Deslocamentos deleuzianos na pesquisa em artes visuais

Roberta Carvalho Romagnoli, Marina Romagnoli Bethonico

▶ **To cite this version:**

Roberta Carvalho Romagnoli, Marina Romagnoli Bethonico. Deslocamentos deleuzianos na pesquisa em artes visuais: Estratégias para uma prática híbrida através da imagem . Revista Digital do Laboratório de Artes Visuais (UFSM), 2016, 9 (1), pp.63 - 88. 10.5902/1983734821347 . hal-01512984

HAL Id: hal-01512984

https://univ-sorbonne-nouvelle.hal.science/hal-01512984

Submitted on 24 Apr 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Deslocamentos deleuzianos na pesquisa em artes visuais: estratégias para uma prática híbrida através da imagem

Deleuzian movements in the research in Visual Arts: strategies to a hybrid practice through the image

Marina Romagnoli Bethonico
Université Sorbonne Nouvelle (Paris III)
Roberta Carvalho Romagnoli
Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

Resumo

Este artigo efetua uma reflexão sobre o método nas artes visuais contemporânea, propondo um diálogo com o filósofo Gilles Deleuze e seu plano de imanência. Tendo a imagem como fio condutor, rastreia o âmbito da produção artística atual, enfatizando o modo como os artistas concebem as sobrevivências da imagem. Em um contexto acadêmico que lida com a complexidade, o texto analisa como essa prática e seus processos fundamentam a construção de métodos de pesquisa singulares. Assim, considera-se ainda a capacidade da prática e da teoria de caminharem juntas, tendo como premissa *fazer o fazer, pensar sobre o fazer, pensar sobre o pensar, fazer o pensar*. Conclui-se que a imagem e o processo artístico são grandes potências de pesquisa na busca por um pensamento e uma prática da imagem que considere as diferenças.

Palavras-chave: Deleuze; método de pesquisa; artes visuais; imagem; sobrevivências.

Abstract

This article conduces a reflection about method in the contemporary visual arts, proposing a dialogue with the philosopher Gilles Deleuze and his plane of immanence. Having the image as a guide, it tracks the scope of the current artistic production, emphasizing how artists conceive the survivals of the image. In an academic context that deals with complexity, the text analyses how this practice and its processes underlie the construction of singular research methods. It thus considers the ability of practice and theory walking together, having as premise to make the making, to think about the

making, to think about the thinking, to make the thinking. It is concluded that the image and the artistic process are great potencies of research in the quest for the thought and practice of the image that considers differences.
Keywords: *Deleuze; research method; visual arts; image; survivals.*

Jano, ou Dos começos

A imagem de Jano: um corpo e duas faces. Não um corpo duplo, como o Jano de Peter Greenaway, mas apenas a cabeça que se repete em homem jovem e ancião [1]. O bifronte deus romano: Jano criador, deus dos deuses. Aquele de duas faces, que olha para o futuro e para o passado. A escultura do emblemático *Maestro dei Mesi di Ferrara*, "*Gennaio"* (datada de 1230 *circa*), figura o mês de Janeiro com o deus, como a ele foi consagrado pelos romanos o primeiro mês e dia do ano. Bifronte: a face anciã, com longa barba, é o lado esquerdo do corpo, a mão segura para baixo um vaso, uma capa desce dos ombros em *repli;* a face jovem, com uma barba menos longa, é o lado direito do corpo, para onde estão virados os pés, para onde ele ergue a mão, peça perdida no tempo. O que seguraria essa mão, esse braço erguido e perdido? Talvez um outro vaso a indicar, pela diferença de altura com o outro recipiente, um movimento de verter água – assim como em certas representações icônicas da virtude temperança? Não indicaria um movimento? O que mais poderia segurar esse membro perdido?

Figura.01: Maestro dei Mesi di Ferrara, *Gennaio*, c. 1230

1 Em "*Prospero's Books*", o cineasta Peter Greenaway figura um deus Jano de corpo duplo, imagem depois utilizada por Hans Belting no princípio de seu livro "O fim da História da Arte" (BELTING, 2006, p. 02).

O *Maestro* que executou a escultura foi o artífice anônimo, como vários no grande período que compreende a Idade Média europeia, que adicionou à *Porta dei Pellegrini* do *Duomo di Ferrara* a imagem aqui trazida. Um século depois da edificação da catedral, datada do ano de 1135, o empreendimento do escultor consistiu na instalação de duas faixas sobrepostas com as lastras que representavam os meses do ano, além de outros relevos de tema astrológico. O tema da representação dos meses tem origem nos mosaicos romanos e nos calendários da época paleocristã. No entanto, foi no *Medioevo* que se tornou uma constante em toda a Europa cristã. Nesse contexto, as esculturas e relevos do *Maestro* em Ferrara associam a ação do trabalho do Homem, advindo do castigo pelo pecado original, com o decorrer do tempo e seus ciclos anuais. Jano aparece com o mês de janeiro, como já explicitado: *Giano/gennaio* é figura emblemática da passagem do tempo nesse ciclo dos meses.

Jano é, de fato, o deus dos começos, das transições e das passagens, guardião das portas. Aquele que abre e fecha, que preside aos princípios, cultuado no inicio das colheitas, da sementeira, dos casamentos, mas que também se encontra nas saídas e nos términos. Olha tanto para o interior quanto para o exterior. Contempla duas realidades distintas ao mesmo tempo, sempre em vigília. É um dos mais antigos deuses romanos e, por suas duas faces, figura ambivalente que neutraliza as dicotomias. Importante notar que essa neutralização não tem o sentido de uma imparcialidade, mas implica uma polarização dos opostos colocados em um mesmo plano, e não mais em uma relação de hierarquia ou de oposição: dois lados diferentes que coexistem, a junta que gira em sentido horário e anti-horário, que dobra e desdobra, que abre e fecha – dobradiça. Uma tensão que *contém* polaridades opostas que geram movimento e trabalham juntas, são imprescindíveis uma da outra.

Pensar nessa hibridização, ou neutralização, torna impossível distinguir positivo e negativo, original e cópia, novidade e repetição, diacronia e sincronia – ou ainda, jovem e ancião, como no caso de Jano. Isso quer dizer que não é preciso opor o positivo ao negativo, o modelo à cópia, a novidade à repetição, a diacronia à sincronia, o jovem ao ancião: não se faz necessário considerar um *ou* outro, não é preciso *excluir* um termo para se ter o outro. Pensemos em uma prática contemporânea que atue dessa forma em relação ao espaço e ao tempo: agrupar imagens, forjar o fictício, manipulá-lo, aproximá-lo do real, trazer conexões com imagens do passado ocidental, construir algo novo, inventar. Juntar imagens que dialogam com suas referências não em uma relação de submissão, de modelo, de hierarquia. Um método praticado: ao mesmo tempo olhar

para realidades e imagens distintas, provenientes de diferentes períodos, colocando-as em um mesmo plano sem, no entanto, desconsiderar a carga representativa que elas trazem consigo – apenas dando ênfase em um outro lado que essas imagens podem suscitar. Regressar no tempo em busca de imagens e pensamentos, trazendo-os para o agora. Considerar o passado, o presente e o futuro imanentes, híbridos, contaminados uns pelos outros.

Buscar imagens passadas é trazê-las de volta sem que nunca tivessem deixado de estar presentes, elas coexistem com as imagens do tempo do agora – elas também são imagens atuais, ainda estão vivas. No entanto, o retorno de uma imagem nunca se dará pelo mesmo – ela nunca virá do mesmo jeito, no mesmo contexto –, mas mostra que de certa forma ela sobrevive. Onde se localiza essa sobrevivência? Como podemos detectá-la na contemporaneidade? Por que temos pistas de sua ocorrência?

No âmbito da produção artística atual, pensamos que retomar uma imagem não seja jamais lidar com uma referência imagética como se ela fosse um modelo, algo distante e superior: ela está aqui, ao nosso alcance, no presente, vivente – nosso corpo pode se aproximar dela no espaço físico. O retorno de uma imagem sempre irá resgatá-la de forma diferente de seu contexto originário, uma vez que será sempre executado por outra pessoa, em outro tempo. Uma pessoa que habita em outra localidade geográfica, com outras habilidades, outras dificuldades, outros interesses, outros olhares – uma outra trama singular. Considerar o híbrido pressupõe olhar e considerar cada imagem ou cada fenômeno como origem, como arcaico – enquanto uma imagem *multiplicidade*, de forma a não remeter apenas a um modelo, nem a uma única verdade. Como se a *imagem* propriamente dita a nada *quisesse* se assemelhar, como um simulacro: "Ele [o simulacro] interioriza uma dessemelhança fundamental porque, não tendo nada a ver com a produção de uma identidade entre um modelo e uma cópia, contém, de antemão, uma liberdade para com qualquer tipo de texto ou verdade que lhe preexista" (HUCHET, 2012, p. 262). A imagem vista como um deus Jano, uma junta de uma porta *ianua* – híbrida, específica. Essa hibridização da qual se fala não deixa de ter encontrado refúgio e inspiração no filósofo que já falava no plano de imanência, o que veremos mais adiante.

A figura de Jano nos conduz para uma reflexão sobre o método nas artes visuais contemporânea. Também conduz para o pensamento sobre a forma de olhar para o próprio objeto de investigação em artes visuais dentro da Academia. Um método de pesquisa não pode existir separado do contexto no qual opera. Pensar na atividade artística enquanto objeto de pesquisa nos conduz a inúmeras questões e possibilidades.

Nesse sentido, pode-se pensar aqui em dois momentos nos quais são aplicados métodos: quando da produção prática; quando se olha para essa produção e para as questões que ela levanta. É importante salientar que *método* não está sendo utilizado com um sentido rígido, que implique uma estrutura a qual se deva obedecer. A noção de método aqui empregada se aproxima mais do que salienta Romagnoli (2009), ao tornar claro que método convoca a um trabalho, a um esforço que caminha para o conhecimento que escapa a uma fórmula pré-estabelecida. Portanto, o método é assim considerado como um caminho, como algo que se descobre e que se afeta também com a prática.

O método pode vir a ser um aliado para o artista e pesquisador em artes visuais para olhar o próprio *não-dito* de um trabalho que se forma e para considerar a prática e as imagens como grandes formadoras de questões e respostas transitórias. É importante lembrar que, na contemporaneidade, a prática não se faz apenas ao trabalhar os materiais, o quadro, a gravura etc., mas se envolve também com a pesquisa textual e imagética, que caracterizam a investigação artística. Assim, propomos a olhar *também* para os invisíveis e imateriais em um processo, mas que não deixam, portanto, de se relacionarem com aquilo que é dito, pensado, representado, visível e material. Propomos olhar para o particular, para a pesquisa artística e suas imagens, mas não em um movimento de indução ou dedução: sem ir do particular ao universal, como no primeiro caso, e sem ir do universal ao particular, como o sentido único da dedução. Esses movimentos são lineares e sempre ligados a uma ideia de modelo ideal. O movimento sugerido aqui, que pode ser usado como método para a produção visual e textual, vai *do singular ao singular*. O universal não ganha muita, ou quase nenhuma, importância.

Pensar de forma não dicotômica, sem buscar uma lógica, mas sim a coexistência de polaridades que geram tensões e, portanto, movimento. Pensar de um lugar que neutraliza as dicotomias, onde essas se tornam indiscerníveis, encontrando-se em um mesmo plano. Não há regras pela impossibilidade de as estabelecer e aplicar – é assim a realidade, pois é o ser humano que produz as regras às quais ele mesmo se submete. Olhar para um singular que se dirige ao singular em um movimento não-linear é, aqui, olhar para singularidades, compreender diferenças, e também atirar-se no fluxo do movimento que a pesquisa permite. Neste texto, a singularidade não se remete a modelos e nem apenas à interioridade, mas está ligada aos próprios acontecimentos e à processualidade da vida e da investigação artística. Assim, propõe-se que, a partir da exposição dos movimentos não-lineares da singularidade dos processos e das escolhas

compreendidas em uma pesquisa, construa-se o discurso, o texto, sempre em relação com a prática artística, com o processo. Sem buscar um acordo na discordância, nem uma lógica, nem regras; buscando a própria coexistência da heterogeneidade, considerando cada processo singular.

A complexidade no contexto acadêmico

A nosso ver, pensar e refletir o método de um trabalho, seja ele visual ou escrito, faz-se tarefa imprescindível. Alguns recursos metodológicos já não dão conta da complexidade atual. É preciso refletir sobre eles e sobre o que se escolhe e se pratica como método, seja para repensar categorias existentes, seja para criar novas. Há de se buscar diferentes recursos, novas formas de pesquisar, de produzir e de se enxergar no contexto acadêmico, produzindo pesquisa em arte e sobre arte. Nesse sentido, é possível perceber dificuldades existentes, como as que serão tratadas a seguir.

Como conjugar a prática e a teoria em um contexto acadêmico que insiste em separá-las? A princípio poderia parecer fácil, visto que a prática artística envolve também o pensamento e a escrita de textos sobre ela e sobre o que ela produz. Não se pensa e nem se faz arte apenas solitariamente – é preciso estar consciente do contexto no qual se opera e isso é uma postura política, não só em relação ao campo das artes, mas também em relação ao *estar no mundo*. No entanto, talvez exista uma grande dificuldade estando dentro da Academia, aberta à prática, mas que não fornece estrutura para que ela aconteça – como é o caso de vários Programas de Pós-graduação em Artes no Brasil. Essa dificuldade de encarar a prática e a teoria como não dicotômicas, como conciliáveis, atinge vários pós-graduandos. Sustentar ambas as partes é uma dificuldade real, que parece apresentar saídas justamente quando nos voltamos para o que se relaciona com a prática e a teoria ao mesmo tempo em nossa área de conhecimento: as imagens.

Partir das imagens, e de seus processos de produção e recepção, faz-se uma atividade essencial, ao invés de partir da teoria e do texto e aplicá-los às imagens. São elas que apontam as questões, os movimentos, as ideias, enfim, a própria pesquisa não-dissociada. Elas já não são dissociadas, já são bifrontes, já são junta, amálgama, multiplicidade. São a grande especificidade e o grande mistério desse campo de pesquisa e atuação, as artes visuais. A Academia de fato choca com toda sua elevada produção do conhecimento teórico e inibe novas formas e vontades do fazer. Iniba talvez produções que queiram partir daquilo que têm de singular, que queiram atuar como atuam na sua prática, que queiram considerar o seus processos constantes e olhar para suas questões,

adentrar o mundo da produção acadêmica de uma forma própria, tentando também contribuir e dialogar com ele e com suas estruturas.

Dificuldades, ambiguidades e contradições estão sempre presentes na conjuntura do pensamento e dos estudos sobre o mundo contemporâneo. Neste artigo, expomos uma forma de olhar para as imagens a partir de um *pensamento complexo* que permite, de certa forma, muitas portas de entrada para se trabalhar com ele, sendo caracterizado pela constante presença da dificuldade. Como apresenta Morin (1996, p. 274), "Pode-se dizer que há complexidade onde quer que se produza um emaranhamento de ações, de interações, de retroações". Na complexidade é preciso considerar as contradições como complementares, no sentido de que não é mais possível excluir o que não se encaixa em um pensamento para não levar em conta a tensão gerada em uma contradição. É trazido aqui, para problematizar o método, a condição de uma crise da ciência moderna, de uma forma moderna de pensar, que

> (…) a partir do momento em que deixou de se propor interrogações sobre si mesma, sobre sua marcha, seus fundamentos, seu alcance, a ciência, ou melhor dito, a tecnologia, converteu-se numa máquina cega. O paradoxal é que essa ciência moderna, que tanto contribuiu para elucidar o cosmos, as estrelas, a bactéria e, enfim, tantas coisas, é completamente cega com respeito a si mesma e a seus poderes; já não sabemos mais para onde ela nos conduz (MORIN, 1996, p. 276).

Sobreviveria ainda essa forma de pensamento na Academia? Evidentemente, pois ela está em práticas que não pensam seus próprios recursos, que não se voltam sobre si mesmas com postura crítica, que não questionam o seu papel, que não consideram suas dificuldades, enfim, que não querem por-se à prova, mas sim colocar-se como verdade. A *verdade* ainda é uma noção soberana no mundo em que vivemos e também no principal lugar onde se produz o conhecimento nas sociedades ocidentais. De fato, aprende-se nas escolas, nos cursos, na faculdade, formas de pensamento que ensinam a reduzir, a simplificar, a separar. Um lado duro do pensamento que quer sempre organizar, mostrar o diferente para excluí-lo, afirmar sua verdade. Contudo, seria ainda possível falar em verdade unívoca? Considerar a verdade como uma instância imutável, imóvel, não transitória? Não se diz aqui que essa forma de pensamento, o que Morin (1996) chama de pensamento simples, não seja necessária. Porém talvez seja mesmo isso: um pensamento com fins utilitários, com objetivos, com fins determinados e que sempre precisa de respostas e conclusões.

Pensando na arte, suas disciplinas – seja a história da arte, a sociologia da arte, a produção em arte etc. – não lidam com um objeto qualquer. Não é possível falar em *progresso* em arte, no sentido utilitário, ou mesmo falar em *verdade*. Ainda que se tenha recursos técnicos empregados em sua produção, em seu pensamento, seu objeto não pode ser avaliado pelo seu bom desempenho, por exemplo. Não podemos pesquisar em arte e sobre a arte sem considerar isso. Sem considerar que não há hegemonia, que não há como estabelecer regras ou ser dualista – isso vem se tornando impossível na contemporaneidade. Então, como fazer?

É preciso lidar com as incertezas, com os invisíveis, com a indeterminação e com a dificuldade no processo da pesquisa *também* e não só com o que se tem por certo, seguro, ao alcance. Essa é, ao menos, a via pela qual algumas pessoas se arriscam. Como bem explicita Morin (1996), considerar o que não temos controle não significa deixar-se submergir pela indeterminação, mas sim colocar à prova um pensamento enérgico que a olhe de frente. Enérgico porque cheio de vida. Não se fala aqui de uma vida no sentido biológico, mas daquilo que tem *vida própria*, com suas próprias especificidades, com sua força singular. A vida tolera a desordem, consegue lidar com ela, diferentemente de uma máquina artificial que não a tolera e rapidamente a tolhe. O referido autor indica que as sociedades humanas toleram uma quantidade de desordem, e um aspecto dela seria o que chamamos de liberdade – lembremos do simulacro e como ele lida com liberdade face às verdades que lhe preexistem. Seria concebível lidar com liberdade frente a uma tradição? Acreditamos ser possível usar a desordem como um elemento necessário nos processos de criação e invenção. Não há como considerar o conhecimento como algo que se aplica ao mundo sem considerar que não podemos separar o mundo que conhecemos das próprias estruturas de nosso conhecimento. Assim, também não há como verter um conhecimento prévio para a imagem sem considerar que o pensamento parte dela. Isso quer dizer que, ao pesquisar, deve-se estar de olho não só no *objeto*, mas também no *observador* e no *método* que ele aplica.

Estar dentro da Academia é se deparar com a produção cientifica, com a ciência – mesmo em uma Escola de Belas Artes. É preciso um método para se pesquisar, e não há uma fórmula pré-fixada, como mencionamos acima. O que se busca com essa problematização é questionar o *como* fazer partindo das próprias formas de trabalhar na prática artística e partindo também da imagem de Jano. No campo das artes visuais, ninguém diz exatamente *como* produzir, pela impossibilidade de se dizer, pela diversidade das formas de se fazer, e mesmo assim trabalha-se. E como se trabalha? Pensemos na forma de coexistência que a imagem de Jano nos convoca e como ela pode ser mantida

no embate entre a teoria e a prática no contexto acadêmico, problematizando-se o método de pesquisa em artes visuais.

Morin (1996) nos fala sobre uma possível grande revolução paradigmática que estaríamos vivendo no presente. Coloca isso há quase vinte anos atrás, mas tal questionamento permanece contemporâneo. Ele acrescenta que, talvez por tratar-se de uma revolução muito lenta e difícil, múltipla e complexa, necessite de muito tempo para ser efetiva nas premissas do pensamento. O pensamento complexo, que seria aqui o revolucionário, rompe com o dogmatismo da certeza, mas sem deixar de considerar que ela permanece viva. Tem-se, sim, uma luta entre formas antigas de pensamento, duras, e formas novas que o autor chama de embrionárias – e portanto frágeis, que correm o risco de morrer. O que pulsa vida, mas ainda é frágil e precisa se desenvolver para ganhar cada vez mais força. Como coloca Morin (1996), lançar-se nessa aventura incerta do pensamento seria também se unir à aventura incerta da humanidade desde o seu nascimento. A vida pulsa desde antes da humanidade, não há como negar, ela é *pré-individual*.

A complexidade opera não somente na sociedade, nas séries de vertentes e práticas. Opera também nas singularidades, pelo simples motivo de que o indivíduo não está separado da sociedade na qual se insere – ninguém está imune. Para lidar com a complexidade atual, com a multiplicidade e com a diferença, bem como para relacionar o trabalho artístico com a produção teórica e articular a criação e o método no contexto acadêmico, opta-se aqui por trabalhar com a noção de plano de imanência do filósofo Gilles Deleuze. A complexidade mostra que os conceitos não conseguem mais ser hegemônicos, que as definições não esgotam a realidade. O plano de imanência é entendido como uma forma de ver e pensar que suportaria a complexidade atual. Permanece ligada a ele a imagem de Jano, na qual coexistem e convivem lados opostos, no mesmo corpo, e que nos permite refletir acerca da relação desse plano com a pesquisa em imagem e sobre a imagem.

A imagem-multiplicidade pelo viés da imanência e do eterno retorno

Pensar uma *imagem sem semelhança* é propor uma reversão do platonismo, como Gilles Deleuze o faz. Schopke (2004), ao estudar a reversão do platonismo no pensamento do filósofo francês, relaciona a ideia de simulacro à imagem sem semelhança, que configura uma *diferença pura*. O que seria uma imagem sem semelhança? Uma imagem que é, ela mesma, contemporaneamente à sua existência,

uma imagem sem modelo ideal. Em uma pesquisa artística, o retorno de uma imagem nunca se dá pelo mesmo, retomar uma imagem não é jamais lidar com uma referência-modelo, mas sim olhar para *cada imagem como origem*. Isso mostra uma busca por um lado da imagem que não opere apenas pela semelhança, que não remeta a um único modelo, nem a uma verdade unívoca – imagem que seja singular e *pura diferença*, como o simulacro. Se cada imagem é *multiplicidade,* existem inúmeras abordagens e encontros singulares que podemos ter com ela. Nesse sentido, seria importante distinguir que *singular* é o encontro que se tem com a imagem e a forma como ela é abordada; já *imagem-multiplicidade* remeteria à imagem propriamente dita, que permite diversas entradas e formas de abordagem. Logo, se dizemos *imagem singular* nos referimos à abordagem que fazemos dela. Isso não implica em desconsiderar que as imagens retomadas em uma prática artística não tragam consigo toda uma bagagem histórica e icônica, mas apenas em dar ênfase a uma outra abordagem, que seria olhar para imagens-multiplicidade de forma singular.

A partir deste ponto, podemos ver a importância que o simulacro exerce no pensamento do filósofo que propõe a reversão de uma forma hegemônica da filosofia. Forma essa que via na *diferença pura* uma maldição "(...) porque, além de negar tanto o modelo quanto a cópia, produz um efeito simulado de semelhança, (…) capaz de parecer sem ser, capaz de enganar. Eis a fonte do erro e do falso" (FUGANTI, 1990, p. 34). O simulacro permite a *manipulação*. Para manipular uma imagem talvez seja necessário encará-la como multiplicidade, tratando-a de maneira singular na produção de imagens que questionam a *verdade* e a noção de *real* sustentada pela sociedade ocidental capitalista.

A ideia de modelo aponta para uma dificuldade de lidar com as diferenças, assim como a ausência de modelo se opõe ao domínio da representação na filosofia ocidental. As formas de pensar ocidentais predominantes têm como categoria básica essa representação filosófica, que se refere a diversos tipos de apreensão do objeto e cuja função, calcada na negatividade, seria dar uma imagem ao que deve ser conhecido – uma imagem que vem sempre depois do objeto, numa relação de hierarquia. Dessa forma, encara-se o conhecimento, o *pensar*, como uma tendência natural do homem que o reduz à razão e ao *re-conhecimento*, moldado através de seu significado a partir do que o transcende, do que está além e que o rege. Um molde portanto contenedor e estruturador, que aprisiona a realidade ao que seria superior a ela.

Vejamos o que seria essa forma hegemônica e a relação que ela estabelece entre modelo, cópia e simulacro, a fim de entender o que seria uma imagem sem semelhança.

Desde Parmênides de Eléa, o pensamento ocidental foi dividido entre o campo das ideias, das essências, e aquele do sensível, das aparências. Essa divisão inaugura a filosofia da representação, sistematizada com Platão, na qual as ideias são valores supremos que existem separados dos corpos sensíveis. Como coloca Fuganti (1990, p. 26), "Nesse sentido, para Platão, pensar jamais significa produzir ou inventar uma realidade nova, pois o valor de verdade só pode ser atribuído a um conhecimento que imite ou reproduza – por semelhança – as relações internas do modelo inteligível e imutável". Eis aqui o molde contenedor.

A proposta deleuziana de reversão do platonismo parte do platônico *Mito da Circulação das Almas*, presente no "Fedro" de Platão. Relembrando, tal mito narra que as almas habitariam um céu supraceleste junto com os deuses e que, de vez em quando, fariam uma procissão para contemplar as essências – a Verdade, a Justiça, o Bem etc. – localizadas nos confins do mundo. As almas seriam representadas por uma carruagem alada guiada por cavalos e um cocheiro, com a qual acompanhariam a procissão dos deuses. Em determinados trechos difíceis e perigosos, os cavalos poderiam ficar arredios e violentos. O cocheiro, na tentativa de controlar os cavalos, deixaria de contemplar as essências. Nesse momento, as asas se quebrariam, a alma despencaria do céu e cairia em um corpo na Terra. Ao cair, ela se esqueceria de tudo o que antes havia contemplado. Então, toda a questão da alma terrena seria justamente recuperar esse conhecimento que ela adquiriu quando habitava aquele céu. Dessa forma, o homem deve atingir a *Ideia*, que permite que, a partir da multiplicidade de sensações, chegue-se a uma unidade, atingida pela reflexão. As *Formas* eram contempladas quando a alma andava na companhia da divindade, e lembrar-se disso seria ter a reminiscência necessária para alçar a visão para o verdadeiro *Ser*.

Sob essa ótica, viver é buscar a verdade, contida nas ideias, cujos modelos funcionam em prol da ordem universal. Dessa forma, separa-se o pensamento e a vida, como observa Fuganti (1990), construindo uma máquina de pensar que reduz o pensamento à razão e ao reconhecimento. Paralelamente a essa razão sedentária, deparamo-nos com uma vertente marginal que trilhou caminhos nômades desde os gregos, inventada por alguns pré-socráticos, alguns sofistas e pelos estoicos, mais tarde continuada por Espinosa e Nietzsche. Esses pensadores da *imanência pura* buscavam a invenção de novos modos de subjetivação e domínio de si, que não passavam pela interiorização do sujeito que detém a razão. Pelo contrário, acreditavam nas potências singulares da vida e do pensamento, sem a necessidade de separá-los. O plano de

imanência, um dos pilares do pensamento de Deleuze, tem como base esses pensadores da não-negatividade, utilizados para sustentar tal plano, imprescindível para se pensar, na tentativa de sair do domínio da representação e ir para o domínio da experimentação, dos afetos invisíveis e das conexões. É importante notar que o termo *afeto* é aqui usado no sentido espinosista de *paixão*, como utilizado por Deleuze, e não no sentido de *sentimento*. Assim, todo vivente tem o poder de afetar e ser afetado por outros seres.

No pensamento marginal não há exclusão, não há a dicotomia "ou certo ou errado", "ou bom ou mau", mas uma sucessão de "e ... e ... e ...". Por isso ele lida tão bem com a complexidade, assunto trabalhado anterior e brevemente. Ele põe em jogo o diferente, sem precisar caracterizá-lo como um diferente em relação ao mesmo – sem precisar de ter um ponto de referência fixo e centralizador. A diferença aqui não se configura como unidade, mas como multiplicidade, qualidade singular aberta a conexões entre diversos elementos que possuem dimensões próprias e conservam suas distinções. Dualismo, complementaridade de um sujeito e um objeto, a dependência entre ambos, todas essas questões não desapareceram – há, pelo pensamento deleuziano, um plano de organização que lida com as classificações, as identidades, dentre outras categorias; estamos o tempo inteiro lidando com isso, *também*.

Nesse sentido, a aposta deleuziana em sua reversão é de sair do domínio da representação (a cópia como *imagem com semelhança*) e entrar no domínio da experimentação, das intensidades e do singular, apostando no simulacro como *imagem sem semelhança*. O plano de imanência se configura como imprescindível para o *pensar* no sentido deleuziano: deixar o domínio da representação e ir para aquele da experimentação. Estamos aqui no domínio da filosofia; a *imagem sem semelhança* será trazida para este texto, das artes visuais, como *imagem singular* e como *imagem-multiplicidade* – lembrando que se acredita que a imagem seja multiplicidade, que as abordagens que dela podemos fazer são singulares e que a diferença permite articular as ideias de singularidade e de multiplicidade a partir dos encontros.

Diferentemente da representação, a experimentação se distingue também da noção de experiência, que envolve um sujeito. Pela ótica da fenomenologia, por exemplo, a experiência é vivida pelo sujeito, lidando com o sentido e com a representação, como se as coisas percebidas e vividas no mundo voltassem sempre para ele na qualidade de significado. Na fenomenologia, o conhecimento nasce da consciência que se tem acerca da realidade, não importando a realidade propriamente dita, mas o que tem significação para o sujeito a partir dela. Essa é outra ótica. *Experimentação* é o termo utilizado por Deleuze para diferenciar a noção de experiência. Na experimentação não há sujeito, não

há significado exterior. Há, sim, o *fora*, aquilo que não está em nós e que nos força a sair de nós mesmos, de nossos sujeitos identificados, e cair no *intensivo* onde a experimentação se dá pelos incorporais. A experimentação consiste em sairmos de nós mesmos, sempre – máxima deleuziana. Os afetos sustentam sensações e não sentimentos: se deixar afetar e ser afetado. Singularidades que pressupõem o dentro e o fora, pois por esse pensamento não há separação entre indivíduo e cultura, *todo nome próprio é coletivo*. Por ele não se fala em indivíduo, interior e exterior separados, mas sim dobrados um sobre o outro. E onde estaria o rigor nessa forma de pensar? Justamente em sustentar a imanência, os dois planos: o que se repete e o que se inventa – eles são contemporâneos, um não exclui o outro. Sair da representação para a experimentação, dobrar e desdobrar o tecido, matriz maleável.

Como foi dito, experimentação é um dos termos utilizados por Deleuze. No entanto, faz-se importante ressaltar que, apesar de ser um grande criador de conceitos na história da filosofia, as categorias em Deleuze não são fixas, jamais calcadas por uma verdade única que não seja circunstancial, como já vimos mais acima. Como escreve Godinho (2007), as categorias deleuzianas não são bem categorias, são noções *fantásticas*, *abertas*. É da mesma forma que queremos enxergar a imagem visual. Para a proposta que aqui se traça, não interessa tanto usar exclusivamente termos deleuzianos, mas sim escrever também com as palavras que aparecem pela própria pesquisa e processo artístico singulares. Podemos pensar *com* os teóricos e artistas para uma nova escrita, uma nova produção*,* que não apenas reproduza pensamentos, mas que a partir deles consiga inventar, movimentar, dobrar e desdobrar, redobrar.

Sair da representação para a experimentação caracteriza a reversão da forma hegemônica de filosofia. Se em Platão há uma hierarquia entre ideia/cópia/simulacro, em Deleuze essa torre é invertida, ou revertida, para simulacro/cópia/ideia. No caso da proposta de reversão de tal lógica, o simulacro é considerado como mais importante do que a ideia, enxergando a *essência* como *diferença*. Nesse sentido, não se mantém a estrutura e nem a hierarquia, colocando todos os itens da torre em um mesmo plano, ou mesmo localizando dois planos que necessitam de sustentação mútua: aquele que prima pela reprodução do *mesmo*, o plano de organização, e aquele que prima pela invenção, o plano de consistência. Dessa forma, e como já vimos, o pensamento deleuziano se diferencia de uma visão hierárquica da realidade, na qual as ideias seriam superiores às cópias – imagens dotadas de semelhança –, e aos simulacros – imagens sem semelhança, singularidades que nada têm com o que se assemelhar. Segundo Fuganti

(1990), ao ler Deleuze, em Platão a divisão modelo/cópia, forma/matéria, Ideia/imagem, seria uma divisão superficial que exige uma divisão mais sutil, entre dois tipos de imagens no plano material: a boa imagem, o ícone, cópia dotada de semelhança; a má imagem, a diferença pura, simulacro sem semelhança. Essa diferença não seria epistêmica, como nas divisões menos sutis, mas, sobretudo moral e contra a estética.

A imagem sem semelhança, ao não desejar se assemelhar, esquiva-se do igual e se afirma como diferença, sem almejar ser cópia, desconsiderando o modelo das ideias e sem se submeter a ele. O singular em Deleuze remete à diferença, pelo campo do intensivo, que será explicado mais adiante. A diferença, por sua vez, liga-se ao simulacro pelo fato desse último ser uma imagem que nada tem com o que se assemelhar, singular. Como salienta Shopke (2004, p. 56), "O simulacro é o caos, a desordem, a falta de um fio condutor, a ausência de um modelo". E como coloca Fuganti (1990), Platão teme, acima de tudo, o devir que traz consigo a possibilidade do caos, que tudo arrasta, que dissolve os limites e destrói as verdades absolutas que pretendem paralisar o tempo e o movimento – Platão desconfia da ordem imanente à própria vida.

Nesse contexto, pretendemos nos distanciar da noção de identidade e nos aproximar daquela de singularidade, enxergando a imagem visual como um dos fios condutores da pesquisa. A imagem sem semelhança é uma das questões que nos levaram ao pensamento de Deleuze, junto com o plano de imanência e a ideia de potência. Pensando em nosso campo de atuação, existem dificuldades em lidarmos com os modelos, sejam aqueles determinados para se olhar para uma imagem, sejam aqueles a toda hora renovados dentro do próprio campo, selecionando qual seria a "arte do momento", quais seriam as questões a serem trabalhadas por ela, e qual seria a sua forma de apresentação para que tenha relevância, medida pelo *índice de contemporaneidade* – o valor máximo cunhado por diversos editais artísticos. Ambas as formas lidam com a exclusão da singularidade, tanto daquele que assiste quanto daquele que produz arte. Note-se que não há aqui a necessidade de separar o espectador do artista, pois ambos exercem papéis polarizados que ora se deslocam mais para um lado, ora mais para o outro – o artista também é espectador da arte, de outros artistas e também de suas publicações ou exposições; o espectador também atua com criação na hora de sua recepção, pois cada recepção é singular. Como a consideração de Maria Gabriela Llansol sobre o legente que "(...) transforma-se em ser de escolha, intervém no texto, actua e textua, cria, com o texto, o seu próprio espaço de leitura-escrita. Vê e é visto" (BARRENTO, 2008, p. 16). Não há a necessidade de uma arte explicitamente participativa para que se possa *participar com ela*.

Retomando Deleuze (1994), se a imagem sem semelhança pressupõe a diferença, ao defender o simulacro o filósofo formula seu projeto de pensar a diferença em si mesma, no qual a semelhança e a identidade são abolidas, uma vez que "O simulacro contesta tanto a existência do original quanto da cópia" (SCHOPKE, 2004, p. 23). Dessa forma, o simulacro recusa a noção de um modelo prévio, afirmando a diferença em si mesma, a singularidade. Para o filósofo, o pensamento tem o poder de quebrar os limites, de liberar e produzir a diferença. Gil (2007, p. 14-15) coloca que

> Em Deleuze, os conceitos, o plano de imanência, a imagem de pensamento são submetidos a um movimento incessante que os coloca e multiplica. Os nossos hábitos de pensar – mesmo os hábitos adquiridos na familiaridade com a filosofia do século XX – são postos à prova, desfeitos, obrigando-nos a um estranho movimento do pensamento. Como se, para pensar como Deleuze, devêssemos a cada momento pensar por nós próprios.

Essa concepção do pensamento rompe com um estado de coisas que concebe um mundo que persegue incessantemente, como ideal, a igualdade e a semelhança; um mundo que conduz ao mesmo, que condena tudo aquilo que lhe pareça descentrado, desregrado, invisível, que lhe escape. Um mundo no qual estamos sempre em falta, devedores do ideal e da unidade. O mundo em que, insistentemente, vivemos. Mas *sobrevive* também o desejo de viver um outro mundo, *outros mundos*, que não pelo aprisionamento. *Sobrevive* o desejo de produzir *novas imagens* e *novas realidades.*

Nessa perspectiva, produzir arte é *pensar* e também pode vir a ser trabalhar com aquilo que escapa ao *mesmo*. Ao discorrer sobre o livro de Deleuze *"Proust et les signes",* Godinho (2007, p. 20) escreve que "A criação artística (mesmo a criação em geral), aponta já nesta obra para o que há de mais fundamental, quer dizer, a génese do acto de pensar, a necessidade mesma do que é dado a pensar no pensamento". O invisível, além do visível, com que acreditamos que a arte também lida, escapa e sustenta um mundo no qual tudo está presente pela imanência. Pensar nesse mundo no qual tudo está *presente* pode ser visto como algo empírico, de forma que geralmente se considera que somente está presente aquilo que seja visível e tocável. Como se no mundo não acontecesse nada além do que pode ser visto e analisado. Nessa perspectiva, o invisível emerge como uma presença que não se pode ver nem tocar, muito menos controlar.

Invisível, incorporal, mas nem por isso menos potente – e talvez, justamente por isso, muito potente, pois só o percebemos pelos seus efeitos sobre aquilo que seria

corporal. E o que seria esse invisível? Em relação às imagens, pensamos que haja o que seria um *invisível-criação*, que se relacionaria com o *pensar* deleuziano, e portanto com os processos criativos, e um *invisível-recepção*, que já diria respeito ao que acontece quando olhamos para uma imagem, os afetamentos que se desenvolvem entre quem olha e o que é visto, ou ainda, entre *o que vemos e o que nos olha*. Esse *invisível-recepção* do qual falamos não deixa de remeter ao *invisível-criação*, e vice-versa, no sentido de que criamos imagens também a partir de imagens, e de que *ler* é também *textuar,* como vimos com Llansol. Entendamos, portanto, o que quer-se dizer com esses *invisíveis* relacionados com os processos de criação e recepção da imagem.

O que aqui se nomeia *invisível-criação* se relacionaria com o pensar deleuziano. Para Deleuze o verdadeiro pensamento seria aquele que busca a diferença, que traz o novo, que *inventa* – como as já citadas formas embrionárias de Morin (1996), seu lançar-se na aventura incerta do pensamento. Pensar é também criar, no sentido que coloca Godinho (2007, p. 20), de que "Paradoxalmente, para atingir o ponto desértico, o Saara, de onde se poderá voltar a pensar, é preciso já que a impotência se transforme numa potência capaz de produzir e criar". Note-se que o pensar não parte de um ponto centralizador, mas de um deserto vago, em um espaço onde não há possibilidade de se encontrar um centro. Dispor-se à criação é também uma aventura incerta, é lançar-se num deserto de incertezas e estar sujeito à ação de forças de desestabilização – estar sujeito a ação de diversos vetores, que muitas vezes escapam ao domínio do *sujeito* que controla uma ação. Força invisível, indizível e também inapreensível, da qual só temos pistas pelos efeitos que ela pode vir a gerar. É importante ressaltar que o *verdadeiro pensamento* para Deleuze não concebe a verdade enquanto generalização, mas como circunstancial, singular, uma *verdade-outra* sempre transitória e jamais usada como modelo. Godinho (2007) coloca ainda que o pensar acontece *diretamente nas coisas.* Acreditamos que essa observação nos remeta ao próprio fazer artístico como concebido aqui, momento de criação e aliado do pensamento. Também se pensa *nas* coisas e não apenas sobre elas: também se pensa ao encostar nelas e trabalhá-las, ao pensá-las com todos os nossos sentidos.

O que se nomeou de *invisível-recepção* estaria ligado ao *olhar para a imagem.* Se o pensamento traz o que é novo, esse é também um *novo-outro*, por não ser aquele atrelado à novidade, ao produto de ponta, sempre e cada vez mais descartável. O *novo* aqui nunca deixa de ser novo por não depender de uma genealogia, configurando aquilo que ativa o pensamento, que o força a pensar e a agir, independente de sua origem genealógica. Uma imagem poderia, então, se configurar como um *novo*: um novo que se

olha, que nos força a pensar, que nos coloca no domínio da experimentação; um novo que pode ser um trabalho artístico, para o qual se olha, o qual se escuta, percebe, que pode vir a nos tirar de nosso conforto. Esse *novo* não depende de um passado, não é cronológico – como Jano ancião e Jano jovem, a coexistência dos tempos, assim como já foi colocado sobre a imagem. Nesse sentido, as coisas, e aqui interessa particularmente a imagem, nunca retornam iguais, nunca retornam as mesmas, e *o que se repete é a diferença* – essa máxima que Deleuze busca no eterno retorno de Friedrich W. Nietzsche. Só há sobrevivência – falamos aqui de imagem visual – se há movimento, e talvez seja justamente devido à capacidade da imagem de se configurar como multiplicidade que ela possa sobreviver, sempre se modificando, sempre verdade transitória.

As imagens retornam também porque as olhamos e porque, ainda presentes no espaço, têm a capacidade de afetar no tempo presente, independente de seu tempo histórico e de suas vias tradicionais de recepção. O que interessa a nós é que este retorno pode não se dar pelo mesmo, no sentido de uma reprodução que repita as mesmas formas de conceber as imagens em detrimento do pensamento que pode trazer novas formas. É nesse contexto que é trazido por Deleuze o eterno retorno, não da forma tradicionalmente exposta como retorno do idêntico

> (...) mas um pensamento que subverte completamente o mundo da representação e afirma o ser do devir. (…) A vida não pode mais ser negativa e deve afirmar-se na sua mais elevada potência. O eterno retorno é criador, capaz de afirmar a diferença pela repetição (GODINHO, 2007, p. 23).

Mas uma repetição de quê? Interessa a este trabalho a repetição das imagens. No entanto, no contexto que adentramos repetir não é reproduzir. Repetir é criar *com.* As imagens se repetem pela sua capacidade de sobrevivência, e seu retorno não necessariamente se dá pela sua reprodução, mas pela criação *com* ela, que é diferente de criar apenas *a partir* dela. Uma imagem tem o poder de nos afetar e, a partir daí, sobreviver também no nosso pensamento. Como observa Didi-Huberman (2002), a *Ninfa* – e aqui se refere a uma imagem sobrevivente – não vai jamais algures, ela surge no presente do olhar, sempre revela um eterno retorno. Não deixamos jamais de ver reaparecer as imagens que nos fascinam, e elas reaparecem de diferentes formas, em diferentes contextos. O fascínio é de uma força tal que não precisa de *razão* de ser, mas ainda assim conduz os movimentos de produção, de pensamento, do fazer: a sobrevivência. Com essas imagens, pode-se inventar um *novo* sobre elas, como que uma

atualização da mesma no tempo presente, para que coexista lado a lado com sua *origem perdida*, que não é apenas origem genealógica, localizável dentro da história da arte. Sobre a noção de sobrevivência seria ainda importante considerar que as sobrevivências retornam sempre mais *impuras,* como em um estado de decomposição que demonstra uma condição *intervalar* – a forma e o informe, o funcional e o que não serve a mais nada –, através da qual se manifestaria o *eternamente retornar* das sobrevivências (DIDI-HUBERMAN, 2002).

O *eternamente retornar* se relacionaria com o *eterno retorno do mesmo*. Se considerarmos que esse eterno ressurgimento se dá por uma lógica de decomposição, se as coisas que se transmitem pelas sobrevivências se tornam sempre mais *impuras,* seria ainda interessante retomar os escritos de Didi-Huberman (1998) sobre Simon Hantaï, ao considerar que o artista opera por *redução.* Essa redução não seria uma *redução ideal* dos filósofos, de onde sairia toda pura a *verdade em pintura*, mas seria o equivalente a uma decomposição, irredutível, mas que se apresenta um pedaço de impureza por excelência: "*'L'impureté est la vraie situation', me dit Hantaï*" (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.105)[2]. A verdadeira situação, em pedaços, sempre transitória e nunca *pura verdade* – a decomposição, os fragmentos, as sobrevivências. Enxerguemos as imagens, os fragmentos e os recortes em um processo (artístico) de pesquisa.

Faremos aqui uma breve abordagem para compreender o que seria o citado eterno retorno, tema complexo que Nietzsche não conseguiu desenvolver a fundo devido ao seu falecimento. Portanto, abordaremos essa temática a partir da ótica de Deleuze, para quem tal ideia pode ser compreendida tanto como uma regra prática para a vontade, como em seu aspecto cosmológico (SCHOPKE, 2004). O primeiro caso, o que interessa a este artigo, dá-se da maneira como se não devêssemos querer alguma coisa se não desejamos o seu retorno. Como coloca Schopke (2004, p. 116),

> Em outras palavras, é preciso que o 'querer' se converta em uma vontade poderosa, capaz de sempre fazer retornar aquilo que se quer. É impensável a produção de novos valores e de uma nova existência sem esse 'querer', sem esse 'sim' que faz tudo retornar... (…) Esse 'querer' é já um efeito da afirmação, e é ao mesmo tempo a própria afirmação. Afirmar não é outra coisa senão querer o próprio retorno da coisa afirmada. Por isso, afirmar a existência é querer primeiramente que ela sempre retorne, é amá-la de tal modo que ela seja desejada de maneira irrestrita e incondicional.

2 "'A impureza é a verdadeira situação', me diz Hantaï". (Tradução nossa).

É também querer desvendá-la, escancará-la, pensá-la? Enquanto artistas e pensadores, não estamos o tempo todo lidando com escolhas, com *afirmações*? E não estaria aí um lado político da arte, sem que essa seja explícita e necessariamente uma arte-política? Para Schopke (2004), uma nova ética é fundada a partir desse querer, uma vez que, ao afirmar uma vontade potente, ele acaba com o desejo fraco e impotente. Em Nietzsche, e o que fica claro em "Assim falou Zaratustra" (1986), a ideia do eterno retorno se liga àquela de super-homem. Se a história do homem é a história de um *desprezo pelo corpo* e por tudo aquilo que está na ordem do tempo, em prol de uma outra vida mais perene, póstuma, o super-homem ultrapassaria esses sentimentos mesquinhos, mostrando um amor mais profundo à existência. O eterno retorno é assim entendido com relação ao tempo e à *matéria*, o que não necessariamente daria a ele uma dimensão religiosa e mítica pelo retorno físico de todas as coisas – nem sempre as sobrevivências são físicas. Um retorno sem finalidade, sem razão superior, com um ciclo sempre descentrado, a querer afirmar a existência e o diferente. O retorno não nos diz respeito diretamente, não é o retorno centrado no sujeito, pois

> (...) quando tomamos o conjunto da filosofia nietzschiana, observamos que ele sempre combateu as ideias de identidade e de mesmo. Quando definiu a tragédia, por exemplo, procurou mostrar a relação íntima que existia entre ela e a afirmação do devir, isto é, entendeu a arte trágica como uma justificativa estética para a existência, como uma afirmação do múltiplo e do acaso. Nietzsche jamais se curvou à ideia de um modelo ou de um ser em si (SCHOPKE, 2004, p. 125).

Uma justificativa estética para a existência. Os seres não estão para além de sua forma temporal, estamos no tempo e não sobrevivemos a ele; não há ser idêntico ou identidade como modelo para o ser, não podemos desprezar o corpo e a ação do tempo. Logo, isso é diferente do que nos traz Platão, que divide as imagens do plano material em boa imagem, cópia, e má imagem, simulacro, uma diferença sobretudo moral e contra a estética, como já vimos. O conhecimento representativo depende das ideias de *mesmo* e *semelhante*, como já foi observado, calcadas por uma razão que toma o diferente pelo igual ou similar – modelos e cópias. Não pretendemos aqui caracterizar esse pensamento como *ruim,* mas sim lembrar que essas ideias são o oposto da singularidade, da pura diferença, da afirmação do simulacro. Se o eterno retorno é dito por Nietzsche *eterno retorno do mesmo*, esse *mesmo* se dá pela diferença pura, pois

"Todo retorno repete o 'mesmo' mundo de diferenças, o 'mesmo' mundo de simulacros; é a eterna volta daquilo que não tem princípio nem fim; é a eterna repetição sem finalidade" (SCHOPKE, 2004, p. 126). Ou ainda, para Godinho (2007), o eterno retorno deve ser interpretado como um pensamento que faz a subversão completa do mundo da representação, sendo que o círculo que faz retornar o *mesmo* deve ser abandonado para que se possa *afirmar a pura diferença.* Assim, o retorno é do caos, sem outra finalidade que sua própria necessidade de retorno, e não da consciência ou do "eu pessoal". Assim falou Zaratustra: "Eu vos digo: é preciso ter ainda caos dentro de si, para poder dar à luz uma estrela dançante. Eu vos digo: há ainda caos dentro de vós" (NIETZSCHE, 1986, p. 34). Lembremos que, no contexto que abordamos, o *caos* é o simulacro, a ausência de um modelo – e também um impulsionador do pensamento, da criação, da liberdade.

Nesse sentido, Godinho (2007) coloca que o eterno retorno é um movimento vertiginoso, tanto dotado de uma força capaz de selecionar, eliminar e expulsar, assim como de criar, de produzir, dotado de uma força capaz de pensar. Dessa forma, o eterno retorno elimina tudo aquilo que é igual, semelhante e fraco, e se afirma pelo processo criativo. Assim retornam também as imagens, ou as forças que elas contêm. Imagens essas que portam uma ou muitas forças – cada imagem é também multiplicidade e se abre a variadas formas de entrada e abordagem, como um *mapa,* como um *rizoma*. Segundo Deleuze e Guattari (1995), o rizoma traz a ideia de funcionamento, mais do que de significado e representação – um mapa visto não apenas como representação do espaço, mas como dimensão de construção, de cartografia. Nesse sentido, seria importante fazer uma breve consideração em relação ao rizoma.

Baseados na premissa de que a vida e a natureza não têm origem nem fim, não se deixam fixar em uma representação e não têm nenhum modelo, Deleuze e Guattari (1995) efetuam no texto "Introdução: rizoma" uma crítica às categorias do pensamento ocidental, e propõem uma nova imagem do pensamento e do mundo: o rizoma. Dentre algumas características que os autores apresentam ao rizoma, destacamos o princípio de conexão e de heterogeneidade, que implica um funcionamento no qual "(...) qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo. É muito diferente da árvore ou da raiz que fixam um ponto, uma ordem" (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p. 15). Essa característica promove um *descentramento* que se relaciona com outra característica do rizoma: o princípio de cartografia. A ideia de mapa apresentada como *construção*, e não como representação, permite a produção de um inconsciente, ao invés de apenas reproduzi-lo em um sistema fechado. Um mapa tem muitas entradas, e essa é uma das principais características do rizoma.

O que acabamos de descrever se aproxima *muitíssimo* da ideia de processo criativo e de pensamento através de imagens que estamos tentando traçar aqui. Ir em qualquer referência imagética, tomá-la do meio, em um movimento não-linear, manipulá-la para construir novas imagens. Partir do meio implica um movimento de entrar e sair, e não de começar e terminar – como em portal pelo qual transitamos, *um portal quiçá guardado por Jano*. Esse *meio* não é uma média, "(...) ao contrário, é o lugar onde as coisas adquirem velocidade" (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p. 37). A velocidade como em um rio, em um movimento que não vai de A para B, não é localizável, não se dá em linha reta, mas carrega A e B em si, sem a necessidade de oposição das partes. O rizoma se diferencia dos sistemas centrados, como o "*Libro de Arena*" (2005) de Borges, sem princípio nem fim. Não há como unificar, resumir, classificar.

Não há nunca como esgotar as possibilidades que as imagens que trazemos para uma investigação permitem, seja ela prática e/ou teórica. Imagens que sobrevivem no tempo são multiplicidade, coexistem com as imagens do agora, também atuais, ainda vivas. Ainda permitem encontros, sendo parte da tradição de uma cultura. E podem retornar não pela ótica do *mesmo,* não apenas pelas vias tradicionais, mas também pela via de uma potência que traz o *novo.* Dessa forma, elas não retornariam do mesmo jeito, no mesmo contexto, pela via da reprodução do *mesmo*, compreendidas da mesma forma. Elas *sobrevivem*, e isso caracteriza uma potência presente.

Como já vimos, um dos pontos mais importantes do pensamento de Gilles Deleuze é pensar pela imanência. A imanência permite a coexistência, a não-exclusão, e faz-se imprescindível para o entendimento da imagem artística que estamos tentando trazer aqui. Ela se mostra como um rizoma, como multiplicidade. O rizoma é a teorização da diferença e nele há o melhor e o pior, sem exclusão, sem uma estrutura hierárquica. Isso quer dizer que, além dos princípios de heterogeneidade, multiplicidade, cartografia, dentre outros, o rizoma também abarca o princípio de decalcomania. O decalque é resultado de um modelo estrutural, compreendendo um eixo genético, uma estrutura profunda. Diferenciado-se da ideia de mapa, uma lógica da árvore articula e hierarquiza os decalques, e estes por sua vez estão submetidos a ela. O decalque traduz o mapa em imagem e transforma o rizoma em raízes e radículas. Ele organiza segundo eixos de significância e subjetivação, classifica, carrega para o território do conhecido o que se apresenta como diferente. O rizoma se diferencia dos sistemas centrados e se mostra como um emaranhado de linhas, e não como unidades e dimensões. Mesmo com a impossibilidade de reproduzir o rizoma, ele não se opõe ao sistema da árvore, sistema do

centro, do modelo, da reprodução. Não há exclusão nesse pensamento. Tudo isso é dito no sentido de pensar a imagem como rizoma, como multiplicidade aberta a conexões – seja por quais vias e quais sistemas forem.

Também vimos que reverter Platão é romper com o modelo de recognição. O reconhecimento e o relembrar, para o filósofo, estão no centro de seu pensamento, pois remetem sempre a um modelo. Talvez seja mais fácil re-conhecer do que criar (SCHOPKE, 2004). Uma grande tendência de nós, humanos, é de fato associar imagens pelo grau de semelhança e identidade que elas guardam com o que já conhecemos. E quando nos deparamos com algo *novo*, com algo que nos força a pensar, com algo que configura um mistério indecifrável? Transitar pelo conhecido não tem a capacidade de gerar tanto fascínio quanto pelo desconhecido; é pelas vias do *desconhecido* que se aprende.

Nesse sentido, a repetição pode estar ligada ao modelo e ao reconhecimento, mas não pela via do pensamento minoritário, através da qual ela vai em direção contrária às leis que impedem qualquer coisa de retornar e remete ao *singular* na medida em que uma coisa só retorna de forma diferente, como vimos pela noção de eterno retorno. Com isso não se quer dizer que se faz impossível uma cópia idêntica ao original, ou que o molde está fadado à propagação do *mesmo*, mas sim que não tem mais cabimento as noções de original e cópia, uma vez que elas se dissolveram e se confundiram. A repetição pressupõe a imanência – noções imprescindíveis para a compreensão da imagem que aqui se busca.

Qual seria então o meio de transmissão dessa repetição? Ela seria aqui sinônimo de sobrevivência? De que forma ela se tornaria visível se não remete a um modelo pré-determinado e envolve uma invisibilidade? Se a imagem constitui uma sobrevivência e um encontro singular com outro corpo, que pode vir a gerar marcas nesse corpo, essas marcas podem vir a se tornar físicas. Forças só são visíveis pelos efeitos que geram, e esses efeitos podem vir a se configurar no plano material. Vejamos esse movimento descrito mais a fundo. Os filósofos convocados por Deleuze trabalham o pensamento atrelado à vida, e não separado da mesma, atentando-se também para aquilo que é incorporal. Essa ótica pressupõe o pensamento como não separado do corpo, ou seja, não atrelado a uma ideia transcendente. Os incorporais ocupam um lugar importante no pensamento deleuziano. Eles remetem ao campo do virtual, sendo visíveis apenas pelos seus efeitos – o que o incorporal pode afetar no corporal, sendo importante notar que eles não se opõem, não são dimensões incompatíveis, mas atuam uma sobre a outra. Por sua vez, esse campo remete ao intensivo, que sempre é invisível – apesar de que nem

sempre o invisível é intensivo. Para explicar melhor, no plano de imanência deleuziano estão emersos o intensivo, as forças, e o extensivo, as formas ou moldes contenedores. Ele é o plano no qual se dão os agenciamentos, as composições, os encontros, onde tudo pode *vir a ser,* devir. Campo de efeitos que emerge nas situações. Para Deleuze estamos emersos nesse campo. O intensivo atua pelo virtual, e o virtual é da ordem do imprevisto – de maneira alguma esse virtual é o visível computadorizado. Quando há atuação de forças, podemos ver o incorporal, que é visível pelo efeito que gera.

É por esse motivo que, como artistas, quando trabalhamos os materiais, por exemplo, tentando tramar uma poética da matéria, não estamos negando a dimensão imaterial, de forma alguma. Há uma latência nos materiais, nas substâncias, elas também nos convocam, elas apresentam resistências, limites, mistérios. Ou mesmo como quando olhamos um quadro ou assistimos a uma performance, e algo acontece ali, entre aquele que vê e aquele que é visto, que *afeta* e *se afeta* – como no âmbito do que foi aqui chamado de *invisível-recepção*. Os efeitos da repetição podem ser vistos, não exclusivamente, mas talvez principalmente, pelo que se lida e se produz nas artes visuais: as imagens.

Ainda seria importante ressaltar que o intensivo, enquanto campo de forças, remete à ideia de potência. Em Deleuze, tal ideia vem de Espinosa, para quem a vida é, em sua essência, pura potência. Para o filósofo francês, essa potência se exerce, ou não, nas relações, remetendo a um plano de imanência, ao intensivo em que há uma justaposição, coexistência de dentro e fora. Assim, "A vida do indivíduo deu lugar a uma vida impessoal, mas singular, que desprende em puro acontecimento, liberado dos acidentes da vida interior e da vida exterior, isto é, da subjetividade e da objetividade daquilo que acontece" (DELEUZE, 2002, p. 12 e 14). Nesse raciocínio, a vida como estado de imanência remete ao singular e à potência. Ou ainda, à *vontade de potência.*

Pela imanência, toda situação terá *forma* – homogeneização, com funcionamento binário – e *força* – pura diferença. É assim o funcionamento do rizoma, é assim o funcionamento da imagem. A forma pode ser afetada pelas forças através das relações, e é a *diferença* que gera movimento e faz o funcionamento dessa afetação, lembrando que o afeto é invisível, e que não é afeto no sentido de sentimento humano. Os afetos sustentam *sensações*, e não *sentimentos*. O que interessa não é um sujeito, o *eu,* ou um objeto, mas a *relação* estabelecida entre os dois num movimento de dessubjetivação: o *entre,* o impessoal, de onde emerge o virtual como nó de forças que surgem nos encontros, como dessubjetivação. Aqui encontramos a potência em Deleuze: uma força,

uma intensidade, que se exerce nas relações – não apenas aquelas humanas. Potência, ou ainda, *multiplicidade*. No plano de imanência, não há oposição, não há negação, mas justaposição. A separação exterior/interior, subjetivo/objetivo priva a vida de sua potência. A multiplicidade tem pelo menos duas faces, como um deus Jano, que contempla tanto o atual como o virtual, não há como excluir qualquer parte da realidade – e, assim, ela pode ser entendida como plano de imanência. Nenhum pensamento a esgota, pois ela é mais do que a apreensão humana por significados – por isso é necessário dar importância para a *força* e as invisibilidades que operam no campo das artes visuais.

Por que isso nos interessa aqui? De que forma poderia ainda atuar a arte no sentido de afetar e de se deixar afetar pela vida? A *vontade de potência* talvez seja um *abrir-se* para essas forças. Godinho (2007, p. 121) escreve que "Trata-se não já da representação ou de pura imagem que remete para a vida como referente, mas da própria vida que se exprime na imagem". Ainda mais à frente coloca "A arte não representa o mundo. É o mundo tornado imanente" (GODINHO, 2007, p. 128). Com essas citações temos ligadas a potência, a imanência e a arte, ou ainda, a imagem. O que se quer com isso? **Fazer o fazer, pensar sobre o fazer, pensar sobre o pensar, fazer o pensar**. Isso seria considerar o processo criativo, tão difícil de acreditar em sua relevância para outros legentes e, no entanto, essencial no percurso da pesquisa artística.

Considerações finais

Nessa conjuntura, seria importante refletir sobre qual tipo de imagem estamos querendo, ou estamos precisando, na atualidade. Por que neste texto se insiste em repensar o estatuto da imagem de uma maneira ligada à visão do próprio processo criativo? Por que seria tão importante vasculhar a noção de *imagem*? Talvez essas sejam as perguntas que orientem essa busca por uma abordagem da imagem nas artes visuais. Uma abordagem que passe não apenas por sua visibilidade, mas também por sua virtualidade, pelas forças que a compõe e que nos afetam – que considere ambas as partes. Se se trabalha com a visualidade, trabalha-se também com intensidades, encontra-se sensações desconhecidas, estranhas, e, ainda, trabalha-se também conceitualmente. Teríamos então uma prática artística que articula conceito, intensidade e visualidade. Não estamos aqui querendo excluir certas categorias da imagem, mas afirmar que podemos nos basear em um processo criativo singular para poder vasculhá-

la.

Atualmente, vivemos rodeados de imagens úteis, que apresentam objetivos como o de persuadir a um desejo de aquisição material, por exemplo. Não pretendemos aqui nenhuma hierarquia entre a imagem publicitária e aquela artística, de maneira alguma, mas apenas pensar um pouco sobre que tipo de imagens estão presentes conosco em nosso cotidiano. Temos muitas *imagens com objetivo,* com finalidade, ao nosso redor, que participam e conduzem o que desejamos da nossa vida, impedindo o pensamento e a diferença e estimulando a reprodução do *mesmo,* estimulando ideais. Talvez nunca tenhamos de fato estado tão próximos de tanta liberdade de escolha no presente, como acontece agora. Ao mesmo tempo, talvez nunca tenhamos estado tão impotentes, como sugere um artigo no jornal *The Guardian*, intitulado "*Neoliberalism has brought out the worst in us*" (VERHAEGHE, 2014). A imagem atrelada ao atual estado do sistema econômico que vivemos é algo da ordem de um choque paralisante de forças novas, de mudanças, de pensamento, de escolhas singulares. É algo do nível de arrasar as multiplicidades, e isso não é nenhuma novidade. No entanto, isso ainda choca e assola. A imagem posta a serviço do controle de nossas subjetividades está cada vez mais silenciosa, são imagens que se colocam como verdades absolutas, mas "você" tem livre poder de escolha perante elas. Ou não. O meio artístico também não está livre dessa lógica, ninguém está imune.

Nós acreditamos, e talvez tenha nisso algo de uma *vontade rasgante* – uma força que impulsiona os processos dos trabalhos e pesquisas que realizamos –, na imagem-multiplicidade, porque não acreditamos na verdade unívoca. Isso move nossas investigações, pois acreditamos na pluralidade de percepções, de concepções, de impressões e de significados, acreditamos na verdade que é sempre transitória. Por isso é importante acreditar, *porque é cheio de vida e movimento*, e é isso o que move as nossas investigações. A pluralidade daquilo que afeta sem ser visto e sem ser capturado: essa força nos interessa, pois ela é potente e multiplicadora. É a força da *diferença*, ela desestabiliza: um invisível-indizível-inapreensível, do qual só temos pistas pelos efeitos que ele pode vir a gerar. Em português, o sufixo *-ível* sugere aquilo *que pode ser, passível de*.

REFERÊNCIAS

BARRENTO, João. *Na dobra do mundo* – Escritos llansolianos. Lisboa: Mariposa Azual, 2008.

BELTING, Hans. *O fim da história da arte*: uma revisão dez anos depois. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

BORGES, Jorge Luis. *El libro de arena*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2005, p. 155-165.

DELEUZE, Gilles. A imanência: uma vida.... In: *Educação e realidade*, Porto Alegre, v.27, n. 2, p. 10-17, jul./dez. 2002.

DELEUZE, Gilles. Platão e o simulacro. In: *Lógica do sentido*, São Paulo: Perspectiva, 1994, p. 259-271.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. Introdução: rizoma. In: *Mil Platôs*: capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995, v. 1, cap. 1, p. 11-37.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'étoilement* – conversation avec Hantaï. Lonrai: Les Éditions de Minuit, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa moderna:* essai sur le drapé tombé. Paris: Gallimard, 2002.

FUGANTI, Luiz Antonio. Saúde, desejo e pensamento. In: *Saúdeloucura.* São Paulo: Hucitec, 1990, n. 2, p. 19-82.

GIL, José. Prefácio. In: GODINHO, Ana. *Linhas de estilo* – Estética e Ontologia em Gilles Deleuze. Lisboa: Relógio D`Água, 2007, p. 13-15.

GODINHO, Ana. *Linhas de estilo* – Estética e Ontologia em Gilles Deleuze. Lisboa: Relógio D`Água, 2007.

HUCHET, Stéphane. Do ver ao Mostrar: Representação e *Corpus* da Arte. In: HUCHET, Stéphane (Org.). *Fragmentos de uma Teoria da Arte*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012, p. 217-262.

MORIN, Edgar. Epistemologia da complexidade. In: SCHNITMAN, Dora Fried (Org.). *Novos Paradigmas, Cultura e Subjetividade.* Porto Alegre: Artes Médicas, 1996, p. 274-290.

NIETZSCHE, Friedrich W. *Assim falou Zaratustra*: um livro para todos e para ninguém. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1986.

ROMAGNOLI, Roberta Carvalho. *A cartografia e a relação pesquisa e vida*. Psicol. Soc., Florianópolis , v. 21, n. 2, Aug. 2009 . Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-71822009000200003&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 18 jun. 2014.

SCHOPKE, Regina. *Por uma filosofia da diferença*: Gilles Deleuze, o pensador nômade. Rio de Janeiro: Contraponto; São Paulo: Edusp, 2004.

VERHAEGHE, Paul. *Neoliberalism has brought out the worst in us*. Disponível em: <http://www.theguardian.com/commentisfree/2014/sep/29/neoliberalism-economic-system-ethics-personality-psychopathicsthic>. Acesso em: 05 nov. 2014.