



A PANDORA DE VIDRO É CLARA

Hugo Nascimento. Pibic/Cnpq/UFGPA
Orlando Maneschy. UFGPA

RESUMO: A partir de uma instalação de Cláudia Leão, apresentada em 1993, na qual a artista se apropria de um personagem de Fritz Lang - o que já coloca uma gama de pré-supostos no jogo de conceituação - este artigo irá estabelecer relações entre essa *fotografia expandida* da qual trata Rubens Fernandes - dessa fotografia que *desmonta os códigos* para inventar processos - com o conceito deleuziano de *exterioridade* da *máquina de guerra* - daquilo que não é interiorizado, que permanece fora dos domínios soberanos das ciências rígidas – para buscar perceber nesse jogo detonado pela obra, a necessidade de seguir um caminho fora dos limites da programação como condição a emergência de poéticas libertárias.

Palavras-chave: fotografia, imagem, aparelho

RESUMEN: *From an installation Claudia Leon, presented in 1993, in which the artist appropriates a character from Fritz Lang - what puts a range of pre-supposed in game concept - this article will establish relations between this expanded photography which speaks Rubens Fernandes - this photograph that dismantles the codes to invent processes - with the Deleuzian concept of exteriority of the war machine - what is not internalized, which remains outside the realm of science rigid sovereign - to seek to realize this game sparked by the work, the need to follow a path outside the boundaries of programming as a condition the emergence of poetic libertarian.*

Key-words: *photography, image, apparatus*

A superficialidade matérica da imagem fotográfica vem sendo discutida e expandida desde seus primórdios. Diversas superfícies e materiais foram empregados na busca de uma maior acuidade para a superfície na qual as fotografias iriam se inscrever. Das chapas prateadas e reflexivas dos daguerreótipos às películas plásticas que resistem até nossos dias, passamos por diversas superfícies, como as translúcidas e frágeis chapas de vidro ainda no século XIX. A fotografia passou por diversos modos de fazer – o momento do retrato, o fotojornalismo, a fotografia expressão – e passaram por ela artistas como Duchamp, Man Ray, Dennis Roche, e filósofos como Marx, Benjamin, Flusser, Deleuze e Guattari. A reflexão acerca do que a superfície imagética nos tem a dizer, bem como sobre como esse enunciado se atualiza,

como é produzido e processado, vem constituindo ampla produção no campo da teoria da Imagem. Nesse artigo irei me deter no trabalho da artista paraense Cláudia Leão, e em como sua obra, no momento mesmo que se mostra, dispara para uma reflexão crítica a cerca dos processos poéticos em fotografia, *o mesmo tempo em que atenta e aponta para a necessidade da verticalização de atitudes poéticas*¹.



1 - frame do vídeo de Orlando Maneschy, registro da Exposição Caixa de Pandora, 1993 (Acervo Orlando Maneschy)

Em 1993, Cláudia Leão apresentou ao público uma obra que configurava uma primeira materialidade dentro do território da instalação. Uma primeira conjectura que lanço é que a artista chega a esse resultado a partir da busca de uma fotografia que se pensa ora processo, ora conceito, mas que sem dúvida sai das bordas da representação, da fotografia direta, fotografia documento. Sim, a instalação que Leão apresenta fala de fotografia, sem necessariamente se reduzir uma imagem fotográfica. Foi apresentada na primeira exposição Caixa de Pandora, cujo nome é homônimo ao grupo realizador.

A busca de deslocamento do campo da representação, que em Belém começou no final da década de 1970 e se desenvolveu ao longo de toda a década de 80, nos lançou em 1993 no território da **fotografia expandida** da qual trata Rubens Fernandes, ou, nas palavras de Flusser, no **jogo contra o aparelho**. A fotografia então manipulada do grupo, ao se imbricar com outras linguagens criou linhas de fugas tais que a fotografia se diluiu em objetos, instalações e vídeos. Isso é uma introdução. Apresentação do contexto da obra e do continente da arte.

Lembremos que a contextualização é importante tanto na arte-educação de Ana Mae Barbosa, quanto no conhecimento oral de Chikaoka:

Temos uma trajetória, uma história que remonta aos primórdios da fotografia, ainda no século XIX. Acho que seria um bom começo... identificar a presença e a importância da fotografia ao longo da ocupação e "desenvolvimento" da Amazônia. Penso que, pelo sim ou pelo não, para os que querem entender e atuar de forma consciente, seja relevante considerar que a fotografia que se faz e se apresenta hoje por aqui faz parte da história da humanidade (CHIKAOKA,2002)²

Sabendo que isso não pode ser ignorado. Sigo. Leão teve sua formação fotográfica construída ao longo da relação com a Foto Ativa, tendo feito em 1989 sua primeira oficina e atuado posteriormente como laboratorista na associação, hoje é professora da Universidade Federal do Pará, ocupando-se das disciplinas de fotografia, e acaba de voltar de um doutorado no campo da Teoria da Imagem na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC/SP. Durante todo esse percurso Leão não parou de produzir, atuando, portanto, todo esse tempo, também como fotógrafa-artista, já tendo ganhado muitos prêmios e recebido críticas positivas. O que faço aqui não é uma crítica, é uma leitura transcrita, a partir de uma materialidade que aos meus olhos e análises inventa um novo **regime de enunciação**³, no que diz respeito a produção artística na cidade, no estado, na Amazônia e no Brasil, haja vista que estava em sintonia com as diversas *dobras*⁴ que vinham sendo ativadas nos diversos sistemas. Quero dizer com isso que o movimento que *emerge* com o **Grupo Caixa de Pandora** ocorria em vários territórios, em diversos micro-contextos, até então pouco conectados entre si, mas ideologicamente alinhados na busca de novas possibilidades expressivas no âmbito da fotografia.

Por toda a macro-estrutura, por todo o universo da produção de imagens daquele momento, pulsava nas práticas *expandidas* a *máquina de guerra*, a possibilidade e busca de um território processual fora da programação. Nos artistas-fotógrafos, a vontade de potência contra as estruturas régias do *aparelho de estado*, *aparelho fotográfico*, eram latentes. O *desejo de por no mundo algo de incompreensível*, do qual Deleuze e Guatarri falam em 1997, atravessou a história da arte em diversos momentos. Desejo de inventividade. De *seguir* e não *reproduzir*.

De *desterritorializar* o presente. O modernismo não é outra coisa que não uma sucessão de movimentos de ruptura, ou seja, de *territorialização* e *desterritorialização*. A fotografia expandida é um desses movimentos de transbordamento, “*existe graças ao arrojo dos artistas mais inquietos, que desde as vanguardas históricas, deram início a esse percurso de superação dos paradigmas*”, nela, “*o artista tem que inventar o seu processo*”. Disso podemos concluir que *Sem título (Pandora de Vidro)* é obra de uma artista inquieta, pois ela, em 1993, a um só tempo, “*questionava os padrões impostos pelos sistemas de produção fotográficos*” que lhe eram contemporâneos, e “*transgredia a gramática desse fazer fotográfico*” (FERNANDES, 2006, p. 14) estabelecido até o momento.

Por aqui, por esta terra quente e úmida, o agente modificador que primeiro marcou seu ponto na linha *cinza*⁵ da história, operando no campo da fotografia expandida, foi o Caixa de Pandora. O grupo foi tão fortemente influenciado pelos agentes anteriores, e suas linhas de fuga – experimento e artesânia na pedagogia de Chikaoka - que acabou tornando-se ele mesmo também um *embreante*⁶ do que viria a seguir, antecipando as polifonias típicas do século XXI. Cada vez mais o que se viu foi a “*apresentação de uma idéia [...] um conceito orquestrando o trabalho do artista*” (FERNANDES, 2002, p 15). A obra que Leão apresenta é apenas um trabalho dentro da exposição de 1993, da qual já me detive em artigo anterior⁷, entretanto, escolhido aqui por tornar possível na sua especificidade, o alcance das diversas questões colocadas - as anteriores, de onde o Caixa de Pandora *emergiu* e as novas, lançadas não só por ela como também por Flavya Mutran, Mariano Klautau Filho e Orlando Maneschky.



2 - Instalação *Sem Título (Pandora de Vidro)* - frame do vídeo de Orlando Maneschy, registro da Exposição Caixa de Pandora, 1993 (Acervo Orlando Maneschy).

A obra é uma instalação que utiliza fotografia para falar de imagem (fig2), sobretudo da relação homem máquina, ou, homem aparelho, numa leitura flusseriana. A obra aprofunda a questão da crítica a imagem técnica, *segue* com ela ao invés de *reproduzir*-la, inventa novos problemas na medida em que experimenta processos outros. Processos exteriores a ciência régia do *aparelho fotográfico*, configurando-se, portanto, *máquina de guerra*. A fotógrafa neste trabalho substitui o par *organização formação* (enquadramento-captura), pelo par *consistência composição*, fruto do trajeto no qual a artista vai a procura das *singularidades das matérias* tomadas por ela como *materiais*, ao invés de *reproduzir* processos anteriores *segue*, pois como se sabe, “*seguir não é o mesmo que reproduzir... Reproduzir implica a permanência de um ponto de vista fixo... seguir é itinação*” (DELEUZE, GUATARRI, 1997, p. 32). A *fotografia expandida* é toda ela essa busca de *seguir*, facilmente visualizável na valorização do fazer, enquanto processo de construção de um enunciado... Verdadeiro processo nômade. Para *compor* a instalação, Leão “*segue as conexões entre as singularidades de matéria e traços de expressão*”, a obra “*se estabelece no nível dessas conexões*” (DELEUZE, GUATARRI, 1997, p. 29). Como fruto de uma *ciência nômade*, *Sem Título (Pandora de Vidro)* “*remete mais ao par material-forças do que ao da matéria-forma*”⁸. Vidro liso, vidros convexos, (entre eles uma) imagem, (por baixo de tudo) um pano preto (entre o vidro lido e o chão) e pó metálico dourado. Por todo fluxo pó dourado que confere a obra uma textura modificável a partir do mínimo gesto, que dá a ver as

marcas de processo inscritas ao longo do tempo-duração. Textura essa que, ao mesmo que está a todo o momento na iminência de ir, fixa-se nas frestas dos vidros côncavos que acabam por tornar-se pontos de acúmulo, como as dunas de areia de um deserto que só o vento, com o tempo, pode construir.

“O primeiro verde da natureza é dourado,
Para ela, o tom mais difícil de fixar.
Sua primeira folha é uma flor,
Mas só durante uma hora.
Depois folha se rende a folha.
Assim o Paraíso afundou na dor,
Assim a aurora se transforma em dia.
Nada que é dourado fica.” (FROST, 1923)⁹

Quais as linhas de fuga que emergem na conexão entre esses materiais? Como elas são processadas? Qual a consistência desse fluxo? A obra é, ao mesmo tempo que simboliza, um *fenômeno fronteiro*, quando “*a ciência nômade exerce uma pressão sobre a ciência de estado*” (DELEUZE, GUATARRI, 1997, p. 21). Opera também, a partir de sua própria materialidade, na fronteira entre fotografia e arte contemporânea, misturando os campos, fazendo da linguagem fotográfica material e vetor da arte. Se a fotografia entra no jogo da arte quando colocada a serviço dela, como sendo ferramenta a arte conceitual por exemplo, Leão não deixa de citar um dos principais agentes desse inserção. A textura mecânica da imagem, sua “*superfície translúcida de vidro e metal, com seus componentes organizados em campos de suspensão*”, bem como o acúmulo de “*tempo/pó*” (MANESCHY, 2005, p. 42)¹⁰, nos remete ao *Grade Vidro* de Marcel Duchamp, ou *La Mariéemise à nu par sés célibataires, même* (a noiva despida pelos seus celibatários, mesmo), obra iniciada em 1915 e terminada somente dez anos depois em 1925, fundamental para o entendimento da questão da imagem, cujo complexo processo de construção foi documentado pela lente do amigo e inquieto fotógrafo Man Ray.

Cláudia Leão se apropria de uma imagem do cinema, de 1927, imagem conhecida, clássica, que diz muito. Na imagem – disposta entre o vidro-liso-suporte e o vidro-convexo-objetiva - é **Maria**, protagonista do filme **Metrópolis** de **Fritz Lang**, datado na decadência do expressionismo Alemão, filme que mais tarde se tornaria o mais influente de todos os filmes do cinema mudo. A película-fílmica que Lang nos dá, retrata uma sociedade futurista na qual os trabalhadores, habitantes do subterrâneo, são escravizados a um contexto de produção mecanicista que

desgasta, ao esgotamento, suas forças vitais (potências criativas). A força escravizante no filme de **Lang** é como no teatro engajado de **Brecht**, representada por um *personagem-arquetípo* da burguesia, Lang nos dá seu nome, Fredersen, mas seu nome pouco irá importar, basta saber que tal força vem da acumulação de capital, da qual **Marx**, terceiro alemão na articulação, fala ainda no século XIX. Os trabalhadores também não recebem identidades-individualidades, são eles os trabalhadores, proletários que dormem no subterrâneo e só respiram o ar da superfície no caminho para as fabricas, são eles a própria representação da massa coletiva que vende força de trabalho como saída a sobrevivência, ou, neste caso, *subvivência*. A *estrutura arquetípica* adiciona ao problema a *dimensão do símbolo*. A fotografia é aí *desterritorializada* do paradigma semiótico do *Índice*¹¹, o que para Arlindo Machado sempre está passível de ocorrer, ora para a dimensão do *Ícone*, ora para a dimensão do *símbolo*. Por meio de seus *personagens-arquetipos* Lang movimenta *convenções* (símbolo), se utilizando muitas vezes da aproximação por *semelhança* (ícone), buscando inclusive a representação – via semelhança - de possíveis estados psicológicos, a partir das *distorções formais*¹² - o expressionismo como um todo, por exemplo a pintura, pensava a possibilidade de uma representação não mais da realidade, mas da realidade a partir do filtro da interioridade do artista. Por isso não é estranho que o expressionismo alemão seja a grande influência do gênero *Horror*, considerado por muitos o marco mesmo de sua fundação – Assim como os trabalhadores, o vilão é também despersonalizado, torna-se o próprio sistema, caracterizado pela *soberania*. Não existe luta do herói contra o vilão, existe a *tragédia é social*¹³, o jogo de forças coletivas, o vilão existe apenas como força propulsora, condição necessária, ao levante.



3 - Maria falando aos trabalhadores



4 - operação de transposição do rosto de Maria para o corpo de um robô



5 – duplo de Maria

Maria (Brigitte Helm) é a líder dos operários, e também é um dos poucos personagens que recebem caracterizações mais definidas. Diariamente, após a dura jornada de trabalho, os operários vão ao encontro de Maria que lhes conforta, como uma espécie de líder carismática (fig3), chefia um bando, cuja hierarquia advém do próprio prestígio perante o grupo. Maria distribui mensagens de conforto aos trabalhadores. Em determinado momento da *narrativa-fílmica*, o cientista Rotwag, mais por desejo de invenção que por maldade, traz a tona o “*duplo demoníaco*” de Maria, “*artifício comum nas viradas narrativas expressionistas*” (MASCARELO, 2006, p. 71) – O cientista-louco coloca o rosto da líder-guru no corpo mecânico de um robô (fig4). O duplo de Maria insufla os operários a uma revolta contra o maior industrial da cidade. Da Maria verdadeira é preservado o rosto, a *imagem-afeto*¹⁴. A Maria imagem-máquina passa de líder-guru a líder-revolucionária, criada para manipular os operários (fig5), que promovem uma verdadeira tragédia ao atacar o maquinário do maior industrial da cidade. A imagem-máquina, necessária para que, junto com os trabalhadores, operem a *desteritorialização*, é posteriormente por eles destruída.

A cidade subterrânea é inundada, e os trabalhadores vão morar na superfície, como se no seu final narrativo, o filme nos deixasse a formação de um novo território harmônico que permaneceria estático. O que configura um aparelho se não a presença de um homem dentro dele (rosto de Maria no corpo de um robô)? E o que é o rosto se não a personalização, aquilo que caracteriza, que torna reconhecível, identificável? Se não no nível da essência ao menos no nível da *corporiedade*? E o que é a fotografia se não um duplo?

Cláudia Leão parece ter percebido todas essas conexões entre a estrutura narrativa da película alemã e a própria linguagem fotográfica, entendida como luta, jogo que busca continuamente alcançar novos processos expressivos, poéticos, indo para isso além da programação (industrial) contida no aparelho (produto-mercadoria) criada sobre as coordenadas exatas e a *priori* limitadas da tecno-ciência, da ciência régia, que “*coloca as abóbodas subordinadas aos pilares paralelos*” (DELEUZE, GUATARRI, 1997, p. 33). Ou seja, fotografia expandida, isso é, exercício de pensar e praticar a *exterioridade* da *programação* inscrita no aparelho. Leão se apropria da imagem da protagonista de Lang - o que já configura um processo novo nesse lugar, naquele momento.

A apropriação, hoje, método tão posto em discussão - *copyright*, *copyleft*, *copyfight* – é posto em prática pela artista em 1993. A imagem apropriada – duplo da protagonista, imagem máquina, figuração possível do hibridismo homem e máquina – é colocada entre uma chapa de vidro por baixo (vale lembrar que as primeiras superfícies de fixação de imagens da história foram chapas de metal sensibilizadas com sais de prata e logo seguidas pelas chapas de vidro) e uma superfície de vidro cujo relevo é composto por nove convexões. Se a objetiva da câmera é, dentre outras coisas, vidros com suas convexões, pode-se dizer que Maria está na lente do centro, e do centro dispara as questões todas contidas no *extra-quadro*¹⁵. No par material-forças, as forças são os próprios fluxos, exteriores ao par matéria-forma por ser este último uma perspectiva que toma a forma como coisa estática, que está dada e imutável. Na composição disposta no chão da galeria, Maria, presa atrás das lentes convexas, há um abismo submerso cuja profundidade esta oculta pela própria dimensão ínfima do que se da a ver. Como na arte conceitual, nessa instalação, o *extra-quadro* é a infinitude onde os fluxos acontecem, onde o pensamento se torna

nômade, a partir do fora, colocar a necessidade mesma da exterioridade. Isso em fotografia - linguagem que historicamente diz mais a partir do que coloca dentro do enquadramento do que pelo que deixa fora - é recente, trata-se de um comportamento processual de uma vanguarda da imagem contemporânea, de ruptura, de desterritorialização. Sobre o quadro Arlindo Machado irá dizer, “toda a fotografia... é sempre um retângulo que recorta o visível... selecionar é destacar um campo significativo” logo o *quadro*, ou *campo*, é por sua vez constituído pelo que é “importante para os interesses da enunciação” (MACHADO, 1984, p. 76), tais afirmações - muito óbvias quando tratam de fotografias que operam fundamentalmente na perspectiva *indicial* – tornam-se mais complexas quando transportadas para a obra aqui em análise, o percurso de busca de materiais, e de suas múltiplas conexões, leva Cláudia Leão ao campo do enunciado pela via simbólica (como no filme de Lang), ao compor com materiais e dizer a partir de suas conexões a artista abre “o espaço da representação a esse lugar cego” que traz “à tona as relações de produção em que se dá o trabalho enunciator” (MACHADO, 1984, p. 90). Valorizar e discutir processos, comportamento enunciator típico da fotografia expandida. É no fluxo *extra-quadro*, nas linhas de fuga agenciadas pelas forças de cada material, na conexão entre essas forças, que o enunciado da artista se realiza. Dos teóricos essencialistas Cláudia Leão fica com Flusser: ora desprezando as teorias semióticas indiciais, haja vista que se há um referente, ou seja, o corpo que adere, esse é Maria e não Brigitte, portanto é desde sempre ficção. Mariano irá dizer que Cláudia Leão tem a incrível “capacidade de fotografar ou construir imagens fotográficas de coisas que não existem” (KLAUTAU, 2007); ora desterritorializando-as, passando a operar por meio - e através – da fotografia no plano do *símbolo*. Eis aí a ruptura com o *regime indicial*, com o *aparelho*, e definitivamente, com a *fotografia-documento*. O diálogo com a realidade (que no regime *indicial*, se daria na conexão com o referente duplicado) se dá na leitura da obra, apenas quando transportamos as questões colocadas pela instalação para a dimensão dos processos poéticos em fotografia, do fazer fotográfico, do construir, e já dentro dele, da necessidade do levante, do jogo contra o aparelho, contra a exatidão esterilizante, ciência régia, estabelecida sobre uma concepção **tecnociênciacentrista**, que torna as outras formas de conhecimento pré-ciências ou sub-ciências, tomando pra ela - ciência cartesiana, ciência oficial, ciências régias de aparelho de estado - o direito exclusivo de revelação de verdades universais.

Segundo René Berguer em seu texto *Tornar-se os Primitivos do Futuro*¹⁶, a ciência e - mais seu braço mercadológico - a tecnologia, no centro do saber oficial, folclorizam o mito, afastam, portanto, do homem a possibilidade do religare, que é também a condição chave para a potência criativa, talvez por isso o grupo, os indivíduos do grupo e suas obras tragam tanto a tona a dimensão mítica, talvez por ser ela uma espécie de *fora*, uma exterioridade possível, cuja *soberania do aparelho de estado*, em todo seu conjunto de instituições de poder, não consegue *interiorizar*. Mito de pandora. Beleza inquieta.



6 - detalhe da matéria sobre a exposição de 1993, escrita por Claudio de La Roque publicada em O Liberal

A desobediência fez Pandora a abrir a caixa de todos os males conhecidos. O grupo é desobediente a programação do aparelho para dessa forma falar sobre seus próprios males conhecidos... para trazer para o plano da consciência a condição da arte como coisa aberta, que não deve se tornar hermética, fechada a seus conteúdos formais. A fotografia, que desde sempre esteve na fronteira entre arte e ciência, deve estar atenta para não diluir uma parte na outra, o que significaria tornar-se inteiramente dependente das novas possibilidades expressivas disponibilizadas pelo aparelho mercadológico industrial - nos diversos modelos lançados por ano. Deve a fotografia manter seu caráter inventivo, impresso desde sua gênese, para isso, os fotógrafos-artistas devem permanecer dobrando a estrada que forma o universo das imagens, empenando a roda duchampiana, desterritorializando os processos, disparando enunciados sempre outros ao longo do tempo. Cláudia Leão parece entender e gostar das questões do tempo. Anos mais tarde a obra *Sem Título (Pandora de Vidro)* é reconfigurada, emoldurada e vai para a parede sob o título *A Eternidade Anda Apaixonada pelas Invenções do Tempo*.



7 - A Eternidade Anda Apaixonada pelas Invenções do Tempo. Cláudia Leão, 1994-95

Hoje, já na segunda década do século XXI, quando e onde arte-tecnologia é um assunto tão em voga, observar, pensar e refletir a cerca de um trabalho que em 1993, em Belém do Pará falou criticamente sobre essa conjugação, sugerindo atenção, insuflando o levante, parece ser exercício fundamental “um povo que não conhece a sua história está condenado a repeti-la”. Leão parece colocar tudo isso na cena que não mostra, no corpo daquilo que o que ela mostra apenas sugere, a fotografia é para ela “um canal por onde passa tudo que remete à idéia mental de imagem” (KLAUTAU, 2007, p. 5). Maria, mulher-máquina, entre a lente e a superfície, entre a óptica e a química, é, ao mesmo tempo, símbolo do levante contra o aparelho, e do hibridismo homem-máquina que o gera. Do que trata o levante contra o aparelho? Trata de *dobrar* as possibilidades processuais, escapando da programação, no fluxo contrario ao cerceamento da liberdade criativa imposto pela indústria que ao mesmo tempo em que tolhe, torna mercado possibilidades expressivas objetivando a venda, a circulação e acumulação de capital. O que a tecnociência tenta fazer com a fotografia é vincular a potência criativa a objetos-aparelhos e não a processos, a partir da automatização da primeira na programação dos últimos. Cabe a fotografia *expandida*, fotografia-

máquina de guerra fazer o inverso, do *traço* produzir a *cifra*. talhando a pedra, alterando no braço (ou nos dedos) os ponteiros.



8 - operário tentando adiantar o relógio que determina o fim do seu expediente

NOTAS

¹ Fernando de Pádua em entrevista sobre processos poéticos que são também ações políticas.

² Depoimento publicado em KLAUTAU FILHO, Mariano. **Fotografia Paraense Contemporânea Panorama 80/90**. Belém: Sec. Est. Da Cultura, 2002

³ ROUILLÉ, André. **Fotografia Entre Documento e Arte Contemporânea**. São Paulo. Editora Senac, 2009

⁴ “flexão ou curvatura... exprime a invenção de diferentes formas de relação consigo e com o mundo ao longo do tempo”. SILVA, Rosane N. **Dobra Deleuzeana: Políticas de Subjetivação**. *Fractal, A*. Revista de Psicologia. Rio de Janeiro, 2004.

⁵ Para Michael Foucault, a história é cinza por não se mostrar, nem se ocultar por inteira, configurando assim uma superfície nebulosa, cujos contornos são rarefeitos, da qual as coisas não são originadas por subjetividades, mas emergem dos fluxos coletivos.

⁶ “o movimento de ruptura está a cargo o mais das vezes de figuras singulares, de práticas... que primeiramente desarmonizam, mas que anunciam... Essas figuras serão por nós chamadas de embreantes”. CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea: Uma Introdução**. São Paulo. Martins Fontes, 2005

⁷ **1993, O Mito de Pandora contra o Programa da Caixa Preta**, apresentado no 2º Fórum Bial de Artes, em 2013.

⁸ DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. Op. Cit.

⁹ Nothing gold can stay, poema de Robert Frost, amplamente difundido quando citado em *The Outsiders*, filme de 1983 dirigido por Frans Ford Coppola

¹⁰ MANESCHY, Orlando. *Imagens desdobradas: operações comunicacionais da imagem no campo da arte*. (Tese) São Paulo: PUC/SP, 2005.

¹¹ Segundo Pierce, categoria de signo que se relaciona com o referente a partir de uma conexão física. Para Dubois, a fotografia é em essência signo índice

¹² MASCARELLO, Fernando. **História do Cinema Mundial**. Campinas, SP. Papyrus, 2006

¹³ ibidem

¹⁴ “La imagen-afeción no es otra cosa que El primer plano, y El primer plano, no otra cosa que El rostro... Eisenstein sugeria que El primer plano no era únicamente um tipo de imagem entre otros, sino que ofrecia una lectura afectiva de todo el film”. Trecho de *La Imagem-Movimento* livro no qual Deleuze irá se debruçar sobre a linguagem cinematográfica.

¹⁵ MACHADO, Arlindo. **Ilusão Espetacular, A**. São Paulo. Editora Brasiliense, 1984.

¹⁶ Texto disponível no livro *Arte e Vida no Século XXI* de organização de Diana Domingues.

REFERÊNCIAS

BERGUER, René. **Tornar-se os Primitivos do Futuro?!** In: Arte e Vida no Século XXI: Tecnologia, Ciência e Criatividade. São Paulo. UNESP, 2003. CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea: Uma introdução**. São Paulo: Martins, 2005.

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea: Uma Introdução**. São Paulo. Martins Fontes, 2005

DELEUZE, Gilles. **Imagem-Movimento, La**. Barcelona. Paidós Ibérica S.A, 2009

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 5**. São Paulo. Editora 34, 1997.

FERNANDES JUNIOR, Rubens. **Processos de Criação na Fotografia: Apontamento para o Entendimento dos Vetores e das Variáveis da produção Fotográfica**. Revista FACOM, São Paulo, nº 16, 2006.

FLUSSER, Vilém. **A filosofia da Caixa Preta**. São Paulo: Editora Hucitec, 1985
LA ROQUE, Claudio. **Da Desobediência o Conhecimento**. O Liberal, Belém, 18 de jun de 1993.

KLAUTAU, Mariano. **A Fotografia Contemporânea e a Experiência Multidimensional**. In: Encontro Nacional da Associação de Pesquisadores em Artes Plásticas, 16, 2007, Florianópolis.

KLAUTAU FILHO, Mariano. **Fotografia Paraense Contemporânea Panorama 80/90**. Belém: Sec. Est. Da Cultura, 2002

MANESCHY, Orlando. **Imagens desdobradas: operações comunicacionais da imagem no campo da arte**. (Tese) São Paulo: PUC/SP, 2005

MASCARELLO, Fernando. **História do Cinema Mundial**. Campinas, SP. Papyrus, 2006

ROUILLÉ, André. **Fotografia Entre Documento e Arte Contemporânea**. São Paulo. Editora Senac, 2009

Hugo Nascimento

É graduando do curso de Artes Visuais da UFPA. Em 2008 participa de sua primeira oficina na Fundação Curro Velho e passa a trabalhar com fotografia. Em 2012 é contemplado com uma bolsa Cnpq/Pbic para contribuir com o projeto *Percursos da Imagem na Arte Contemporânea e seus Desdobramentos*, desde então vem aprofundando as reflexões teóricas a cerca da linguagem que pratica.

Orlando Franco Maneschky

Artista, curador independente e crítico. Doutor em Comunicação e Semiótica – PUC/SP. É curador da Coleção Amazoniana de Arte da UFPA. Participa de projetos no país e no exterior, como: Projeto Arte Pará, de 2008 a 2010; Amazônia, a arte, 2010; Caos e Efeito, 2011, (curadoria); Wild Nature, Alemanha, 2009; Equatorial, Cidade do México, 2009, Entre o Verde Desconforto do Úmido, 2012, (artista), etc.