



Traduções

## Abismos do inter-dito: autopoiese de um vídeo digital “visto num piscar de olhos”

ÉLIANE CHIRON

Tradução

NIKOLETA KERINSKA e BEATRIZ RAUSCHER

■ 536

Éliane Chiron é Artista plástica, Doutora de Estado, Professora Emérita da Universidade de Paris 1, Panthéon Sorbonne. Realizou numerosas conferências e publicou artigos em colóquios internacionais e revistas de arte (França, Barhein, Bélgica, Brasil, Canadá, China, Coréia do Sul, Costa do Marfim, Grécia, Itália, Omã, Tunísia). Organizou doze publicações coletivas. É autora do livro *L'énigme du visible. Poïétique des arts visuels* (2013). Professora Convidada na Tunísia e no Brasil.

Nikoleta Kerinska é Doutora em Artes Plásticas, Estética e Ciência da Arte pela Universidade de Paris 1, Panthéon-Sorbonne (2014). Pesquisadora do grupo Fictions & Interactions da Universidade de Paris 1 Panthéon-Sorbonne sob a coordenação de Bernard Guelton. Professora de arte computacional na Universidade Federal de Uberlândia. Sua pesquisa artística inspira-se pelas convergências e as divergências nos processos de comunicação homem-máquina, que faz uso da linguagem natural, como também pelas relações poéticas entre linguagem natural e imagem.

Beatriz Rauscher é Artista plástica. Doutora em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2005). Realizou Estágio de Doutorado na UFR Cinéma et Audiovisuel de l'Université Paris III Sorbonne Nouvelle (2003). Professora Associada da Universidade Federal de Uberlândia. Líder do Grupo de Pesquisa Poéticas da Imagem UFU/CNPq. Pesquisadora do Grupo Processos Híbridos na Arte Contemporânea da UFRGS.

#### ▪ RESUMO

Este texto pretende elucidar o vídeo *Inter-dit-de-voir-et-de-lire* (2015, vídeo digital sonoro, 3'03). Ao longo de uma análise autopoietica (VARELA, 1989) do processo, veremos que a integração da palavra-imagem desencadeia a luta entre ver e ler e, ainda, como o INTER-DITO se alimenta das interconexões entre diversos discursos autodestrutivos. A fissura entre ver, dizer e ler se abre em abismo.

#### ▪ PALAVRAS-CHAVE

Autopoietica, vídeo, INTER-DITO.

#### ▪ RÉSUMÉ

Ce texte s'écrit en même temps que se précise la vidéo *Inter-dit-de-voir-et-de-lire*, (2015, vidéo digital sonoro, 3'03). Au cours d'une analyse autopoïétique (VARELA, 1989) du processus, nous verrons que l'intégration du mot-image déclenchera la lutte entre voir et lire et comment l'INTER-DIT se nourrira des interconnexions entre plusieurs discours qui s'auto-détruiront, la fissure s'ouvrant en abîme entre voir, dire et lire.

#### ▪ MOTS-CLÉS

Autopoïétique, vidéo, INTER-DIT.

537 ■

O que chamamos arte existe para fixar o que está flutuando, para esclarecer o que é incompreensível, para dar corpo àquilo que não tem medida, imortalizar as coisas que não têm duração: o visto num piscar de olhos, a sombra fugaz de uma ligeira emoção, as linhas imperfeitas de pensamento que se esvanecem. (RUSKIN, 1993, p. 171).

Cito esta passagem de *Pierres de Venise* de John Ruskin, datada de 1881, pois nela encontro uma experiência singular a partir da qual realizei várias fotografias e vídeos digitais, incluindo o vídeo de que tratarei no presente artigo<sup>1</sup>. Recorrer a uma obra traduzida por Marcel Proust, cuja proposta perdura no tempo, permite avaliar, além da lacuna temporal, a ressonância entre "uma ligeira emoção", "um pensamento que se esvai, num piscar de olhos" e os algoritmos de base binária de que é feito este vídeo. Essa ressonância se produz no *gap semântico*<sup>2</sup> dentro da palavra-imagem

---

<sup>1</sup> *Inter-dit-de-voir-et-de-lire*, 2015, vídeo digital sonoro, 3'03.

<sup>2</sup> Gap semântico ou o fosso semântico é a diferença existente entre duas descrições de objetos feitas por diferentes representações linguísticas. Na ciência da computação significa a diferença entre uma representação de um contexto do conhecimento em uma linguagem poderosa (como a linguagem natural) e uma representação do conhecimento em uma linguagem formal (como uma linguagem de programação). (N. do T.)

“INTER-DITO”, desse “não lugar”, da “fissura existente entre o que entendemos e queremos exprimir e o que acontece durante o processo de instauração da obra.”<sup>3</sup>

Seguiremos essa fissura ao longo de todo processo, marcado desde o início pela chancela desse vocábulo. Este texto será escrito ao mesmo tempo em que se elucidará o vídeo. Ao longo da análise autopoietica (*autopoïétique*) (VARELA, 1989) do processo, veremos que a integração da palavra-imagem desencadeia a luta entre ver e ler e, ainda, como o INTER-DITO se alimenta das interconexões entre diversos discursos autodestrutivos. A fissura entre ver, dizer e ler se abre em abismo.

\*\*\*

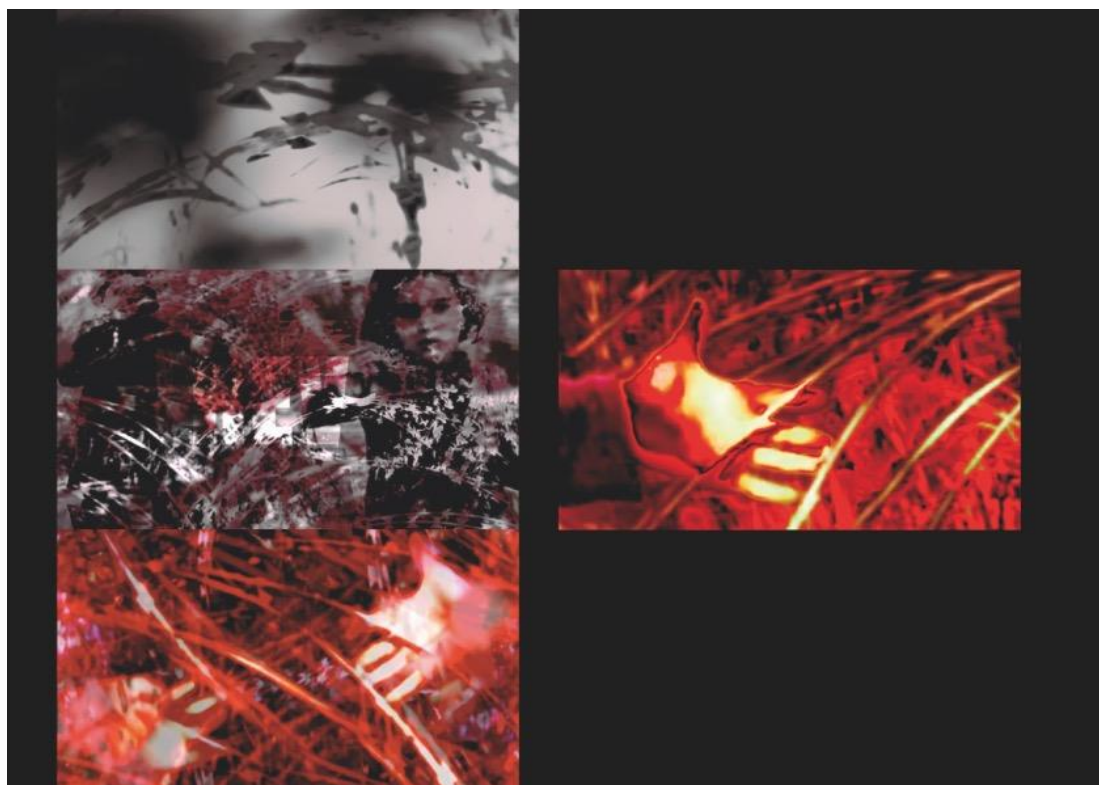
A história começa na cidade de Túnis sob o signo do proibido. A “Revolução de Jasmim”, nome dado à “Revolução de 14 de janeiro de 2011”, derruba a ditadura. A liberdade de expressão é encontrada, mas a instabilidade latente e a insegurança estão em todos os cantos. A viagem de negócios é várias vezes adiada. Eu não deveria estar na cidade de Túnis no sábado, 17 de março de 2012, entre 10:21 e 10:26 horas, na calçada diante da catedral, avenida Bourguiba, ou ainda ter desfilado nas grandes manifestações populares. Havia tanques, paraquedistas armados e arames farpados em todo o canteiro central. Foi numa escala de não mais que cinco minutos, para ter um encontro, antes de deixar rapidamente Túnis. Fascinada por essa terra de ninguém, defensiva e estranha em pleno centro da cidade, atravesso-a de uma vez para tomar, bem de perto, dezessete fotos roubadas com meu iPhone. No entanto, me foi dito para não me aventurar. Voltei somente em 27 de abril, dessa vez para filmar, mas, rapidamente impedida por um paraquedista, sou obrigada a me distanciar, seguindo ao acaso o arame farpado em sentido oposto, com a câmera filmando discretamente. É quase na outra extremidade da avenida que uma criança me dirige o olhar e, como desafio, sem o conhecimento de sua mãe, segura uma parte lisa do arame farpado. Esses dispositivos de proteção do tipo *Concertina* proliferam em todos os lugares do mundo onde o objetivo é dificultar a passagem dos migrantes, reforçando os muros ou as barreiras (Cisjordânia, Melilla, México-EUA, e tantos outros). Como se o muro de Berlim, depois da queda, tivesse ressurgido em mudas de plantas monstruosas, eriçado com lâminas cortantes, em escala planetária. Estamos, portanto, no meio de um INTER-DITO planetário. E durante 20 segundos, meu iPhone filma um gesto de uma

---

<sup>3</sup> Conforme elaborado por Beatriz Rauscher, Sandra Rey e Lurdi Blauth.

criança, que se torna, pelo seu contexto, revolucionário. Foi necessário fazer um vídeo dele. O tema seria a revolução?

Dois meses se passaram. Uma primeira versão vermelha é exibida em novembro de 2014, no Líbano, onde vemos nas ruas crianças sírias refugiadas de seu país devastado pela guerra. Assim como Francis Ponge escreveu um livro inteiro, *La fabrique du pré*, para recriar simplesmente a emoção experimentada diante de um prado, o importante será reavivar ao mesmo tempo o “pisar de olhos”, o “pensamento que se esvai” e a “ligeira emoção” vivida no canteiro emblemático da Avenida Habib Bourguiba durante o intervalo de vinte segundos. Será preciso recriar a ruptura no tempo, hipoteticamente equivalente ao abismo dentro da palavra INTER-DITO. Será preciso partir, portanto, da palavra-imagem. Essa palavra – além de tudo, cortada em dois – suspende o fluxo de imagens, engaja uma outra história, tão imprevisível como o evento vivenciado, do qual eu ainda não sei nada. Enquanto algo não está acabado, disse Matisse, não quer dizer nada.



539 ■

Figura 1- Eliane Chiron. Montagem de frames do vídeo *Inter-dit-de-voir-et-de-lire*, 2015, vídeo digital sonoro, 3'03. (Fonte: da autora).

Esse abismo do INTER-DITO, que me deixará *interditada*, ou seja, siderada (como as constelações no final do inverno, as *sidera*, que param seu curso no céu), será "marcado" (no sentido linguístico) pela fusão de pedaços de palavras. Entre elas, o vocábulo INTER-DITO, estilizado, anuncia "REVOLUÇÃO". Vamos procurar saber, a partir da tese de Francisco Varela, se o processo criador revela uma *autopoiese* própria aos organismos vivos dotados de autonomia, como o sistema nervoso.

Segundo Varela, a autonomia se define nas relações com o ambiente, que é a fonte das informações vividas, como as perturbações submetidas aos mecanismos de equilíbrio interno. É essa propriedade particular que Varela chama de "autonomia" (p.20). Ele aponta: "a autonomia é uma forma particular de *procedimento*, abundantemente encontrada na natureza." O vídeo será um desses procedimentos que começa com a gravação pela câmera, enquanto eu olho em volta, cega para o que é filmado. Só verei no último momento, durante os vinte últimos segundos, a garotinha (Figura 1). Ocorre, então, a emergência de um fenômeno, que resulta rigorosamente das perturbações que o precedem de imediato.

■ 540

Aqui o meio ambiente, que é o arame que modifica o comportamento da menina quando, em um flash, ela o agarra. "A unidade" se torna para a câmera, esse gesto proibido (*interdit*), que emerge no ambiente onde nada mais existe para mim.

Tem, porém "uma especificação mútua das transformações [da paisagem pelo gesto] e [das suas] fronteiras físicas"<sup>4</sup>, enquadradas no sensor da máquina. A vida se concentra nessa unidade autônoma, que é essa criança em contato com o arame farpado, bem como o inverso. Por que isto seria um organismo vivo? Porque ele começou a se constituir de maneira autônoma, independente de mim, sem que eu tenha procurado por ele, nem programado ou previsto, e muito menos imaginado. Contudo, é a surpresa que eu poderia esperar, como observa Paul Valéry ao analisar seu próprio ato da escrita. "Eu me farei uma surpresa" (1987, p. 483), espanta-se o autor, perguntando-se de onde vem essa estranheza de si próprio, que não consegue prever tudo, enquanto gostaria de controlar tudo. Maldiney permite-nos compreender

---

<sup>4</sup> "No domínio molecular, é através desse tipo de processo que a própria vida se especifica e adquire a sua propriedade de autonomia. Uma célula emerge da sopa molecular através da definição e especificação da fronteira que a distingue disso que ela não é. Contudo, essa especificação de limites se faz através da produção de moléculas, que necessitam da presença de limites físicos" (VARELA, *ibid.*).

que essa “surpresa” não pode ser procurada [*incherchable*]. Para ele, essa surpresa é o “encontro”, ou ainda, o que pode ser chamado de “surgimento” (2007).

“Mas o surgimento não é o que vem primeiro. É preciso que o céu e a terra surjam primeiro, assim como o horizonte ou o intervalo que os separa.” (Ibid., p. 295).

Avenida Bourguiba, sobre a qual pesam setenta e cinco anos de colonização francesa (de 12 de maio de 1881 a 20 de março de 1957), nos faz experimentar um horizonte histórico que nos chama, entre o céu e a terra, dando a pressentir um “aberto” na cena como algo que está presente e na qual estamos profundamente implicados. É ela quem acrescenta “a manifestação, a evidência, o que vemos de onde estamos e pelo que se redefine nossa (...) relação com o mundo”. Mais do que isso, o surgimento “é o momento mais paradoxal que possa existir, pois ele não se baseia em nada (...), nada o precede” (Ibid. p. 162). Nenhum caminho nos conduz até esse ponto. Estamos separados deste momento pelo abismo entre nós e o mundo, abismo que nos engloba no mundo emergente do surgimento. No entanto, estamos preparados; hoje as ciências cognitivas explicam o que Valéry chamou de uma esquisitice:

[...] não podemos sair do domínio determinado pelo nosso corpo e pelo nosso sistema nervoso. Não há outro mundo além daquele formado pelas nossas experiências, estas experiências que fazem de nós o que somos. Somos enclausurados num domínio cognitivo do qual não podemos escapar. (VARELA, op. cit., p. 29).

541 ■

O surgimento pelo qual começa esta experiência se situa em nós mesmos. De fato, “não podemos reconstituir os vestígios de uma experiência, de maneira única, para retornar ao seu começo”. Cada vez que tentamos encontrar a origem de uma percepção ou de uma ideia, encontramos-nos mergulhados numa espécie de fractal, se abrindo a intermináveis outros detalhes e a novas interdependências. Trata-se sempre da percepção de uma percepção (...) ou da descrição de uma descrição. Em nenhum lugar podemos (...) dizer: “é aqui que esta percepção se origina” (Ibid.). Veremos que essa fratura que nos separa da origem é o material da arte enquanto processo.

\* \* \*

No gesto da criança que agarra o arame farpado, estou ainda “vislumbrando num piscar de olhos” a origem, onde, pela primeira vez, um primata, provido de uma mão com quatro dedos e um polegar, distinguiu-se de outros mamíferos. O polegar se fecha sobre os quatro dedos aos quais se opõe, num empreendimento decisivo que afirma a

superioridade técnica de tocar numa nova relação com o mundo<sup>5</sup>. “A arte começa com as mãos” disse Focillon. Neste sentido, a mão da garotinha agarra nada mais nada menos do que o abismo – o abismo dentro da palavra INTER-DITO – do qual ela se apossa e que a *imobiliza*. Gesto que vi num *flash* como o início de uma obra a ser feita. A arte nos dá a reviver, em tais situações de choque, o abismo original, por definição sem fundo. Isto é, de acordo com Barthes, o *punctum*, ou seja, o que “nos toca, nos punge”, que para o tempo e, literalmente, nos faz *tocar* a origem, na acepção de W. Benjamin. Esse tocar a origem, esse “choque” da imagem dialética dissolve o presente “entre destino e declínio”. O vídeo traduzirá este abismo, essa parada do tempo que remonta ao surgimento dos primatas superiores, há alguns 65 a 80 milhões de anos.

Compreenderei mais tarde: este é mais um instante congelado em que a mão da menina virtualmente agarra o arame farpado: *meu primeiro olhar de criança para o mar* no final da II Guerra Mundial. No verão de 1946, o acesso às praias da França já não era proibido pela Muralha do Atlântico, desmantelada depois da capitulação do Terceiro Reich em oito de maio de 1945. Eu não tenho mais que quatro anos. Abro os olhos sobre um mundo destruído, sem cores. A guerra que me viu nascer, eu não vivi, não tenho registro de seus traços (bunkers e arames farpados que alinham a costa, paredes crivadas de balas). A menina de Túnis impõe esse olhar sobre o mundo, mas o abismo que ela desencadeia, é essa guerra que *eu não pude ver*. O vídeo mostrará esta guerra *não vivida*. A guerra sonhada em imagens videográficas, dilatadas ou cortadas em palavras que se compõem e se desfazem, arames farpados rasgando a imagem de um lado ao outro, proibindo de se aproximar, de tocar. O vídeo, fluxo lacerado de lâminas cortantes, tornará a guerra “viva” como uma ferida, ao mesmo tempo em que será uma pintura em movimento, uma *pintura viva*. Analisaremos se o vídeo pode ser considerado como um sistema fechado, dotado do “fechamento operacional” (Varela), cujo ato de reciprocidade se executa a partir da fenda entre palavras e imagens.

O que significa introduzir palavras no meio das imagens? Criar confusão entre o ato de ver e o ato de ler. Ver é ambíguo: por um lado, a imagem é súbita (daí a falsa

---

<sup>5</sup>. A espécie humana faz parte dos primatas. É na segunda metade do Mioceno, entre 10 e 6 Ma que se efetua a separação entre a linhagem humana e a dos chipanzés. O mais antigo fóssil de homínido bípede, *Sahelanthropus tchadensis*, data de 7 Ma. Os australopitecos surgiram no Plioceno e os primeiros humanos (do gênero *Homo*), a partir do início do Pleistoceno. Esta linhagem tem agora apenas uma espécie de vida: o homem moderno, que conquistou toda a superfície do globo.  
<[http://fr.wikipedia.org/wiki/Histoire\\_évolutive\\_des\\_primates#Qui\\_3F](http://fr.wikipedia.org/wiki/Histoire_évolutive_des_primates#Qui_3F)>



crença de que ela é imediata e afetada de uma simplicidade que não teria a música, como uma arte do tempo). Mas o olho vai também ao encontro do desconhecido, requer um olhar errante, tentando decifrar este espaço chamado "tabular". Ao contrário, no espaço "linear", ler é reconhecer o que aprendemos percorrer linearmente, pelas bordas, um trajeto imposto. Como Valéry escreveu: "Não se pensa em palavras, pensa-se somente em frases" (BARTHES 1973, p. 81), não lemos as palavras, mas as frases.

Deste jeito, cortando as palavras, as oferecemos ao olhar, retardando a leitura, ou até mesmo tornando-a impossível, interditando-a, pois não vemos as palavras que lemos. A palavra cortada, fatiada, como membro disjunto (falamos de "corpo de texto"), trava uma batalha entre ler e ver. De que modo? No vídeo a palavra INTER-DITO chega no fim do vigésimo quinto segundo, ela é percebida durante três segundos; em seguida, precipícios negros impedem tanto a visão quanto a leitura, levando-nos para o fundo do visível, para a impossibilidade de ver, tanto quanto para o indizível do vazio entre o "Inter" e o "dito". A menina pisca os olhos lentamente. Ela quer ler ou ver? O vórtice negro nos cega duas vezes, pela revolução dos arames farpados sobre eles mesmos, mostrando o colapso íntimo das imagens, de todas as imagens. Assim se anuncia e se constrói a identidade do vídeo. O giro dos arames farpados perfura na tela o interdito da revolução: Inter-dito, rev, revolu; em seguida, a palavra "revolução" apenas entrevista, um pouco mais adiante. Figura visual da cegueira e do caos, a revolução é uma palavra disfarçada no interior do fluxo visual.

O vídeo, como sistema autopoietico, de acordo com Varela, produz a sua própria identidade, distinguindo-se de seu ambiente, a partir da cena filmada em Túnis num contexto pós-revolucionário. Ele é concebido como uma "máquina autopoietica que continuamente gera e especifica sua própria organização", mesclando pedaços de palavras em pedaços de arames farpados. Ele realiza o "processo incessante de substituição de seus componentes, porque está continuamente sujeito" às perturbações externas dos fragmentos das palavras. Constantemente forçado a compensar essas perturbações, ele é "um sistema homeostático (de relações estáveis), cuja invariante básica é a sua própria organização (a rede de relações entre as palavras e as figuras define esta organização)" (VARELA, op. cit., p. 45).

Mas além da técnica, o que ele traz de volta? Não apenas a descoberta do mar após a guerra. Eu entendo, enquanto escrevo, que ele repete um evento, ao mesmo tempo, individual e coletivo: a aprendizagem da leitura. Eu vejo bem que é este prazer, incomparável, que é repetido. Em *Infância em Berlim*, Walter Benjamin lembra a importância de seu “jogo das letras” com o qual aprendeu a escrever:

(...) para cada pessoa há coisas que lhe despertam hábitos mais duradouros que todos os demais. Neles são formadas as aptidões que se tornaram decisivas em sua existência. [...] No que me diz respeito, elas foram a leitura e a escrita, de todas as coisas com que me envolvi em meus primeiros anos de vida, nada desperta em mim mais saudades que o jogo das letras. (BENJAMIN, 2000, p. 105).

Ele fala do jogo das letras como um “estado de graça”.

“O que busco nele na verdade, é ela mesma: a infância por inteiro, tal qual a sabia manipular a mão que empurrava as letras no filete, onde se ordenavam como uma palavra. A mão ainda pode sonhar com essa manipulação, mas nunca mais poderá despertar para realizá-la de fato.”<sup>6</sup>

No vídeo, *como no meu silabário*, as letras se aproximam para formar palavras nunca completas, e que se desvanecem aos poucos. Aprendi a ler pelo método silábico (que se opõe ao método chamado global). No silabário, uma imagem ocupa a metade superior em cada página. Em baixo, as sílabas e as consoantes se conectam gradualmente em palavras. Temos que aprender a conectar mentalmente o que está em cima e o que está embaixo, a imagem e a palavra. Resumindo, “ler” a imagem. Aprender a ler assim é aprender a ler as imagens que tanto se parecem com oráculos. A página da “inundação” retém minha atenção. Desde então, para mim, qualquer paisagem afogada pela água tem sua origem inegável neste livro. A inundação substitui o mar. Um mar ainda proibido por muito tempo para a criança que eu era, por muitos anos, porque lhe foi dito que o mar, muito frio, a deixaria doente. Há a palavra “não” no meio da palavra INUNDAÇÃO.<sup>7</sup> O “não” do proibido. Não, um dia ela não obedecerá, se lançará numa onda maior do que as outras, se deixará rolar na água fria, o mar não será mais aquele que proíbe. Ele permanecerá o abismo, o golfo, o perigo vencido. De uma época para outra, de uma guerra para uma revolução, os arames farpados, os sinais gráficos pontiagudos, as imagens do proibido, obscuramente ligados ao mar pela ideia de perigo, encontram-se todos no vídeo,

<sup>6</sup> Ele acrescenta: “posso sonhar como no passado aprendi a andar. Mas isso de nada adianta. Hoje sei andar; porém, nunca mais poderei tornar a aprendê-lo” (BENJAMIN, 2000, p. 105).

<sup>7</sup> No original em francês: « non » no vocábulo I-NON-DA-TION. (N. do T.)

permeando presente e passado, segundo as interações circulares e os acoplamentos estruturais entre fragmentos de palavras e imagens fragmentadas. Como na época em que não sabíamos ler, é preciso decifrá-los. Tornar-se vidente ou profeta... Como nos sonhos, tudo se mistura, se desloca, se condensa, se autodestrói, desde a origem obscura da vida no fogo do abismo oceânico.

\* \* \*

Os meus vídeos – essas pinturas que mexem – me lembram que no final do século XIX, no plano de fundo de um dos primeiros filmes de Louis Lumière, *Lanche de bebê (Goûter de bébé)*, as folhas das árvores se movimentavam. Fato que fascinou Georges Méliès mais do que a própria cena. A razão desse fascínio é a sensação háptica propiciada pelo movimento no fundo da imagem que, além do assunto principal, colocava ao acesso de todos uma imagem tátil, a mesma da nossa primeira relação com o mundo. Essa primeira influência, que a imagem em movimento pode produzir indefinidamente, está tão viva que permeia a vida toda de cada ser humano (sua ontogenia) e da humanidade (sua filogenia). É neste sentido que as "máquinas autopoiéticas", como aqui o vídeo, podem ser definidas por Varela "no contexto específico dos sistemas vivos, e, precisamente das células vivas" (op. cit., p. 46).

545 ■

No vídeo considerado como autopoiético, "a organização é determinada pela relação, não entre os componentes, mas entre os processos de produção dos componentes". Os arames farpados, por exemplo, não são representações, formadas de antemão no cérebro, que o olho teria apenas que reconhecer como imagens analógicas. Eles emergem aos poucos dos algoritmos de cálculo que os compõem. E as palavras cortadas: inter-dito, depois Rev-, Revolu- e finalmente, Revolução, formadas pelos mesmos algoritmos, emergem progressivamente. Quando se sobrepõem o arame farpado e o rosto da criança, surge um rosto branco incrustado no arame farpado, simulado em profundidade por mutações do mesmo sistema binário, para os mesmos pixels dos quais são feitos os fragmentos das palavras. Rosto e arame farpado formam uma só coisa.

O que significa a opção de pintar com o vídeo e, precisamente, produzir com algoritmos a peculiaridade sensível da pintura? A *picturalidade* que marca a diferença entre uma pintura original e uma reprodução mecânica. A picturalidade participa do

funcionamento da autopoiesis, que “implica que todas as transformações no sistema sejam subordinadas à conservação de sua organização autopoietica, e que toda fenomenologia do sistema seja subordinada à preservação de sua unidade” (VARELA, p. 62) pictórica. “A unidade do espaço material da pintura permanece uma unidade do espaço autopoietico, independentemente das transformações que ela pode sofrer durante o processo de conservação de sua autopoiesis.” (Ibid.).

A questão que podemos colocar é como identificar a maior “unidade” pictórica. Parece que ela pode ser vista num tipo recorrente de exposições nos últimos anos, essas que apresentam um grande artista no meio de seus contemporâneos. Por exemplo, a exposição de Velásquez no Grand Palais, em Paris, de março a julho de 2015. No retrato da *Infanta Margarita em azul*, com 8 anos de idade (cerca de 1659), o rosto é pintado da mesma maneira que o vestido. Rosto e vestido são idênticos na profundidade de suas superfícies, expressão perfeita do modelo das dinastias reais cruéis com as futuras esposas. O rosto, de uma tristeza infinita, e o traje fabuloso dissimulam o segredo do futuro trágico da herdeira efêmera da coroa espanhola. Sinal do destino moldado pelas alianças políticas e pela obrigação de se procriar, a mão direita do retrato, enluvada com pele de cor castanho claro de um animal morto, e a outra luva, pendurada como uma flor murcha, anunciam a morte da Infanta com vinte e um anos de idade após o parto do seu quarto filho. Em compensação no retrato de Juan Bautista del Mazo<sup>8</sup>, a Infanta, com vestido rosa e prata (1663), poderia ser tomada por uma obra de Velásquez, se algo nele se anunciasse premonitório: rosto inexpressivo, mãos despreocupadas segurando um ramalhete de flores, efeitos acadêmicos retratando com magnificência o tecido de seda ondeada.

As verdadeiras unidades da pintura não provêm somente de uma grande demonstração de habilidade técnica, mas de um conhecimento secreto: para Velásquez, o domínio da técnica se beneficia da amplitude da pintura, comemorada em *Las Meninas* com uma vitalidade completa, que engloba o prestígio da pintura, a pompa da realeza e o destino trágico de uma princesa (mesmo que para Velásquez, pintor da corte, se tratasse apenas de mais uma encomenda real).

Para Georg Simmel, a arte "não atinge seu ápice completo com meras conquistas técnicas, por mais perfeitas que sejam, e sim quando está rodeada de

---

<sup>8</sup>. Este pintor é o genro de Velásquez.

competências de outros gêneros que a propulsionam além de seu âmbito” (SIMMEL, 1988, p. 250). No entanto, em cada pintura vista como sistema fechado, o artista enclausura um mundo por ele criado, que existe unicamente neste e por via deste enclausuramento<sup>9</sup>. Cada obra é igual ao sistema nervoso do artista – um sistema fechado sem “entradas e nem saídas; nenhuma característica intrínseca a sua organização lhe permite distinguir, pela dinâmica de seus estados, a origem das mudanças”. “A fenomenologia das mudanças de estado no sistema nervoso é exclusivamente uma fenomenologia das mudanças de estado da rede neural, não há nem dentro nem fora”. (VARELA, op. cit., p. 150-153).

Disso resulta que uma lesão ou uma ablação de uma parte do sistema nervoso permite a formação de outro sistema, dotado de propriedades completamente diferentes, e não a formação de uma parte de um todo amputada de suas propriedades. Se transpusermos esse fenômeno para o vídeo, será possível retirar as palavras, sumindo com a quarta dimensão do rosto para que ele fique apenas em três dimensões (escapar do sistema binário). Esses rostos, o último dos quais arranhado pelos arames, lançam ao mesmo tempo o olhar e a interdição do olhar.

547 ■

O essencial é que qualquer pista (ou ideia mínima) chega junto com a expressão, e que ela provém da resistência das imagens à intrusão das palavras, ou dos arames, que devem funcionar como o elemento que torna a garotinha visível, excluindo-a ao mesmo tempo da imagem. Arames farpados, letras e fragmentos de palavras não devem tanto significar, mas “funcionar”.

Francis Ponge afirma que para os poetas, “significando algo ou não, o mundo *funciona*. Pois bem, depois de tudo o que lhes é pedido (às obras como ao mundo): a vida.” (PONGE, 1971, p. 200-201). “A função do artista é assim bem clara: ele deve abrir um ateliê onde possa restaurar o mundo, por fragmentos, como este lhe chega”, e isto vem junto com “uma aptidão para moldar uma determinada matéria” (Ibid., p. 200). Reparar, certo. Mas com a condição de saber que o caos não parou de existir, e que é ele que deve ser organizado (*organon*: borbulhando ardor); paradoxalmente, é com o caos que o reparo deve ser feito. É isso que Edgar Morin anuncia ao afirmar que

---

<sup>9</sup>. Para Barthes, “Representação é isso: quando nada sai, quando nada salta para fora do quadro: do quadro, do livro, do *écran*”. BARTHES, 1987, p.74.

estamos na era da complexidade. “O paradigma da complexidade estuda todo e qualquer fenômeno sob uma tripla relação: antagonismo, complementaridade, concorrência.” (WEINMANN *apud* MORIN, 1994, p. 24). Ele completa: “Minha pesquisa sobre o Método parte não de um solo firme, mas de um solo que se desfaz (M II p. 9).” (Ibid.). É assim que este vídeo é concebido: na luta das imagens-fluxo e das palavras-imagens juntadas posteriormente; criação e destruição são ligadas de maneira complementar, antagônica e concorrencial. As palavras-imagens têm como função perturbar o sistema visual em vigor, freá-lo, assim como aprender a ler ressurge como “um duplo enraizamento no cosmos físico e na esfera do vivo, ao mesmo tempo em que é também um duplo desenraizamento em relação de uma unidade à outra.” (Ibid.). E mesmo se afogando...

Na totalidade do vídeo, a palavra, fatiada em dois, instala o caos. Quando a garotinha em pé abre seus olhos, pisca com cílios e, logo em seguida, seu rosto vem em primeiro plano, com mais um piscar de cílios, não sabemos mais se ela não tem permissão para ver ou ler. Entre ler e ver, que se opõem, até o fim o vídeo se constrói se destruindo, ler e ver se destroem um a outro. Na terceira aparição do rosto, rasgado pelos arames farpados, a palavra REV(e) é também a palavra REVOLU<sup>10</sup>. O abismo no INERT-DITO despedaça a composição « *rêve révolu* » (sonho terminado). Mas a palavra *révolu* (no passado) propicia a emergência da palavra revolução no futuro. De maneira semelhante, o som, caótico, ajuda a manter a sensação de confusão.

“O que é o caos?”, se pergunta Edgar Morin.

Nós esquecemos que era uma ideia ligada à gênese. Vemos nela somente destruição ou desorganização. Mas a ideia de caos é antes de tudo energética; ele carrega dentro de seus flancos ebulição, chama, turbulência. O caos é uma ideia que antecipa a ideia de distinção, de separação e de oposição, portanto, uma ideia de indistinção, de confusão entre poder destrutivo e poder criativo, entre a ordem e a desordem, entre desintegração e organização. E o que nos parece, então, é que a cosmogênese ocorre dentro e através do caos. (MORIN, 1994, p. 268).

\* \* \*

Ao contrário do que podemos crer e temer, o vídeo não aborda a revolução na Tunísia, nem em algum outro lugar. Quando, em primeiro plano, a mão da garotinha queima, ela se torna um fogo vivo transmitido para outras mãos; a simulação computacional carrega e transmite as partículas que são as origens do universo e da

---

<sup>10</sup> REV(e), em francês “*rêve*” = Sonho; *Révolu* = terminado (N. do T.)

vida. O vídeo repete a cosmogênese, ou seja, o fato que “o cosmos é constituído do fogo vivo da gênese; tudo que toma forma e existe é uma metamorfose do fogo. [...] A ideia-imagem do fogo de Heráclito [...] rugindo, destrutivo, criador, é bem esta do caos original de onde surge o logos.” (Ibid., p. 269). Edgar Morin é maravilhado pela *transformação da gênese do caos em logos*. O vídeo repete esses aborbulhamentos. Por seu lado, em 2012, os cientistas, por meio de experiências ATLAS e CMS do Grande Colisor de Hádrons (LHC), mapearam rastros da matéria escondida. Toda e qualquer visão sobre matéria escondida, ou matéria negra, nomeada ainda ‘campo de Higgs’ é *interditada*. A matéria escondida (85% do universo) representa o ambiente no qual as partículas interagem, retardando seus movimentos para adquirir uma massa que, por sua vez, impede a desintegração do universo e, inversamente, possibilita sua expansão. No filme *Febre de partículas*<sup>11</sup> vê-se o processo que conduz à “colisão” da partícula fugitiva que fornece a prova da existência do “bóson de Higgs”. Essa colisão programada de partículas, lançadas em duas gigantescas trajetórias circulares a fim de produzir um choque, não seria o equivalente cósmico do “vislumbrado num piscar de olhos”? Somente na arte se realiza a fissura da “sombra fugaz de uma ligeira emoção”, necessária para tornar a vida “um fenómeno de auto-eco-organização extraordinariamente complexo e autônomo.” (VARELA, op. cit., p 319). Essa autonomia, na arte computacional, exige um abismo igualmente emocional e tecnológico, que a fissura e recolhe por tempo indeterminado.

549 ■

Paris, 3 de maio de 2015

## Referências

BARTHES, Roland. **O Prazer do Texto**. (Tradução: J. Guinsburg) São Paulo: Perspectiva, 1987.

BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. (Tradução brasileira: Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa) São Paulo: Brasiliense, 2000. (Obras escolhidas; v.2)

MALDINEY, Henri. **Penser l’homme et la folie** (1991), Paris, Éd. Jérôme Million, 3è éd. 2007.

---

<sup>11</sup> Mark Levinson, Particle Fever, 2014. Em 2012, as experiências ATLAS e CMS do LHC (sigla em inglês para Large Hadron Collider “Grande Colisor de Hádrons”) do CERN (laboratório internacional sediado em Genebra) descobriram uma nova partícula, “bóson de Higgs”, que pode ser um indício da existência dessa força de atrito e o elo que faltava do Modelo Padrão da física de partículas. <<http://www.lhc-france.fr/les-experiences/a-la-recherche-du-boson-de-higgs>.>

- MORIN, Edgar. **La complexité humaine**, Paris, coll. « Champs », Flammarion, 1994.
- PONGE, Francis. **Méthodes**, Paris, coll. « Idées », Gallimard, 1971.
- RUSKIN, John. **Les pierres de Venise** (1881 et 1983), présentation, introduction et notes de J.C. Garcias, préface de F. Edelman, Paris, coll. « Savoir », Hermann, 1993.
- SIMMEL, Georg. **La tragédie de la culture**, trad. S. Cornille et Ph. Ivernel, Paris, coll. « Petite Bibliothèque », éd. Rivages, 1988.
- VALERY, Paul. **Œuvres**, édition établie et annotée par Jean Hytier, Paris, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, t. 1, 1957, 1987.
- VARELA, Francisco J. **Autonomie et connaissance**. Essai sur le vivant, trad. P. Bourguine et P. Dumouchel, Paris, coll. « Couleur des idées », Seuil, p. 21. trad. française , 1989.
- WEINMANN, H. « Introduction ». In: MORIN, E. **La complexité humaine**, Paris, coll. « Champs », Flammarion, 1994.