

IMAGENS DE ARTE COMO IMAGENS DE RESISTÊNCIA

Rubens Pileggi Sá
FAV/UFG

ISSN 2316-6479

Resumo

O presente ensaio foi construído para se pensar três vídeos realizados por mim, em 2013, e se propõe a refletir sobre a diferença entre imagens cotidianas e ordinárias e as imagens de arte. Para isso, parte da contraposição de argumentos entre os filósofos alemães Walter Benjamin e Theodor Adorno sobre imagens reproduzíveis e a indústria cultural. A conclusão, através da leitura de Merleau-Ponty e Michel Foucault, é desdobrada na questão sobre aparência e similitude. E, também, Rancière, que deduz da arte sua força de endereçamento a *um qualquer*. Finalmente, busca colocar os vídeos realizados na dimensão do debate teórico abordado.

Palavras chaves: imagem, sentido, comum

Abstract

This essay was constructed for thinking three videos made by me in 2013, and intends to reflect on the difference between ordinary images and images of art. For this, take the arguments of the opposition between the German philosopher Walter Benjamin and Theodor Adorno on the culture industry and reproducible images. The conclusion, by reading Merleau-Ponty and Michel Foucault, is on the question of appearance and similarity. And also, Rancière, who deducts of art its force addressing to anyone. Finally, it seeks to put the videos in the dimension of the theoretical debate addressed.

Key words: image, meaning, common

“A política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem ‘ficções’, isto é, rearranjos *materiais* dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer.”
Rancière: A partilha do sensível

“A cultura é a regra. A arte é a exceção. A regra quer a morte da exceção.”
J. L. Godard: Je vous salue Sarajevo

1.1 Toda imagem é construção

A história da arte é a história da potência imanente à imagem. Tal imanência, no entanto, não lhe garante um lugar fixo e determinado, cuja leitura é sempre única e pré-determinada. Ao contrário, sua reatualização é constante, uma vez que seu tempo é sempre o agora no qual é vista ou pensada, seja através da memória, texto ou reprodução. Ela é diferente de outras imagens, por exemplo, funcionais ou publicitárias, que tem seu tempo e seu uso predeterminado.

Uma imagem realizada no fundo de uma parede na pré-história continua a nos indagar sobre nós mesmos, enquanto entendemos muito bem para que serve um machado feito de pedra lascada. Cada vez que olhamos a pintura na caverna não nos indagamos de sua função, pois sua potência é de outra ordem e dimensão. Seu sentido, por ser portador de endereçamentos os mais diversos, se faz de modo surdo e lento. E isto se dá porque sua materialidade é preenchida de metáforas, símbolos e subjetividades onde o sensível é capaz de captar forças que re-propõem sua presença, constantemente.

Nessa reatualização da imagem, tudo o que dela emana é silêncio e perenidade. Daí sua extrema lentidão em se fazer “compreendida”. Enigma paradoxal, a imagem que emana da arte pede, para que seja fruída, todo o tempo e silêncio necessários para que tal encontro – arte e fruidor – possa se tornar uma experiência de valor. Para o crítico de arte, Lorenzo Mammi (2012:14), no entanto, as coisas não são tão simples. Diz ele que “em face de um sistema de informação que exige efeitos imediatos, mensagens sintéticas e facilidade de circulação, (as obras de arte) tornam-se obscuras, tortuosas, irritantes”. Em compensação, “uma vez postas em movimento, continuam produzindo novos significados por séculos, talvez ao infinito – uma qualidade com a qual o mundo da mídia não sabe muito bem como lidar”.

Nesse sentido, é preciso chamar atenção para um equívoco de interpretação que, a partir de Walter Benjamin (1992) tem se difundido e, mais, sido interpretado de forma errônea por aqueles que apenas conseguem olhar para as imagens através de sua realização técnica e de suas formas de reprodutibilidade. Ou seja, como se as imagens – e dentro delas as imagens de arte – se reduzissem à uma representação a serviço de uma evolução de formas nascida de um desenvolvimento de técnicas e tecnologias. Em uma passagem de seu texto “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”, o autor opõe as figuras do pintor ao cinegrafista, comparando-os ao mágico e ao cirurgião de modo a tornar o debate bastante polarizado:

“O mágico e o cirurgião estão entre si como o pintor e o cinegrafista. O pintor observa em seu trabalho uma distância natural entre a realidade dada e ele próprio, ao passo que o cinegrafista penetra profundamente as vísceras dessa realidade. As imagens que cada um produz são, por isso, essencialmente diferentes. A imagem do pintor é total, do operador é composta de inúmeros fragmentos, que se recompõem segundo novas leis. Assim, a descrição cinematográfica da realidade é para o homem moderno infinitamente mais significativa que a pictórica, porque ela lhe oferece o que temos o direito de exigir da arte: um aspecto da realidade livre de qualquer manipulação pelos aparelhos, precisamente graças ao procedimento de penetrar, com os aparelhos, no âmago da realidade.” (BENJAMIN, 1992: 182)

É de se perguntar, no entanto, como é que Benjamin, um marxista, tendo escrito seu texto em 1936, não pudesse entender as lições do Cubismo, do Neoplasticismo, do Construtivismo Russo e da Bauhaus, ali, na sua frente? Lição essa que mantém relações diretas com uma cultura que corporifica um pensamento sobre aquilo que denominamos matéria, em seu sentido mais pleno, como um corpo, um objeto, um evento, uma situação, uma ação. Ou seja, ao desprezar os dados plásticos que o Cubismo trazia à cultura das imagens, oriundos da obra de Cézanne – a construção do espaço através dos planos de cor – Benjamin equivocou-se, comparando o cinema com a pintura, para defender seu ponto de vista sobre a reprodutibilidade dos meios de produção da arte e a questão do movimento das imagens. É certo que o cinema, ainda em seus primórdios, provocasse a curiosidade e o interesse de seus contemporâneos, mas o que está em jogo é entender como as imagens de arte tornam possíveis o mundo em que vivemos. Um caso exemplar é o que o artista brasileiro Hélio Oiticica fez da herança da obra do holandês Piet Mondrian. Com seus bólides, parangolés e projetos ambientais, Oiticica construiu relações espaciais tendo a cor como matéria, desvinculando-a primeiramente do chassi do quadro, depois do suporte da parede, até chegar ao ponto de dividir e estruturar o espaço através de um jogo de formas extremamente rigoroso e cada vez mais aberto, a ponto de o artista usar cada vez mais os materiais que lhe apareciam à frente como partes de suas obras, incluindo, aí, ideias (FAVARETTO: 2000). E a importância disso é, principalmente, a de pensar a produção de arte em um país latino americano com as características contrastantes como as que tem o Brasil, não só em termos geográficos, como geopolíticos e sociais.

Ainda que o filósofo alemão Theodor Adorno em seu texto “O Fetichismo na música e a Regressão da Audição” (1996: 95-108) possa ser criticado em termos de suas profecias entre sociedade de massa e arte, não há como negar que a arte, o conhecimento e até o desenvolvimento da sensibilidade depende do repertório que conseguimos operar no conjunto de imagens e informações a que somos submetidos. Para este filósofo, a *Indústria Cultural* depende da alienação das consciências, transformando pessoas em consumidores de entretenimento em escala global. Assim, o achatamento do conhecimento através do aumento da informação reforça a padronização dos modos de produção, criando necessidades sem ampliar o repertório daqueles que querem pertencer ao sistema.

Produzir imagens apenas pelo fato de torná-las reprodutíveis, ou de fazê-las pertencer ao mundo, não quer dizer tomar como valor a potência que delas emanam. Muitas vezes, é o contrário. É reforçar os mesmos padrões que nos colocam como parte de uma máquina cujos corpos são determinados para a

disciplina e o controle, como coloca Michel Foucault se referindo ao Panóptico (1997:167), que permite a vigilância de vários pontos, ao mesmo tempo.

A potência e o endereçamento da imagem, sua capacidade de propor relações, suas possibilidades de causar deslocamentos, de materializar conceitos com carne e corpo não podem ser assumidas como meros produtos descartáveis depois de consumidos, ainda que sejam permissíveis à essas ações. E isto porque elas existem antes da própria coisa a qual nomeiam. Comentando sobre a obra de Cézanne, Merleau-Ponty (1980: 128) faz a seguinte observação sobre suas imagens:

“Cézanne não acreditou ter que escolher entre a sensação e o pensamento, como entre o caos e a ordem. Ele não quer separar as coisas fixas que aparecem ao nosso olhar e sua maneira fugaz de aparecer, quer pintar a matéria em vias de se formar, a ordem nascendo por uma organização espontânea”.

Tomando como referência a maçã pintada pelo artista, o filósofo fenomenologista coloca que a maçã de Cézanne é mais real que todas as maçãs, juntas. Ela “inventa” todas as outras maçãs, pois a maçã, antes de ter sido pintada por Cézanne, ainda não era o que passou a ser. Merleau-Ponty, sabiamente, inverte o idealismo platônico, demonstrando, através da arte, que o avesso é uma das possibilidades de se pensar a imagem, sem o peso da representação como um dado a priori. Para o filósofo francês, em Cézanne, carne e matéria se incorporam em qualidades as quais, a partir delas, damos a conhecer um mundo que nos era estranho, apesar de convivermos cotidianamente com ele.

Naturalizar as imagens como dados apropriáveis é reafirmar e confirmar, com Platão (1980), a expulsão do artista da *pólis*. É aceitar que o que fazem os artistas é uma “cópia dentro da cópia”, ou seja, que apenas são capazes de produzir *mímese*. Se assim fosse, toda imagem estaria submetida à mesma lei. Lei essa regida por uma imagem ideal, ou melhor, idealizada. Estaríamos, portanto, todos nós, condenados ao ‘inferno do mesmo’, crentes de que existe uma *natureza natural* e que essa é uma produtora de formas que nascem espontaneamente. E, aceitar essa condição naturalizada do surgimento da imagem é aceitar – até pelo seu avesso – um essencialismo anacrônico para os dias atuais onde, o tempo todo, tudo é desconstruído para, em seguida, ser reconstruído em direções, caminhos e sentidos, muitas vezes, opostos. Ainda que, superficialmente, apareçam apenas como uma evolução no sentido da reprodutibilidade técnica.

No livro “Isto não é um cachimbo” (1998), Foucault - ao analisar a obra de Magritte em relação à obra de Paul Klee e de Kandinski - traz à tona a relação entre imagem, texto e representação, particularmente quando entende que, em Kandinski, cada pincelada e cada linha não são “nem mais nem menos que o objeto

igreja, que o objeto ponte ou homem-cavaleiro com seu arco”. Sua inteligência filosófica o faz comparar imagens e textos em um quadro como uma proposição capaz de pensar as relações de semelhança e similitude, representação e ação, ao mesmo tempo (pgs. 60,61) e não como instâncias separadas entre o verbal e o visual. Desse modo, a velha celeuma entre representação e ação, mímese e apresentação torna-se uma batalha sem sentido, uma vez que as possibilidades de envolvimento da imagem com seu assunto podem levar o espectador para questões que estão fora da imagem. Ou seja, a imagem não é só aquilo que aparenta, mas, também, aquilo que esconde. Entregues à retina, não se conformam à rotina, uma vez que, qualquer imagem, ao ser olhada, passa pelo filtro cultural a qual seu observador está submetido. Portanto, toda imagem é uma construção que aponta em uma direção que, independente da época em que foi “inventada”, reconfigura o nosso próprio presente, atualizando nossos sentidos.

2 A experiência do comum e o animal literário

O filósofo francês Jacques Rancière, em seu livro “A partilha do sensível” (2012), discute sobre práticas políticas e estéticas levando em consideração a causa do *comum*. Tal “comum” estaria ligado tanto ao direito à cidadania quanto à representação nos modos de produção da arte – e seu regime estético – desde Platão e Aristóteles. Ou melhor, na confluência entre esses dois planos. Um dos nós que o filósofo tenta desatar é aquele ligado à compreensão do Modernismo que, para ele, apresenta dois lados, ambos problemáticos: o primeiro corresponde ao caminho pictórico que vai da representação do tridimensional – a *mímese* – chegando até a abstração, sugerindo a planificação da forma, tornando o quadro bidimensional e, ao mesmo tempo, como um meio específico e autônomo. E, o segundo, o que ele chama de “modernitarismo”, que seria a falência de um modelo apregoado pelos filósofos românticos alemães, como Schiller, sobre *a educação estética do homem*, onde “a atividade do pensamento e receptividade do sensível se tornam uma única realidade”. Tal falência se daria porque o modernismo artístico foi – nas palavras de Rancière (2012: 40) – “contraposto, com seu potencial revolucionário autêntico de recusa e promessa, à degenerescência da revolução política”. Sendo que “a falência da revolução política foi pensada como falência de seu modelo ontológico-estético”. Onde então, teria falhado tal modelo? Segundo o autor de Partilha do Sensível, tal falha corre porque, diferentemente do que foi apresentado, a característica do Modernismo não é aquela de uma sucessão de rupturas com o passado, mas aquela onde “o regime estético das artes é antes de tudo uma novo regime de

relação com o antigo”. Assim, exemplifica o autor que “o regime estético das artes não começou com decisões de ruptura artística. Começou com as decisões de reinterpretação daquilo que a arte faz ou daquilo que a faz ser arte” (2012: 36).

Tais considerações do filósofo francês irão desaguar, no capítulo intitulado “Das artes mecânicas e da promoção estética e científica dos anônimos”, onde o autor busca exemplificar sua diferença com o filósofo alemão Walter Benjamin. Enquanto que, para este, segundo aquele, “os poderes da eletricidade e da máquina, do ferro, vidro ou concreto”, mostravam-se como uma verdadeira fé à época, para Rancière, é o “anônimo” que torna possível a atividade das “artes mecânicas”, pois “o regime estético das artes desfaz a correlação entre o tema e o modo de representação”. Para ele, “tanto a palavra quanto a câmera podem tornar algo artístico, se o tema também o for”. Assim, para o autor, “a revolução técnica vem depois da revolução estética, mas a revolução estética é, antes de tudo a glória do *qualquer um*”. “Qualquer um”, portanto, é aquele que reivindica seu lugar histórico no *Regime Estético* analisado por Rancière. “Qualquer um” é o anônimo que, em sua vida ordinária, se torna o tema da arte, ao mesmo tempo em que passa a fazer parte da cena pública, da qual a Revolução Política se faz partícipe. Em suas palavras, tal passagem acontece da seguinte forma:

“Passar dos grandes acontecimentos e personagens à vida dos anônimos, identificar os sintomas de uma época, sociedade ou civilização nos detalhes ínfimos da vida ordinária, explicar as superfícies pelas camadas subterrâneas e reconstituir mundos a partir de seus vestígios, é um programa literário antes de ser científico”. (2012: 49)

Há, sim, uma “história dos costumes” antes da “história dos *acontecimentos*”, mas não se pode pensar nesse *qualquer um* como parte de uma massa de “testemunhas mudas”, pois “a lógica estética revoga as escalas de grandeza da tradição representativa”, revogando, também, “o modelo oratório da palavra em proveito da leitura dos signos sobre os corpos das coisas, dos homens e das sociedades”, concluindo que “o banal torna-se belo com o rastro do verdadeiro”, como um modo de entender o regime estético como um paradigma para se pensar a própria História.

É por esse meio que Rancière, então, desenvolve seu raciocínio mais ousado, quando pontua, no capítulo intitulado “Se é preciso concluir que a história é ficção. Dos modos da ficção”, sobre a “razão das ficções” e a “razão dos fatos”. Para ele, é preciso distinguir “ficção” de “falsidade” e “construção histórica” com “fenômeno histórico”, retomando o debate sobre *mimeses*, entre Platão e Aristóteles, que entendia que tal conceito, em arte, não queria dizer uma cópia do ideal, pois “a ordenação de ações de um poema não significa a feitura de um simulacro. É um jogo de saber que se dá num espaço-tempo determinado”. Assim, “fingir não é propor engodos,

porém elaborar estruturas inteligíveis” pois, “a construção da poesia é mais um jogo de signos de linguagem do que uma ilustração”. O que o filósofo nos mostra, desse modo, é a diferença fundamental entre criação e descrição. E mais, para Rancière, é preciso destacar, também, que há uma nova racionalidade histórica, oposta aos grandes feitos e grandes personalidades onde se dá o encontro desse *qualquer um* com uma prática, que é a do comum, dando sentido, então, a ideia de comunidade, pois “o homem é um animal político, porque é um animal literário”.

3 *Mimese e diegese*

Gostaria de apontar, finalmente, a relação de diferença entre dois termos fundamentais para a questão da representação de imagem, incorporando, assim, possibilidades outras no que tange o lugar da *fala* do poeta, ou seja, naquele ponto em que a *mimese* e a *diegese* parecem conotar as mesmas particularidade mas que, enquanto uma está ligada à imitação, a outra se fia pela narrativa. Neste sentido, Gérard Genette em um ensaio intitulado “Discurso da Narrativa”, de 1979, coloca que a fala poética não tenta ser uma imitação da fala do outro, mas um acontecimento da qual o personagem não precisa incorporar uma representação para falar de um outro personagem ou acontecimento. Assim, na *mimeses*, age-se como se a imagem não fosse um veículo operado por códigos intensos de construção de linguagem, mas por uma aparência entre signo e seu significado linguístico, querendo nos fazer crer que “isto é uma maçã porque se parece com uma maçã”. Na *diegese*, no entanto, não se dá uma identificação freudiana com o personagem – retomando à ideia de espelho e reflexo, na criança, tão bem estudada por Lacan – mas uma capacidade que o espectador tem em montar sentidos cognitivos com a narração que a imagem propõe mostrar. Retornar a Magritte, então, parece ser oportuno, uma vez que suas imagens paradoxais sempre travam um embate controverso entre a coisa dita e a coisa representada, como acontece com o famoso cachimbo, ou melhor, com a famosa frase: “isto não é um cachimbo”.

4 *Imagens do cotidiano X cotidiano das imagens*

As imagens produzidas no contexto da disciplina Teoria da Arte e da Cultura Visual, em 2013, do professor doutor Raimundo Martins, no Programa de Pós Graduação em Arte e Cultura Visual FAV/UFG, para o exercício intitulado “diários visuais”, advogam causas comuns às questões levantadas pelo debate acima, trazendo elementos que demonstram que a imagem – qualquer uma delas, de arte ou não – é uma construção cultural de códigos de linguagem. Tais códigos são articulados dentro de dispositivos onde técnica, temática e conceito fazem

parte dos discursos ideológicos que pressupõem sempre uma parcialidade e uma tomada de posição, ainda que pareçam neutros, naturalizados e imparciais, mostrando-se como se fossem indefesos e inofensivos. Assim, o que chamo de “imagens de resistência” no título desse artigo, toma como base que a imagem é uma invenção e, no presente caso, de invenção proposta como vídeo para os exercícios da disciplina mencionada acima. Tais imagens, portanto, resistem a um olhar apressado que julga entre aparência e significado, entre similaridade e similitude, entre falsidade e ficção, entre autorepresentação e linguagem, entre cotidiano e experiência estética, ainda que seja dirigida ao *comum*.

São três vídeos que dialogam com o projeto de tese aprovado pelo Programa de Pós Graduação em Arte e Cultura Visual da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, intitulado “Práticas da Passagem”, buscando pensar as possibilidades do exercício da produção de imagens e a instauração de obras de arte em uma época de extrema velocidade, reprodutibilidade e distribuição das informações e, ao mesmo tempo, de concentração de meios e produção, padronização cultural e globalização. Além disso, leva em consideração o contexto onde estas imagens são produzidas e a possibilidade de engendrar cargas de subjetividade nelas diante de situações cotidianas e banais. As imagens que se passam nos vídeos, todavia, não pretendem se tornar portavozes da diferença na igualdade e no achatamento planejado pela retina como discurso de campo. Sabem que, concordando com Rancière, o endereçamento ao *qualquer um* não visa à despotencialização do significado que as imagens se propõem a articular, mas, ao contrário, à sua potencialização. Só assim elas podem se tornar ‘resistentes’ - no sentido de se tornarem *políticas* - e tirar do ordinário, do amorfo e do caótico sua força, tornando-se – ainda que por um efêmero instante - extraordinárias.

Quando Duchamp desloca um objeto do sistema industrial para o sistema de arte, reafirma, dentro da singularidade de seu gesto, a força do extraordinário como exceção ao ordinário, como é colocado na epígrafe do presente artigo, através do cineasta Jean-Luc Godard. E é isso, aliás, o que pretendem colocar em ação as imagens dos três vídeos em questão, intitulados, cada um deles, de “O retrato da velha”, “Ex-cultura” e “Ausência”, disponíveis no site Youtube.com, na internet¹. Revelam, através de pontos de vista, preocupações de linguagem. Mas, sobretudo, revelam interioridades, subjetividades, modos de percepção daquilo que se perde constantemente.

Em “O retrato da velha” ouve-se a voz de uma idosa recusando-se ser fotografada pois, para ela, as imagens fotográficas se relacionam “às pessoas

1 Ver os links para assistir aos vídeos nas referências ao final do texto.

que estão mortas”. Para ela, a duração da imagem existe apenas em uma memória sem ‘matéria para se memorizar’ e não como algo concreto, palpável e vivo. Ouvimos sua voz enquanto a câmera se fixa em um amontoado de lixo cuja imagem vai, paulatinamente, se decompondo através de efeitos do programa de vídeo, até a imagem desaparecer totalmente, em fade out.

No segundo vídeo, “Ex-cultura”, a câmera mostra uma escultura em praça pública, totalmente depredada. Essa escultura – na verdade, uma estátua – tem, em sua base, uma placa com a identificação de autoria, técnica e título da obra. Chama a atenção, no entanto, o fato de que, enquanto lemos na placa que a técnica da escultura é ‘bronze’, o interior exposto pela depredação da mesma mostra que ela é feita de fibra de vidro, pintada em cor de bronze. Título da obra: Figura Regional. O áudio que acompanha o vídeo traz um pequeno trecho de uma ária cantada por Maria Callas, intitulada “Suicídio” e é rapidamente interrompido para, em seguida, voltar com a velocidade da música alterada, grave, lenta, até que o som da voz da cantora se transforme no som de uma britadeira. Um som comum ao cotidiano das cidades.

O terceiro vídeo – “Ausência” – retoma a voz da idosa, agora contando uma história trágica de alguém que teria sido assassinado à pauladas, enquanto as imagens mostram a mesma praça do segundo vídeo, agora sem a estátua, provavelmente retirada pelo poder público. Apenas a placa com a legenda da obra sobre a base de escultura permanece no local.

Não me alongarei na interpretação dos vídeos, mas para o caso em exposto é importante salientar, sendo fiel ao debate, que os três vídeos colocam e reforçam que toda imagem é mediada, e que não há imagem possível que perpassa nossas retinas que não seja codificada pelo nosso sistema de valores culturais. Assim, de acordo com o debate empreendido acima, afirmamos que o olhar nunca é passivo às imagens. Ele está impregnado de histórias, conceitos e, até, preconceitos que não permitem isentá-lo de ideologias.

Nesse sentido, nada é banal por que nada é neutro, nem a ausência de informações visuais sobre o cotidiano do autor dos tais “diários visuais”, por mais prosaica que possa ser a proposta feita em sala de aula. E, também, porque sabemos que a linguagem é um jogo de relações onde a ideia do cotidiano e do banal é só uma ideia. Afirma-se, então, que o autor nunca está ausente dessas imagens (e da construção delas), ainda que exprimam fim e ausência. Não que seja indiferente o meu cotidiano, mas o que revela o que *eu sou* é relativo à imagem que eu deixo impressa no vídeo. Mesmo para se fazer o mais simples dos vídeos – e ainda que sem o percebê-lo – necessita-se de autoria, realização de sua produção, operação da câmera, direção, roteiro, sonoplastia, direção de efeitos

visuais, locação das filmagens e, às vezes, atores. E, mesmo que eu tivesse sido ator em meu filme, e mostrado minha casa, meus amigos, meu trabalho, isso ainda poderia ser “menos eu” do que o que “eu sou”, pois eu sou o que faço e penso e não (só) o meu corpo filmado. Toda imagem é construção – como se coloca no debate exaustivo empreendido por autores como Roland Barthes, Paulo Leminski e outros, sobre “a morte do autor” e a invenção da escrita pelo leitor² – em cujo rastro se pode ver a diferença entre a literalidade da ilustração e o discurso de uma arte que se endereça ao *qualquer um*, entre alegoria e concreção, entre a ficcionalidade do fato e a factualidade da ficção. As “imagens de resistência” requerem, portanto, um posicionamento crítico em relação às imagens tidas como neutras e isentas de ideologia, uma vez que o máximo que essas imagens podem oferecer é somente o mais do mesmo imposto cotidianamente. São lugares do senso comum. Não levam em consideração a exceção, senão a regra.

Referências bibliográficas

- ADORNO, T. W. *Textos escolhidos*. São Paulo: Nova Cultural, 1996.
- BENJAMIN, Walter. *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Trad. Luiz Moita. Lisboa – Portugal: Relógio D’Água Editores, 1992.
- FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo, Edusp, 2000.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979, 17ª Edição.
- _____. *Isto Não É Um Cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa: ensaio e método*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, 1979.
- MAMMI, Lorenzo. *O que Resta: arte e crítica de arte*. São Paulo: Cia das Letras, 2012
- MERLEAU-PONTY. *A Dúvida de Cézanne*. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1980. (Col. Os Pensadores).
- PLATÃO. *A República*. (trad. Enrico Corvisieri) São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Col. Os Pensadores).
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2012.

2 Em minha dissertação de mestrado, no capítulo 2, cujo texto pode ser encontrado na Revista Concinnitas, 17, discuto detalhadamente esse tema.

SÁ, Rubens Pileggi. Herança antropofágica na poética contemporânea. *Concinnitas - Revista do Instituto de Artes da UERJ*, 17, vol. 2. Rio de Janeiro, dezembro de 2010.

Vídeos

O retrato da velha - Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=EE7dKMW-fwM&feature=youtu.be>> Acesso em: 19/04/2014

Ex-cultura - Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZNAfjpAmChU&feature=youtu.be>>. Acesso em: 19/04/2014

Ausência - Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nHeg5eQz9G8&feature=youtu.be>>. Acesso em: 19/04/2014

Minicurrículo

Rubens Pileggi Sá é artista plástico, pesquisador e professor de Arte Contemporânea. Mestre na linha de Processos Artísticos Contemporâneos pelo Instituto de Artes da UERJ. Doutorando na linha de Poéticas Visuais e Processos de Criação pelo PPGACV-FAV/UFG. Desenvolve, desde 1998, uma obra plástica onde os meios, os materiais e os modos de circulação visam uma abordagem crítica de alcance político e estético.