a como um potencial mistério a ser solucionado, um papel a ser desempenhado, um estímulo a acelerar a sua imaginação.”²⁴ A arte barroca, enquanto direccionada para o espectador, introduz também, de formas inovadoras, a *mise en abyme*, seja esta uma simples duplicação através do espelho, ou uma duplicação aporética,²⁵ da obra dentro da obra, como encontramos na criação teatral desta época.

2.5.1 Teatro barroco: *mise en abyme*

O período Barroco (séc. XVII) vem introduzir um novo olhar sobre o modo de conceber a arte, especialmente o teatro. A ornamentação ou a ilusão estão presentes nas artes plásticas, mas é o teatro que contém uma nova abordagem do simulacro. Já não se trata aqui da mimesis, da cópia do real e nem da sua superação pelo génio artístico. No teatro barroco, cria-se a ilusão que dramaticamente interage com a realidade, colocando-as em contraste: a ficção opõe-se ao facto, a comédia opõe-se à decepção, a fantasia opõe-se à ordem. A personagem mártir torna-se verdadeiramente mártir, a atriz que representa a rainha é uma verdadeira rainha:

Luego tú piensas que reinas
Con mayor estimación?
La diferencia sabida es

²⁴ ECO, Umberto – “The Poetics of the Open Work” [1962]. In BISHOP, Claire – *Participation*. London: Whitechapel Gallery, 2006. (Documents of Contemporary Art) P. 26.

²⁵ Termos retirados de: DÄLLENBACH, Lucien – *The mirror in the text*. Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme (1977). Trad. Jeremy Whiteley e Emma Hughes. Chicago: The University of Chicago Press, 1989. P. 35.

Que les dura hora y media
Su comedia, y tu comedia
te dura toda la vida.²⁶

Os títulos das peças *Lo fingido verdadero*, de Lope de Vega, *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca e *Illusion Comique*, de Corneille, têm como base a consciência do teatro barroco, enquanto dramatização metafórica, duplicação, fingimento e representação na representação. Ambas usam a *mise en abyme* tipicamente barroco como artifício ilusório, reflectem sobre o próprio teatro e o papel do actor.

Lo fingido verdadeiro é um simulacro e nada mais do que um conflito e metamorfose, onde Lope de Vega cria uma experiencia teológica da vida. É uma *mise en abyme* que incorpora a obra dentro da obra e actor dentro do actor, em camadas sucessivas e indefinidas, onde o actor chega a morrer como pessoa.

A indiferenciação entre a representação e a realidade cria confusão no espectador: os actores parecem abandonar o guião, ao representarem com tal veracidade que trocam o nome da personagem pelo nome que usam fora de cena.

Tudo o que é representado pelos actores que fazem de actores se torna real: a fuga do casal de amantes (Acto II) confunde Ginés, que quer fugir em busca destes; o imperador que define os papéis de Ginés não distingue mais quem é personagem e quem é actor.

A fuga de actores do palco, a alteração no guião e a confusão que as próprias personagens sentem, não sabendo mais o que é real ou ilusão, faz com que as próprias personagens da peça sejam actores e espectadores, simultaneamente. Os espectadores assistem a espectadores que assistem a actores.

No acto III, Ginés interpreta o papel de um actor romano (um actor enquanto actor), que a pedido do imperador representa um mártir cristão. A sua representação é tão verdadeira que ele se torna, de facto, mártir e é executado pelo imperador.

Esta peça, entre outras de Calderón de la Barca, como *La vida es sueño* ou *La hija del aire*, assim como a peça, previamente referida, *L'illusion comique*, de Corneille, estão inseridas no período Barroco e reflectem as contradições entre ilusão e realidade inerentes à época, em que o próprio mundo é um palco onde se representam diferentes realidades. O modo como o teatro barroco cria ficções que,

²⁶ VEGA, Lope de – *Lo Fingido Verdadero*. Roma: Bulzoni Editore, 1992. Acto I, 365.

pela sua intensidade e veracidade, pelo jogo entre ficção e realidade, se tornam indistinguíveis, manifesta, de forma exemplar, como um simulacro que começa numa fantasia se torna realidade.

2.6 O Romantismo e o invisível

2.6.1 Suspeição ocular

A arte barroca predominantemente alegórica é substituída por uma arte predominantemente simbólica. No século XVIII, surge em França um novo iconoclasmo, pela insurgência dos Jacobinos contra uma imagem de poder político e religioso, do antigo regime. Estes consideravam a arte barroca como sendo um efeito de espectacularidade, que tinha o propósito de distrair. A luta contra estas imagens tem o seu fim, aquando da sua descontextualização, em 1793, e da sua colocação no Louvre, então aberto ao público. É contraditória a tentativa de ruptura com o uso de imagens de representação de ideias políticas, utilizando os Jacobinos, imagens simbólicas como a lanterna (símbolo da procura da verdade), o olho da providência ou o retorno aos temas clássicos na pintura, protagonizados por Jacques Louis David.

Precedido pelo Iluminismo, pelo culto da *solaridade*, da clareza e da razão, o Romantismo é a época, por excelência, do simulacro. São as pinturas de Greuze ou Chardin e os textos de Diderot que começam a traçar os primeiros passos para a suspeição ocular que define o período romântico. É, por fim, o aparecimento da fotografia que vem trazer ao patamar do visível aquilo que era, até então, impossível reter pela ocularidade – o *inconsciente óptico*. Para além do registo da realidade ou do movimento, a fotografia serve para o fabrico de ilusões. Estas surgem por associação ao pensamento corrente de transferência da alma para a imagem e à ideia de espectro (defendida por Balzac). Assim, a fotografia é utilizada em favor de experiências espíritas, por meio de artifícios de duplicação e edição (ver Anexo 1). O fantasma, a alucinação, o sonho e o duplo são os temas de estudo da exploração pictórica ou poética românticas.

A análise à criação artística romântica deverá evidenciar que existe um afastamento da realidade, o qual se traduz na busca da essência (que era já aquilo que

Platão procurava). No entanto, a essência, no Romantismo, pode ser encontrada através do símbolo enquanto forma sensível da ideia, de carácter momentâneo em contraponto com a pintura alegórica do Barroco. Assim, o símbolo é “signo das ideias – autárquico, compacto, sempre igual a si mesmo – e [...] (alegoria) como uma *cópia* dessas ideias – em constante progressão, acompanhando o fluxo do tempo, dramaticamente móvel, torrencial.”²⁷

Parece-me importante a enumeração de algumas características que definem a produção artística romântica. Por um lado, o pensamento sobre o invisível que junta à representação mimética a representação fantasmática, como encontramos nas pinturas de Henry Füssli (Fig.1 e 2). Os fundos são negros e o que é visível dissipa-se entre o claro/escuro, como uma névoa. Trata-se da representação dos sonhos e das imagens que jamais se fixam, criando ambiguidades, ou seja, uma tentativa de aceder ao inconsciente. Por outro lado, encontramos na pintura de Caspar David Friedrich a fusão do ser humano com o seu ambiente envolvente, emanando *estados de alma* que reflectem estados atmosféricos (Fig.3). A figura, normalmente de costas, introspectiva, revê-se na paisagem, que é, normalmente, obscurecida com uma variante de luz no sentido vertical. Os textos de Burke, a respeito do sublime, virão definir novos caminhos para a pintura da paisagem, de Friedrich, Goya ou Turner, que serão, talvez, reflexões sobre a inevitabilidade do destino, que sugiro serem, também, o reflexo da violência e morte a que se assistiu durante as Invasões Francesas.

Aquilo que torna singular a estética romântica é que a construção de simulacros não opera, como até aqui, num mesmo plano, ou seja, o real sobre o real, mas sim entre duas diferentes dimensões: a da interioridade (o estado de alma, a dimensão invisível do ser humano) e a do real.

2.7 Surrealismo: tornar visível

Enquanto o Romantismo é a valorização do invisível, do produto da imaginação do artista, daquilo que parece inalcançável pela ocularidade, o Surrealismo é o momento do século XX que melhor dá continuidade a este processo, utilizando como

²⁷ BENJAMIN, Walter – *Origem do drama barroco alemão* [trad. Sergio Paulo Rouanet]. São Paulo: Brasiliense, 1984. P. 187

chaves de leitura a livre associação e o símbolo. A compreensão do Surrealismo está no entendimento da realidade e de todos os seus aspectos (incluindo os processos mentais), sendo o seu objectivo torná-la visível.

Não se trata, claramente, de uma representação mimética, mas sim da concepção de uma obra que seja uma experiência da realidade transformada em imagem. Neste sentido, o pensamento do real assume-se de dois modos: um pela sua extensão no tempo, anulando a ideia de fragmentação; outro, pelo uso de analogias que completam a experiência de uma realidade, abrindo-a ao seu todo. Estas representações são, por isso, codificadas. Podemos compará-las ao acto da escrita, sendo o Surrealismo uma manifestação artística de signos e códigos. Com o objectivo de não esconder e de não filtrar o real, de não o interromper ou fragmentar, a representação surrealista integra um conjunto de signos, podendo comparar-se à escrita automática.

Compreendemos aqui que existe uma nova atitude perante a imagem no século XX e que a diferença está na introdução do pensamento que domina o olhar. Ainda que o Surrealismo defenda a não filtragem desse mesmo pensamento, este só surge após defesa prévia de ideias (defesa esta realizada por André Breton no *Manifesto Surrealista*). Apesar de muitos artistas terem escrito sobre a sua obra, aqui a arte torna-se mental, a realidade é exposta e, mais especificamente, o artista e os seus fantasmas tornam-se simulacro (como defende Klossowski). O simulacro é representação e é a máscara, não sendo já representação da realidade, mas sim a própria realidade.

2.8 Simulacro, sujeito e objecto na contemporaneidade

Depois da Segunda Guerra Mundial, a Europa, sobretudo França, perde terreno no domínio das artes. Os Estados Unidos impõem-se como centro mundial económico e Nova Iorque, como centro artístico (apesar de se dar continuidade à primazia do meio francês no pensamento e reflexão filosóficas). Nos anos sessenta, diversos filósofos franceses como Klossowski, Deleuze ou Foucault pensam o simulacro.

Abordando sinteticamente o pensamento de autores do século XX, devo fazê-lo referindo Pierre Klossowski. Este nasce em 1905 e o seu entendimento do simulacro

está intrinsecamente ligado ao modo de criação surrealista (tendo convivido com André Gide, criador do termo *mise en abyme*, e participado em diversos números da *Acéphale*, revista de George Bataille). *Nietzsche e o círculo vicioso* e *Tableaux vivants: Essais 1933-1939* são duas das suas obras de maior importância, que influenciarão o pensamento de Deleuze e Foucault.

A noção de simulacro klossowskiana está relacionada com o indivíduo, numa vertente psicológica, contrariamente a Baudrillard, que o aplica ao social e político. Usando a definição de simulacro de Klossowski, poderá partir-se para uma análise da história do simulacro por oposição à história de arte. Neste caso, esta seria aplicada aos indivíduos, aos artistas e não a uma sucessão de movimentos e contextos. Neste sentido, para o autor, o simulacro é a transformação em signos daquilo que, no ser humano, é incomunicável e, como tal, a tentativa de compreender o simulacro é um erro. O simulacro é experiência vivida, não entendida. O processo de entendimento do simulacro inicia-se com o impulso que se mascara sob a forma de linguagem ou conceitos. Por sua vez, a repetição de impulsos, enquanto experiências que se dissimulam sob uma mesma reacção, origina aquilo a que Klossowski chama de fantasma, ou seja, uma imagem obsessiva produzida pela força inconsciente do impulso. O simulacro é, então, uma máscara que se denuncia e, como tal, traça os contornos do fantasma (é a reprodução intencional do fantasma). Contrariamente a Klossowski, Deleuze afasta-se da subjectividade e fala do objecto. Este autor refere um novo modo de assumir a imagem. A imagem deixa de ser cópia, não é, tão pouco, semelhança. Para ele, a imagem é a diferença, é simulacro, independente de qualquer referência. O filósofo vai mais longe quando fala da obra de arte enquanto independente do artista ou do espectador. Segundo Deleuze, a obra conserva em si toda a sua força, ela sobrevive por si. A pintura tem um carácter não imitativo, não representativo, não figurativo. O que é representado é devir forma, linha ou mancha.

O autor introduz dois termos: percepto e afecto. O percepto relaciona-se com os sentidos, com o modo de ver ou ouvir. Não são percepções, pois são sensações que existem na pintura, independentemente do espectador. O afecto está ligado à experiência e ao sentimento, não sendo nem um nem outro. Ficam, em vez disso, retidos na obra. Assim, o que se conserva na obra não é a sua materialidade. Em vez disso, esta obra é composta por perceptos e afectos – são estes que se perpetuam na obra de arte e que são conservados como *vibrações contraídas*: “A obra de arte é um

ser de sensação e nada mais: ela existe em si.”²⁸ Na análise que faz sobre o simulacro, Deleuze defende-o enquanto diferença, sem semelhança e, como tal, afastado da cópia. Opõe o simulacro à artificialidade, dizendo que esta é o resultado da construção de cópias. Na defesa da interacção entre obra e espectador, terei que me opor à ideia enunciada por Deleuze, assumindo para esta investigação que a obra contém em si uma inquietude que se revela numa dança com o olhar: “A obra é um cristal, mas todo e qualquer cristal se move sob o olhar que ele suscita”²⁹.

Nos Estados Unidos, surgem novos críticos e novos pensamentos sobre arte, nomeadamente com Michael Fried, que escreve ensaios sobre anti-teatralidade (ao qual dedicarei o capítulo 4). Este autor defende uma imagem desprovida de artifícios e critica o minimalismo enquanto impuro pela sua literalidade. A materialidade do objecto implicaria a interacção do espectador no espaço, assemelhando-se ao teatro, que seria para Fried a anulação da arte (natureza antropomórfica dos objectos na arte minimalista). Assim sendo, é a superação da forma teatral (termo imposto por Fried como forma depreciativa) que permitiria a sobrevivência da arte. Introduce, também, outro conceito, “presentness” que continua mas repensa a ideia de *presença* explorada pela ideologia minimalista “presentness is grace”³⁰. Michael Fried pensa um olhar sem sujeito. A obra de arte deve existir por si própria, diferenciando-se da ideia de objecto que existe enquanto dependente do espectador. (Esta ideia lançará bases para o pensamento de Deleuze).

É o pensamento de Jean Baudrillard que irá definir o simulacro no século XX. A sua obra intitulada *Simulacros e Simulação*, de 1981, é de cariz não só filosófico, mas também político e social. Esta noção é por ele exemplificada através de referência a espaços como a Disneyland e à imagem publicitária. Baudrillard alude aos perigos da imagem (assim como Platão, no passado), de tal forma ilusória, que se sobrepõe à realidade. Defende que a distinção entre a ilusão e a realidade se dissipou e que, por isso, as imagens a substituíram. Divide a relação da realidade com a imagem nas seguintes fases: a imagem espelha a realidade, é cópia e aparência; a imagem mascara e corrompe a realidade; a imagem mascara a ausência da realidade, é o jogo do

²⁸ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix – *O que é a filosofia?* [trad. Bento Prado Jr. E Alberto Alonso Munoz]. [s.l.], Editora 34!, [s.d.] (coleção Trans) P. 213

²⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges – *O que nós vemos, o que nos olha*. Porto: Dafne, 2011. P. 97.

³⁰ FRIED, Michael – *Art and objecthood*. Chicago: University of Chicago Press, 1998. P.147

fingimento; a imagem não tem qualquer relação com a realidade e torna-se simulacro (a explicação destes termos será abordada no capítulo 2.8.1).

O aparecimento de novas tecnologias traz a possibilidade de reprodução de imagens ou da sua falsificação. Sherrie Levine, artista americana, pensa o simulacro e a apropriação, aplicando estes dois conceitos à sua obra. Neste sentido, re-fotografa imagens da autoria de Walker Evans, encontradas em catálogos, realizadas em 1936 (Fig. 4), apropriando-se delas e assumindo-as como suas.

Tendo em conta a posição de Baudrillard, o estado da arte no final século XX já não se relaciona com a ilusão (*illusion*) nem com a obscuridade enquanto produto da imaginação (como abordámos no Romantismo), mas sim enquanto ilusão (*delusion*) e engano, de modo quase alucinatório. Assim, a arte já não representa a realidade e toda a representação a substitui, de tal modo, que apenas é, existe por si, independente (conforme defende Deleuze).

A arte contemporânea tende para uma abstracção com imagens, que constitui uma abstracção da própria realidade, através da criação de uma mentira que substitui o real.

2.8.1 Simulação, simulacro e dissimulação

Este subcapítulo será dedicado a uma abordagem do conceito de simulacro, como nos é dado por Baudrillard, e a uma análise do mesmo sob uma perspectiva social e política, na actualidade.

Apesar desta dissertação se centrar na abordagem das imagens, na história de arte e arte contemporânea, não poderei deixar de fazer um parênteses para explicitar de forma resumida o pensamento de Baudrillard (que se aplica maioritariamente a questões políticas e sociais) e fazer uma análise de problemáticas sociais contemporâneas (o que seria bastante extenso se o propósito da tese fosse o simulacro aplicado a todas as imagens, incluindo as publicitárias, imagens de marca, ou o vídeo e fotografia amadora).

Podemos contestar (se nos dermos conta dela) a incessante sobreposição da simulação sobre a realidade, num sentido de engano, social e político, geral. É no campo das imagens e da arte que o espaço para este engano (ilusão) se abre. É a arte

que possibilita um espaço/tempo de engano e jogo. É claro que a simulação como alienação propositada, enquanto escolha, numa vertente de entretenimento, existe desde sempre no acto de ir ao teatro e, recentemente, ao cinema. No entanto, é à criação de imagens (mentiras) que me refiro. Estas incorporam várias vertentes: a teatralidade capaz de envolver o espectador num simulacro, o jogo como troca de posições entre espectador e obra, a ilusão como crença cega numa mentira.

Façamos então este aparte para compreender as noções propostas por Baudrillard, aplicadas a questões que observo actualmente e que abrangem os campos e legitimidade da fotografia e o perigo do excesso de imagens.

Segundo Baudrillard, “Dissimular é fingir não ter o que se tem. Simular é fingir ter o que não se tem.”³¹. Assim, a dissimulação é apenas um jogo de faz de conta, ao passo que a simulação já prenuncia uma proximidade e indistinção entre realidade e ficção.

A imagem, no seu uso mais comum de representação do real, torna-o vivo e preserva-o. Contudo, a imagem, enquanto simulacro, tem a capacidade de matar a própria ideia que representa. O simulacro engole a ideia e o signo ou a representação dessa ideia. Partindo de uma simulação (algo falso), torna-se verdade absoluta.

É preciso distinguir, então, duas ideias fundamentais: uma imagem que se relaciona com a realidade e a subverte e dissimula; e uma imagem que não tem já qualquer relação com a realidade, que dela se afasta, que a ela se sobrepõe e na qual a distinção entre verdadeiro e falso deixa de existir. Cria-se uma realidade nova, um simulacro. Baudrillard refere-se a uma discrepância da realidade, relativamente ao que era no passado, que causa uma insatisfação e nostalgia. A realidade é distorcida pela recriação de símbolos do passado, como tentativa de satisfazer essa necessidade de uma outra realidade. Combater sentimentos de nostalgia e de criar acesso a informação tornam a réplica e o arquivo uma das características fundamentais de preservação da história, na actualidade. Assiste-se a uma necessidade de acumulação, de medo de esquecimento, que ultrapassa o sentido do objecto. O objecto, a imagem, a acção de preservar e o sentimento de posse definem um medo de perda e um medo de não ver, de não conhecer. Este medo reflecte-se na criação de simulações ou simulacros. Por exemplo, a simulação (duplo) das caves de Lascaux, nas quais o visitante tem acesso a uma réplica, uma gruta falsa que substitui a original (que foi

³¹ BAUDRILLARD, Jean – *Simulations*. New York: Semiotext(e), 1983. P.4

encerrada para preservação); a corrente nostalgia do passado e da tradição que, no caso português, faz surgir um número alucinante de estabelecimentos comerciais e produtos *vintage*, com todos os preceitos *do antigamente*, produzidos como quaisquer outros, em estabelecimentos franchising, idênticos a tantos outros, mas que pelo seu cariz de fingimento e simulação do passado, se tornam alvo de fetichização e são vendidos como *gourmet* a preços elevados. Esta nostalgia faz-se notar também na arte, na corrente moda de uso de imagem de arquivo, como se o objecto e a imagem descobertos tivessem uma aura e um mistério que transforma a arte num conjunto de achados arqueológicos e o artista num antropólogo ou sociólogo; a exploração dos meios alternativos da fotografia (que se tornou um mercado de workshops e cursos desenvolvido para qualquer utilizador do *Facebook*, ou seja, qualquer curioso). As manifestações de saudosismo multiplicam-se, a acumulação de simulações do passado apresentam-se das mais diversas formas. No entanto esta linha de distinção de passado e presente tornou-se ténue, no sentido em que o passado pode ter sido há cinco minutos e não convém esquecê-lo. O *Facebook*, o *instagram* ou outras redes sociais são o meio para o manter. As fotografias são acumuladas nas *clouds*, online. Simula-se um diário e dissimula-se a vida real. Voltamos ao Barroco e a Versalhes a uma escala mundial. Enquanto em Versalhes todos queriam ver e ser vistos dentro de um espaço confinado, hoje temos uma rede mundial de partilha onde a vida se torna pública (como a de Luís XIV). Enquanto que em Versalhes as notícias corriam de ouvido, hoje temos um *Twitter* que dispara qualquer acontecimento instantaneamente.

3. Teatralidade e espectacularidade

Para falar de teatralidade na arte contemporânea, devo retroceder ao século XVIII e à crítica de arte, que prevalece como componente de estudo com Diderot, Baudelaire, Zola ou Huysmans como resultado das exposições nos *Salons de Paris*. Os *Salons* foram realizados pela primeira vez em 1667, ainda sob o reinado de Luís XIV, exibindo trabalhos da *Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, fundada por Colbert. Durante o século XVIII, as exposições dos *Salons* passaram a abranger outros artistas que não eram membros da Academia, como por exemplo, Chardin e Greuze. Diderot, um dos mais famosos críticos da época, escreve sobre os *Salons* de

1759, 1771, 1779 e 1781. Os seus textos eram divulgados internacionalmente e enviados para as casas reais dos mais diversos países.

Começa a dar-se o declínio do Rococó, Diderot critica a falta de veracidade das pinturas de Boucher (ver Fig.5)³² dotadas de um efeito *eye-candy*, pelo uso da cor (os tons pastel) ou do movimento (mulheres recostadas que sorriem), onde as figuras nuas surgem na paisagem natural retiradas de um contexto realista, junto a animais, envoltas em azuis e verdes, flores, nuvens e plantas, ou como personagens da mitologia. Não se poderão considerar estas pinturas, que pelo excesso propiciam o deleite do olhar coincidente com o deleite das próprias personagens, dotadas de espectacularidade?

Diderot, analisa trabalhos de artistas como Greuze ou Chardin, que iniciam um novo tipo de representação, a qual já não privilegia a pintura alegórica ou histórica, especializando-se em retratos e naturezas mortas. São provavelmente herdeiros da pintura descritiva holandesa. As figuras representadas estão absorvidas em acções, não posando ou olhando o espectador. A pintura *Une jeune fille qui pleure son oiseau mort* (Fig.6), de Greuze, é exemplificativa deste tipo de representação e, de tal forma, ela ilude o espectador com o seu estado de espírito introspectivo e choroso que o incita a dialogar com ela, assim como Diderot descreve: “Quando olhamos esta pintura, dizemos: delicioso! Se paramos e voltamos a olhá-la, exclamamos: delicioso, delicioso! De repente encontramos-nos a falar e a consolar esta criança.”³³ E Mathon de la Cour confirma: “Gostaríamos sobretudo de a consolar. Passei bastantes horas a contemplá-la atentamente. [...] e afastei-me imbuído numa melancolia deliciosa”.³⁴ Neste caso, as figuras absorvidas, na vertente dramática da pintura, criam no espectador uma identificação e imaginação empática (sobre a qual falarei no capítulo 4.2), ao passo que as *pastorales* proporcionam a absorção e integram o espectador.

³² DIDEROT, Denis – *Salons*. França: Gallimard, 2008. P. 106 “Eu diria que este homem não tem uma concepção de graça verdadeira; Eu diria que ele nunca encontrou a verdade; Eu diria que as ideias de delicadeza, sinceridade, inocência e simplicidade tornaram-se quase alheias a ele; Eu diria que ele nunca, por um instante, viu a natureza, pelo menos não aquela feita para interessar à minha alma, à sua, à de uma criança bem nascida, à de uma mulher sensível; (...)Acha que ele alguma vez teve algo tão honesto e encantador na sua mente como esta imagem de Petrarca,” (Petrarca, *Canzoniere*, soneto CCXLIX apud Diderot) “E o riso, e o canto e o doce falar humano?”

³³ *ibid.* P. 134

³⁴ COUR, Mathon de la – *Letters à Monsieur – sur les peintures, les sculptures et les gravures exposés dans le sallon du Louvre en 1765*. (Paris, 1765). [online]. [consult. em 12/11/2014]. disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8443002x/f1.image>. P.52

Michael Fried recorre à análise das críticas aos *Salons* e defende que as figuras representadas se encontram absortas. Assim, as análises de Diderot e, posteriormente, de Michael Fried, têm como pressuposto que a distância entre a pintura e o observador aumenta. Este é excluído, quanto maior a absorção e alheamento na representação e, dado este alheamento, a obra torna-se anti-teatral. Irei, mais à frente, questionar esta noção que, no meu entendimento, terá um cariz mais teatral do que anti-teatral. No prolongamento do estudo de Michael Fried, foi pertinente o uso da noção de anti-teatralidade aplicada a exemplos da arte e fotografia contemporâneas. Neste sentido, penso que a análise deste autor sobre a absorção se pode bifurcar em noções de teatralidade ou anti-teatralidade, já que a noção de teatralidade implica uma consciência do acto de ver e fruir de um objecto artístico, um tempo de experiência, ou, por outro lado, a espectacularidade do objecto artístico.

Percebemos aqui a necessidade de fazer uma diferenciação entre teatralidade, (*théatron*, o sítio para ver, que deriva de *theaomai*, observar) e espectacularidade. A teatralidade implica o acto de ver. Ora, todo o objecto artístico tem o propósito de ser entendido sensorialmente e/ou, depois, racionalmente. No entanto, a noção de teatro contém implícita a noção de ilusão e engano. A teatralidade está implícita na arte, independentemente desta ser uma representação mimética ou antropomórfica (nas suas mais diferentes variantes), uma vez que todo o objecto implica a visão e o corpo e, por isso, implica um tempo de experiência. Não é possível a anulação desse tempo de experiência, a menos que o objecto não exista. Não há nenhuma obra de arte que não tenha sido feita para, em primeiro lugar, apelar a um ou vários sentidos, implicando uma presença subjectiva no tempo. O objecto também não existe fora do espaço e, por isso, impõe nele a sua presença. Neste sentido, a teatralidade (que está relacionada com o conteúdo da obra) não implica que a obra se caracterize pela espectacularidade. No entanto, os dois termos confundem-se dada a noção corrente de teatro, enquanto peça encenada num palco, frequentemente chamada de espectáculo (que se relaciona com o aparato e a superfície da imagem).

Assim, distinguimos duas camadas: a da teatralidade, que existe sempre na obra de arte, (que implica o conteúdo da obra e o relaciona com um corpo, o sujeito), e o da espectacularidade, que pode ou não existir, (a superfície da obra e o aparato independente do sujeito).

Apesar de Michael Fried considerar que quanto maior a proximidade criada pelo realismo da imagem, menor ser a sua teatralidade, eu defendo o contrário, uma vez que o teatro, com a sua capacidade de iludir, terá a capacidade de criar simulacros, ou seja, quanto mais envolver o espectador, fingindo que o ignora, maior será a sua teatralidade (o cumprimento da sua função enganadora).

É por isso que esta análise à teatralidade da imagem se aproxima da noção de simulacro de Baudrillard, enquanto substituição ou anulação de realidade. Já a espectacularidade está relacionada com as características do que é dado a ver e com o aparato da obra de arte.

Como referi anteriormente, Denis Diderot, nos seus textos críticos, analisava pinturas nas quais os seus sujeitos absortos incitavam a absorção do espectador, criando uma fusão deste com a obra. Neste caso, o que é criado é uma ficção, uma situação ilusória, e há que discernir dois pontos: um, a anti-teatralidade na obra, as figuras representadas estão absortas nas suas acções; o outro, a teatralidade que esta relação próxima entre representação e observador desperta, que pela proximidade, pela imitação da realidade, se torna ilusória. Quanto mais verosímil a acção (podemos aqui falar em teatro), maior se torna a aproximação do espectador ao que é visto.

Michael Fried distinguiu dois tipos de pintura: a dramática, como encontramos com Greuze ou Chardin (na representação de figuras que voltam as costas ao espectador, parecendo ignorá-lo ou que o encaram), e a *pastorale*, que encontramos, por exemplo, nas pinturas de Hubert Robert. No primeiro caso (a pintura dramática), as figuras absortas em diversas acções olham, normalmente, para um objecto ou exercem alguma actividade (Fig.7). Esta deslocação do olhar da figura, ainda que não seja representado (quando a figura está de costas), desloca a atenção do espectador para a actividade, objecto ou para algo que não se encontra representado na pintura. Ora, esta deslocação de atenção implica uma procura que gera uma identificação com a figura. Neste caso, o espectador é conduzido a colocar-se no lugar da figura representada e, portanto, não existe, como defende Fried, uma ficção da ausência do espectador. Existe, em vez disso, uma ficção da integração do olhar do espectador na própria pintura. Nas pinturas em que a figura olha o espectador, existe uma inquirição, um confronto, que faz com que o espectador estabeleça uma relação com a figura.

A pintura *Chemin de fer*, de Manet, (Fig.8) inclui estas duas modalidades. Em primeiro plano, a figura feminina sentada olha o espectador. Não existe qualquer pose na figura que suspende a acção de ler o livro para observar quem a olha. Está implícito um terceiro olhar na pintura: o do pintor (quase fotógrafo), o do transeunte imaginário que se atravessa à sua frente, ou o do espectador. A criança representada num segundo plano, de costas, olha um terceiro plano da imagem e é ela quem conduz o olhar do espectador, o absorve e o transfere para a sua posição na procura do que ela própria observa. Existe nesta pintura um tempo de observação, que constrói uma narrativa ou hipóteses de leitura da imagem e que faz esquecer o espectador da limitação do espaço pictórico. O espectador é incluído por duas vezes e de duas formas dentro da imagem, inserindo-se neste jogo teatral.

O segundo caso, as *Pastorales*, exemplificadas pelas pinturas de Hubert Robert (Fig.9), já se aproximam mais a uma abordagem romântica. São pinturas onde está sempre presente a ruína e já se podem ligar a uma noção de simulacro, enquanto espelhamento de estados de alma, em concordância com a noção de nostalgia de Baudrillard, da procura e simulação do passado. Posso equiparar este tipo de pintura à realidade virtual, na actualidade, ou a obras de cariz imersivo.³⁵

Neste caso, poderemos falar da noção de espectacularidade, através da novidade e da estimulação dos sentidos. Independentemente de serem ou não espectaculares, estas pinturas são objectos de contemplação, tal como as de Friedrich ou Turner (ainda que as imagens de Turner se aproximem ao cinema pelo movimento que têm implícito) e, como tal, absorvem o espectador. O jogo teatral destas imagens é o mesmo (o da absorção). No entanto, não existe uma narrativa que desperte uma acção intelectual de associações e substituições. Neste caso o espectador apenas está contido na imagem (e a imagem foi criada com esse propósito – teatralizar um estado de alma – de forma semelhante à música).

É neste sentido que a relação do espectador com a obra será sempre teatral (claramente mais em alguns casos que outros), pela sua capacidade de fazer anular o espaço ou fazer com que o observador se esqueça da sua posição. Não é a espectacularidade ou teatralidade na obra que define essa aproximação, mas sim a

³⁵ É importante reflectir sobre a evolução tecnológica e o tipo de imagem que numa determinada época seria capaz de absorver ou imergir o espectador. É claro que, com o aparecimento do cinema, das lanternas mágicas e, posteriormente, do computador e do 3d, a capacidade que as imagens têm de envolver o espectador altera-se.

relação que o espectador estabelece com ela, seja um apelo sensorial, emocional ou racional. Parece-me existir, nas ideias de Michael Fried, uma fraca distinção entre o que é a espectacularidade e a teatralidade. Assim, o autor estará a limitar-se à análise da forma pelo seu cariz realista ou, por oposição, espectacular ou dramática (*Opsis*, o que é visto, termo usado por Aristóteles, que se relaciona não com o conteúdo da obra de arte, *mythos* mas com o seu aparato ou *mise-en-scène*)³⁶. A espectacularidade de uma obra pode evidenciar-se na sua imponência ou escala, no seu aparato cénico, ou pelo conteúdo dramático que a poderá tornar sensacionalista. Assim, qualquer obra, seja ela minimal, barroca, kitsch ou documental, poderá caracterizar-se pela sua espectacularidade que prenderá o espectador pelo efeito de surpresa, de choque ou contraste.

O que Michael Fried entenderá como negativo na arte minimalista dos anos 60 é a espectacularidade, que considera ser teatralidade e que caracteriza algumas destas obras, por dependem de um público consciente que participa na sua construção. Michael Fried defende uma obra de geometria pura, com uma limpeza formal, anti-mimética e evidente, uma obra que apenas é a sua forma e nada mais é do que um objecto. Ora, ao confrontar-se com uma obra como o *Die* de Tony Smith (Fig.10), que se insere no domínio formal que defende (uma obra minimalista) e que, ainda assim, permite uma experiência de algo que oculta, porque oferece múltiplas leituras, suscitará questões sobre os propósitos e linhas orientadoras desta corrente artística. Estas obras, capazes de incluir o espectador, terão, assim, uma presença cénica, que Fried defende serem questões pertencentes ao teatro e não à arte. Como é que então um simples cubo negro intitulado *Die*, de 183cm x 183cm x 183cm, suscitaria tantas questões? Em primeiro lugar, a escala, que, humanizada (altura média de um homem, seis pés), antropomorfiza a obra; em segundo lugar, o título, *Die* (morrer), que remete para algo jacente, um contentor, que por não sabermos se contém alguma coisa, desperta um jogo mental de associações. O mesmo acontece com as caixas comumente utilizadas por Christian Boltanski (cujas obras se diferenciam das de Tony Smith, porque voltadas para o sujeito) que têm já indícios (fotografias ou palavra) e provocam leituras e questões sobre o seu conteúdo invisível.

³⁶ segundo RAMOS, Luiz Fernando - *Teatralidade e Anti-teatralidade*. Sala preta, V.1 Edição nº14, 2014. [online] [consult. em 17/08/2013] <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57528/html-nota4>

Entendo que a noção de teatralidade é uma característica de qualquer obra, mas ela própria pode ser geradora de outros meios ilusórios como a absorção, a comoção, o jogo e a transgressão que muitas vezes se implicam mutuamente e exponenciam o simulacro.

3.1 Absorção e imersividade

Os estados absortos, sejam eles na representação pictórica ou no que esta representação provoca no espectador quando absorvido pela imagem, ocorrem em diferentes graus. Os diversos modos de absorção do espectador dependem, em primeiro lugar, de questões subjectivas de apreensão da obra (sobre as quais não me posso debruçar) e da evolução tecnológica que transforma e altera o meio de concepção de imagens ao longo da história de arte. O estado mais profundo de absorção será a imersividade.

O conceito de imersividade, provindo da palavra imersivo, cujo significado é mergulho, ou imergir num líquido (também associado ao baptismo), está, no patamar artístico, associado a um estado ou condição de absorção intelectual. Assim, uma obra de carácter imersivo provoca a inserção do espectador nela própria, activando a sua dimensão sensorial e emocional, para além de uma simples atenção ao que é dado a ver. O objectivo de uma obra imersiva será sempre o de esbater a distância entre o espaço da obra e o espaço do observador.

Uma obra imersiva, normalmente, pode ser concebida de dois modos: um fechamento/enclausuramento da obra num local obscurecido, que facilmente potencia o intimismo; ou num espaço vasto, sem limites. Estas estratégias de concepção da obra de arte têm como consequência: “[...] dois polos de imersão psíquica: (1.) cocooning [retracção] (o espaço psíquico que concentra e protege em conforto e segurança) (2.) expanding [dilatação] (o espaço psíquico entusiasmado que abre a percepção e a cognição para além do campo total da vastidão do espaço)”³⁷. Ambas as características são normalmente parte de uma obra de cariz imersivo, sendo a imersividade um estado de alerta sensorial para um espaço circundante composto por

³⁷ NECHVATAL, Joseph – “Immersive Ideals / Critical Distances: A Study of the Affinity Between Artistic Ideologies Based in Virtual Reality and Previous Immersive Idioms”, 1999. P. 79. <http://www.eyewithwings.net/nechvatal/iicd.pdf>

diferentes elementos (visuais, sonoros, lumínicos, etc.) que envolvem o espectador. Esta dialética entre vasto e intimista pode ser contraditória, no entanto, ao existir imersividade num espaço vasto, o espectador é envolvido pelo ambiente sensorial e cria em seu torno um espaço psíquico fechado – *cocoon* (como refere o autor).

A imersividade nos novos *media* surge, normalmente, associada à criação de espaços virtuais, possibilitando a concepção de espaços que proporcionem ao espectador uma imersão total. Quando me refiro a espaços virtuais, pretendo falar na criação de artificialidade, na alteração e manipulação da realidade, complexificando as novas possibilidades de interação com o espectador: “Portanto, o papel da arte imersiva permanece a tarefa protética de facilitar artificialmente tal estado não restrito e, dessa forma, permanece associado às elaborações mais efémeras da consciência artística.”³⁸ No entanto, este conceito é anterior ao aparecimento das realidades virtuais. O conceito de imersividade está aliado a uma tradição cultural e, como tal, aplica-se à evolução dos meios de expressão. Podemos retroceder aos primórdios do cinema que, enquanto novidade cultural, proporcionava o sentido de imersão no espectador. Um dos aspectos que é argumentado por Oliver Grau³⁹ é o nível de habituação que as novas possibilidades tecnológicas e de expressão artística vão criando no observador, impossibilitando a afectação sensorial e emotiva, distanciando-o da obra, passando este a ser um observador crítico.

Ainda que a imersividade corresponda a um grau extremo de absorção, através das potencialidades que a obra de arte contém de interferir com todos os sentidos e com a própria noção de realidade, qualquer imagem possui a virtualidade de absorver o espectador, seja pelo seu carácter mimético, antropomórfico, ou por uma experiência de espaço/tempo.

4. Ilusão e simulacro

Irei, neste capítulo, analisar as diferentes implicações na criação de simulacros. É importante compreender que na minha defesa e entendimento do simulacro, assumo

³⁸ NECHVATAL, Joseph – “Towards an Immersive Intelligence: Nervous Views from Within”, 2000. <http://www.eyewithwings.net/nechvatal/nervous.html>

³⁹ GRAU, Oliver – *Virtual Art: From Illusion to Immersion*. MIT Press, 2003.

que este se relaciona sempre com a presença ou participação do espectador. É a teatralidade, que implica a relação obra-espectador, criadora de ilusão e simulacro, que nos aponta alguns dos processos fundamentais que se criam entre a obra e quem a vê. Partimos então da existência de um corpo e de uma obra. O acto de ver depende sempre de um sujeito, de um corpo integrado no mundo.

O enigma consiste em que o meu corpo é, ao mesmo tempo, vidente e visível. Ele que mira todas as coisas, pode também olhar-se, e reconhecer, então, naquilo que o vê o ‘outro lado’ do seu poder vidente. Ele vê-se vendo, toca-se tocando, é visível e sensível para si mesmo.⁴⁰

É nesta dupla visibilidade do corpo que tem origem a implicação do espectador na obra. Não me refiro à obra de arte, unicamente, enquanto apeladora ao sentido da visão. A obra, como antes referi, uma vez que depende da existência de um corpo e de um tempo de experiência, provoca os sentidos (definidos, físicos; e indefinidos, afectos). É neste jogo de sentidos definidos e indefinidos que a presença corpórea se perde e se encontra, entre sensações, percepções e afectos numa comunicação entre o espaço físico e o espaço da obra, como enuncia Didi-Huberman;

Não há escolha a efectuar *entre* o que vemos [...] e o que nos olha [...]. Só devemos inquietar-nos com o *entre*. Só devemos procurar dialectizar, isto é, tentar pensar a oscilação contraditória no seu movimento de diástole e sístole (a dilatação e a contracção do coração que bate, o fluxo e o refluxo do mar) a partir do seu ponto central, que é o seu ponto de desassossego, de suspensão, de intervalo.⁴¹

Este *entre*, esta suspensão, este intervalo, este desassossego, que implicam um espaço-tempo, corpo-obra é a teatralidade e ponto de partida para a deslocação do corpo para a obra e da obra para o corpo, anulando-se, progressivamente, neste movimento, a dilatação do *entre*. Cria-se uma indefinição, uma suspensão de espaço-tempo e gera-se, então, o simulacro.

O corpo, como diz Merleau-Ponty, é vidente e é também visível. No entanto, é o olho, com a sua capacidade de ver, que nunca se torna visível para si próprio, ou o rosto, único em cada um, que é inalcançável ao olhar. O reflexo ou espelho será,

⁴⁰ MERLEAU-PONTY, Maurice – *O olho e o espírito*. [trad. Luís Manuel Bernardo]. Lisboa: Nova Vega, 2013. P.20.

⁴¹ DIDI-HUBERMAN, Georges – *O que nós vemos, o que nos olha*. Porto: Dafne, 2011. P.58.

então, o único modo que cada um tem de se olhar e de ser olhado por si mesmo. Imaginemos a ausência de matérias reflectoras. Como poderia alguém conhecer o seu próprio rosto senão pelo tacto ou através da visão do outro? Talvez seja este o maior enigma: não termos a capacidade de conhecimento de nós próprios. Foi-nos dado um corpo que nos proíbe de ver o rosto onde estão os olhos com que olhamos o mundo e que forçosamente nos obriga a olhá-lo, a senti-lo, a cheirá-lo. Não existe, então, conhecimento total do corpo num rosto que não se pode ver. Não existe também um conhecimento absoluto dos sentidos, que não são físicos e que, portanto, denomino indefinidos: aglomerados de emoções, afectos e percepções. É fácil identificar e nomear os sentidos físicos, mas torna-se complexa a tarefa de designar as sensações, percepções, reacções e afectos que o mundo provoca.

E assim, ninguém se admire de que, neste modo de ver que foi concedido a esta vida, isto é, em enigma através de um espelho [citando S. Paulo], nós nos esforcemos por ver de qualquer modo que seja. Não se usaria aqui a palavra «enigma» se houvesse facilidade de visão. E o maior enigma é que não vejamos o que não podemos deixar de ver. Com efeito, quem não vê o seu pensamento? E quem não vê o seu pensamento, não digo com os olhos da carne, mas com o próprio olhar interior?⁴²

Por isso, o domínio e conhecimento do corpo deve aqui ser colocado em questão. É esse enigma do corpo e, posteriormente, do corpo em reacção ao mundo que faz com que a obra de arte possa manipular e jogar com a presença de quem a encontra. A obra de arte inicia o desejo da descoberta desse enigma.

4.1 Jogo, transgressão e desejo

De acordo com Huizinga, “o jogo situa-se fora da sensatez da vida prática, nada tem a ver com a necessidade ou a utilidade, com o dever ou com a verdade”.⁴³ Platão associava o jogo à mimesis. O artista imitava a natureza, sem qualquer critério, função

⁴² SANTO AGOSTINHO – *Trindade/De Trinitate* [trad. A. Espirito Santo, Domingos L. Dias, J. Beato, Maria Castro Maia, S. Pimentel]. Prior Velho: Paulinas, 2007. XV,9,16. P. 1061.

⁴³ HUIZINGA, Johan – *Homo Ludens, A study of the play-element in culture*. London: Routledge & Kegan Paul, 1949. P.158.

ou seriedade. Assim, a imitação teria apenas a função de jogo⁴⁴. O que se acrescenta aqui à noção de mimesis platónica é que o jogo não é apenas o do artista *imitador*, mas o da imagem que joga com o espectador. O jogo como simulação ou substituição é o ponto de partida do simulacro. O espectador é colocado na obra e substitui a figura representada.

Portanto, percebemos que, segundo Platão, o artista joga e é imitador, mas devo acrescentar que o espectador olha e imita também. Não podemos, no entanto, simplesmente responder a questões relativas a uma arte mimética que imita as aparências, pois o jogo com a imagem ultrapassa, como já vimos, a representação do real.

A palavra *imagem* tem má fama porque se acreditou irreflectidamente que um desenho era um decalque, uma cópia, uma segunda coisa, e a imagem mental um desenho desse género no nosso *bazar privado*. Mas se, com efeito, ela não é nada de semelhante, o desenho e o quadro não pertencem, tal como ela, ao em si. Eles são o interior do exterior e o exterior do interior, que a duplicidade do sentir torna possível, e sem os quais jamais se compreenderá a quasi-presença e a visibilidade imanente que constituem todo o problema do imaginário.⁴⁵

Uma imagem, ainda que minimalista, despertará associações diversas, mas acima de tudo, implica um corpo que a observa que se compara com ela, que estabelece relações no espaço. Existe uma constante transferência entre corpo e imagem, seja de escala, de reconhecimento, ou mesmo de referências históricas e culturais. O centro da análise é sempre o protagonista (cada um e o seu corpo) no mundo. O corpo nunca é anulado neste confronto, no entanto, é neste jogo de identificações que se dá o jogo de transferência e transgressão. Será importante reter esta ideia de Vitor Stoichita como ponto de partida para o entendimento da criação de simulacros: “Para que ocorra o triunfo do simulacro, é necessária a morte do modelo.”⁴⁶ O simulacro existe entre a vida e a morte ou, talvez mais correctamente, entre a morte e a vida. É necessária a morte para se criar uma nova vida (os carneiros brancos são sacrificados por Pigmalião para dar vida à escultura ou, ainda, Campaspe

⁴⁴ PLATÃO – *A República, Livro X*, 602b. “Contudo fará as suas imitações à mesma sem saber, relativamente a cada uma, em que é que ela é má ou boa; mas, ao que parece, aquilo que parecer belo à multidão ignara, é isso mesmo que ele imitará. [...] o imitador não tem conhecimentos que valham nada sobre aquilo que imita, mas que a imitação é uma brincadeira sem seriedade;”

⁴⁵ MERLEAU-PONTY, Maurice – *O olho e o espírito*, Lisboa: Nova Vega, 2013. P.24.

⁴⁶ STOICHITA, Victor – *O efeito Pigmalião para uma antropologia histórica dos simulacros*. Lisboa: KKYM, 2011. P.15.

é renunciada por Alexandre e substituída pela pintura). Poderíamos enumerar outros mitos e obras que assentam na criação de duplos e na anulação de um pelo outro. É o acto transgressivo do artista e a transgressão de quem vê que provam, ao longo de séculos, na história de arte, a existência do simulacro. Nos diversos textos críticos ou obras de arte analisadas, é importante destacar as referências divinas, seja o artista agindo sob a inspiração divina⁴⁷, seja a intervenção de deus (no mito de Pigmalião, de Ovídio). Importa aqui reter a ideia de que a transgressão do ser humano, enquanto ser criador, o aproxima de deus. A criação do simulacro é um acto de transgressão pela vontade humana de ser deus. Questiono-me se não será o desejo de morte e a criação de duplos que origina a obra de arte, enquanto acto transgressivo de aproximação ao divino, na troca da *vida pela vida*. Será, possivelmente, o desejo de uma outra vida, essa que se encontra já na obra de arte (os perceptos e afectos que se conservam na obra⁴⁸), aquilo que sempre seduziu o olhar. Não se entende aqui sedução e desejo como uma troca material, como impulso de possessão, mas o desejo corresponderá a uma ausência, à falta de algo. Esse algo que pode estar contido na obra, será, no entanto, o que não pode ser visto. É esse desejo de uma narrativa ausente que despoleta a inquietude.

A ideia de obra de arte, enquanto *outra vida*, não difere da ideia de simulacro, que foi até aqui mencionada (ainda que com diferenças na sua abordagem), mas que irei nomear de teatros-mundo.

4.2 A Comoção

O simulacro, quando eficaz, pode despoletar todo o tipo de reacções reais, enquanto situação vivida. Escolho a comoção como um dos sentimentos universais que poderiam ser suscitados tanto por uma obra de arte como na simulação de um ataque à mão armada, com resgate e salvamento de vítimas (recolhendo o exemplo de Baudrillard). Comoção deriva de *Kommós*, do latim *commovere* (mobilizar, mover

⁴⁷ Como diz Giorgio Vasari in *Vite* ao descrever Leonardo Da Vinci: “cada uma das suas acções é tão divina que, superando todos os outros homens, faz-se claramente conhecida como algo concedido por Deus (conforme é), e não adquirido pela arte humana.” [trad. John Bez].

⁴⁸ Referência a DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix – *O que é a filosofia?* [trad. Bento Prado Jr. E Alberto Alonso Munoz]. [s.l.], Editora 34!, [s.d.] (coleção Trans).

conjuntamente). Percebemos, assim, que alguém é deslocado de um estado para outro, em *com-junto* com a situação que o causou. Escolho, para falar em comoção, uma das obras que melhor ilustra este estado: *Children in search of their parents*, Colónia (1993-1994), de Christian Boltanski (Fig.11). Esta obra foi realizada de três diferentes modos: uma *performance*, numa estação de comboios, uma instalação fotográfica e um livro. O modo que melhor cumpre o propósito de proximidade e comoção do espectador será a *performance*. Christian Boltanski recolhe imagens de crianças, separadas dos seus pais durante a Segunda Guerra Mundial e, na altura, acolhidas pela Cruz Vermelha – organização que faz e distribui posters com a fotografia, o nome da criança e o aviso que procuram os seus pais. O artista utiliza estes flyers e reimprime-os, em 1993, distribuindo-os na estação de Colónia e adiciona, na parte de trás, a mensagem “Se se reconhecer nesta imagem ou se souber quem são estas crianças, por favor escreva para Christian Boltanski”. A escolha da estação de comboios não será um acaso. O comboio é marcante durante a Segunda Guerra Mundial, sendo o meio que transporta os judeus, e a estação, o local onde famílias foram separadas e as ligações entre elas perdidas. O artista dirige-se directamente ao espectador, pedindo-lhe que actue, o que torna o envolvimento maior, imbuindo-o quase de uma responsabilidade perante a imagem que tem à sua frente. Esta é uma obra feita para o espectador, não existe sem a interacção do mesmo. O espectador/transeunte tem a opção de aceitar o poster ou de o renunciar. Neste caso, a imagem não é apenas considerada pelo seu cariz de imagem de arquivo, mas pela mensagem que a acompanha. Ela tem um peso histórico e incita a uma responsabilidade social. Nesta obra, o uso de imagens de arquivo é eficaz, abrindo campo para uma intersubjectividade que cria interpretações ao nível social e psicológico. A carga traumática aliada às imagens escolhidas inicia um processo de imaginação empática, não só pela aproximação ao indivíduo, mas à carga histórica que estas imagens transportam.

O artista é performer, mas, além disso, a sua presença é mediadora entre a imagem e o espectador. Primeiro retira a imagem do seu propósito inicial (funcional) e, em segundo lugar, em vez de a transformar em objecto artístico no seu habitat comum (galeria ou museu), volta a trazê-la à sua função inicial, aliando-a a uma intenção artística: a de satisfazer a sua curiosidade (de artista que coleciona vidas e histórias) e a de revalorizar uma imagem que estaria esquecida.

Assim como nas pinturas de Greuze ou Chardin, como atrás mencionei, activa-se aqui a dimensão da imaginação empática no espectador. Este é impulsionado a colocar-se na situação da criança (agora adulta) da fotografia e dos pais que a procuram. O facto de estes documentos se referirem ao passado e a uma situação de guerra conhecida por todos possibilita que o processo da imaginação vá ainda mais longe, recriando as situações que levaram à separação das pessoas nas imagens em questão. O espectador coloca-se no lugar do outro e pode, inclusivamente, participar na construção da obra.

Considero que este trabalho, apesar de ser constituído por imagens de indivíduos específicos, tem implicações mais abrangentes, na activação da acção do espectador, na procura “da família”, que penso ser o seu próprio contexto histórico e social e a sua origem.

A importância da palavra comoção, que aplico a este capítulo, está exactamente relacionada com a capacidade de mover em conjunto, neste caso um grupo de pessoas, para um diferente estado, que é criado pela imaginação empática, que a obra de arte, com o seu cariz teatral e o jogo de substituições tem a capacidade de despoletar: “[...] o olho é o que foi comovido por um certo impacto do mundo e o restitui ao visível através dos traços da mão.”⁴⁹ Sentir-se comovido, assim como sentir desejo, é colocar-se perante uma ausência. Ao passo que o desejo implica uma ausência de algo que pode ser preenchido, a comoção acarreta uma dimensão trágica que, pela plenitude de uma sensação, torna ausente a linguagem. “E mesmo a imagem precisa dum objecto ausente pode, também ela, de um modo completamente incompreensível, ser eleita para se encher até à borda com uma doçura súbita, com o crescendo do fluxo dum sentimento divino”⁵⁰ O que activa a comoção é a dimensão trágica da obra que aproxima e identifica o espectador que, no seu silêncio irredutível, cria empatia, porque a ausência de algo comum a todos os seres humanos desencadeia o processo das memórias da origem da espécie.

⁴⁹ MERLEAU-PONTY, Maurice – *O olho e o espírito*. [trad. Luís Manuel Bernardo]. Lisboa: Nova Vega, 2013. P.26.

⁵⁰ HOFMANNSTAL, Hugo von – *A carta de Lord Chandos* [trad. Carlos Leite]. Lisboa: Hiena, 1990. P.35.

5. Conclusão: Teatros-mundo, a memória das imagens

O que se pretendeu compreender ao longo desta dissertação foram as diversas formas de manifestações do simulacro ao longo da história de arte.

A noção de simulacro não tem um sentido fechado e foi entendida por diferentes autores de maneiras diversas. A dificuldade no seu entendimento está nas diferentes análises que foram propostas: o simulacro enquanto alteração e sobreposição de realidade, social (como abordada por Baudrillard); o simulacro enquanto aliado ao sujeito, fruto da subjectividade de autores, que gera uma história de arte de simulacros; ou, por fim, o simulacro como o tento analisar, aplicado à arte e aos seus movimentos artísticos. Não é linear a aplicação do termo simulacro às artes, pois o facto de existir um objecto e de existir uma consciência do espectador perante o objecto que observa não permite que o entendamos na imagem, como o definiu Baudrillard, excepto em alguns casos muito específicos, como analisei em Sherie Levine ou Christian Boltanski. O que me pareceu mais importante foi entender a relação das imagens com o espectador e compreender em que medida estas têm a capacidade de enganar, seduzir, jogar e de o absorver, na possibilidade de construção de simulacros. Assim, o objectivo foi descobrir pontos-chave na história de arte onde a imagem usa a sua capacidade ilusória e sedutora, de tal modo que a sua função pudesse ser questionada ou que tivesse a capacidade de se aproximar ou ultrapassar a realidade e, assim, envolver o espectador.

Percebemos que a imagem se definiu como sedutora, enganadora e perigosa, segundo Platão, e que chegou mesmo a ser abolida na Idade Média. Foi também abordado o poder que a imagem tem de superar o mundo visível, pela exploração máxima da capacidade mimética da representação, no Renascimento; das evoluções tecnológicas e teóricas, no século XVII; e através do aparecimento da fotografia, que deu a ver o que não era até então visível a olho nu. Entendemos ainda que a imagem teve a capacidade de conter em si a história e os mitos e exacerbar o seu efeito espectacular, adquirindo movimento e provocando ilusões, durante o período barroco. É também neste período que a imagem é concebida para o espectador e as problemáticas adjacentes à sua presença e ao seu olhar se manifestam nas mais variadas vertentes artísticas, atingindo maior importância no teatro.

A noção de teatros-mundo é comumente utilizada no Barroco. Esta expressão evidencia que o mundo é comparado a um palco onde o actor se torna ele próprio espectador e não tem qualquer controle sobre a sua própria vida. Esta associação é referenciada nas obras de Shakespeare:

O mundo inteiro é um teatro
E todos, homens e mulheres, não são mais do que actores
E durante a vida nós representamos vários papéis⁵¹

Apesar da conotação desta expressão (que só recentemente vim a descobrir) pretendo dar-lhe um outro sentido, o da relação que se estabelece entre espectador e obra de arte, independentemente da sua posição no mundo. O que acontece é que, na sociedade actual, a indiscernibilidade das imagens e da vida, de um ser virtual e de um ser real, retira a capacidade de filtragem. O contexto e definição da obra de arte, enquanto tal, torna-se fundamental para a sua identificação e, quando isso acontece, existe um jogo teatral social de observação da mesma. Será que a exaustão das imagens produziu uma menor capacidade na observação pura das imagens? Ou será que a produção massiva de arte leva a um desgaste do olhar? Não será, então, solução a criação de uma imagem imersiva e de simulacros que integram o espectador? Gadamer entende que “[...] teoria [...] é uma partilha verdadeira, não algo ativo, mas algo passivo (pathos), ser, nomeadamente, envolvido de forma total e deixar-se levar por aquilo que se vê”⁵².

Não pretendo abordar questões existencialistas sobre o ser e estar no mundo, apesar de existir uma relação destas com o simulacro. Assim, aquilo que designo por teatros-mundo é antes o que concluo ser a capacidade teatral da obra de arte que, absorvendo o espectador através de um jogo, cria duplos, o faz transgredir e anular-se para se colocar na obra. É certo que, como já referi, existem diversos graus de absorção, antropomorfização e ilusão que potenciam a obra como palco do espectador. No entanto, sendo a obra de arte obrigatoriamente teatral, ela terá a capacidade de criar uma comunicação equiparável a qualquer outra situação vivida, seja entre o sujeito e o outro, seja dele consigo mesmo. A existência de tempo de apreensão, o jogo que a imagem estabelece com os sentidos (definidos ou indefinidos)

⁵¹ SHAKESPEARE, William – *As you like it* (1623, Londres) 2.7.139-66.

⁵² GADAMER, Hans-Georg – *Truth and Method*. [s.l.] Seabury Press, 1975. P. 111.

e a impossibilidade de definir o próprio corpo fazem com que o objecto artístico envolva, absorva, dialogue, ou se apodere de quem o enfrenta, não existindo, assim, escape possível ao seu poder ilusório.

Parte II:

6. From Ape to Star

Tendo como pressuposto de análise a relação que a imagem estabelece com o espectador, absorvendo-o, será criado um projecto composto por séries fotográficas e instalativas.

O trabalho, tematicamente, centrar-se-á na exploração do corpo e do retrato, aplicado a questões universais (genética humana) e, também actuais, de globalização e artificialidade. Formalmente, relaciona-se com a investigação desenvolvida nesta dissertação, no que diz respeito à relação de substituição que o espectador estabelece com o espaço expositivo.

From Ape to Star (Img.12) é uma instalação composta por seis fotografias, uma impressão digital de *dna fingerprints* e a *Evolution box*. Tendo como ponto de partida, o anti-retrato e a ausência de um rosto, evidencia-se a não identificação do sujeito. A não-identidade é demarcada através de dicotomias criadas entre originalidade/universalidade do cabelo, originalidade/vulgaridade da sua coloração e autenticidade/trivialidade do cabelo enquanto identificação única de cada ser humano, composto de instruções genéticas. Todas as fotografias apresentam uma numeração que identifica o número da coloração do cabelo, assim como uma equação e frases que se relacionam com a evolução da espécie humana, de macaco a estrela, artificial e quimicamente manipulada. A peça *Evolution box* colmata esta instalação enquanto ponto terminal (vestígio e morte) contendo o cabelo virgem, mas já cinza.

As figuras fotografadas voltam costas ao espectador, tal como anteriormente referimos, relativamente às obras de Greuze ou Chardin. Nesses casos, as figuras estão absortas em actividades, o olhar do espectador é dirigido para essa acção, sendo transportado para o interior da pintura. Aqui, não existe qualquer acção: a figura está de costas, numa posição frontal, ignora o espectador, mas ignorando-o também o

espelha. É importante referir que a dimensão das imagens é à escala humana. Assim, o espectador imita a imagem e, sem se dar conta, ambos estão na mesma posição. O espectador confronta um olhar que não existe e podem existir sucessivas camadas de olhares e posições paralelas de espectadores. Cria-se uma *mise en abyme*. Nem o olhar da figura é visível nem o que esta está a olhar.

Exemplifiquei este estudo recorrendo a referências pictóricas onde o olhar representado não é visto. Mencionei Greuze e Chardin, mas poderia ter também inumerado obras de Velázquez (que além de representar figuras em estados absortos, as representa desfocando-lhes os olhos). Ficciona-se a ausência do espectador e a impossibilidade de ver e ser visto:

[...] veja-se *Calabazas*: a névoa sobre os seus olhos tem um efeito duplo: por um lado, impede-nos de aceder ao olhar do retratado e, movimento de ricochete, impede-o de ver-nos observadores. Assim, a figura que não vê, também não pode ser vista.⁵³

Assim, como referi, as figuras dos retratos de Velázquez sofrem de uma cegueira, não podem ver, mas, tal como elas, também o espectador não vê. Em *From Ape to Star* o que não se vê não existe, mas está lá, tal como o espectador que não vê o seu rosto (capítulo 4) e que, no entanto, existe. Falei, assim, anteriormente, de um corpo (o do espectador) que não se pode conhecer e que na sua existência de não reconhecimento é invisual para si próprio. É nessa invisualidade, desconhecimento do rosto e de si, que existe a fragilidade que despoleta o simulacro. Carlos Vidal fala de *opticalidade* enquanto meio imaterial, entre a matéria plástica e o “quadro”. A opticalidade será para o autor o equivalente ao *medium* da pintura, estando a meio caminho entre o que não se vê e a materialidade final. Este anula-se, então, ao tornar-se quadro. A opticalidade, em Velasquez cobre-se ou é constituída por uma névoa: “Como se a opticalidade fosse uma névoa indefinida que nos conduz até à ocularidade.”⁵⁴. Carlos Vidal acrescenta que a luz é componente essencial para a existência da imagem, é ela que dá a ver mas que nunca pode ser vista: é invisual. Ora, para existir imagem tem de existir *medium* e luz e, nem um nem outro se dão a

⁵³ VIDAL, Carlos – *Invisualidade da pintura : história de uma obsessão (de Caravaggio a Bruce Nauman)*. [online] [2009]. [consult. 27/01/2014] disponível em:

<http://repositorio.ul.pt/handle/10451/2409>. P.611

⁵⁴ *ibid.* P. 612

ver. A luz é matéria que torna visível a imagem; o *medium* é componente que constrói o quadro e desaparece quando este se torna imagem. *From Ape to Star* será a inclusão de um novo factor invisual: o do rosto. O rosto do espectador que olha e não se vê e aquele se encontra na imagem. Como anteriormente citado, Carlos Vidal entende que a opticalidade, o *medium* levará a ocularidade, ou seja, a uma clareza da visão que produz conhecimento. Neste trabalho nunca existirá a ocularidade. O espelhamento ilusório do espectador pode produzir o engano, enquanto indicador de que a imagem apenas é o que dá a ver. No entanto, esta oferece um conhecimento por indícios, cuja apreensão não é imediata e esse conhecimento oferecido, apenas poderá levar à conclusão de que o conhecimento de si nunca será possível. O *medium*, construção da imagem, a luz, que possibilita a existência da fotografia e da ocularidade e o rosto que vê e não se vê, são invisuais, encontram-se na camada que a imagem escondeu. A imagem, a ilusão de ideia e ilusão de forma, sobrepôs-se ao que a construiu, ao que dá a ver e a quem a vê. A imagem torna-se ilusão e simulacro e, por isso, *From Ape to Star*, não é mais do que a invisualidade de si, e o conhecimento artificial do todo.

7. Bibliografia

- ALBERTI, Leon Battista – *Da Pintura* [trad. Antonio da Silveira Mendonça]. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.
- ALPERS, Svetlana – *The art of describing*. Chicago: The University of Chicago Press, 1983.
- ARISTÓTELES – *Poética*. [trad. Ana Maria Valente]. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.
- AUZÉPY, Marie-France – *L'Iconoclasme*. Paris: Presses Universitaires de France, 2006.
- BADIOU, Alain – *Pequeno manual de inestética* [trad. Joana Chaves]. Lisboa: Instituto Piaget, 1999.
- BAUDRILLARD, Jean – *Senhas*. Rio de Janeiro: Difel, 2001.
- BAUDRILLARD, Jean – *Simulations*. New York: Semiotext(e), 1983.
- BENJAMIN, Walter – *Origem do drama barroco alemão* [trad. Sergio Paulo Rouanet]. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BEST, Susan – *Visualizing feeling, affect and the feminine avant-garde*. London: I.B.Tauris, 2014.
- BÍBLIA SAGRADA. Lisboa: Edição Verbo, 1982.
- BISHOP, Claire – *Participation*. London: Whitechapel Gallery, 2006. (Documents of Contemporary Art).
- BORGES, Jorge Luis – *Ficções* [trad. José Colaço Barreiros]. Lisboa: Quetzal, 2013.
- CALASSO, Roberto – *Os quarenta e nove degraus* [trad. Maria Jorge Vilar de Figueiredo]. Lisboa: Cotovia, 1998.
- DÄLLENBACH, Lucien – *The mirror in the text. Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme* (1977). Trad. Jeremy Whiteley e Emma Hughes. Chicago: The University of Chicago Press, 1989.
- DEBORD, Guy – *Society of the spectacle*. London: Rebel Press. [s.d.].
- DELEUZE, Gilles – *Diferença e repetição* [trad. L. Orlandi e R. Machado]. Lisboa: Relógio d'Água, 2000.
- DELEUZE, Gilles – *Francis Bacon – Lógica da sensação*. [trad. José Miranda Justo]. Lisboa: Orfeu Negro, 2011.
- DELEUZE, Gilles – *The logic of sense*. London: Bloomsbury Academic, 2013.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix – *O que é a filosofia?* [trad. Bento Prado Jr. E Alberto Alonso Munoz]. [s.l.], Editora 34!, [s.d.] (coleção Trans).
- DERRIDA, Jacques – *The work of mourning*. Chicago: University of Chicago Press, 2001.
- DESCARTES – *Discurso do Método/As Paixões da Alma*, Lisboa: Sá da Costa, 1973.
- DIDEROT, Denis – *Salons*. França: Gallimard, 2008.
- DIDI-HUBERMAN, Georges – *Confronting Images*. [s.l.] Pennsylvania State University Press, 2005.
- DIDI-HUBERMAN, Georges – *O que nós vemos, o que nos olha*. Porto: Dafne, 2011.
- FERRARI, Federico e NANCY, Jean-Luc – *Nus sommes la peau des images*. Bruxelas: Klincksieck, 2006.
- FERRAZ, Maria Cristina Franco – *Fingimento, ficção e máscara: da desqualificação platônica à afirmação nietzschiana*. Artefilosofia, Ouro Preto, nº 2, jan. 2007.
- FOUCAULT, Michel – *Isto não é um cachimbo*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2008.
- FOUCAULT, Michel – *Theatrum philosophicum*. Barcelona: Anagrama, 1995.

- FRIED, Michael – *Absortion and Theatricality, painting and beholder in the age of Diderot*. Chicago: University of Chicago Press, 1988.
- FRIED, Michael – *Art and objecthood*. Chicago: University of Chicago Press, 1998.
- FRIED, Michael – *Manet's modernism or, the face of painting in the 1860's*. Chicago: University of Chicago Press, 1998.
- FUSILLO, Massimo – *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*. Florença: Nuova Italia, 1998.
- GADAMER, Hans-Georg – *Truth and Method*. Seabury Press, 1975.
- GIL, José – *Movimento Total*. Lisboa: Relógio d'água, 2001.
- GRAU, Oliver – *Virtual Art: From Illusion to Immersion*. MIT Press, 2003.
- HOFMANNSTAL, Hugo von – *A carta de Lord Chandos* [trad. Carlos Leite]. Lisboa: Hiena, 1990.
- HUIZINGA, Johan – *Homo Ludens, A study of the play-element in culture*. London: Routledge & Kegan Paul, 1949.
- JAY, Martin – *Downcast eyes: The denigration of vision in the twentieth-century french thought*. University of California Press, 1994.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm – *Além do bem e do mal ou prelúdio de uma filosofia do futuro*. Curitiba: Hemus, [s.d.].
- OVÍDIO – *Metamorfoses* [trad. P.F. Alberto]. Lisboa: Cotovia, 2007.
- PARRET, Herman – *L'occhio che accarezza. Pigmalione e l'esperienza estetica*. Roma: Cattedra internazionale Emilio Garroni, 2007.
- PERNIOLA, Mario – *Do sentir* [trad. António Guerreiro]. Lisboa: Editorial Presença, 1993.
- PLATÃO – *A República*. [trad. Maria Helena da Rocha Pereira]. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.
- PLATÃO – *Teeteto*. [trad. Adriana Manuela Nogueira & Marcelo Boeri]. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.
- PONTÉVIA, Jean-Marie – *La peinture, masque et miroir: écrits sur l'art et pensées détachées I*. Périgueux: William Blake and Co., 1993.
- MERLEAU-PONTY, Maurice – *O olho e o espírito*. [trad. Luís Manuel Bernardo]. Lisboa: Nova Vega, 2013.
- SANTO AGOSTINHO – *Trindade/De Trinitate* [trad. A. Espirito Santo, Domingos L. Dias, J. Beato, MariaC. Castro Maia, S. Pimentel]. Prior Velho: Paulinas, 2007.
- SCHOPENHAUER, Arthur – *Douleurs du monde, pensées et fragments* (selec. Jean Bourdeau, 1880). *As dores do mundo, pensamentos e fragmentos*. [trad. Mário Augusto Guedes] Lisboa: Hiena, 1995.
- SHAKESPEARE, William – *As you like it* (1623, Londres).
- STOICHITA, Victor – *O efeito Pigmalião para uma antropologia histórica dos simulacros*. Lisboa: KKYM, 2011.
- WALTON, Kendall L. – *Mimesis as make-believe: on the foundations of representational arts*. Cambridge: Harvard University Press, 1990.

8. Webgrafia:

COUR, Mathon de la – *Letters à Monsieur – sur les peintures, les sculptures et les gravures exposés dans le sallon du Louvre en 1765*. (Paris, 1765). [online]. [consult. em 12/11/2014]. disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8443002x/fl.image>

DESCARTES, René – *La dioptrique* (1637). [online]. [consult. em 20/09/2014]. Disponível em:
<https://drive.google.com/file/d/0B0xb4crOvCgTaDBQcFI5REhFb1E/edit>

DIDI-HUBERMAN, Georges – *Quando as imagens tocam o real*. [trad. Patrícia Carmello e Vera Casa Nova]. [online] [2012]. [consult. 10/11/2013] disponível em:
<http://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/viewFile/60/62>

JAMESON, Fredric – *Technology as an allegory of social relations* [entrevista por Wolfgang Neuhaus]. [online]. [consult. 06/10/2014] disponível em:
<http://www.heise.de/tp/artikel/7/7127/1.html>

NECHVATAL, Joseph – *Towards an Immersive Intelligence: Nervous Views from Within*. 2000. [online]. [consult. 15/09/2014] disponível em:
<http://www.eyewithwings.net/nechvatal/nervous.html>

PARRET, Herman, *L'occhio che accarezza. Pigmalione e l'esperienza estetica*. [online]. [19/03/2007]. [consultado em: 10/09/2014] disponível em:
<http://www.cieg.info/2007/03/01/occhio-che-accarezza-pigmalione-e-lesperienza-estetica/>

RAMOS, Luiz Fernando – “Teatralidade e Anti-teatralidade”. Sala preta, V.1 Edição nº14, 2014. [online] [consult. em 17/08/2013]
<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57528/html - nota4>

VASARI, Giorgio – *Lives of the Most Eminent Painters Sculptors and Architects*. [online] Consultado em 24/01/2014 em <http://www.casasantapia.com/art/giorgiovasari/lives.pdf P.47>

VEGA, Lope de – *Lo fingido verdadeiro*. [online]. [consult. 20/09/2014] disponível em:
http://artelope.uv.es/biblioteca/textosEMOTHE/EMOTHE0044_LoFingidoVerdadero.php

VIDAL, Carlos – *Invisibilidade da pintura : história de uma obsessão (de Caravaggio a Bruce Nauman)*. [online] [2009]. [consult. 27/01/2014] disponível em:
<http://repositorio.ul.pt/handle/10451/2409>

9. Anexos



Fig. 1 Johann Heinrich Füssli, *Nightmare*, 1802.
Óleo s/ tela, Main-Goethes-Haus, Frankfurt.

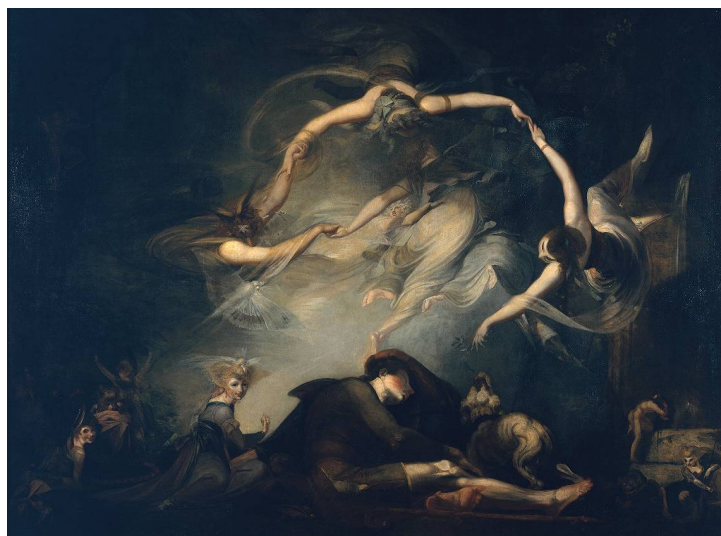


Fig. 2 Johann Heinrich Füssli, *The Shepherd's Dream*, from 'Paradise Lost', 1793.
Óleo s/ tela, 1543 x 2153 mm, Tate, Londres.



Fig. 3 Caspar David Friedrich, *Evening landscape with two men*, 1835.
Óleo s/ tela, 25 x 31cm, Hermitage Museum, São Petersburgo.

Anexo 1.

Registos fotográficos de Georgiana Houghton, como estudo de espectros e ectoplasma.



Georgiana Houghton, selections from the *Invisible Beings* series, 1872-1876.
Photographs, Keith de Lellis Gallery, Nova Iorque.



Fig. 4 Walker Evans, *Allie Mae Burroughs*, 1936 & Sherrie Levine, *After Walker Evans*, 1981. Impressão em prata coloidal, 12.8 x 9.8 cm. Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque.



Fig. 5 François Boucher, *The Birth and Triumph of Venus*, óleo sobre tela, 1740, 130cm x 162cm, Nationalmuseum, Sweden.

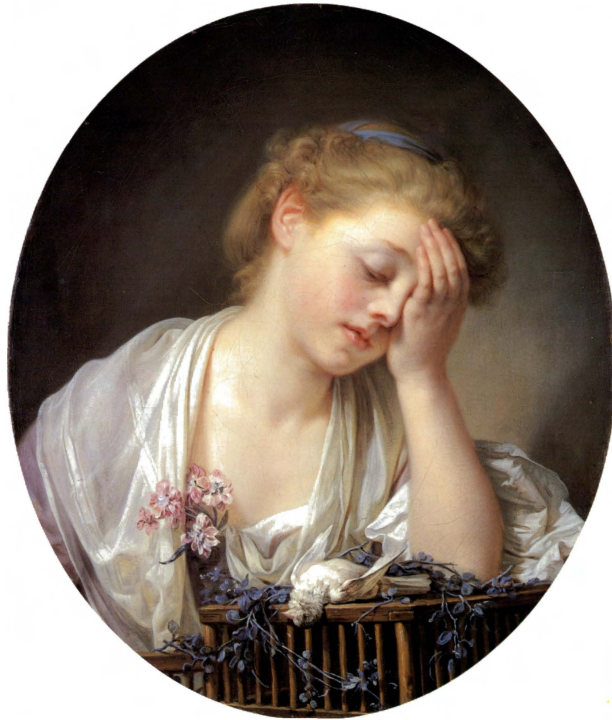


Fig.6 Jean Baptiste Greuze, *Une jeune fille qui pleure son oiseau mort*, 1765. Óleo s/ tela, 55,5 x 45,5 cm. The National Galleries of Scotland, Edimburgo.

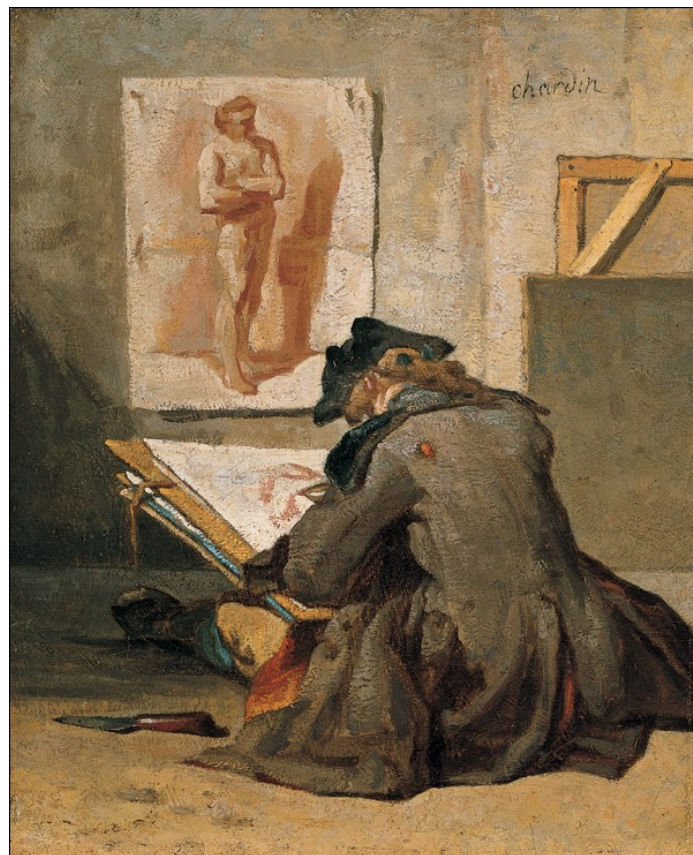


Fig.7 Jean Siméon Chardin, *Jeune dessinateur*, 1738. Óleo s/ tela, 21 x 17,1 cm, Kimbell Art Museum, Forth Worth.



Fig. 8 Édouard Manet, *Le chemin de fer*, oleo sobre tela, 1872-73, 93.3, 111,5 cm, National Gallery of Art, Washington.



Fig. 9 Hubert Robert, *The Arc du Triomphe and the Theatre of the Orange*, 1787, 242 x 242, Museu do Louvre, Paris.

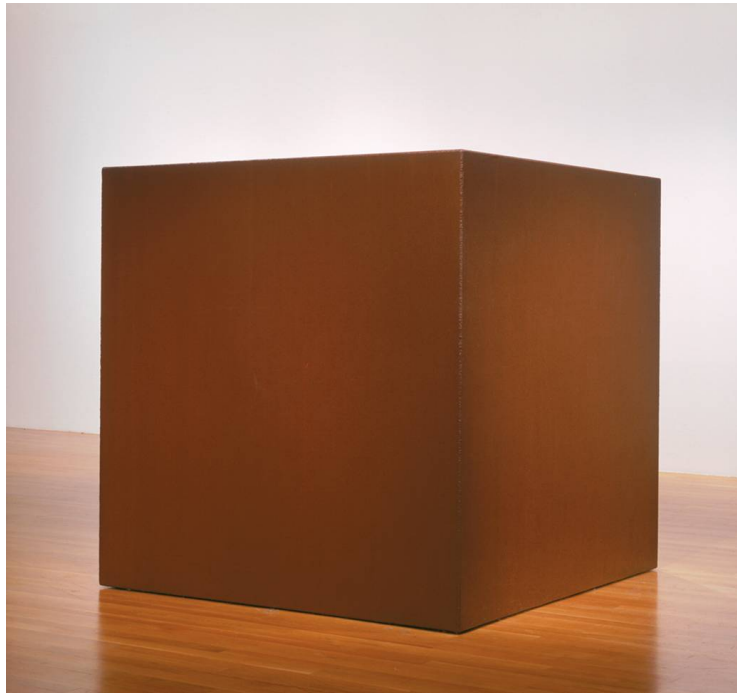


Fig. 10 Tony Smith, *Die*, 1968, aço, 183x 183 x 183 cm. Paris.



Fig. 11 Christian Boltanski, *Children are searching their parents*, (publicação), 1993-1994.



6.34 From ape to star.

Fig. 12 Catarina Vaz, *From ape to star*, 2014. Lambda print, 60x80 cm.