

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE**  
**INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA ARTE**

**TATIANA RODRIGUES XEREZ**

**O QUIXOTISMO CONTEMPORÂNEO:**  
**A fotografia de Chema Madoz na era da produtibilidade técnica**

Dissertação de Mestrado  
Linha de Pesquisa: Análise Crítica

Niterói  
2010

Tatiana Rodrigues Xerez

O QUIXOTISMO CONTEMPORÂNEO:

A fotografia de Chema Madoz na era da produtibilidade técnica

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Ciência da Arte, pela Pós-Graduação em Ciência da Arte, da Universidade Federal Fluminense.

Linha de Pesquisa: Análise Crítica.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Moreno

Niterói  
2010

X6 Xerez, Tatiana Rodrigues.  
O quixotismo contemporâneo: a fotografia de Chema Madoz na era da produtibilidade técnica / Tatiana Rodrigues Xerez. – 2010.  
158 f. ; il.  
Orientador: Antonio Moreno.  
Dissertação (Mestrado em Ciência da Arte) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, 2010.  
Bibliografia: f. 103-105.

1. Fotografia. 2. Arte. 3. Madoz, Chema, 1958 - . 4. Benjamin, Walter, 1892-1940. 5. Surrealismo. I. Moreno, Antonio. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III. Título.

CDD 770

## **FOLHA DE APROVAÇÃO**

Tatiana Rodrigues Xerez

### **O QUIXOTISMO CONTEMPORÂNEO:**

A fotografia de Chema Madoz na era da produtividade técnica

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Ciência da Arte, pela Pós-Graduação em Ciência da Arte, da Universidade Federal Fluminense.

Linha de Pesquisa: Análise Crítica.

Aprovada em 22 de setembro de 2010.

### **BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Antonio Moreno (PPGCA-IACS-UFF)

---

Prof. Dr. Luciano Vinhosa Simão (PPGCA-IACS-UFF)

---

Prof. Dr. Rogério Medeiros (PPGAV-EBA- UFRJ)

---

Profª. Dra. Sonia Gomes Pereira (PPGAV-EBA-UFRJ)

## AGRADECIMENTOS

À minha mãe pelo suporte de todo tipo e por acreditar mesmo quando sua formação no mundo das exatas abalavam sua fé na minha sólida argumentação subjetiva.

Ao meu pai pelo companheirismo nas incansáveis madrugadas de formatação, crises existenciais e conversas sobre discos voadores e virtualidades de importância vital.

À minha irmã por acreditar passionavelmente em mim.

Ao Pedro por saber exatamente como lidar com a minha doce tirania.

À minha avó Alice por me mimar sempre.

Ao meu orientador pela atenção e dedicação ao longo de mais de dois anos.

À Elianne Ivo pelo amadrinhamento voluntário.

À Larissa por me ceder sua sapiência anglicana.

Ao Luiz Sérgio pela disposição e serenidade que possibilitaram a conclusão deste trabalho.

Ao Luciano Vinhosa pela boa vontade e paciência.

Ao Rogério Medeiros pela gentileza e acolhimento.

À Sonia Gomes Pereira pela ajuda e comprometimento.

À minha família e aos meus amigos pelo interesse e compreensão em todos os momentos da minha vida.

**Gafas**

Te las digo y no me entiendes  
Te las enseño y no las encuentra

**Una Armonía**

¿Quién escribe sobre las paredes de roca?  
Ningún otro dios ha de ser alabado.  
Por mucho que consideréis viable ésta  
o aquella iniciativa, la verdad es  
que las preguntas y las respuestas  
están dentro de vosotros.

**Joan Brossa**

XEREZ, Tatiana Rodrigues. **O Quixotismo Contemporâneo – A fotografia de Chema Madoz na era da produtibilidade técnica**. Orientador: Prof. Dr. Antonio do Nascimento Moreno. Niterói: UFF/IACS/PPGCA. Dissertação de Mestrado.

## RESUMO

A dissertação é uma pesquisa sobre fotografia contemporânea, trabalhada a partir da obra do fotógrafo espanhol, Chema Madoz. A partir das ações e reações provocadas pela obra do fotógrafo, busca-se entender como e por que as fotos de Madoz se destacam no paradigma contemporâneo.

Neste sentido, são lançadas bases teóricas que delineiam as condições globais em que a obra existe e circula e, a partir desta reflexão define-se o ambiente da produtibilidade técnica, uma readaptação do conceito de Walter Benjamin, de importância vital para a compreensão dos efeitos provocados pela obra de Madoz. O trabalho também estuda o Surrealismo e seus preceitos, que também são essenciais para a análise da fotografia do artista em questão.

Procuradas e encontradas as bases, é feita uma análise prática das fotografias em que se demonstra como as escolhas feitas pelo autor provocam um tipo de recepção ativa, tendo em mente a importância da instância do espírito humano na fruição de uma obra de arte, considerando sensação e pensamento, e toda a realidade ampliada possibilitada pela reunião do mais livre encadeamento de possibilidades.

Assim, busca-se estabelecer uma conexão entre a obra do autor e sua condição quixotesca dentro da realidade contemporânea a partir de suas escolhas que, por sua vez, estabelecem uma relação ativa entre autor-receptor, indicando, desta forma, um caminho alternativo de ação dentro da arte contemporânea.

Palavras-chave: fotografia; arte; Chema Madoz; Walter Benjamin, Surrealismo.

XEREZ, Tatiana Rodrigues. **The Contemporary Quixotic – The photography of Chema Madoz in the era of mechanical production.** Advisor: Prof. Dr. Antonio do Nascimento Moreno. Niterói: UFF/IACS/PPGCA. Master's degree dissertation.

## ABSTRACT

This dissertation is a research on contemporary photography, particularly on the work of the Spanish photographer Chema Madoz. Based on the actions and reactions provoked by his work, we investigate how and why the pictures of Madoz stand out in the contemporary paradigm.

Accordingly, the theoretical bases that outline the global conditions in which the work exists and revolves are presented, and, from this reflection, the environment of mechanical production is defined, a readaptation from the concept of Walter Benjamin, of which importance is vital to understand the effects produced by the work of Madoz. This work also analyzes Surrealism and its precepts, that are essential for the analysis of the artist's photography.

As we researched and found the bases, we focus on the practical analysis of the pictures, in which the author's choices arouses a kind of active reception. Thus, the importance of the human spirit in the fruition of a work of art was kept in mind, considering sensation and thought, and all the magnified reality made possible by the meeting of more free chaining possibilities.

Finally, we try to establish a connection between the author's work and the quixotic condition in the contemporary reality in response to his choices that, in turn, constitute an active relation author-receptor, therefore indicating an alternative path of action in contemporary art.

Keywords: photography, art, Chema Madoz, Walter Benjamin, Surrealism.

## LISTA DE FOTOGRAFIAS

Fotografia 1	.....	10
Fotografia 2	.....	11
Fotografia 3	.....	12
Fotografia 4	.....	13
Fotografia 5	.....	14
Fotografia 6	.....	15
Fotografia 7	.....	16
Fotografia 8	.....	17
Fotografia 9	.....	18
Fotografia 10	.....	19
Fotografia 11	.....	20
Fotografia 12	.....	21
Fotografia 13	.....	22
Fotografia 14	.....	23
Fotografia 15	.....	24

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO.....</b>	<b>1</b>
<b>2. CHEMA MADOZ.....</b>	<b>6</b>
2.1 As fotos	8
<b>3. A FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEA E A PRODUTIBILIDADE TÉCNICA.....</b>	<b>25</b>
3.1 Registros e reflexões sobre a arte contemporânea	26
3.2 A produtibilidade técnica	32
<b>4. A OPÇÃO PELO SURREALISMO.....</b>	<b>38</b>
4.1 O Surrealismo na teoria	39
4.2 O Primeiro Manifesto do Surrealismo	41
4.3 Walter Benjamin e o Surrealismo	44
4.4 O Surrealismo na prática	47
4.5 Os cristais de Bachelard e Deleuze	55
<b>5. ANÁLISE DAS IMAGENS.....</b>	<b>59</b>
5.1 Os aspectos técnicos	60
5.2 Das fotos	68
<b>6 O QUIXOTISMO E A AURA DA RECEPÇÃO.....</b>	<b>90</b>
6.1 Os moinhos contemporâneos	90
6.2 A aura da recepção	95
<b>7 CONCLUSÃO.....</b>	<b>100</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>103</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>106</b>

## 1. INTRODUÇÃO

Como forma de iniciar o estudo desta dissertação, pretendo contar um pouco da origem do interesse sobre o tema e explicar as razões pelas quais esta pesquisa se tornou relevante para mim graças ao entusiasmo que o assunto me provocou e ao fascínio que exerceu sobre os meus pensamentos, pesquisas e trabalhos ao longo de mais de dois anos de envolvimento.

Conheci o trabalho de Chema Madoz de maneira despreziosa quando morei na Espanha entre 2006 e 2007. Logo que vi as imagens em minha frente não pude mais parar de pensar sobre aquilo que estava vendo. Apesar de sempre ter tido um prévio interesse por fotografia e por Surrealismo, elementos sempre presentes na obra do artista, o trabalho do espanhol me absorveu de forma surpreendente. Embora já tivesse sentido fascínio diante de outras (muitas) obras de arte, o trabalho de Madoz me fazia questionar valores e me posicionar de forma reflexiva e ativa.

Desde então busquei me instruir acerca do autor e procurei entender por que e como aquelas fotografias me causavam aquele tipo de sensação. No Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte da Universidade Federal Fluminense encontrei um corpo docente e um ambiente favoráveis ao cumprimento do projeto. Passando por teorias da arte e análises da obra do fotógrafo, cheguei a esta dissertação, que se conclui neste momento de forma a fechar um ciclo de pesquisa, mas não o assunto, mantendo questões e dúvidas que talvez nunca sejam esclarecidas e fechadas. Felizmente.

O presente trabalho busca, acima de tudo, estabelecer uma reflexão sobre a fotografia contemporânea, seus caminhos e suas consequências. O intuito é colocar em pauta discussões recentes sobre as questões fotográficas e propor uma via de pensamento que se mostre válida e aberta dentro do contexto da pós-modernidade.

Para tornar tal reflexão possível, tomo como objeto de estudo principal o trabalho do fotógrafo espanhol Chema Madoz, que, a partir de suas escolhas técnicas e estéticas, se destaca no paradigma da contemporaneidade e leva a pensar em caminhos diversos para a arte contemporânea, considerando a situação pós-moderna e suas tendências.

Primeiramente, então, traço um breve perfil do fotógrafo para que suas influências e sua história possam ser trazidas à discussão e inseridas na análise de

seu trabalho. Junto com este perfil, apresentam-se as fotos que serão analisadas ao longo da dissertação para que as imagens possam acompanhar a leitura do texto sempre que forem invocadas.

A seguir, faz-se uma pausa na análise prática do trabalho para que a base conceitual utilizada na dissertação seja traçada e compreendida. Assim, em um primeiro momento, *A fotografia contemporânea e a produtividade técnica*, utilizo teorias de autores como Gilles Deleuze<sup>1</sup>, Anne Cauquelin<sup>2</sup>, Arlindo Machado<sup>3</sup>, Douglas Crimp<sup>4</sup>, Philippe Dubois<sup>5</sup>, Roland Barthes<sup>6</sup> e Walter Benjamin<sup>7</sup> para fazer um retrato daquilo que se chama arte contemporânea.

Nesta parte, a compreensão e reflexão sobre os preceitos entendidos como característicos da estética em questão são de extrema importância, pois a via de argumentação que será traçada posteriormente na análise crítica da obra do autor e nas conclusões e reverberações sobre o tema é fundamental para que se entenda o trabalho do fotógrafo como exemplificação importante para aquilo que se pretende estabelecer como discurso sobre fotografia contemporânea.

Ainda nesta etapa, é absolutamente indispensável que se trabalhe sobre o conceito de aura, de Walter Benjamin<sup>8</sup>. Este conceito será de importância vital para o estabelecimento do conceito-chave que se chama aqui de *produtividade técnica*, e para que se torne possível a reflexão posteriormente estabelecida sobre as possibilidades da aura da recepção, observada no trabalho do artista espanhol.

Logo após, em *A opção pelo Surrealismo*, seguindo no desvio que versa sobre os preceitos que dão base à argumentação do trabalho e que foram se tornando necessários ao longo das observações da própria obra, faço uma descrição do Movimento Surrealista e suas diretrizes. Os conceitos em questão são essenciais no

---

<sup>1</sup>DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Tradução de Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.

<sup>2</sup>CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea - Uma Introdução**. Tradução de Rejane Janowitz. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

<sup>3</sup>MACHADO, Arlindo. **Arte e mídia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.

<sup>4</sup>CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu**. Tradução de Fernando Santos. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

<sup>5</sup>DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico**. Tradução de Marina Appenzeller. 11. ed. Campinas: Papirus, 2008.

<sup>6</sup>BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

<sup>7</sup>BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas I**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 10. ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.

<sup>8</sup>Ibid.

trabalho de Madoz e de primeira ordem no que se chama *quixotismo contemporâneo* nesta dissertação.

Neste pedaço, também são trazidos os conceitos de *imensidão íntima*<sup>9</sup> e *devaneio cristalino*<sup>10</sup>, de Gilles Deleuze<sup>11</sup> e de Gaston Bachelard<sup>12</sup>, respectivamente. Ambos os pensadores nos ajudam na compreensão daquilo que foi a contribuição mais cara do Surrealismo e que até os dias de hoje é considerada fonte potente de criação artística: a união entre as instâncias consciente e inconsciente, atual e virtual, vigília e devaneio.

A partir de então, depois de lançar a base da argumentação da dissertação, ou seja, depois de analisar o contexto contemporâneo da fotografia e da arte e definir o que se chama de produtibilidade técnica, e de lembrar algumas das diretrizes surrealistas que contribuem para o efeito conseguido por Chema Madoz em seu trabalho, ou, aquilo que nos interessa discutir como via de reflexão na fotografia contemporânea, passo à análise crítica da obra do espanhol.

Nesta etapa busco primeiramente estabelecer os pontos de contato comuns em todo o trabalho do autor. Os aspectos técnicos enumerados e discutidos são identificáveis em toda a sua obra. Decisões como a opção pela fotografia; pelo filme em preto e branco; pelo enquadramento da apresentação, expressão aqui utilizada para referir-se ao emolduramento geralmente utilizada em obras bidimensionais, sobretudo em pinturas; pela construção de uma realidade material inédita; e por se expressar através do Surrealismo, são destrinchadas e, a partir das bases lançadas preliminarmente, avaliadas e discutidas.

Em seguida, parto para uma análise mais minuciosa e subjetiva de cada foto escolhida separadamente. Aqui entra em cena aquela sensação de fascínio sentida por mim ao me deparar com a obra do espanhol. Dentro do universo da obra do autor, foram selecionadas quinze fotos como amostra. Entendendo que se trata de um conjunto de fotos dotado de identidade particular, julga-se suficiente, para os fins a que se destinam a dissertação, fazer a seleção restringindo o universo

---

<sup>9</sup>DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Tradução de Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.

<sup>10</sup>BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios da vontade**. Tradução de Maria Ermantina de Almeida Pedro Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

<sup>11</sup>Ibid.

<sup>12</sup>BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

completo a um grupo que o ilustra em sua complexidade. A grande questão é entender de que modo os recursos utilizados por Madoz em sua obra como um todo provocam reações específicas no espectador. Tais reações são discutidas nesta segunda parte da análise.

Considerando a fundamentação teórica, o meio considerado mais adequado a que se destina a análise particular e poética de cada imagem foi o diário onírico. É dessa forma que o ser humano apreende o mundo, de forma livre, com associações diversas e fora de qualquer esquema previamente pensado, sem ligações racionais entre aquilo que se sente e aquilo que se pensa, considerando as duas formas de apreensão do mundo como igualmente válidas, complementares e miscigenadas. O diário onírico, sendo uma forma de construção que funciona como o imaginário humano, fora da ordem cronológica ou marcações de tempo e sem nenhum sistema racional de organização, é interessante para a construção do discurso semântico subjetivo que se estruturará posteriormente, como meio de relatar aquilo que não é organizável ou esquematizável.

Neste sentido, a intenção é comunicar sensação e pensamentos, provocados por uma série de escolhas e recursos eleitos pelo autor espanhol, que posteriormente fazem com que se chegue à conclusão do trabalho de forma a reunir estudos teóricos e práticos sobre fotografia e arte contemporânea.

Na derradeira parte da dissertação, *O Quixotismo e a aura da recepção*, chego ao que se define como o principal objetivo do trabalho: estabelecer uma reflexão sobre os caminhos da fotografia contemporânea e suas consequências. É nesta etapa que se define aquilo que se chama *quixotismo contemporâneo*, tomando por base as escolhas feitas por Chema Madoz no contexto da contemporaneidade, postura fundamental para que os efeitos conseguidos pelo espanhol fossem bem-sucedidos.

A partir disso, chega-se ao conceito de aura da recepção, em princípio apoiada sobre a noção de Benjamin<sup>13</sup> e observada, na obra de Madoz, graças às suas opções quixotescas. Dessa forma, o trabalho se conclui lançando uma reflexão sobre os valores contemporâneos e aquilo que pode ser agregado a eles, mesmo que aparentemente em caminho contrário, para que se alcance uma causa maior. Neste

---

<sup>13</sup>Ibid.

caso, a união entre arte e vida se estabelece por meio das mais inusitadas veredas.

Assim, procura-se despertar uma discussão sobre o hibridismo presente na cultura contemporânea, sobre a fotografia digital e a lógica da produtividade técnica que a rege, e sobre os processos de criação artística fotográfica na contemporaneidade. A partir do trabalho do espanhol Chema Madoz, é possível observar como as escolhas feitas por um autor podem desembocar em conclusões inesperadas e como uma opção inusitada pode subverter lógicas vigentes e acabar por chegar ao mesmo lugar, ainda que, para isso, tenha que subir montanhas, buscar trilhas diferentes, ou melhor, lutar contra moinhos de vento, ao invés de atravessar o túnel mais conveniente, mas talvez, menos eficiente.

## 2. CHEMA MADOZ

Tendo em vista que tratamos, nesta dissertação, da análise crítica do trabalho de um artista contemporâneo e daquilo que o envolve, julga-se necessário traçar um breve perfil do autor para que, através da compreensão do contexto em que se inserem a obra e seu criador, torne-se também possível a compreensão da importância do estudo e da legitimidade do trabalho.

Jose Maria Rodriguez Madoz, mais conhecido como Chema Madoz, nasceu em Madri, em 1958, e estudou História da Arte na *Universidad Complutense de Madrid*, e fotografia no *Centro de Enseñanza de la Imagen*. Sua primeira exposição individual foi em 1985, em *La Real Sociedad Fotográfica de Madrid*. Desde então teve mostras no *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, um dos mais importantes do mundo, ganhou prêmios incluindo o Kodak de 1991, e viajou com seu trabalho por diversos países do globo, incluindo o Brasil, em 2007.

Chema Madoz trabalha sobretudo com objetos que ele mesmo constrói a partir de ideias abstratas que surgem primariamente, em sua mente. A partir da ideia, ele monta uma realidade material que corresponda ao que deseja ver. Entretanto, ele mesmo<sup>14</sup> não se considera escultor, mas sim fotógrafo, já que os objetos que faz são feitos para serem fotografados e só funcionam desta maneira, não como esculturas. Portanto, é um artista que trabalha mentalmente com imagens bidimensionais. Ele próprio diz<sup>15</sup> que assim que a ideia surge, já começa a se transformar em linguagem fotográfica, e que daí por diante o trabalho passa a ser um exercício de linguagem sobre as formas de compor uma imagem e suas possibilidades.

O traço sempre presente em suas imagens é o de criar um universo próprio em que tudo é possível e em que as coisas mais simples se tornam extraordinárias. Talvez esse seja seu traço surrealista mais aparente: o fato de fazer do cotidiano algo mágico, moldável ao bel prazer daquele que o vê. Apesar da simplicidade de suas imagens, o potencial de criação imagética a partir delas é de extrema riqueza. Quando parecem sempre buscar o essencial apenas, a raiz, dão margem à qualquer coisa que possa se transformar a partir dali.

O intuito de retratar algo bem próximo da pureza é evidente e ressaltado pelo

---

<sup>14</sup> MADOZ, Chema.. Comunicação pessoal. 2008.

<sup>15</sup> Idem.

próprio espanhol. Por isso, Madoz procura recorrer o mínimo possível a recursos tecnológicos avançados, como a captura eletrônica de imagens, a iluminação artificial e a própria tecnologia digital de captação de imagens. Ele usa uma Hasselblad 1958 analógica, aposta no filme em preto e branco, busca sempre concluir o trabalho com luz natural e evita tratamento digital. O artista gosta de pensar<sup>16</sup> que tirar muito do pouco pode ser considerado um ato de magia e, assim, seu intento é buscar uma depuração cada vez maior, por isso busca sempre a simplicidade e poucos elementos para trabalhar.

Chema Madoz diz<sup>17</sup> que seu interesse pela fotografia como forma de expressão surgiu quando ele percebeu que seria possível contar coisas através de imagens fotográficas. O artista deu-se conta de que, na maioria das vezes, a fotografia era concebida e utilizada como testemunho do real, mas que era possível uma manipulação da realidade para transmitir pensamentos, mesmo da realidade mais “fotográfica”.

A princípio, Madoz trabalhou com gente e paisagens, mas, segundo ele<sup>18</sup>, a impossibilidade de controlar estes elementos fez que se voltasse para os objetos cotidianos. Além disso, o artista se considera<sup>19</sup> tímido demais para interagir com modelos vivos e classifica seu processo de trabalho como lento, de forma que a interação com objetos se mostrou a ideal. Foi assim que chegou a contar histórias com o mínimo possível de elementos.

O espanhol considera<sup>20</sup> a fotografia um espaço mágico, capaz de materializar sonhos, desejos, ideias e conceitos de forma única, já que enxerga a imagem fotográfica como natural e fácil de ser visualizada. Quando começa cada história a partir de uma ideia mental, o espanhol nunca sabe onde vai parar porque é a partir dela que a fotografia se constrói – o caminho se faz sem mapa ou roteiro prévio.

O fotógrafo cita<sup>21</sup> como suas principais influências pessoais e profissionais o artista Duane Michaels, que trabalha com séries; Jan Dibbets, artista conceitual cujas obras giram em torno da percepção visual e psíquica; Marcel Mariën, fotopoeta; e Joan Brossa, poeta visual.

---

<sup>16</sup> Idem.

<sup>17</sup> Idem.

<sup>18</sup> Idem.

<sup>19</sup> Idem.

<sup>20</sup> Idem.

<sup>21</sup> Idem.

Sobre seu processo criativo, Madoz diz<sup>22</sup> que a ideia sempre vem antes do trabalho. Ele conta que antes saía com a câmera procurando o que o interessava, mas que depois percebeu que na verdade estava procurando algo já construído em sua mente e que a criação daquela realidade imaginada teria que fazer parte de seu trabalho. Assim, o artista prepara toda a composição mentalmente, depois em rascunhos, constrói a imagem, e só depois começa a disparar.

O título de artista, Madoz costuma rejeitar<sup>23</sup>, pois diz que geralmente essa nomeação é outorgada, ou seja, vem de fora, é concebida por outros. Dessa forma, ele se enxerga como fotógrafo, denominação que considera ampla e irrestrita quanto às atribuições. Da mesma maneira, quando trabalha, ele o faz para si, mesmo sabendo que as imagens encontrarão o olhar do espectador e que dali tomarão outros rumos.

## 2.1 AS FOTOS

Depois da breve apresentação, lançamos olhar à obra fotográfica do artista. Considerando o trabalho completo como o objeto essencial para a dissertação, a seleção de quinze fotografias expostas neste trabalho foi feita de forma livre, de modo a constituírem um universo suficientemente abrangente. As demais fotografias a que se teve acesso podem ser vistas em anexo.

A análise das fotos foi feita em diferentes momentos e etapas do processo de dissertação. Assim, imbuída de diferentes ideias e influências, a construção de sentido diante das imagens foi diversificada e ultrapassa a instância da sensação. Considero ter examinado as fotos de Chema Madoz sob a condição de espectadora, *a priori*, tomada pelo sentimento de atração e surpresa e, *a posteriori*, com a imersão mais minuciosa e racional de um crítico.

Acreditando que a compreensão subjetiva de uma obra de arte e sua análise são discursos em transformação eterna, penso ser mais válido fazer uma crítica agregadora do que uma crítica dividida em datas, ambientes, contextos ou sujeitos. Isso porque tal tipo de análise diz respeito, sobretudo, ao espírito humano e sua cultura, elementos cuja divisão racional ou científica não pode ser feita de forma

---

<sup>22</sup> Idem.

<sup>23</sup> Idem.

sistemática.

Cada indivíduo, apesar das culturas e hábitos semelhantes, é único e, por isso, sua fruição sobre uma obra de arte jamais poderia ser generalizada. É certo que o ser humano possui elementos em comum como o sonho, o sentimento e o pensamento, mas aquilo que se sonha, sente ou pensa jamais será o mesmo.

Assim, julgo mais enriquecedor, nesse contexto, analisar as imagens sob a forma de um diário onírico, ou seja, de forma não cronológica, obedecendo ao funcionamento do devaneio humano, livre de sistemas e métodos, para que, ao final do trabalho, uma análise ampla da obra, dentro da perspectiva escolhida, possa ser satisfatória.



Fotografia 1



Fotografia 2



Fotografia 3



Fotografia 4



Fotografia 5



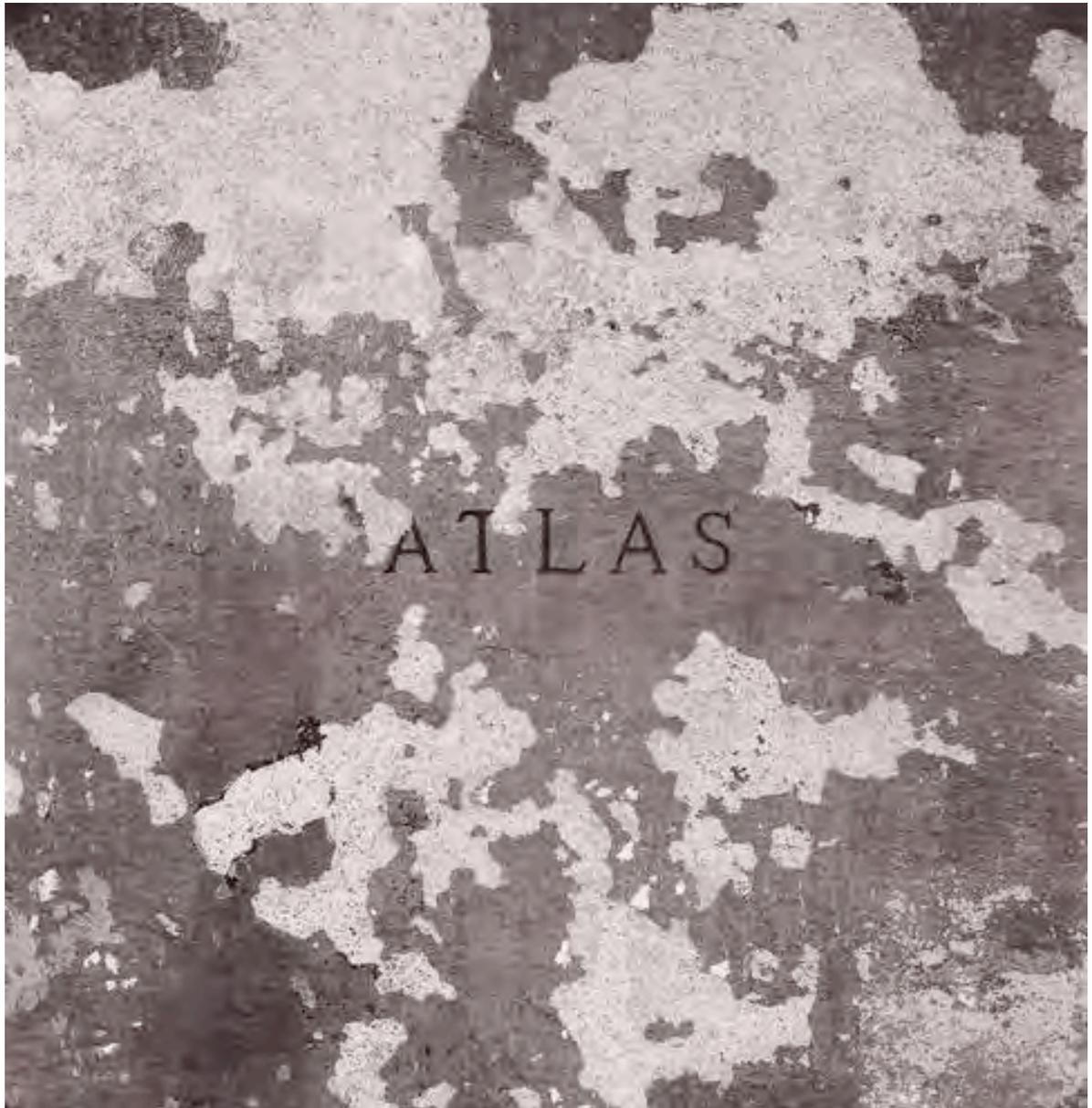
Fotografia 6



Fotografia 7



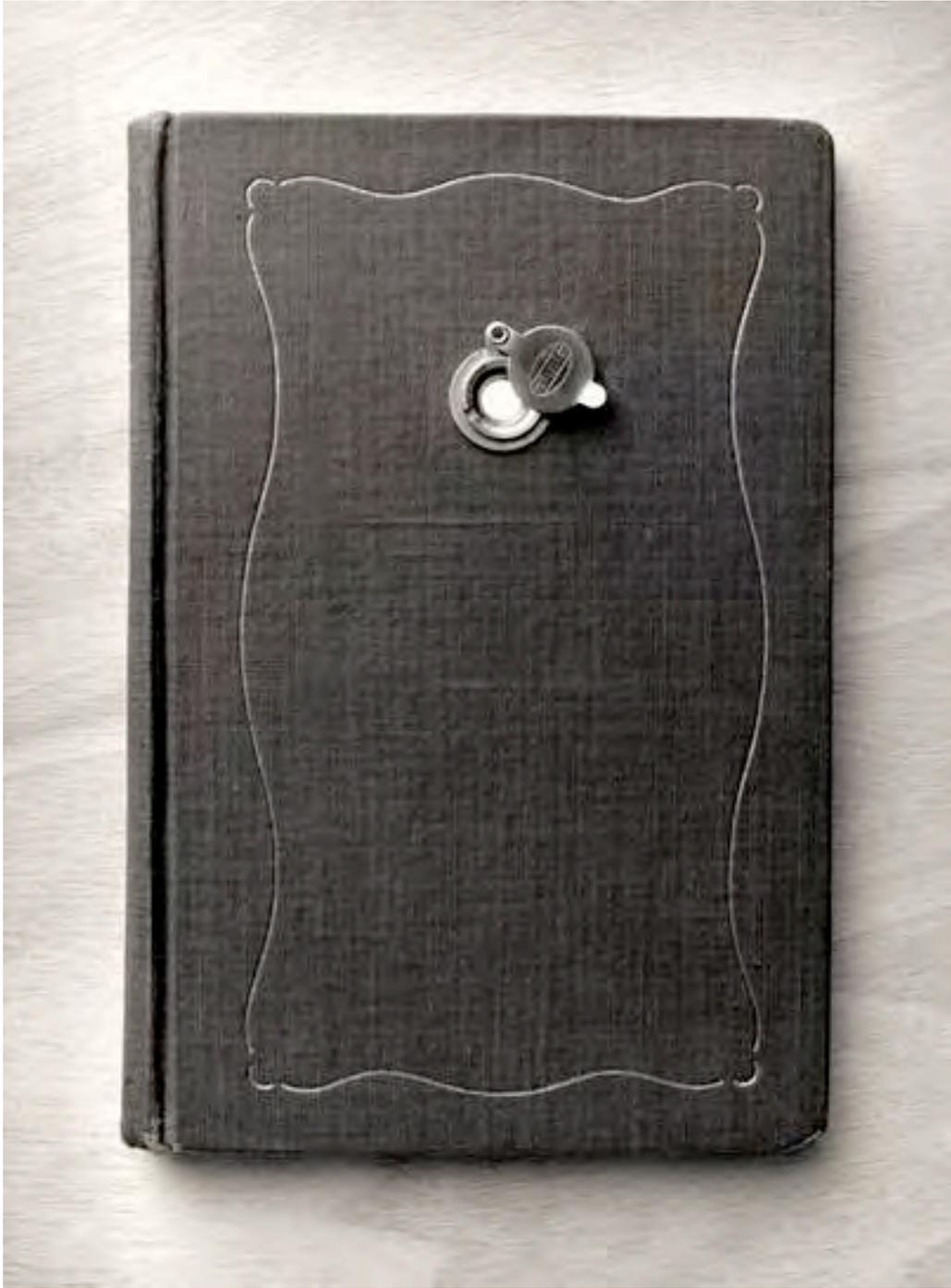
Fotografia 8



Fotografia 9



Fotografia 10



Fotografia 11



Fotografia 12



Fotografia 13



Fotografia 14



Fotografia 15

### 3. A FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEA E A PRODUTIBILIDADE TÉCNICA

Antes de seguirmos para a análise específica das fotos, faz-se necessário recorrer a um desvio para invocar as fontes bibliográficas que embasam esta dissertação e são as referências teóricas que iluminam o trabalho de Chema Madoz na perspectiva abordada neste trabalho, trazendo uma reflexão sobre a obra do espanhol e sobre a inserção e a relevância de suas escolhas no meio contemporâneo das artes visuais.

É importante ressaltar que nesta parte da dissertação foram usadas fontes solidificadas de apoio teórico para que conceitos e definições sobre arte e sobre o mundo contemporâneo não fossem tomados como levianos ou desprovidos de base de apoio. O objetivo da reflexão conceitual que precede o exame das fotos e as conclusões é situar a leitura para que a argumentação adotada na pesquisa seja compreendida e assimilada posteriormente.

Neste sentido, recorre-se às obras de Gilles Deleuze<sup>24</sup>, Anne Cauquelin<sup>25</sup>, Arlindo Machado<sup>26</sup>, Douglas Crimp<sup>27</sup>, Philippe Dubois<sup>28</sup>, Roland Barthes<sup>29</sup> e Walter Benjamin<sup>30</sup> para embasar a reflexão que se segue sobre arte contemporânea e, sobretudo, a fotografia inserida no contexto do pós-modernismo.

---

<sup>24</sup>DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Tradução de Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.

<sup>25</sup>CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea - Uma Introdução**. Tradução de Rejane Janowitz. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

<sup>26</sup>MACHADO, Arlindo. **Arte e mídia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.

<sup>27</sup>CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu**. Tradução de Fernando Santos. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

<sup>28</sup>DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico**. Tradução de Marina Appenzeller. 11. ed. Campinas: Papyrus, 2008.

<sup>29</sup>BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

<sup>30</sup>BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas I**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 10. ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.

### 3.1 REGISTROS E REFLEXÕES SOBRE A ARTE CONTEMPORÂNEA

Orientado pela ideia de combinação de elementos, o período chamado pós-moderno valoriza a impureza e o hibridismo, abrindo as experiências da arte para novas percepções, sem que seja necessário descartar as observações, interpretações e releituras dos modelos anteriores. É levando em conta este traço da arte contemporânea, desenvolvida no período do pós-modernismo, que o trabalho em questão se propõe a dissertar.

Uma doxa extremamente diversificada e intensa de teorias, crenças, abordagens e estímulos que convergem em um mesmo espaço-tempo provoca o surgimento de uma cultura global que, no contexto das artes, desemboca em um mundo onde tudo cabe, tudo pode ser evocado sem preocupação com coerência, estilo ou visão política.

A tentativa de inclusão da vida cotidiana nos projetos de criação artística contemporâneos e o anseio por aproximar arte e vida explicitam o caráter híbrido das abordagens pós-modernas, favorecendo o diálogo entre épocas e estilos diferentes. Gilles Deleuze<sup>31</sup>, em *A imagem-tempo*, afirma que no pós-moderno tudo pode ser verdadeiro sem ser, necessariamente, verdadeiro, multiplicando as possibilidades de criação. É a coexistência de temporalidades.

Neste contexto, a noção de rede emerge com força estrondosa e se faz recorrente no pós-moderno. As novas tecnologias de produção e comunicação de conteúdo contribuem para que arte e mídia se aproximem, unindo, dessa maneira, suas lógicas de funcionamento. A convergência de culturas em um só ambiente faz com que novos valores e novas dinâmicas passem a fazer parte do cotidiano de todos.

É assim que, conseqüentemente, redundância e saturação também se fazem presentes como aspectos intrínsecos ao mundo contemporâneo. Com a rapidez da transformação que rege tudo que está imerso na rede, incluindo a arte, é preciso que os sujeitos que fazem com que a rede funcione também obedeçam às suas regras. Assim, produção e transmissão são constantes, o que provoca o transbordamento de

---

<sup>31</sup>DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Tradução de Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.

conteúdo e sua repetição.

As fronteiras, tanto materiais quanto formais, entre os suportes e as linguagens, se dissiparam. Tudo que é imagem agora pode ser considerado mestiço, o que significa dizer que elas são compostas a partir das mais diversas fontes. Cada plano agora é um híbrido em que já não é possível determinar a natureza de cada um dos seus elementos constitutivos, graças ao nível de mistura, sobreposição, empilhamento de procedimentos e estilos, sejam eles clássicos ou modernos, tecnológicos ou artesanais.

O mundo é visto e representado como uma trama de relações de uma complexidade inextricável, em que cada instante está marcado pela presença simultânea de elementos os mais heterogêneos, e tudo isso ocorre num movimento vertiginoso, que torna mutantes e escorregadios todos os eventos, todos os contextos, todas as operações. (MACHADO, 2007, p.74)

Mais que mesclar arte e vida, tentativa presente de tempos em tempos dentro da história da arte, os intentos artísticos e experimentais pós-modernos tratam de tentar reinserir a arte no pensamento de seu tempo. Clement Greenberg<sup>32</sup> pensava numa linha evolutiva em que o Modernismo seria o final, ou seja, o estágio mais evoluído da arte, e pregava a pureza, a prevalência e a valorização da forma sobre o conteúdo. O novo padrão é a ausência de padrão. Um mesmo artista é capaz de transitar entre experimentações ou mídias distintas sem que com isso seu trabalho perca identidade e se perca. A grande narrativa estabelecida como padrão chegou ao fim, justamente por ela não mais ser capaz de dar conta de tamanha liberdade de movimentação. Não há confronto.

Essa tendência se desloca fundamentalmente dos discursos estabelecidos para as artes no período que vai até a Arte Moderna, em que enquadrar-se dentro de um “ismo” tanto técnica quanto filosoficamente era necessário e em que o museu era a maior instituição responsável pela classificação de um trabalho como obra de arte e de um autor como artista.

---

<sup>32</sup>GREENBERG, Clement. **Vanguarda e kitsch**. In: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (orgs.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Funarte/JorgeZahar, 1997.

Tamanha é a liberdade na pós-modernidade que algumas noções tais como a autenticidade e a originalidade, antes primordiais para as artes, são colocadas em questão. Dentro da rede tudo pode ser visto, apropriado, absorvido, acumulado e recriado.

Feita por meio de tecnologia reprodutora, a arte pós-moderna dispensa aura. A ficção do sujeito criador dá lugar à atitude aberta de confisco, citação, reprodução parcial, acumulação e repetição de imagens já existentes. São minadas as noções de originalidade, autenticidade e presença. Essenciais ao ordeiro discurso do museu. (CRIMP, 2005, p. 54)

O conceito de construção da realidade é marca explícita do período em questão. Isso porque é a comunicação que fornece à sociedade o elo ao seu funcionamento. É então que o uso da linguagem e seu exercício se tornam dominantes. Somente por intermédio da linguagem que se estruturam percepções e visões de mundo no período pós-moderno. Inserida neste contexto, a arte denominada contemporânea funciona no mesmo esquema. A apreensão da realidade obtida apenas pelos sentidos aos poucos se apaga em favor de uma construção da realidade em um grau secundário, em que verdade ou falsidade já não são mais questões relevantes. Por isso é possível dizer que a arte contemporânea é o que diz ser, é a sua imagem.

Assim sendo, conclui-se que a posição do receptor dentro da arte contemporânea passa a ter extrema importância. Se o que se diz da obra, ou seja, sua imagem, é aquilo que é a própria obra, então a forma como se vê a obra passa a ser tão importante como a forma como ela se origina. Dessa maneira, a participação ativa do receptor passa a ser valorizada como parte da própria obra – o que foi potencializado pelos meios digitais, que possibilitam interatividade e trocas mais imediatas, assim como uma co-produção mais simplificada.

O advento do digital, junto com a evolução tecnológica e o barateamento dos meios a partir da década de 1980, foram acontecimentos fundamentais para que o papel do receptor na obra de arte fosse elevado e mesclado com o papel do autor. A facilidade com que se produz, co-produz, distribui, transmite e comunica impõe ao mundo uma nova dinâmica de funcionamento.

Na fotografia, a mudança foi radical. A questão da produção é colocada em xeque já que o equipamento, simples e barato, é acessível e de fácil manuseio. Assim, a figura do fotógrafo existe em qualquer parte, independente de qualquer

formação técnica ou teórica. Os programas de tratamento de imagens também problematizam a função do autor. Embora sempre tenha existido a manipulação de fotografias, com o desenvolvimento de *softwares* de fácil aquisição e manuseio, a figura do fotógrafo criativo, do fotógrafo-artista, do fotógrafo como ser criador de imagens poéticas, perde um pouco seu palco. Ainda, dentro da rede, a distinção entre original e cópia deixa de existir e, assim, não há mais nenhuma diferença entre os dois quando tratamos de imagens digitais.

Mesmo com a criação do arquivo RAW, conhecido como o negativo digital, mais fiel ao que foi fotografado e dotado de mais informações de detalhe, permanece a problemática que se estabelece entre original e cópias – ou melhor, entre a inexistência de original ou cópia. Ainda que seja um arquivo bruto, não deixa de ser um arquivo binário programado, que pode ser reprogramado, modificado e copiado tantas vezes quanto se deseja.

Outra consequência da digitalização do processo fotográfico é a perda da conexão com a realidade física que a fotografia sempre se particularizou por ter. Os arquivos binários são simulações daquilo que aconteceria se o processo fosse analógico e químico. Portanto, a conexão passa a ser apenas programada e institucionalizada. Isso significa dizer que a imagem é daí por diante composta por um mosaico de pontos perfeitamente ordenado, ou melhor, um modelo, o que transforma a fotografia em um tipo de arte numérica.

Enquanto para cada ponto da imagem ótica corresponde um ponto da imagem real, nenhum ponto de qualquer objeto real preexistente corresponde ao pixel. O pixel é a expressão visual materializada na tela, de um cálculo efetuado pelo computador, conforme as instruções de um programa. Se alguma coisa preexiste ao pixel e à imagem é o programa, isto é, linguagem e números, e não mais o real. Eis porque a imagem numérica não representa mais o mundo real, ela o simula. (COUCHOT apud. PARENTE, 2008, p. 42)

Claro que todas essas mudanças tecnológicas, em princípio, são positivas, pois facilitam a recepção da obra, permitem a co-criação de forma mais ativa, aproximam arte e vida de forma aparentemente mais eficaz, mas, como toda transformação, têm um outro lado, que pode não parecer tão positivo assim. É o que veremos mais adiante neste trabalho: como os próprios recursos contemporâneos podem minar seus objetivos mais nobres. No caso da fotografia, por exemplo, a facilidade de produção e disseminação é tanta que pode levar até à desqualificação

da fotografia como forma de arte, simplesmente por causa da vulgarização e simplificação da linguagem fotográfica pelo excesso de seu uso e de sua circulação.

Insistindo na questão da participação do receptor, torna-se necessário chamar a atenção para a função do curador e do crítico na arte contemporânea. Antes, quando o ambiente não era tão marcado pelo hibridismo, não havia uma necessidade vital de que a arte se explicasse para o receptor. Entretanto, num contexto em que múltiplas referências são invocadas, o crítico e o curador exercem a função do estabelecimento da comunicação entre a obra e o receptor. Quando havia um estilo, um padrão, era mais simples fazer esse contato, mas quando os estímulos vêm de todas as partes, o público pede que haja ao menos uma tentativa de ordenação do que se experimenta. Talvez tal necessidade deixe de existir com o tempo. Mas quando a sociedade está adaptada aos museus e espaços que costumam dividir as obras expostas em períodos cronológicos ou em estilos bem delineados, a sensação de incompreensão diante de algo confuso é inevitável, o que pode acarretar em desinteresse e afastamento.

As palavras podem apontar, dirigir a atenção do público para determinado quadro do passado, antigo ou recente, mas não podem jamais substituir a contemplação dos próprios quadros. As palavras, sem a ilustração pictórica, podem resumir e organizar a informação visual, e nisto o crítico pode ser útil. (...) A criação de uma obra de arte já exigiu um número demasiado grande de decisões complexas e múltiplas, já se referiu a uma enorme quantidade de obras já existentes, para que isto possa ser descrito adequadamente com palavras. ( GELDZÄHLER apud. BATTCK, 2004, p.79)

Neste sentido, a tarefa do crítico ou do curador é a de se interpor entre obra e espectador, quando melhor seria que este último fosse capaz de completar sua fruição com seus próprios sentimentos, meios e bagagem cultural, utilizando-se da mediação de terceiros apenas por opção. É certo que no caos pós-moderno, a demanda por alguma ordenação é elevada; entretanto, a mediação deve ser entendida como uma das interpretações, e não como algo que se coloca como etapa preliminar obrigatória para que o espectador possa efetuar a recepção da obra.

A instituição do museu é outro paradigma típico das artes Moderna e anteriores que também está em vias de ser deixado para trás como principal instituição coordenadora das artes. Considerado agregador direto de valor, o museu passa a ser considerado uma bolha que separa arte e vida. Nesse sentido, os artistas

contemporâneos buscam uma aproximação com a sociedade através do deslocamento das obras para fora dos museus, muitas vezes apostando inclusive em uma interação direta do público com seus trabalhos.

Este é outro caso em que o pós-moderno pode se voltar contra ele mesmo. Ao sair dos museus se supõe que a arte vá se encontrar com a vida novamente e assumir uma posição ativa no cotidiano da sociedade. No entanto, o que acontece é que a arte fora dos museus, muitas vezes, não é reconhecida pelo público como arte – o que, mais uma vez, leva ao afastamento. Além de agregar valor, o museu institucionaliza a classificação de um trabalho como obra de arte. Se algo está dentro do museu, é arte. Se está fora, é vida. Melhor seria que não fossem compreendidas como elementos dissociados, mas, tendo sido assim por muitos anos, é praticamente intuitivo que continue a ser para o senso comum. Talvez seja necessário algo mais que apenas sair do museu. Ou melhor, talvez seja necessário algo que acompanhe essa saída, que muitas vezes é seguida por uma sensação de perda, como um fracasso da apreciação estética, uma inabilidade da percepção da importância e do valor da experiência nova, o que gera frustração e uma conseqüente negação daquilo que se apresenta.

Levando em consideração tais reflexões, pode-se dizer que a arte contemporânea não dispõe de um tempo de constituição, de uma formulação estabilizada e, portanto, de reconhecimento. Ela é uma pluralidade incontrolável de “aquis” e “agoras”.

Se reconhecemos que a comunicação fornece à sociedade o elo indispensável ao seu funcionamento, o papel da linguagem e seu exercício se tornam dominantes. É por intermédio da linguagem que se estruturam não somente os grupos humanos, mas ainda a apreensão das realidades exteriores, a visão do mundo, sua percepção e sua ordenação. Assim, apaga-se pouco a pouco a presença de uma realidade dada pelos sentidos (...) em favor de uma construção de realidade de segundo grau, até mesmo de realidades no plural, da qual a verdade ou a falsidade não são mais marcas distintivas. (CAUQUELIN, 2005, p.63)

Seguindo adiante nesta cadeia de pensamentos, também é possível dizer que os fatores de importância nesse novo sistema são a velocidade de produção e transmissão e a antecipação do signo sobre a coisa, já que, sem ter sido exposta, ou mesmo produzida, uma obra, ou seu signo, já circula dentro da rede.

A obra e o artista serão tratados pela rede de comunicação simultaneamente como elemento constitutivo, pois sem eles a rede não tem razão de ser, mas também como um produto da rede (sem a rede, nem a obra nem o artista têm existência visível). (CAUQUELIN, 2005, p.73)

O artista que entra na rede é obrigado a aceitar suas regras se quiser permanecer nela, isto é, renovar-se e individualizar-se permanentemente, sob pena de desaparecer dentro do movimento perpétuo que a mantém. Mas essa exigência se contradiz com outra: a da repetição. Para que sua obra sature a rede e seja recebida em toda parte ao mesmo tempo é preciso que se repita. Há, portanto, necessariamente, um desgaste da exposição.

Faz-se necessário recorrer ao filósofo alemão Walter Benjamin<sup>33</sup>, já que isso tudo nos leva a pensar no que ele considerava como diferencial das artes em um de seus mais célebres ensaios, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Benjamin dissertava sobre a aura, ou seja, o aqui e o agora da obra, a obra ligada a um lugar e a um tempo específicos. Para ele, a exposição é a marca da inautenticidade da obra, ou seja, sua descaracterização como elemento único no mundo.

Como na arte contemporânea tudo pode ser recebido, admitido e reconhecido como atual, nada mais pode ser considerado vanguarda. Da mesma forma, a crítica ao *status quo* desaparece assim que a arte é integrada à rede como uma esfera dentre outras, sem levar em consideração cada particularidade. A arte contemporânea tornou-se, então, um sistema de signos circulando dentro de uma rede. Talvez seja possível aplicar à arte produzida no mundo contemporâneo o mesmo raciocínio que Walter Benjamin aplicou à fotografia no início do século XX: o problema não é definir se consideramos artísticos os objetos e eventos produzidos atualmente. O que mais interessa é perceber que a existência desses produtos coloca em crise conceitos anteriores consagrados sobre o fenômeno artístico.

---

<sup>33</sup>BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas I**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 10. ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.

### 3.2 A PRODUTIBILIDADE TÉCNICA

Retomando a matéria discutida na parte anterior da dissertação, pode-se dizer que a possibilidade de obter cópias ilimitadas a partir de um negativo foi um fato que desmontou substancialmente a noção do original e erodiu toda a ontologia da arte, pois já não era mais claro qual era o autêntico resultado da criação.

Outras técnicas de reprodução desenvolvidas ao longo do século XX também contribuíram para que a reprodução de uma obra fosse feita com maior facilidade, rapidez e economia. No final do século, o digital inunda o contexto e torna qualquer coisa produzível tecnicamente através de sua lógica de produção binária de construção de arquivos programados.

Nesse momento abre-se um parêntese para uma discussão da ordem ontológica da fotografia. Recorrendo ao *Ato Fotográfico*, de Philippe Dubois<sup>34</sup>, entende-se que a imagem fotográfica é um índice, ou um traço da realidade, fazendo referência à semiótica do estadunidense Charles Sanders Peirce<sup>35</sup>. Assim, apesar de todos os códigos a serem decifrados, a imagem fotográfica traz em si algo do real, um prolongamento dele. Ela tem uma ligação existencial com o seu referente, é a emanção do seu referente.

O índice é único e esse princípio da singularidade indiciária encontra de fato sua origem na própria unicidade do referente. Por definição, este jamais pode se repetir existencialmente (jamais se atravessa duas vezes o mesmo rio). Contudo, todos sabem que de uma imagem fotográfica é possível fazer centenas ou até milhares de cópias. O que nos esquecemos é que essa reprodutibilidade opera apenas entre signos. A unicidade não se refere a essa relação entre signos: refere-se à relação de cada um deles com o objeto denotado. (DUBOIS, 2008, p. 73)

Entretanto é inevitável considerar o estudo de Dubois sobre a ontologia fotográfica um estudo datado. Se no pós-moderno vivemos sob o reinado da comunicação digital e inseridos em uma rede que se retroalimenta, o que seria a

---

<sup>34</sup>DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico*. Tradução de Marina Appenzeller. 11. ed. Campinas: Papirus, 2008.

<sup>35</sup>Pierce estabeleceu uma classificação dos signos em que eles se dividiriam em três categorias: ícone, índice e símbolo. Na primeira o signo seria análogo ao real; na segunda, um traço do real; e, na terceira e última, uma transformação do real conectada a fatores culturais e sociais.

fotografia neste contexto? Se dentro da rede o signo antecede a própria coisa, como é que a fotografia – que dependia da coisa para existir, que tem em si um traço de real – circula nessa rede sem seu referente? Passa a existir uma imagem simulada reproduzida, pois assim deve ser para atender às necessidades de onipresença dos elementos imersos na rede, da futura imagem fotográfica reproduzível, que é, pela definição tradicional, indiciária e representante do passado, fazendo referência a Roland Barthes<sup>36</sup>, que já havia definido em 1980, na ocasião do lançamento de *A câmara clara*, a noema da fotografia como o “isso foi”.

Neste contexto, percebemos que tentativas de conclusão sobre aquilo que é ou deixa de ser fotografia já não tem mais razão de ser. Se estamos inseridos em um contexto híbrido em que a imagem se antecipa à coisa e circula livremente como a própria coisa, a redução da fotografia a um meio cerceado de definições, não se aplica mais. Entretanto, essas noções continuam arraigadas, muito por força da arte Moderna, que valorizou a pureza dos meios como objetivo, mas sobretudo porque nos encontramos em um estágio de transição de paradigmas, em que conceitos e ideias oscilam e se revezam até que algo possa ser observado com mais clareza.

Torna-se necessário tomar aqui, mais uma vez, o que Walter Benjamin<sup>37</sup> dizia sobre a obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. O que se perde na obra serialmente reproduzida é a sua aura, essa qualidade singular do aqui e agora, e a obra adquire, segundo Benjamin<sup>38</sup>, no seu destino inelutável de reprodução, uma forma política. No momento atual o que se perde é o original, que só uma história pode reconstruir como autêntica. A forma mais avançada, a mais moderna deste desenrolar e que ele descrevia no cinema, na fotografia e nos *mass media* contemporâneos é a forma em que o original já nem tem lugar, porque as coisas são à partida concebidas em função da sua (re) produção ilimitada.

De acordo com o filósofo alemão<sup>39</sup>, quando a materialidade da obra se esquiva do homem através da reprodução, o testemunho se perde. O que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é a sua aura. A existência única da

---

<sup>36</sup>BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

<sup>37</sup>Ibid.

<sup>38</sup>Ibid.

<sup>39</sup>Ibid.

obra é substituída pela serial. Para Benjamin<sup>40</sup> o significado da reprodução é inconcebível sem o aspecto destrutivo. O apagamento ou deslocamento da aura se confirma, através do fotográfico, como uma característica da arte contemporânea que se torna explícita na fotografia.

No contexto pós-moderno, não se encontra mais a importância do aqui e do agora, pois o sistema contemporâneo das artes funciona através da circulação pela rede, que está em todos os lugares em todo tempo, podendo inclusive o signo existir antes mesmo de seu referente, por meio dos simulacros naturais da digitalização e da multiexistência proporcionada pela rede.

Não é só por meio da digitalização que esse fenômeno pode ser verificado. Basta que se recorra a algumas formas de expressão artística consideradas novas para que seja possível vislumbrar este fenômeno. A *landart*, por exemplo, depende de sua reprodução através da fotografia ou do vídeo para que seja conhecida em nível global. O mesmo acontece com as *performances* e *happenings* que, além disso, se inserem na rede através da sua antecipação. O que vai acontecer é divulgado e circulado como parte do próprio acontecimento nesse ciclo que não tem nem início, nem fim. A arte embasada no processo ganha cada vez mais força e a necessidade de incessante aparição na rede é vital. A obra existe no ato, única, mas seus signos circulam infinita e incessantemente.

O público, confrontado com a dispersão dos locais de cultura, com a diversidade das obras apresentadas e seu número sempre crescente, com o também progressivo número de revistas, jornais, anúncios, atraído pelos cartazes, atirado de um lado para o outro por críticos de arte, acumulando catálogos, parece desorientado diante da arte contemporânea. É assim que esta se distancia da noção do que seja arte para o público em geral. Ela não se parece com arte, pelo menos em seu sentido mais conhecido, o clássico, aquele em que a arte está dentro dos museus e espera por seu público em uma posição sacralizada.

Na fotografia acontece uma histeria tanto de produção quanto de circulação. As imagens se sucedem e, com as novas tecnologias, estão por toda parte, nos monitores de todos, a qualquer momento e em diferentes estados de apresentação, misturadas a diversas outras mídias e transmutadas em formas e suportes variados.

---

<sup>40</sup>Ibid.

Tantos são os recursos e as possibilidades de comunicação que uma câmera fotográfica digital, mesmo que das mais simples e baratas, ou mesmo que seja das acopladas aos telefones celulares, torna-se artigo de primeira necessidade, já que atesta a existência do sujeito na rede e, em outra ordem, sua capacidade criativa e seu *status* social dentro da nova ordem.

Em nível mais comunicacional e menos subjetivo e, tendo em vista que a civilização ocidental valoriza a visão sobre todos os outros sentidos em função da pressa e da agilidade impostas pela novo paradigma, a cultura ocidental contemporânea passou a ser calcada na fragmentação, na redução, buscando na síntese o máximo de informação num mínimo de tempo gasto. Nesse sentido e desde então assiste-se ao “temporal” incessante de imagens. Mesmo que entendamos estes fenômenos como acontecimentos democratizantes, ironicamente, a contemporaneidade coloca a fotografia diante do problema da produtibilidade e da reprodutibilidade técnica: pela saturação, pelo excesso e pela descredibilidade, chega-se à não-absorção, à cegueira, à invisibilidade da fotografia sem dono nem origem.

Dotada de vida quase autônoma, a obra digital pode se multiplicar, se modificar indefinidamente, basta dotá-la de parâmetros para que se desenvolva; não existe obra parada, consumada. Teoricamente, a obra – imagem digital – nunca deixa de ter possibilidades infinitas. (CAUQUELIN, 2005, p.156)

Vivemos, portanto, a era da produtibilidade técnica nas artes e, claro, também na fotografia. Somente possível através das consequências características do desenvolvimento global da arte contemporânea, a produtibilidade técnica é entendida na fotografia como a consequência real da importância que ganharam as tecnologias de produção, reprodução e comunicação. Por causa delas, foi acoplada à fotografia essa produtibilidade técnica, em que não se distingue original de cópia, já que, para existir, tal fotografia depende de sua capacidade de produção e reprodução infinita e imediata.

Revivendo a “profecia” de Walter Benjamin<sup>41</sup>, da década de 1930 – quando, ao descrever o advento da técnica na reprodução da obra de arte como um fator novo

---

<sup>41</sup>Ibid.

a ser observado, falava sobre a perda da aura da obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica –, com o mundo digital, vivemos a produtibilidade técnica, onde o estágio inicial da obra depende da técnica, principalmente por motivos de viabilidade contextual e pela necessidade de globalização simultânea de tudo que existe. É a rede.

Assim, percebe-se que, apesar da aparente multiplicidade simultânea de valores e da liberalização de conceitos, a arte contemporânea pode se distinguir por algumas características. Uma delas, que se aplica a todo e qualquer fenômeno do mundo globalizado, é a regência através dessa rede, que dita regras de rapidez e produção técnica que acabam por trazer consequências radicais também para a fotografia.

(...) a questão que se coloca é a seguinte: em meio a um universo saturado de imagens clichês, onde a realidade se apresenta de modo cada vez mais difuso através dos meios de comunicação em tempo real; onde a natureza é substituída pelo artifício e o sujeito psicológico perde sua densidade; quando tudo tende à desmaterialização, que projeto fotográfico, que imagem pode intensificar os sentidos e fazer pensar? (FATORELLI, 2003, p. 63)

A hipertrofia da imagem conduz de forma paradoxal ao seu apagamento e sua substituição por imagens sem referente e experimentação caracterizando-se como apresentação e não mais representação. Nessa massa de imagens em produção e circulação, possivelmente sem nenhuma conexão indiciária ou referencial, a fotografia pode deixar de ser percebida e apreendida como meio dotado de conteúdo sensível. Por conseguinte, o sujeito que fotografa deixa de ser entendido como ser criador de imagens fotográficas poéticas ou documentais, e é entendido como peça do sistema.

É levando em conta tais considerações a respeito da arte contemporânea e da fotografia no contexto da produtibilidade técnica que o trabalho de Chema Madoz será analisado. As escolhas feitas pelo fotógrafo em contraste com o paradigma analisado são as bases desta dissertação, que busca entender os efeitos da obra do espanhol na contemporaneidade e suas contribuições para uma reflexão sobre a fotografia atual.

#### 4 A OPÇÃO PELO SURREALISMO

Neste capítulo será abordado um assunto muito importante para a posterior análise da obra do fotógrafo espanhol Chema Madoz: o Surrealismo. Por meio de uma análise crítica de sua história, de suas diretrizes e de suas consequências como movimento artístico e político, pretende-se plantar bases para a compreensão do trabalho do artista.

É importante ressaltar que expressar-se por meio das concepções defendidas pelos surrealistas é também um fator que agrega diversas consequências bastante específicas ao trabalho do artista espanhol em questão. Através da análise mais detalhada do Movimento e de suas diretrizes, a partir das obras do próprio André Breton<sup>42</sup>, poderemos enxergar como determinadas opções de Madoz provocam os efeitos observados.

Se utilizarmos como base a discussão anterior sobre arte contemporânea, logo pensamos que escolher uma estética específica para se expressar pode ser considerado finito e fechado demais. Entretanto, por se tratarem especificamente das diretrizes surrealistas, o que acontece é justamente o contrário, como veremos.

Logo em seguida recorreremos aos conceitos de *imagem-cristal*<sup>43</sup> e de *devaneio cristalino*<sup>44</sup> e *imensidão íntima*<sup>45</sup>, de Gilles Deleuze e de Gaston Bachelard, respectivamente. Ambos os pensadores atualizam algumas das diretrizes utilizadas pelo Surrealismo como forma de criação artística, através dos seus conceitos. O intuito é trazer as ideias estabelecidas por estes pensadores, buscando transportar o Surrealismo para o contemporâneo com mais frescor, mobilidade e livre do estigma de ser apenas uma formalidade estética.

A compreensão sobre o Surrealismo e sobre os pontos fundamentais que formulam Deleuze e Bachelard nesse âmbito, neste ponto do trabalho, é fundamental

---

<sup>42</sup>BRETON, André. **Manifestos do Surrealismo**. Tradução de Sergio Pachá. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2000.

<sup>43</sup>DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Tradução de Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.

<sup>44</sup>BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios da vontade**. Tradução de Maria Ermantina de Almeida Pedro Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

<sup>45</sup>BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

para entendermos posteriormente aquilo que vai se chamar de quixotismo contemporâneo e para chegarmos ao conceito de aura da recepção, que será trabalhado mais adiante, após a análise específica de cada fotografia.

#### 4.1 O SURREALISMO NA TEORIA

O significado<sup>46</sup> da palavra Surrealismo já diz um pouco sobre o próprio: automatismo psíquico em estado puro mediante o qual se propõe exprimir, verbalmente, por escrito ou por qualquer outro meio, o funcionamento do pensamento. Em outras palavras: ditado do pensamento, suspenso qualquer controle exercido pela razão, alheio a qualquer preocupação moral.

Surrealismo, em sua definição mais genérica, é o automatismo puramente físico através do qual se pretende expressar, verbalmente, por escrito, ou de outra forma, a “verdadeira” função do pensamento. Seria o pensamento ditado na ausência de qualquer controle manifestado pela razão, e fora de quaisquer preocupações estéticas ou morais.

O Movimento baseia-se na crença na realidade superior de certas formas de associação antes negligenciadas, na onipotência do sonho, e no jogo desinteressado do pensamento. Ele conduz à destruição permanente de todos os outros mecanismos físicos e à sua substituição na solução dos problemas principais da vida.

Embora tivesse sempre havido artistas cujas obras se inspiraram em sonhos, no sobrenatural, no irracional e no absurdo, só se pode compreender o significado exato do Surrealismo como movimento artístico se o observarmos no contexto de um período específico: os anos entre as duas Guerras Mundiais.

Os artistas que se juntaram em Paris no início dos anos de 1920 partilhavam uma profunda desconfiança da sociedade burguesa materialista, que, acreditavam eles, era responsável pela Primeira Guerra Mundial. O estilo de vida superficial e a confiança na tecnologia que tinha a sociedade burguesa fez que os artistas acreditassem em uma nova antiarte revolucionária como virada de paradigma. Os surrealistas partilhavam algumas ideias dadaístas, mas estavam decididos a ser mais

---

<sup>46</sup> CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. **O Surrealismo**. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

organizados e mais relevantes para o mundo real. André Breton visualizava um movimento que pudesse fazer a diferença.

Além de uma mudança estética nas artes era proposta uma mudança social e psicológica.

Certamente a utilização dos exércitos de massa e as hecatombes da Grande Guerra fizeram duvidar do valor prático dessa dignidade do indivíduo que pretensamente se respeitava. Mas, uma vez extinta a ameaça da guerra, o que mais se quer é esquecer o necessário reajuste de todo um sistema, nem mesmo primeiro de valores, mas de noções. É então que a função do Surrealismo em 1919 é de explodir, por todos meios (...) (CHÉNIEUX-GENDRON, 1992, p.34)

No centro deste conceito estavam os pensamentos de Sigmund Freud, que Breton adaptou para servir aos seus objetivos. Ele via as descobertas de Freud como a redescoberta do poder dos sonhos e da imaginação, o que remetia aos valores do Simbolismo e da mitologia. Agora a mente passava a ser ela própria, pois se libertava do controle da razão. Breton usou as teorias de Freud para inspirar os que estavam dispostos a lutar contra uma cultura que ele via como ameaçada pela censura do superego.

Toda a incerteza vivenciada através das imagens surrealistas, em que os dados da realidade concreta se entrelaçam às visões fantasiosas do inconsciente, encontra respaldo nas experiências com doentes mentais. Uma característica peculiar da paranoia é que o doente paranoico interpreta os fenômenos da realidade em função das suas obsessões, realizando uma síntese entre o real e o imaginário. A partir disso criou-se o método “paranoico-crítico”, de Salvador Dalí, em que ele propõe um componente ativo na elaboração das imagens. O artista defendia que qualquer imagem poderia se multiplicar eternamente, dependendo somente da capacidade delirante do espectador.

O Surrealismo, em seu projeto mais geral, pretendia abolir a noção de incongruência ou de obscenidade. O Movimento queria colocar no circuito do possível toda espécie de comportamentos e de práticas que não eram totalmente novas, mas que tinham sido marginalizados pela vida social. É a admissão de todos os procedimentos humanos. De acordo com Breton<sup>47</sup>, a ideia era levantar-se contra a

---

<sup>47</sup>CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. **O Surrealismo**. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo:

dissolução do espírito, devolver à consciência individual uma função participativa – tal é o papel a que se dedica o Surrealismo, sobretudo em suas últimas décadas.

Portanto, o Surrealismo se pensa uma filosofia, mas de vida, um modo de viver e de pensar, uma loucura de viver e de pensar que, recusando o mundo tal qual é, pois considera o real como apenas o habitual, se propõe a transformar o mundo e mudar a vida em uma revolta ao mesmo tempo política e poética.

## 4.2 O PRIMEIRO MANIFESTO DO SURREALISMO

“A quem ousa nada é impossível”, dizia André Breton em 1924, ano da publicação de seu Primeiro Manifesto do Surrealismo. A palavra surrealismo foi criada em 1917 pelo poeta Guillaume Apollinaire (1886-1918), ligado ao Cubismo, para identificar expressões artísticas que se esboçavam. A denominação foi adotada pelos surrealistas por refletir a ideia de algo além do realismo. O início do movimento se dá por volta de 1922.

Em homenagem a Guillaume Apollinaire, que acabara de morrer e que, em várias ocasiões, parecia-nos ter obedecido a um impulso desta ordem, sem contudo sacrificar-lhe recursos literários medíocres, Soupault e eu demos o nome de SURREALISMO ao novo modo de expressão pura que tínhamos à nossa disposição e que estávamos impacientes por pôr ao alcance de nossos amigos. (BRETON, 2000, p.39)

No Manifesto e nos textos teóricos posteriores, os surrealistas rejeitam a chamada ditadura da razão e os valores burgueses como pátria, família, religião, trabalho e honra. O humor, o sonho e a contra-lógica são os recursos a serem utilizados para libertar o homem de sua existência utilitária.

Considerando os pensamentos de André Breton<sup>48</sup>, o ato surrealista mais simples consistia em sair à rua empunhando revólveres e atirar a esmo contra uma multidão, e quem jamais tivera vontade de assim liquidar com o sistema em vigor teria um lugar garantido no meio dessa multidão, bem na mira dos revólveres.

---

Martins Fontes, 1992

<sup>48</sup>BRETON, André. **Manifestos do Surrealismo**. Tradução de Sergio Pachá. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2000.

Levando em conta o estudo do inconsciente, de Sigmund Freud<sup>49</sup>, tudo levava a crer que existia um certo ponto do espírito onde a vida e a morte, o real e o imaginário, o passado e o futuro, o comunicável e o incomunicável, o alto e o baixo deixavam de ser percebidos como coisas contraditórias. Ele dizia que o controle objetivo que nos faltava nos sonhos sobrava na vigília. Os surrealistas propunham menos controle para a vigília: ao passo que na vigília a alma pensa e representa com imagens verbais por meio de linguagem, no sonho, ela o faz com verdadeiras imagens sensoriais.

De acordo com essas ideias, a alma perde com o cessar da percepção sensorial ativa e da consciência normal da vida. A concepção pré-científica dos antigos sobre os sonhos achava-se seguramente de completo acordo com sua concepção total do universo. A noção de que o sonho pertence a um mundo distinto do que habitamos durante a vigília é equivocada. Os sonhos não têm origem sobrenatural. O universo onírico e o universo da vigília fazem parte de um mesmo universo.

O sonho não é desatinado nem absurdo, nem pressupõe que uma parte do nosso acervo de representações esteja dormindo, enquanto outra começa a despertar. É um fenômeno psíquico perfeito e é precisamente uma realização de desejos; deve ser incluído no conjunto de atos compreensíveis da nossa vida da vigília e constitui o resultado de uma atividade intelectual altamente complicada. (FREUD, 1979, p.182)

Segundo Freud<sup>50</sup>, o sonho se origina do conteúdo latente e não do conteúdo manifesto. As ideias latentes e o conteúdo manifesto se mostram como duas versões sobre a mesma coisa. O sonho é uma vida que, unida à nossa, constitui o que denominamos existência humana. Os sonhos penetram na vigília e não se pode dizer onde acabam eles e começa esta.

Mais que aplicar nas artes a teoria freudiana, em todos os seus livros e iniciativas, a proposta surrealista tendia ao mesmo fim: mobilizar para a revolução as energias da embriaguez, do sonho, do universo que antes só as crianças e os loucos frequentavam. Pensava-se que um elemento de embriaguez estava vivo em cada ato revolucionário.

---

<sup>49</sup>FREUD, Sigmund. **Interpretação dos sonhos**. Tradução de Odilon Gallotti. Rio de Janeiro: Delta, 1979.

<sup>50</sup>Ibid.

Cumpra sermos gratos às descobertas de Freud. Baseada nelas delineia-se, enfim, uma corrente de opinião graças à qual o explorador humano poderá ir mais longe em suas investigações, uma vez que estará autorizado a não levar em conta tão-somente as realidades sumárias. É possível que a imaginação esteja prestes a recobrar seus direitos. (BRETON, 2000, p.23)

André Breton<sup>51</sup> dizia que a atitude contemplativa era de todo ponto incompatível com o sentimento revolucionário, e que era imprescindível conciliar o Surrealismo como modo de criação de um mito coletivo com o movimento mais geral de libertação do homem, que tende, antes de mais nada, à modificação fundamental do modo burguês de propriedade.

Os surrealistas pretendiam promover uma luta pela emancipação do espírito e do homem. “Transformar o mundo”, disse Marx; “mudar a vida”, disse Rimbaud: para eles estas duas palavras de ordem eram apenas uma e significavam a mesma coisa.

O surrealismo é o “raio invisível” que nos permitirá, um dia, vencer nossos adversários. (...) Este verão as rosas são azuis; o bosque é de vidro. Envolvida em sua verdura, a terra me impressiona tão pouco quanto uma alma do outro mundo. Viver e deixar de viver é que são soluções imaginárias. A existência está em outra parte. (BRETON, 2000, p.63 e 64)

A contribuição de Sigmund Freud foi a de definir e de descrever o inconsciente como fenômeno genuíno que governava o pensamento e o comportamento humano. Breton traduziu essa interpretação para uma metodologia artística e literária, baseada na imaginação e no inconsciente, que, acreditava ele, tinham sido reprimidos pelo racionalismo, pela civilização e pelo progresso.

O Surrealismo surgiu apoiado na filosofia nietzschiana, no sentido de tirar-nos de tantos séculos de letargia social, tentando libertar o homem da alienação oriunda de uma sociedade calcada nos preceitos da razão, da ética, da moral e dos cânones religiosos erigidos sobre as bases da verdade absoluta e da inquestionabilidade dos dogmas. (BRAUNE, 2000, p.25)

---

<sup>51</sup>BRETON, André. **Manifestos do Surrealismo**. Tradução de Sergio Pachá. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2000.

A partir do momento em que se coloca esse homem frente a uma instância inconsciente, por ele desconhecida, mas também familiar, e portanto fora dos seus controles racionais, tudo passa a ser muito enigmático e atraente. O investimento no surreal nos remete a uma situação de mobilização interna, de proximidade e de envolvimento com o que se vê, arrancando o espectador do torpor contemplativo, passivo e distante.

### 4.3 WALTER BENJAMIN E O SURREALISMO

Em seu ensaio *O Surrealismo – O último instantâneo da inteligência européia*, Walter Benjamin<sup>52</sup> descreve o Movimento como uma opção revolucionária que deveria atuar para além das artes. Para ele, a filosofia surrealista poderia ser aplicada também aos contextos político e social: “A vida só parecia digna de ser vivida quando se dissolvia a fronteira entre o sono e a vigília. (...) não sobrava a mínima fresta para inserir a pequena moeda a que chamamos sentido”. (1996, p.22)

Para Benjamin, os surrealistas dispunham de um conceito radical de liberdade que não se via há muito tempo na Europa. Eles foram os primeiros a liquidar com o fossilizado ideal de liberdade dos moralistas e dos humanistas, porque sabiam que “a liberdade, que só pode ser adquirida neste mundo com mil sacrifícios, quer ser desfrutada, enquanto dure, em toda a sua plenitude e sem qualquer cálculo pragmático” (1996, p.32). A dúvida de Benjamin na época era se os surrealistas estavam conseguindo unir revolta e revolução, fundir essa experiência de liberdade com a experiência revolucionária.

Benjamin cita uma “iluminação profana” como meio de conhecer a “experiência surrealista” e as drogas como propedêutica para chegar lá. O teórico usa a obra de André Breton, “Nadja”, para exemplificar o dizer e mostra que o “exibicionismo moral” se tornou virtude revolucionária por excelência e fonte de “iluminação profana” (a discricção transformou-se em atributo de pequenos burgueses). O autor também coloca o amor cortês como fonte da “iluminação

---

<sup>52</sup>BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas I**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 10. ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.

profana” já que está associado à dialética da embriaguez, a um estado de transe.

Neste sentido, a seguinte citação de Breton parece atestar o que o filósofo alemão pensava sobre as bases do Movimento e sobre a filosofia que, para ambos, poderia reger o mundo de uma forma completamente distinta:

Vivemos, ainda, sob o reinado da Lógica: este é, naturalmente, o ponto aonde eu queria chegar. Mas, hoje em dia, os métodos da Lógica só servem para resolver problemas de interesse secundário. O racionalismo absoluto, ainda em moda, não nos permite considerar senão fatos estreitamente relacionados com a nossa experiência. (BRETON, 2000, p.23)

O filósofo alemão faz uma comparação entre o comunismo e o Surrealismo pelo princípio idealizador que têm, mas os distingue alegando que o primeiro é otimista e o segundo pessimista e que, por isso, apenas os surrealistas compreendiam o essencial do Manifesto Comunista.

(...) somente quando o corpo e o espaço de imagens se interpenetrassem, dentro dela, tão profundamente que todas as tensões revolucionárias se transformassem em inervações do corpo coletivo, e todas as inervações do corpo coletivo se transformassem em tensões revolucionárias. Organizar esse pessimismo presente na alma dos artistas surrealistas significava extrair a metáfora moral da esfera pública e descobrir no espaço da ação política o espaço completo da imagem, ou seja, encontrar na ação revolucionária a resposta para a mudança. Este espaço da imagem não poderia ser medido, de modo algum, de forma apenas contemplativa. (BENJAMIN, 1996, p. 35)

Claro que as ideias de Benjamin devem ser devidamente localizadas no contexto histórico original. No início do século XX, os preceitos da Arte Moderna eram predominantes e, portanto, o autor, quando defende uma atuação pró-ativa do artista na sociedade não está falando de arte interativa, popular no paradigma contemporâneo, mas de atuação política e social capaz de mudar o *status quo*.

Desta maneira, Walter Benjamin insere o artista em um contexto prático, de fato materialista. Ele entende que o papel desse agente na sociedade era também exercer influência sobre outras esferas, além da artística, atuando diretamente na forma como o mundo se organiza politicamente.

O ideal do alemão era que os artistas pudessem aplicar seus valores estéticos e pessoais na conjuntura política e social do mundo, como propuseram muitos componentes do Movimento Surrealista do início do século XX. O grande problema seria unir os ideais libertários com a prática da revolução, como bem descreveu Luciano Vinhosa<sup>53</sup>:

As expectativas que Benjamin alimentava em torno do surrealismo já estavam contidas potencialmente no movimento. A esse respeito, percebendo o fascínio anárquico que a embriaguez exercia sobre os artistas, Benjamin a reconhece também como o motor da transformação política – no entanto, era preciso submeter a embriaguez à disciplina da revolução. (VINHOSA, apud. D'ANGELO; OLIVEIRA, 2010, p. 114)

Assim, pode-se dizer que Walter Benjamin considerava as forças ideológicas das vanguardas como grandes responsáveis por possíveis mudanças paradigmáticas e revoluções. Para ele, as forças destas vanguardas seriam capazes de mobilizar massas e provocar um movimento de ação coletivo.

Muito influenciada pelos ensaios de Benjamin, Rosalind Krauss<sup>54</sup> entra especificamente na questão da fotografia surrealista. A autora afirma que a fotografia manteria um elo privilegiado com o real e que por isso, seria um suporte de grande valia para o Movimento Surrealista tendo em vista sua busca pela representação de uma “natureza convulsada” (KRAUS, 2002, p. 122).

Na realidade, Krauss posiciona a fotografia como o meio mais adequado para a expressão dos valores surrealistas. Justamente por sua natureza indiciária e até documental o meio de representação fotográfico aplicado ao Surrealismo seria efetivamente essa imaginação impressa da própria natureza em convulsão.

Neste sentido, a fotografia representaria a realidade dotada de uma nova significação, a realidade transmutada em signo. Os artistas surrealistas que se ocuparam da fotografia desenvolveram métodos de manipulação da técnica extremamente interessantes para a transformação da realidade material em signo imagético, tornando visível conceitos-chaves do Surrealismo como o do *Maravilhoso*.

---

<sup>53</sup>In D'ANGELO, Martha; OLIVEIRA, Luiz Sérgio (Org.). **Walter Benjamin: arte e experiência**. Rio de Janeiro: EdUFF; Nau, 2010.

<sup>54</sup>KRAUSS, Rosalind. **O Fotográfico**. Tradução de Anne Marie Davée. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

Desta forma, a fotografia pode ser considerada uma forma de apresentar a realidade codificada. Da mesma forma como Walter Benjamin identificou no Movimento Surrealista as forças necessárias para a efetivação de uma revolução, Rosalind Krauss coloca a fotografia em posição central dentro do Surrealismo como meio primordial de expressão de ideias. Toda a liberdade e a união das instâncias da vigília e do sonho poderiam ser expressas através da fotografia já que, por essência, ela é produção perene de signos e, assim, ampliação da realidade.

Quando Benjamin escreve sobre o Surrealismo, ele também enxerga na fotografia uma instituição de grande potencial criativo. Na seguinte passagem, por exemplo, essa valorização fica bem explícita:

(...) surge algo de estranho e de novo (...) preserva-se algo que não se reduz ao gênio artístico do fotógrafo (...) algo que não pode ser silenciado, que reclama com insistência o nome daquela que vivei ali, que também na foto é real, e que não quer se extinguir na arte. (BENJAMIN, 1996, p.93)

O fim da aura, apontada por Benjamin como consequência do advento da fotografia, corresponderia ao fim de uma determinada concepção de arte, fazendo com que uma arte como fotografia ascendesse impondo novas reflexões. Entretanto, é essencial destacar que esta arte não é proveniente da própria utilização do meio fotográfico como forma de expressão artística, mas sim do fato de fotografia ter, em determinado momento, liberado o objeto da sua aura, o que ficou evidente com o Surrealismo.

#### **4.4 O SURREALISMO NA PRÁTICA**

De acordo com seus idealizadores, o Surrealismo se caracterizava pela negação de tudo que estava em vigor no sistema. Tudo indicava que as energias mobilizadas pelo Surrealismo deveriam desembocar numa revolução. Mas banir a razão, o gosto e a vontade consciente da vida não era nada fácil. Encontrar uma forma de expressão e de vida como a escrita automática<sup>55</sup>, definida por Breton como modo essencial de expressão surrealista, era difícil.

---

<sup>55</sup>Forma de escrita baseada na livre associação de ideias, idealizada por André Breton como forma ideal de expressão surrealista.

Max Ernst<sup>56</sup> lembra como era árduo para os pintores e escultores encontrar formas de trabalhar que correspondessem à escrita automática, em seu tratado de 1934, *O que é o Surrealismo?*. Para o artista, quanto mais arbitrária fosse a junção dos elementos, mais dramáticos e poéticos seriam os resultados. Assim se desenvolveu a colagem, da qual Ernst foi expoente, e logo depois a *frottage*<sup>57</sup>.

A partir de 1920, uma grande quantidade de artistas começou a se congregarem em torno dos surrealistas, em Paris. Max Ernst apresentou suas primeiras colagens em 1921. No seu tratado de 1936, *Para Além da Pintura*, ele descreveu esses trabalhos como “o milagre da completa transformação dos seres e dos objetos vivos, com ou sem mudança da sua forma”<sup>58</sup>.

Alguns dos pintores e fotógrafos surrealistas foram representados numa exposição chamada *La Peinture Surrealiste*, em 1923, em Paris. Estavam expostos Joan Miró, Paul Klee, Hans Arp, Pablo Picasso e Giorgio di Chirico. Eles faziam parte da primeira fase da pintura surrealista.

O conceito intelectual mais importante para estes artistas era o automatismo, que conduziu ao Surrealismo abstrato de Masson, Miró e Arp. Por outro lado, o Surrealismo de René Magritte, Yves Tanguy e Salvador Dalí, que só se juntaram posteriormente ao Movimento, era caracterizado pela representação de sonhos. O que tinham em comum os dois tipos de representação era o seu tratamento visionário e poético do tema.

As fotomontagens surrealistas, por meio da justaposição de imagens e palavras, percorrem o caminho do questionamento do cotidiano e da absurdidade. Tais fotomontagens desafiam a realidade instaurando o irracional, o onírico, por meio da manipulação da realidade, ao retirar os objetos de suas banalidades cotidianas e inseri-los em situações sem uma coerência aparente, onde é possível constatar o mistério e o fantástico de tal forma que é criada uma realidade verossímil e absurda ao mesmo tempo. Um bom exemplo desse tipo de trabalho é o de René Magritte. Em suas obras encontramos a desconexão como ponto recorrente.

---

<sup>56</sup>CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. **O Surrealismo**. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

<sup>57</sup>Técnica que envolve o ato de esfregar um lápis ou um pincel quase seco em papel ou tecido colocado sobre uma superfície irregular, o que revela a textura do objeto.

<sup>58</sup>KLINGSÖR-LEROY, Cathrin. **Surrealismo**. Tradução de João Bernardo Paiva Boléo. Köln: Taschen, 2007.

Neste contexto, voltamos rapidamente à discussão sobre o estatuto da fotografia. Enquanto, neste momento da arte moderna, a pintura conquistava, por meio de sua redução, sua identidade mais pura, na fotografia este mesmo caminho não levava para o caminho das artes humanas. A ênfase nos procedimentos restritos a cada meio implicava em relações ainda mais diretas com o referente material.

O trabalho de identificação e de celebração das singularidades do meio levado a termo por fotógrafos e críticos modernos culminou com o estabelecimento dos conceitos de *fotografia direta* e de *purismo*. No contexto do ideário moderno, estes dois conceitos ocuparam o lugar de centros de referência destinados a selecionarem as opções estéticas responsáveis pela valorização das propriedades internas, aquelas que, como se viu, garantem as operações de purificação. (FATORELLI, 2003, p.94)

Assim, movimentos como o *Grupo f 64*, que tinha como adeptos os grandes nomes Ansel Adams e Edward Weston, faziam frente à fotografia que se utilizava do experimentalismo em todas as vertentes como a de Man Ray, considerado por alguns críticos da época como pictorialista, por recorrer a diversos tipos de manipulação de suas imagens.

Tal adendo é muito importante para a reflexão final desta dissertação porque, apesar de, neste momento, estarmos tentando sintetizar aquilo que foi o Movimento Surrealista para que seus valores sejam entendidos e aplicados à fotografia atual, especialmente à de Chema Madoz, a discussão sobre a ontologia da imagem fotográfica permeou a história da fotografia ao longo de sua existência e persiste até os dias atuais, como já visto na parte em que se fala sobre a produtibilidade técnica. O conhecimento destas questões é de primordial importância para a análise sobre a fotografia contemporânea e sobre a obra de Chema Madoz.

Fora disso, a menção a Man Ray é relevante para o contexto do Movimento Surrealista e para o que é atualmente a fotografia experimental. Dentro do Movimento, a fotografia desempenhou papel dúbio pois foi desqualificada do ponto de vista artístico, mas ao mesmo tempo se caracterizava como meio ideal para a expressão do automatismo pregado pelo Surrealismo.

Apesar da adoção de caminhos estéticos distintos, a reivindicação agressiva por mais justiça aproximou os surrealistas de todas as correntes políticas de inspiração igualitária que contestavam a ordem estabelecida. Porém, essa reivindicação é arrastada para uma revolta em todos os sentidos. De acordo com os

preceitos surrealistas, os pontos de aplicação de uma revolução não poderiam se limitar à ordem social e política das coisas ou se subordinar à disciplina de um partido. Entretanto, o querer político, num partido revolucionário, fica sempre subordinado à razão, na sociedade de classes vigente outrora e hoje, o que tornava impossível a concordância entre o Movimento e as instituições que tentavam promover a mudança do sistema da época.

Além disso, para os seus seguidores, o Surrealismo era uma forma de vida, uma espécie de existência que deixava espaço para a brincadeira e para a criatividade. Era viver para o momento, com espontaneidade e liberdade, tudo o que contrariava os ideais burgueses no início do século XX. Predominava uma espécie de “individualidade coletiva”<sup>59</sup>. Havia, portanto, outro paradoxo no cerne de toda essa filosofia: o sonho e o imaginário como potências inventivas são faculdades apenas individuais. Instalava-se aí um divórcio entre o sonho e a ação.

Entretanto, os adeptos do Movimento achavam formas alternativas de agir. As atividades surrealistas não se reduziam à literatura, à poesia e às belas artes. Pouco antes da publicação do Primeiro Manifesto do Surrealismo, em 1924, o Departamento para a Pesquisa Surrealista abria as suas portas em Paris, publicando o seguinte anúncio (2007, p.11): “O Departamento para a Pesquisa Surrealista, através do uso de todos os meios apropriados, pretende reunir toda a informação possível relacionada com formas que possam expressar a atividade inconsciente da mente”, o que abria o Movimento ao uso prático.

No início, o Surrealismo não deu ênfase às atividades políticas. Elas não estavam no primeiro plano e pareciam um pouco contraditórias, como já mencionado, embora globalmente libertárias. Mas em 1925 as atividades artísticas foram, em parte, abandonadas em favor de uma agenda mais política e mais ajustada à realidade. A partir daí, as famosas *papillons* surrealistas foram distribuídas. Estas “borboletas” eram pequenos folhetos com cabeçalhos como (2007, p.17) “Pais, contem os vossos sonhos aos vossos filhos” e “Se amas o amor, amas o Surrealismo”. Para os burgueses, cuja forma de vida estava em questão de forma irônica, essas atividades eram consideradas divertidas e imaginativas, e não uma

---

<sup>59</sup>KLINGSÖR-LEROY, Cathrin. **Surrealismo**. Tradução de João Bernardo Paiva Boléo. Köln: Taschen, 2007.

ameaça.

Todos os membros do Movimento apoiavam o Marxismo, ou pelo menos eram simpatizantes da esquerda. Entretanto, a revolução a que se referiam os surrealistas nada tinha a ver com a Revolução Russa. Para os surrealistas a individualidade era mais importante que a comunalidade. O que Breton fez foi unir a palavra de ordem de Marx, “Transformar o mundo”, com a de Rimbaud, “Mudar a vida”, e esclarecer que essas duas orientações, para os surrealistas, eram apenas uma<sup>60</sup>.

A nova orientação política conduziu, naturalmente, a tensões e divergências no grupo. Alguns defendiam a união com as atividades dos partidos comunistas, e outros, como André Breton, alegavam que as atividades interiores deveriam seguir, independentes de qualquer controle externo. O grande idealizador do Movimento se recusava a admitir que viver sob padrões burgueses pudesse prejudicar o ideal libertário do Surrealismo. Breton apostava na independência da atividade intelectual.

Além disso, havia graves divergências entre o Marxismo e o Surrealismo. O trabalho não deveria ser alienante numa sociedade socialista, segundo a ótica marxista, ao passo que, para os surrealistas, ele é um valor moral e pode impedir a mobilização ativa do imaginário. Ainda, para o Surrealismo, o indivíduo continua sendo um único ser cuja vida não coincide com a de nenhum outro, nem com a ideia de libertação do proletariado.

Foi então que o Movimento Surrealista, que vinha sofrendo desgaste ao se utilizar somente do automatismo puro, tendo como principal proposta o afastamento total da realidade, encontrou em Salvador Dalí um suspiro de realidade, através do método “paranoico-crítico”. O artista propunha a síntese entre consciente e inconsciente para chegar ao que se denominou “suprarrealidade”.

A partir de então as experimentações surrealistas passaram por um processo contínuo de transição, em que se verificava que o mundo funcionava numa permanente relação entre a realidade e a fantasia, negando todo o sistema ocidental, que rejeitava os aspectos paradoxais do mundo. Os surrealistas passavam a entender que os elementos não se opõem, mas se relacionam e interagem.

---

<sup>60</sup>CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. **O Surrealismo**. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

Assim, no Segundo Manifesto do Surrealismo, de 1929, Breton atacou diversas figuras antes consideradas inspiradoras, como Charles Baudelaire e Arthur Rimbaud. Ele também expulsou do Movimento nomes como Tristan Tzara, Philippe Soupault e André Masson. O tom do Segundo Manifesto chega a ser tão místico e especulativo que foi taxado como alquímico. Essa mudança de direção lançou o conceito das qualidades místicas dos objetos inanimados que representaram as últimas fases do Surrealismo, expressas nas pinturas de Magritte, e que culminou, pouco depois, com a criação dos próprios objetos surrealistas.

Depois de 1930, surge nos textos surrealistas a expressão “acaso objetivo”<sup>61</sup>, enquanto, no plano das artes plásticas, a atividade paranoico-crítica, proposta por Salvador Dalí, se oferece como correspondente. O acaso objetivo pode ser definido como um signo sem significação, seguido de um fato considerado casual, que mantém uma relação privilegiada com o signo anterior. O fato dá sentido ao signo, ou seja, já correspondendo ao misticismo adotado por Breton no Segundo Manifesto, seria o índice de reconciliação possível dos fins da natureza e dos fins do homem aos olhos deste último, obedecendo a uma lógica individual. Já o método de Dalí<sup>62</sup> é definido como uma vontade ativa de sistematizar a confusão e de contribuir para o descrédito total da realidade, obedecendo a uma lógica espacial.

Também nos anos 1930, o Surrealismo contribui com mais uma forma de representação de ideias: o humor negro. No período entreguerras, por vezes, emerge uma imensa esperança; entretanto, por outras, é o trágico que surge em seu lugar. O humor, ainda que negro, é a expressão do princípio do prazer, que, neste caso, é vitorioso sobre o princípio da realidade, ambos conceitos de Freud, que definiu o papel do humor<sup>63</sup> como modo de pensamento que tende a poupar o dispêndio exigido pela dor. O humor negro seria a resposta às agressões à liberdade humana.

Em 1933, o Surrealismo já não era uma rebelião violenta, mas uma revolução de sucesso cujos ativistas tinham atingido o poder. Assim, André Breton e Paul Éluard tentavam re-determinar as funções do Movimento, que se tinha distanciado de seu maior questionamento: os valores burgueses. Entretanto, já era tarde para a

---

<sup>61</sup>CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. **O Surrealismo**. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

<sup>62</sup>Ibid.

<sup>63</sup>Ibid.

“individualidade coletiva” e as contradições inerentes à filosofia surrealista voltavam a se evidenciar. Um grupo apoiava o Surrealismo de luta e o outro, o Surrealismo como movimento puramente artístico.

O fim das esperanças surrealistas nos partidos comunistas em 1935 os aproxima do Trotskismo. A partir de diretrizes de Trotsky de revolução permanente e de socialismo associado à liberdade, André Breton enxerga uma saída para a atuação política do Surrealismo. As duas filosofias concordavam em um ponto fundamental: a arte tinha, como uma de suas tarefas, participar na preparação da revolução.

Entretanto, mudar um paradoxo intrínseco não foi possível na prática. Num contexto revolucionário aguça-se o problema da relação entre o indivíduo e a sociedade. Por mais que o Surrealismo considerasse revolucionária toda e qualquer forma de arte, é inegável que a obra está mergulhada em determinada ideologia a partir do momento em que se vive numa sociedade de classes e, então, o Surrealismo cai novamente na tendência ao anarquismo e na confusão, como meros perturbadores da ordem. Segundo Chénieux-Gendron (1992, p.182), “O poético engloba o político ou, para falar em termos marxistas, a imensa confiança depositada pelo Surrealismo no poder da imaginação trabalha já como numa sociedade sem classes”.

O fim foi selado com o aparecimento do fascismo e com o início da Segunda Guerra Mundial, em 1939, quando muitos artistas tiveram que partir para o exílio e a grande revolução da experiência livre e coletiva foi abruptamente interrompida. Entretanto, pode-se dizer que o conceito de abertura do inconsciente tornou possível pensar e produzir de forma diferente e permitiu analisar a sociedade que se baseava nos valores burgueses.

A volta dos surrealistas à França, após a Segunda Grande Guerra, foi bastante penosa. Durante mais de dois anos os artistas não tiveram dinheiro para financiar uma publicação coletiva. Em 1947, parece surgir uma força através de uma exposição e de um reagrupamento em torno de André Breton a favor de lutas contra o imperialismo e contra o stalinismo e, mais tarde um pouco, contra a religião.

No entanto, do ponto de vista político, o grupo bretoniano não encontra nenhum movimento, mesmo internacional, a que pudesse juntar suas forças. Depois de tentativas de manter a coletividade do Movimento, já desgastado e cheio de

rupturas, através de publicações e ensaios, o Surrealismo sucumbe a novas formas de arte e vida.

Aos poucos, antigos integrantes do Movimento vão sendo desligados de suas atividades pelas convicções de André Breton. Max Ernst, por exemplo, foi excluído por aceitar o primeiro prêmio da Bienal de Veneza de 1954. Aos olhos do grupo bretoniano, a pintura do artista permanecia surrealista, mas o autor já não o era.

A morte do líder Breton, em 1966, provocou uma obrigatória reflexão sobre as novas diretrizes e a definição do Movimento. Até o início da década de 1970, ainda saem algumas publicações fiéis aos antigos valores e condutas surrealistas. Mas, em 1972, os caminhos se tornam decididamente individuais.

Ultrapassado tanto pelos seguidores como pelas vanguardas, sufocado pelas críticas, o Surrealismo, mesmo como estado de espírito, fica cada vez mais difícil de ser delimitado. Está difuso em nossa civilização. (...) uma das pesquisas críticas mais interessantes ainda é hoje, sem dúvida, a busca e a medida dos diferentes veios de inspiração que inveteraram o movimento (...). As buscas inventivas hoje permanecem abertas em torno da exploração plástica do automatismo e da colagem, em torno da experimentação, na obra escrita, da noção de tabu, e suas implicações: a violência e o sagrado, na ordem individual e coletiva, interrogam as nossas sociedades. (CHÉNIEUX-GENDRON, 1992, p.119)

O Surrealismo simbolizou uma luta no sentido de devolver ao homem a sua potencialidade criativa, retirando-o de uma estagnação paralisante e da alienação, com o intuito de promover uma verdadeira harmonização entre as instâncias consciente e inconsciente.

Para o fotográfico, a prática surrealista lembra que a imagem é também a criação de novas realidades a partir de cada desdobramento que sofre. Acontece que a fotografia não é apenas uma pluralidade de interpretações que remete ao passado por seu aspecto referencial, mas uma pluralidade que é presente e futuro também, ou seja, dinâmico e fluido. Coexiste em realidades distintas, mas igualmente existentes.

Ainda que não tenha conseguido ser bem-sucedido em todas as suas propostas, o Surrealismo pode se considerar o Movimento que trouxe o inconsciente para o consciente, trazendo à tona uma fonte infinita de criação. Mais que isso, o Surrealismo foi um movimento coletivo de sucesso que pode ser visto como internacional e universal, sobretudo por trabalhar com uma forma comum de inspiração que a ninguém pode ser negada ou privada.

Além disso, a dinâmica ativa também foi de grande contribuição para aquilo que veio a se seguir no âmbito das artes. A consciência de que arte e vida podem caminhar juntas, ou pelo menos, alinhadas, e que a iniciativa artística pode mudar mais que uma estética formal, são heranças impagáveis que até hoje rendem frutos e tentativas mais ou menos exitosas.

#### 4.5 OS CRISTAIS DE BACHELARD E DELEUZE

Após passarmos pela história do Surrealismo e pela compreensão de suas diretrizes e principais ideias, passamos agora a analisar uma ideia fundamental que tem íntima ligação com a obra de Chema Madoz e com os pensamentos surrealistas: a noção de cristal estudada por Gilles Deleuze<sup>64</sup> e também por Gaston Bachelard<sup>65</sup>.

Entendendo que o Surrealismo defendia que as coisas mundanas e cotidianas deveriam ser compreendidas e consideradas fonte de inspiração inicial e que, junto, misturadas ao inconsciente, deveriam funcionar como uma coisa só, partimos aos pensamentos destes autores para refletirmos sobre uma importante escolha no processo criativo do fotógrafo em questão.

Sabemos que a proposta do Surrealismo se baseava na crença de que as forças do inconsciente não deveriam ficar restritas às crianças e aos loucos e que os sonhos e devaneios deveriam formar parte da mesma realidade de que fazem parte as coisas mundanas e tangíveis. Quando Deleuze, apesar de analisar o cinema e não a fotografia quando o faz, define a *imagem-cristal*<sup>66</sup> como uma imagem que tem duas faces indiscerníveis, ele está nos dando previamente uma das chaves para decifrar aquilo que o Surrealismo nos antecipou.

O filósofo francês afirma que, apesar de objetivamente distintos, os conceitos de real e imaginário, atual e virtual, são realidades indiscerníveis e, portanto, convivem juntas sempre:

---

<sup>64</sup>DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Tradução de Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.

<sup>65</sup>BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios da vontade**. Tradução de Maria Ermantina de Almeida Pedro Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

<sup>66</sup>DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Tradução de Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.

A imagem atual e *sua* imagem virtual constituem, portanto, o menor circuito interior, em última análise, uma ponta ou um ponto, mas um ponto físico que não deixa de ter elementos distintos (um pouco como o átomo epicuriano). Distintos, mas indiscerníveis, assim são o atual e o virtual, que não param de se trocar. (DELEUZE, 2007, p. 90)

Bachelard também buscou no cristal a fonte de seus pensamentos devaneantes e chegou ao que chamou *devaneio cristalino*<sup>67</sup>. Para ele, a fonte desta forma de devaneio está na profundidade e na pureza de um cristal, pois considerava que tal elemento podia ser visto como o mínimo, como algo que não se expande, mas cresce em outro sentido. Segundo Bachelard, “é em torno da beleza rara e profunda de um cristal isolado que precisamos procurar a raiz do devaneio cristalino. Quando é cativada pela lição do cristal, a imaginação transporá esse devaneio a toda parte” (p.232, 1991).

Bachelard afirma que a partir do devaneio cristalino forma-se o *cogito do sonhador*<sup>68</sup>, aquele em que o sujeito devaneia acordado fundindo o mundo real com o mundo onírico, tornando toda e qualquer imagem do mundo um ponto acolhedor, onde não há contradições. A partir de um objeto escolhido pelo sujeito devaneante, este pode experimentar tudo o que sonhar.

O homem do devaneio e o mundo do seu devaneio estão muito próximos, tocam-se, compenetram-se. Estão no mesmo plano de ser; se for necessário ligar o ser do homem ao ser do mundo, o cogito do devaneio há de enunciar-se assim: eu sonho o mundo; logo, o mundo existe tal como eu o sonho. (BACHELARD, 2006, p. 152)

O filósofo afirma também que o devaneio mais profundo e mais particular pode ser comunicável. É precisamente isso que os artistas fazem: eles nos oferecem suas imagens materializadas e tentam nos ensinar a sonhar por meio de seus devaneios concretizados em poesias, pinturas, fotografias...

A imagem-cristal funciona em relação direta com outras imagens e esta relação não é regida pela cronologia narrativa dos fatos, ela abarca sonhos, lembranças, toda e qualquer imagem que exista em plano atual ou virtual e que faça parte do devaneio do sujeito, em qualquer tempo e espaço.

---

<sup>67</sup>BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios da vontade**. Tradução de Maria Ermantina de Almeida Pedro Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

<sup>68</sup>BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

Antonio Fatorelli<sup>69</sup> opõe imagem-cristal e imagem-orgânica dizendo o seguinte:

No outro caso, da imagem-cristal, as imagens secretam realidades que já não se confundem com a da referência. Autônomas, abstraídas de vínculo remiscivo de origem, essas imagens situam-se em um presente sempre renovado que desperta um passado e prenuncia um futuro igualmente abertos. (FATORELLI, 2003, p. 33)

A partir dessas possibilidades proporcionadas pelo uso da imagem-cristal, criam-se novas e infinitas subjetividades. Isto porque o paradigma da imagem-cristal subverte a lógica do tempo linear e permite que toda e qualquer fonte de inspiração seja amparada no contexto criativo como realidade possível, como integrante do universo original de criação.

As bases lançadas pelo Surrealismo vão mais além no pensamento de Bachelard. O que era um movimento, de caráter amplo é verdade, se torna, para Bachelard, a vida em si:

Um poema é uma loucura retocada. Um pouco de ordem poética imposta às imagens aberrantes. A manutenção de uma inteligente sobriedade no emprego – ainda assim intenso – das drogas imaginárias. Os devaneios, os loucos devaneios, conduzem a vida. (BACHELARD, 2006, p.164)

Assim, o autor chega ao que chama de *imensidão íntima*<sup>70</sup>, que já podia ser visto como diretriz do Surrealismo no início do século XX. De acordo com essa ideia, o francês determina uma categoria do devaneio. Segundo ele, a noção de devaneio se alimenta de muitas fontes, mas está sempre ligada à grandeza, ao infinito.

Neste sentido, a imagem do cristal, usada por Bachelard para descrever o *devaneio cristalino* como aquele que é uma fonte de imaginação ativa, também pode ser usada para ilustrar a ideia de *imensidão íntima*. Como Deleuze definiu a *imagem-cristal* como aquela dotada da duplicidade do atual e do virtual, neste ponto fazemos a ligação entre os dois pensamentos e ilustramos a ideia de imensidão íntima com a mesma noção: algo mínimo que potencialmente pode elevar a experiência do sujeito devaneante ao infinito.

---

<sup>69</sup>FATORELLI, Antonio. Fotografia e viagem. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

<sup>70</sup>BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

Dessa forma, Bachelard mostra que o infinito está dentro do sujeito devaneante e que a fonte do devaneio está em toda parte, podendo aparecer em algo que nos punge.

De repente uma imagem se instala no centro do nosso ser imaginante. Ela nos retém, nos fixa. Infunde-nos no ser. O cogito é conquistado por um objeto do mundo, um objeto que, por si só, representa o mundo. O detalhe imaginado é uma ponta aguda que penetra o sonhador, suscitando nele uma meditação concreta. (BACHELARD, 2006, p.147)

Assim, a imensidão teria como uma de suas características intrínsecas a intimidade, que, por sua vez, se caracteriza como vasta, formando, assim, o ciclo do devaneio cristalino, aquele que permite ao sonhador dar asas ao seu imaginário de forma ativa e produtiva.

Tais concepções relacionadas ao devaneio e ao sonho elevam ainda mais as instâncias sonhadoras e devaneantes como potências criativas poderosas. O que, antes de Freud e do Surrealismo, era restrito aos loucos e às crianças, sob as luzes de Deleuze e Bachelard, se torna fundamento essencial para a produção criativa completa, já que, o imaginário humano é composto pelo duplo, que potencialmente é infinito.

Dessa maneira, Chema Madoz se caracteriza como um daqueles que nos comunica seus devaneios e nos ensina a sonhar diante deles. A partir daqueles devaneios materializados, sonhamos também e participamos do ciclo do devaneio cristalino, aquele ativo, que nos faz imaginar e significar de forma participativa e criar, para cada um de nós, nosso próprio universo infinito íntimo. Logo veremos como.

## 5. ANÁLISE DAS IMAGENS

Essa etapa da dissertação se ocupa da análise prática da obra do fotógrafo Chema Madoz. Esse é o momento em que as considerações anteriormente feitas sobre conceitos de fotografia contemporânea e Surrealismo são colocadas em contato direto com a obra do artista. A partir de agora os preceitos nos servem como instrumentos de avaliação e análise para que entendamos os efeitos das escolhas feitas pelo artista na hora de materializar seu trabalho.

A preocupação inicial versa sobre os aspectos técnicos que abrangem todo o trabalho do artista e as consequências que as escolhas de recursos feitas pelo autor trazem para o trabalho e sua recepção. Neste momento a busca é pelo entendimento sobre as opções feitas e sobre o que cada uma acarretou e agregou à sua obra.

Em um segundo momento, a procura é por fazer um exame mais minucioso e subjetivo de cada umas das fotografias selecionadas dentro do universo do trabalho do espanhol. Como já mencionado em momento anterior nessa dissertação, a análise das fotos foi feita em diferentes momentos, assim a edificação da imagem, contando com uma recepção participativa foi diversificada e munida das mais distintas fontes de influência.

Como também já explicitado preliminarmente, a forma escolhida para a análise, levando em conta os assuntos já abordados e as teorias já discutidas, foi a de diário onírico, construção que obedece a lógica de funcionamento do imaginário humano: fora da ordem cronológica e/ou marcações de tempo e sem qualquer sistema racional de organização. Trata-se de uma construção de discurso semântico subjetiva, de extrema importância para a compreensão dos conceitos que serão abordados posteriormente.

Valoriza-se então a sensação causada por uma recepção primária da obra e uma posterior crítica mais ligada ao pensamento, mas ao pensamento livre de quaisquer regras, permitindo qualquer tipo de associação e invocação, o genuíno devaneio cristalino. A validade da análise se pauta em noções formuladas por Immanuel Kant<sup>71</sup> de que imaginação, sonho e pensamento são qualidade intrínsecas

---

<sup>71</sup> KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. Tradução de Valerio Rohden e Antônio Marques. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

a qualquer ser humano e que a *necessidade livre*<sup>72</sup> de pensamento faz parte também da natureza do espírito.

Assim, constrói-se aqui um discurso analítico subjetivo valorizando em um primeiro momento a sensação provocada pela obra, graças às escolhas do autor imersas no paradigma da contemporaneidade, que leva à necessidade da adoção do método hermenêutico de forma individual e/ou coletiva.

## 5.1 OS ASPECTOS TÉCNICOS

Começaremos pelas marcas que permeiam todo o trabalho de Madoz. Em primeiro lugar, é mister fazer observações sobre a apresentação da obra, aspecto que é o mais explícito de todos. As fotografias são enquadradas, emolduradas e, portanto, se inserem no modelo das artes Moderna e anteriores, o modelo da janela, do quadro, que, como já vimos, valorizou a pintura como forma de arte genuína. Na arte Moderna mais especificamente, a questão do quadro foi tão importante na pintura que foi considerada por críticos como o fator primordial a ser prezado como aspecto marcante na “instituição pintura”. A valorização foi tanta que a tendência se direcionou sempre no caminho da explicitação da bidimensionalidade e na evidenciação do suporte como traço estético por excelência.

Como realização cultural, o enquadramento tinha uma importância tão grande quanto a própria arte que ele capturava. Somente o enquadramento fundia em imagem tudo o que ela continha. Somente a história da arte emoldurava a arte legada na imagem em que aprendemos a vê-la. Somente o enquadramento instituía o nexa da imagem. Tudo o que nele encontrava lugar era privilegiado como arte, em oposição a tudo o que estava ausente dele, de modo muito semelhante ao museu, onde era reunida e exposta apenas essa arte que já se inserira na história da arte. (BELTING, 2006, p. 25)

No pós-modernismo, a tendência é que os suportes das obras, se é que ainda é possível chamá-los assim, se misturem e rejeitem qualquer forma de definição e, mais, que mesmo que sejam produzidas para determinado espaço ou ambiente, sejam disponibilizadas na rede, em versão digital já que, conforme observado anteriormente, o que não está na rede tem grandes possibilidades de desqualificar

---

<sup>72</sup> In: CAUQUELIN, Anne. **Teorias da Arte**. Tradução de Rejane Janowitz. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

sua existência no mundo contemporâneo.

Entretanto, o que acontece na obra desse artista espanhol contemporâneo é a aposta no tipo de apresentação mais tradicional da pintura Moderna. Apesar de ter um *site* na rede que disponibiliza grande parte das suas imagens, a obra é feita para a exposição em quadros, fórmulas planas fixas na parede. Tal escolha pode ser considerado antiquada pela maioria dos críticos de arte, mas também pode ser vista como familiar para grande parte do público.

É claro que quando a arte contemporânea estabelece que não há o que se estabelecer de forma fixa e imutável, que não há regras, que tudo o que é obra de arte tem influência de diferentes épocas e estilos, torna-se efetivamente impossível rotular um trabalho como antiquado, entretanto é inegável que obras enquadradas, no sentido do emolduramento, são originais e típicas de períodos anteriores e que museus são instituições também originárias de épocas anteriores utilizadas como meio de legitimação e valorização de um trabalho artístico. Mas, quando o artista opta por recorrer às antigas diretrizes, ele consegue causar um estranhamento, uma surpresa, sobretudo se nos posicionamos no contexto contemporâneo. Além disso, numa direção contrária, o público em geral, com conceitos tradicionais já arraigados, reconhece um quadro como arte, o que inevitavelmente aproxima obra e espectador.

Theodor Adorno<sup>73</sup> define com clareza o que se entende contemporaneamente como museu:

A palavra alemã *museal* (próprio de museu) traz à mente lembranças desagradáveis. Ela descreve objetos com os quais o observados já não mantém um relacionamento vital e que se encontram no processo de morte; devem sua preservação mais ao respeito histórico que às necessidades do presente. Há mais do que uma ligação fonética entre museu e mausoléu. Os museus são os jazigos de família das obras de arte. (CRIMP, 2005, p. 41)

Em seguida, em uma observação ainda superficial sobre o conjunto da obra, é inevitável perceber que Madoz fotografa sempre sem cores, o que, necessariamente, remete ao passado e até aos primórdios da história da fotografia, por ser em tons de cinza, ou seja, sem cores, a mais antiga forma de fotografar.

---

<sup>73</sup>In: CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu**. Tradução de Fernando Santos. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

Neste sentido, pode-se dizer que, imersos como estamos na era da produtibilidade técnica, na qual uma explosão de imagens nos assola momento após momento, uma imagem em preto e branco, ou seja, que se diferencia das outras e da própria realidade material que os olhos humanos enxergam, ganha destaque automático. Além disso, pelo descolamento da realidade material, a imagem em P&B ganha um tempo maior de observação do espectador já que, a decifração do código torna-se necessária, uma vez que os elementos deixam de ser análogos à materialidade.

Ainda, atendo-se às escolhas técnicas do artista, é necessário informar que todas as fotos foram feitas em película e não com uma câmera digital, o que provoca uma sensação ainda maior de se estar falando de algo que é antigo e não funciona de acordo com a imediatez e rapidez do mundo contemporâneo e, mais que isso, que se propõe a durar e se coloca em oposição à fluidez de certas formas artísticas contemporâneas caracterizadas pela volatilidade da experiência.

Apesar de disponibilizar sua obra em versão digital, na rede, ou seja, de não se opor ao aspecto mais democratizante da cultura contemporânea ligada às novas tecnologias de produção e comunicação de conteúdo, Madoz opta por fazer seu trabalho em película. Tal escolha faz com que novamente voltemos aos primórdios da fotografia e à discussão iniciada quando tratamos de arte contemporânea no início da dissertação. Quando é usado o processo analógico de produção fotográfica, o vínculo que a fotografia estabelece com aquilo que está sendo fotografado, permanece. O que não acontece no processo digital. Neste último, os arquivos de imagens fotográficas são a simulação do processo químico, ou seja, o vínculo é apenas convencional e não físico.

Buscando as escolhas mais primárias do fotógrafo, nos damos conta de que ele escolheu a fotografia para se expressar. Desta vez, não tratamos de um conflito cronológico de ordem técnica, até porque a fotografia é um dos meios de expressão artística mais modernos do mundo, mas do conflito entre conceitos. A fotografia é entendida até hoje como meio artístico mais fiel à realidade. E é por isso que é utilizada também como meio de transmitir informação. Entretanto, ela não é um ícone do real, como o definiriam Peirce<sup>74</sup>, Barthes<sup>75</sup> e Dubois<sup>76</sup>, mas um índice,

---

<sup>74</sup>DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico**. Tradução de Marina Appenzeller. 11. ed. Campinas: Papirus, 2008.

considerando seu vínculo físico analógico. Possui sim um traço do real material, mas não é o próprio.

O princípio de uma separação no tempo e no espaço, de uma falha irreduzível entre signo e referente é realmente fundamental. Vem sublinhar radicalmente que a fotografia, como índice, por mais vinculada fisicamente que esteja, ainda assim permanece absolutamente separada dele. (DUBOIS, 2008, p. 93)

Ainda sob o mesmo aspecto, o artista trabalha com um meio de expressão que é entendido, sobretudo, como um recorte no tempo e no espaço, como algo que está no passado e reduzido àquele quadro. Como dizia Roland Barthes<sup>77</sup>, quando tratamos de fotografia estamos trabalhando com algo que *foi*. Entretanto, Madoz trabalha o processo em todas as suas fotos. Quando se apropria de algo real e o coloca em outro contexto, ele está contando algo, transmitindo uma ideia, dando ênfase ao processo do pensamento. O conteúdo da imagem propõe um presente e um futuro pela presença do processo de construção simbólica sempre inacabado no que é visto.

Com essa escolha, Madoz, mais uma vez, subverte os preceitos que regem o senso comum, pois uma fotografia que não representa a realidade material, mas uma realidade construída e narrada ao bel prazer do autor, subverte aquilo que se entende como fotografia porque entra em choque com um dos traços que marcam o meio classificado tradicionalmente como fotográfico: o compromisso com o material.

Aqui, lembro de Aristóteles<sup>78</sup>, que há muitos séculos já falava sobre a arte da *mimesis*, mesmo distante do uso da fotografia como meio de expressão artístico corriqueiro. Para ele tal tipo de arte teria o verossímil como traço e para ele o verossímil está submetido ao conjunto de nossas crenças. Os limites do acreditável seriam os limites dessas crenças. Assim, o que provocaria prazer é estar diante de um meio conhecido em que há alguma novidade que pode nos encantar e nos surpreender, mas que não se exceda em elementos desconhecidos para que o

---

<sup>75</sup>BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

<sup>76</sup>DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico**. Tradução de Marina Appenzeller. 11. ed. Campinas: Papirus, 2008.

<sup>77</sup>BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

<sup>78</sup>In: CAUQUELIN, Anne. **Teorias da Arte**. Tradução de Rejane Janowitz. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

interesse participativo esteja em seu nível mais alto. Seria a articulação ideal entre o trivial e o cativante.

Esta reflexão nos remete de volta à natureza indiciária da fotografia e sua adequação ao Surrealismo, valorizada por Rosalind Krauss, justamente por proporcionar essa possibilidade de integração entre realidade material e realidade subjetiva e liberdade de criação que é largamente explorada no trabalho de Chema Madoz.

Neste sentido, já notamos a influência das ideias de imagem-cristal, imensidão íntima e devaneio cristalino, abordadas no capítulo anterior. Contrariando reflexões e tentativas de impor à fotografia um meio delimitado, Madoz faz com que ela não obedeça sua concepção mais tradicional. O artista rejeita a imposição de finitude do meio e faz com que suas fotografias funcionem em tempos e espaços simultâneos, sem nenhuma regra ou definição relativas a estas instâncias.

Seguindo a análise técnica do trabalho do espanhol como um todo, verifica-se que o artista constrói os objetos que vai fotografar, dando importância a algo que, desde que Marcel Duchamp começou a expor seus *ready mades*, no início do século XX, e por que não dizer desde que Paul Cézanne passou a pintar sensações e não mais representações, no século XIX, não é mais apontada como aspecto de valor primordial nas artes visuais: a habilidade manual.

Pensando neste processo de construção de realidade, o fotógrafo se opõe também à imediatez que a produtibilidade técnica impõe à criação de conteúdo e valoriza o processo de criação material, mais uma vez. Quando o faz, Madoz pode, assim, usar o tempo em seu favor, já que, a lógica de funcionamento não vem de fora, mas sim da sua própria imaginação.

Ainda refletindo sobre o tema, ao construir os objetos que fotografa, o espanhol faz a sua obra única. Claro que ao fotografar os objetos não pode fugir da possibilidade da reprodução em série, mas aquilo que foi fotografado é único e fruto do devaneio cristalino do autor. Ao misturar e hibridizar seu processo de criação, Madoz consegue identidade e originalidade, o que o destaca no contexto do pós-modernismo e da produtibilidade técnica em que repetição e saturação são elementos constantes.

Seguindo na linha da análise das escolhas técnicas envolvidas no processo de criação de Chema Madoz, nota-se que nenhuma das fotos do artista traz uma

legenda explicativa ou um título direcionador, o que por si só já abre o leque de significações que o trabalho pode adquirir conforme circula e encontra seus espectadores. Não há texto, não há explicação, não há definição, não há finitude. É livre. Visto desse ponto de vista, tal característica está de acordo com os preceitos do hibridismo tão valorizado na cultura contemporânea. No entanto, a saída que a arte contemporânea propõe para que essa multiplicidade seja organizada de alguma forma não existe no trabalho de Madoz.

Com a multiplicidade de caminhos possíveis no pós-modernismo, as figuras do crítico e do curador ganharam importância como “tradutores”. Eles se posicionam na nova dinâmica como figuras de interseção entre público e obra/artista/ideia. Assim, visto desse mirante, a legenda seria necessária para uma liberdade direcionada que pudesse conduzir o espectador dentro do caos conteudístico. Significa que a imagem da obra, quando há intervenção do crítico e/ou curador, é construída pelo próprio. O espectador constrói sua imagem a partir da imagem construída pelo crítico, de forma que o contato com a obra é indireto.

Nesse sentido, Madoz tenta recusar qualquer direcionamento ao não colocar legendas ou títulos em suas fotografias. Dessa forma, se opõe às tendências seguidas pela arte contemporânea que, diante do caos pós-moderno, encontra como saída, a intervenção do crítico e/ou curador como essenciais ao contato entre público e obra, o que, necessariamente, acaba afastando a possibilidade de união entre arte e vida já que, o que necessita tradução não pode ser visto como algo acessível e comum ao cidadão ordinário.

Dessa forma, vê-se que, apesar das intenções democráticas, muitos dos preceitos da pós-modernidade acaba afastando arte e vida, e que, talvez sejam necessários alguns pontos de comunicação diretos que facilitem essa aproximação, sem que se interponha um novo elemento entre duas instâncias que podem conviver em harmonia. O que antes era separado pela academia, agora é pela mediação.

Sem a mediação da crítica ou do próprio autor, a grande maioria de espectadores se posiciona de forma mais confortável diante de uma obra que tenha traços conhecidos, de épocas anteriores, em que a obra era considerada auto-suficiente e o fato de estar exposta no interior de um museu já lhe concebia valor artístico:

O artista, e por conseguinte o seu intérprete, o crítico, estão provavelmente entre as poucas pessoas tidas como possuidoras de uma espécie de compreensão intuitiva da situação contemporânea. Neste mundo que, em espaço de tempo menor que o de uma vida, se transformou de maneira a quase escapar ao reconhecimento, a maioria das pessoas que não são capazes e não querem compreender a situação presente respondem ainda aos ditames íntimos de uma era anterior. (BATTCKOCK, 2004, p. 15)

Para finalizar, a opção pelo Surrealismo. Como já discutido, uma das mais conhecidas diretrizes seguida pelos artistas integrantes do Movimento era o uso do inconsciente humano como fonte criativa. Mais que isso, eles tinham a preocupação de unir sonho e vigília em uma só instância criativa, promovendo a produção livre de racionalidade e a união de arte e vida.

Em princípio, a escolha por uma estética para se expressar nos parece bastante antiquada, se levarmos em consideração a análise feita sobre arte contemporânea e o hibridismo dominante na pós-modernidade. Entretanto, é certo que a possibilidade de identificação do espectador com o que está vendo, ou seja, a facilidade que tem de reconhecer os elementos e a filosofia presentes, simplificam a comunicação e a recepção participativa.

É importante lembrar que o intuito deste trabalho não é pregar o nivelamento do espectador por baixo, proporcionando algo já conhecido, mas valorizar a possibilidade de travar um contato direto, livre de mediações. Ainda, como detalhado quando estudados os conceitos de Deleuze e Bachelard aplicados aos preceitos surrealistas, a escolha específica pelo Surrealismo, é ideal para que se possa sugerir a união de arte e vida e a participação ativa do receptor. Ou seja, não se trata de apresentar mais do mesmo, mas de se apropriar, diga-se de passagem mais um traço bastante presente na arte contemporânea, de uma estética para transmitir aquilo que se deseja.

Quando propõe a união entre as instâncias consciente e inconsciente, o Surrealismo quer a liberdade do imaginário humano. Da mesma forma, quando Bachelard institui o devaneio cristalino como fonte criadora do sujeito sonhador, ele tenta também libertar o pensamento humano do mundo material elevando-o à imensidão. Deleuze faz o mesmo quando sugere que atual e virtual devem fazer parte de uma mesma coisa.

Assim, expressar-se através do Surrealismo, além de causar identificação, lida com concepções libertárias. A recorrência aos elementos mundanos, familiares, e a transformação destes em realidades virtuais, no sentido que Deleuze institui, é perturbador e atraente, pois explicita que as possibilidades potenciais são infinitas. Quando concretizadas em fotografia, como Madoz faz, essas realidades se tornam ainda mais perturbadoras, pois nos encontramos diante de um meio que tem como uma de suas características tradicionais mais marcantes o vínculo com a realidade material. Chema Madoz mostra que o analógico, apesar da necessária presença física do fotografável, também pode se localizar na instância da simulação, como faz o digital, em outra medida.

Concluindo, a grande diferença da utilização de preceitos e concepções formais e estilísticas mais antigas no mundo contemporâneo está na intenção, que não é erudição ou academicismo que ajustam o produto de criação aos padrões estabelecidos, mas justamente o contrário. Agora o que ocorre é subversão da lógica da produtividade técnica através de padrões considerados antiquados para trilhar um caminho distinto e materializar um hibridismo de veras híbrido.

Assim, o que se tornou pouco comum, ou até desvalorizado, pode passar a ser ponto a favor. É o que acontece com o fato de o fotógrafo valorizar a construção artesanal dos objetos que fotografa e com o fato de fazer uso da fotografia analógica e em preto e branco. A escolha por utilizar estas técnicas provoca uma reação de estranhamento e o conseqüente envolvimento.

É uma sucessão de escolhas bem-sucedidas: constrói uma realidade e afasta a fotografia analógica da materialidade; fotografa em P&B e obriga a decodificação da mensagem; faz uso da película e rejeita a lógica vigente da produtividade técnica; conta uma história através de imagens fotográficas e subverte o *isso foi* teoricamente intrínseco a ela; enquadra sua obra e recebe aceitação; digitaliza o trabalho e promove democratização; recusa legendas e fomenta a liberdade de participação; recorre ao Surrealismo e, além de provocar identificação, estabelece fonte de criatividade infinita tanto para autor, como para receptor.

Se analisarmos o trabalho de Chema Madoz e buscarmos a perspectiva da aura da obra de arte, de Walter Benjamin, já discutida neste trabalho, é possível dizer que graças a essa suposta aparência antiquada, insólita e exposta na parede de uma galeria, temos uma outra espécie de aura que surge. Sim, porque uma obra que

busca algo assim, quando o movimento é aparentemente o contrário, consegue, no mínimo, um estranhamento, um momento de contemplação. É como um grito no silêncio mais impenetrável. Madoz recorre à produção daquilo que vai ser fotografado, participando de todo o processo de criação artística e valorizando o “aqui e o agora” da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra, resgatando uma autenticidade insubstituível e incontestável. É a “aura”, que retorna, com seu caráter único e particular de *figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja*.<sup>79</sup> Só isso já causa perplexidade pelo anacronismo.

Mas, se na era da produtibilidade técnica tudo é produzido tecnicamente e está na rede simultaneamente em toda parte, é na recepção da obra que se encontra a aura da arte contemporânea. Se não se distingue mais o original de sua cópia, se apesar de o fotógrafo espanhol produzir sua própria realidade a ser fotografada e assim garantir a existência única de sua “escultura”, ele não pode garantir a existência da aura de sua fotografia, porque ela pode ser reproduzida e disseminada infinitamente pela rede. Assim, o que define o momento, o aqui e o agora da obra de arte no mundo contemporâneo é a recepção. Cada espectador então, ao entrar em contato, interpretar e completar aquela obra, dá origem à sua aura, ao aqui e agora da sua existência. E por que não então apostar justamente na fotografia como meio de expressão reprodutível e produtível tecnicamente por excelência como o meio de expressão mais democrático de todos? Como cada receptor produzirá sua aura, a obra terá também existência múltipla e infinita, conceito que será abordado com mais detalhes mais adiante nessa dissertação. Através de suas escolhas é precisamente isso que Chema Madoz faz: promove a origem, e por que não dizer a volta, da aura da obra de arte, adaptada ao mundo contemporâneo.

---

<sup>79</sup>BENJAMIN, Walter. “A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica”. In: **Obras Escolhidas I**, p.170. São Paulo: Brasiliense, 1996.

## 5.2 DAS FOTOS

Analisando com mais minúcia cada foto exposta nesse trabalho, é possível aplicar cada conceito anteriormente mencionado e compreender a obra de Chema Madoz com maior profundidade. Obviamente, as análises que se seguem são subjetivas e, portanto, tomadas a partir de uma perspectiva, sendo assim, uma apenas interpretação possível que surgiu da experiência individual. Segundo Gaston Bachelard<sup>80</sup> (1991, p. 229), “As imagens não se deixam classificar como os conceitos. Mesmo quando são muito nítidas, não se dividem em gêneros que se excluem”.

Assim, levando tal dado em consideração, busca-se fazer uma análise que tem como base aquilo que se entende por recepção imediata, ou o que se refere ao sentimento, sendo desta forma passional, mas também, a recepção racionalizada, também subjetiva, mas influenciada por diversas fontes que não apenas as sensações imediatas do sujeito. Estas fontes são conhecidas como bagagem cultural, social e intelectual do espectador.

Alguns conceitos de Immanuel Kant<sup>81</sup> foram levados em consideração principalmente para entender e conseguir comunicar as sensações e pensamentos que se originaram a partir da experimentação da obra de Madoz. Dois dos quatro momentos do julgamento estético são priorizados. O primeiro deles é a ideia de *subjetividade universal*<sup>82</sup> que considera que nossas faculdades de conhecer, como a imaginação e o entendimento, são compartilhadas por todos e nos dão prazer. A noção de *necessidade livre*<sup>83</sup> também é valorizada. De acordo com ela a necessidade de um julgamento de gosto precisa ser sentida, ou seja, requer uma adesão que seria conseguida pelo senso comum, que provoca um consentimento universal que determinaria a união da imaginação com o entendimento sentido em cada indivíduo como fenômeno humano coletivo.

Neste sentido, toma-se a forma do diário onírico como tentativa de construção de um discurso livre que leve em conta tanto os sentimentos mais

---

<sup>80</sup>BACHELARD, Gaston. **A Terra e os Devaneios da Vontade – Ensaio sobre a imaginação das forças**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

<sup>81</sup>KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. Tradução de Valerio Rohden e Antônio Marques. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

<sup>82</sup>CAUQUELIN, Anne. **Teorias da Arte**. Tradução de Rejane Janowitz. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

<sup>83</sup>Ibid.

imediatos e as racionalizações posteriores do entendimento, que levam em conta toda a bagagem do sujeito que experimenta a obra de arte, sem priorizar uma ou outra, considerando ambas essenciais para a apreensão do trabalho do artista.

Kant<sup>84</sup> explica bem duas formas de recepção separando o belo do sublime em dois sentimentos distintos que se desenham no decorrer da apreensão das formas. Para ele, o sentimento do belo se apresenta diante das formas como uma reação. Já o sentimento do sublime ocorre quando a apresentação de formas livres é insuficiente, ou seja, deve ser mediado pela ideia da razão e potencializado pela liberdade de cada um de criar sobre aquela forma.

A valorização da contemplação subjetiva como forma de recepção ativa é defendida por ser um exercício básico para que uma obra de arte seja apreendida. Diante da interatividade explícita e imediata popularizada no contexto da arte contemporânea, opta-se pela apreensão através da passibilidade contemplativa que é ativa por estabelecer uma comunhão com a obra e, assim, a participação direta do sujeito na construção do trabalho do artista, mas de forma menos óbvia. Talvez exatamente por este motivo possa apresentar ainda mais cumplicidade com o receptor do que as tentativas contemporâneas de interatividade.

Segundo Jean-François Lyotard<sup>85</sup>:

A obra, inicialmente, é *recebida* apenas devido a esta comunidade imediata, mesmo se a seguir ela possa ser apresentada em uma galeria, em separado. Trata-se de um problema de modalidade de presença, e não de um problema de conteúdo ou de simples forma. (...) Não se trata de situar a passibilidade como um momento, ainda que breve, dentro do processo de apropriação da obra, trata-se antes de dizer (é isso que significa *crítica transcendental* em Kant) que, sem esta dimensão, somos incapazes até mesmo de reconhecer uma obra de *arte*. É uma condição *a priori* mesmo se ela nunca se encontra marcada de forma perceptível no processo psicossocial. (LYOTARD apud. PARENTE, 2008, p. 265)

Destarte, as análises críticas que se seguem são singulares e subjetivas, pois assim foi o caminho desenhado desde a primeira recepção da obra, graças ao seu formato de apresentação já analisado que proporciona a forma de recepção e participação em questão, essa que coloca nossa percepção em xeque nos obrigando a recorrer à hermenêutica para suplementar nossas sensações e alcançar um

---

<sup>84</sup>Ibid.

<sup>85</sup>In: PARENTE, André (Org.). **Imagem-Máquina – A era das tecnologias do virtual**. São Paulo: Editora 34, 2008.

entendimento .

A possibilidade de incluir devaneios e sonhos no diário é também de suma importância, pois, como já visto, permite que um entendimento de uma ampliação da realidade seja sentido ao unir instâncias material e devaneante, criando assim uma maior liberdade de criação e participação ativa do conteúdo em questão.

Nesse sentido, a partir de agora tem início, sob a forma de diário onírico, a análise crítica de um grupo de quinze fotos selecionadas dentro do universo do trabalho do espanhol Chema Madoz. Considera-se a obra um conjunto de fotografias que podem ser experimentadas individualmente e/ou de forma coletiva. Julgou-se interessante analisar não apenas uma delas para que os aspectos técnicos, examinados preliminarmente, pudessem ser observados. Limitou-se a seleção a quinze porque, dentro do conjunto total, contando as fotografias apresentadas em anexo, avalia-se uma amostra significativa e abrangente da obra.



Dando prosseguimento, na *Fotografia 1* desse trabalho, mostrada anteriormente, vemos cada um dos aspectos mencionados quando tratamos do trabalho do espanhol como um todo. Tecnicamente é uma imagem em preto e branco, sabemos que foi feita em filme e percebemos que é enquadrada no que se refere à sua apresentação. Tudo isso já foi dito e já sabemos quais efeitos são conseguidos com estas escolhas: surpresa do espectador por dar de

cara com o inesperado, tanto pelo fato de ter assumido opções pouco comuns para os dias de hoje quanto pelo estranhamento paradigmático já que o que se vê é uma fotografia, mas ela não representa algo que encontramos no mundo material, como seria o esperado se levarmos em consideração o senso comum.

Passamos então ao que se encontra além do fato de não haver legenda ou título, que é um fator primordial dentre aqueles que nos tornam livres para interpretar e participar da obra do autor de qualquer forma. Vê-se que é uma imagem de um cubo de gelo que está em processo de derretimento. Assim, percebe-se que, como já dito anteriormente, Chema Madoz se contrapõe a um dos maiores padrões da fotografia: ela é entendida, via de regra, como um recorte da realidade no espaço e no tempo. Porém, quando ele retrata algo em processo, deixa claro que quer contar

algo, que sua fotografia é um processo e está em movimento. Aqui as ideias já discutidas de Deleuze e Bachelard entram em questão, já que o tempo é subvertido e funciona subjetivamente.

Prosseguindo, um cubo de gelo é uma imagem familiar para a maioria das pessoas, entretanto trata-se de um cubo de gelo com um fio amarrado ao seu redor. Recorrendo ao Surrealismo, Chema Madoz, desloca uma realidade e a re-insere em outro contexto, transformando o que era apenas a imagem de um cubo de gelo em processo de derretimento na imagem de um embrulho de presente. Inusitado, engraçado, pitoresco.

Ainda, a escolha pela fotografia para registrar tal imagem também pode ser vista como uma crítica à noção que se tem de fotografia. Além de ressaltar a imagem de um processo, em detrimento da ideia de recorte no tempo e no espaço, Chema Madoz recorre a um meio que, como já dito anteriormente, e estudado por Roland Barthes<sup>86</sup>, é lembrado como algo que registra aquilo que foi. Nesse caso, o “isso foi” existe sim, já que o objeto construído por Chema Madoz existiu, ou seja, é um índice, já que teve alguma conexão com o real, mas o conteúdo da imagem sugere que isso é, continua sendo, e será.

Um embrulho de presente é algo que serve para, ao mesmo tempo, proteger e esconder o conteúdo do pacote. Por que haveria então um embrulho de presente feito de gelo? Um cubo de gelo pode ser derretido ou quebrado em instantes, o que ameaça a proteção do conteúdo do pacote. E, além disso, gelo nada mais é que água, que é uma matéria translúcida, ou seja, a surpresa não se faz já que, dentro de um embrulho de gelo, o conteúdo do pacote poderia ser plenamente reconhecido.

Outra questão a ser abordada, ainda tratando da poética da foto em questão, é a da contradição sólido x líquido. Socialmente, um presente deve ser algo memorável e/ou ter algum simbolismo, mas se ele é feito de gelo, derrete e depois evapora, possivelmente antes de chegar ao presenteado. A fugacidade da cena pode ser considerada uma crítica à fugacidade do mundo, à descartabilidade das coisas e à velocidade com que a sociedade funciona atualmente. Tudo se desfaz com uma rapidez estonteante e as coisas são substituídas por outras com uma imediatez

---

<sup>86</sup>BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

espantosa.

Ao deixar que o pensamento chegue ao passado, é possível enxergar referências às famosas obras de antigos artistas surrealistas, como é o caso do quadro *A persistência da memória*, também conhecido como *Relógios moles*, de Salvador Dalí, e da fotografia de Man Ray denominada *Primado da matéria sobre o pensamento*. Ambas as obras jogam com o estado físico da matéria, sugerindo a maleabilidade do tempo e do espaço.



Passando à *Fotografia 2* apresentada anteriormente, permite-se ir direto para a análise poético-simbólica da imagem, já que os aspectos técnicos, já analisados e dissecados anteriormente se repetem e provocam os efeitos também já relatados: surpresa e atração, que desembocam em uma recepção mais ativa e na consequente inserção do espectador como agente da obra.

O que se vê nesta imagem é um piso calçado com cimento, um bueiro e quatro pratos enfileirados sobre o bueiro, que está um pouco úmido. Talvez a imagem subsequente seja a de que um bueiro realmente se parece com um escorredor de louça, o que atrela um certo humor à imagem. Pratos secando em um bueiro parece realmente prático, já que a água vai direto ao seu destino: o esgoto, lugar para onde vai grande parte das águas usadas pelos cidadãos habitantes do mundo.

Seguindo, esgoto é o lugar para onde vai o que já foi usado, o que não serve mais, o que está sujo e o que foi digerido e descartado pelo homem. Um prato no bueiro retrata um ciclo inteiro: colocamos nossa comida no prato, comemos, digerimos e os restos vão parar no esgoto. Sempre. Sem dúvida, a imagem dá ênfase ao funcionamento da sociedade urbana, onde tudo está interligado, como em uma cadeia alimentar perfeita.

Passando à um nível bem subjetivo, que provavelmente não pode ser pensando em outra língua que não seja o português falado no Brasil, pensa-se na expressão “colocar em pratos limpos”, que quer dizer, esclarecer, clarificar. Ou seja,

os pratos limpos como algo sem rodeios, sem paradas, sem nada a mais ou a menos: a coisa em si.

Alcançando agora um nível mais devaneante, imagina-se tudo o que se perde e se perdeu em bueiros: moedas, chaves, documentos, jóias, ... Todas essas preciosidades, junto com aquilo que foi descartado pelo homem, todas essas pequenezas unidas aos resíduos mais brutos e toscos. Dois grupos de elementos que aparentemente não se misturam, juntos em uma só massa. Daí pensa-se na matéria original de todas as coisas e na união de mundos, à primeira vista *impossíveis*, usando a noção de Leibniz retomada por Deleuze<sup>87</sup>, e lembrando uma das diretrizes do Surrealismo: o fim da fronteira entre mundo onírico e mundo racional.



Na *Fotografia 3* vê-se uma pequena xícara de café de louça, sobre um pires, que faz par com ela, pousados sobre uma superfície plana e branca. Dentro da xícara nota-se uma saída de água que parece ser como uma das que encontramos na pia da cozinha de muitas residências comuns. Novamente nos remetemos à questão da narrativa. É possível imaginar que qualquer líquido, assim que colocado na xícara seria escoado para um local desconhecido.

Ou seja, vemos o que está diante de nossos olhos, mas sabemos que, se a xícara que vemos for utilizada em seu propósito mais comum e provável, não poderá atender às necessidades de seu usuário. Também nesse sentido, nota-se a evidente crítica à fotografia como mero recorte no tempo e no espaço, já que, além da construção de uma realidade, há a continuidade em todos os sentidos e direções na história da imagem, dependendo da mente de cada um. É como uma imagem-cristal<sup>88</sup>, descrita por Gilles Deleuze.

Ao mesmo tempo, o ralo no fundo da xícara causa curiosidade. Não sabemos se o pires também é vazado e tampouco sabemos se a superfície que sustenta os

---

<sup>87</sup>DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Tradução de Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.

<sup>88</sup>Ibid.

objetos também é. Fica a dúvida se o líquido que possivelmente será despejado vai se espalhar pelo pires ou se, caso o pires também seja vazado, vai se espalhar pela superfície de suporte, que parece ser uma mesa, ou se, caso a mesa também seja vazada, o líquido vai se perder abaixo dela. Todas estas imagens são plausíveis e representam as narrativas simbólicas possíveis para a história existente nessa imagem quando se une ao elemento receptor.

Bastante subjetivamente, o ralo no fundo da pequenina xícara pode remeter à cultura árabe, já que existe a crença de que o futuro de uma pessoa possa estar na borra de café deixada no fundo de uma xícara. Tal crença é conhecida como cafeomancia. Pois então, se a xícara não tem fundo, tampouco há futuro a ser interpretado. Ou, se o fundo é infinito, o futuro também é, e se perde por espaços desconhecidos, ilegíveis e misteriosos.

Além disso, mais uma vez é necessário voltar à questão da transitoriedade das coisas. O fato de, diante de uma xícara que não pode reter nenhuma substância líquida, não conseguirmos enxergar uma realidade fixa e imutável, nos leva à uma crítica mais ampla da sociedade contemporânea: tudo é produzido, consumido e descartado com tanta rapidez que certos atos se tornam banais e corriqueiros e assim, graças a esse ritmo de funcionamento, deixamos passar muitas experiências que poderíamos ter absorvido.



Diante da *Fotografia 4* nos deparamos com uma brincadeira de ponto de vista físico. Vê-se um copo e uma colher. Isso é inegável. Entretanto a dúvida está no cerne desta imagem. Nossos olhos admitem duas possibilidades: o copo está com água e então o que existe é apenas uma deformação da imagem de uma colher inteira, ou a colher está dividida e aparentemente uma tampa de lata de alumínio divide as duas partes dessa colher

como se fosse a superfície da água. Como sabemos que a imagem está dentro de um grupo de muitas outras, a segunda hipótese é a mais provável, já que Chema Madoz

trabalha construindo seus objetos.

Apesar disso a ilusão que nos causa também faz parte da imagem que vemos. A água é uma substância translúcida, mas se estamos fora dela, tudo o que está dentro aparece distorcido. Tal reflexão nos leva outra vez à questão do ritmo frenético em que tudo acontece. Quer dizer, nem sempre o que parece ser claro e cristalino, pode ser tomado como certeza. É preciso parar, olhar melhor, para enxergar, e dali tirar tudo o que se pode. Esse elemento, nessa imagem, é metalinguístico porque a ilusão causada pela dúvida sobre se o copo contém água ou não já nos obriga a parar e não aceitar a imagem como corriqueira. Além disso, a questão da água também faz pensar sobre esse mesmo aspecto, o da efemeridade.

Ainda levando em conta a questão da água, nos voltamos para a maleabilidade da realidade. Chema Madoz cria o objeto fotografado, isso é claro, porém, com uma colher se transformando ao ser imersa na água, nos questionamos sobre a fixidez das coisas e sobre a possibilidade de definição de certos elementos, o que nos leva ao devaneio cristalino<sup>89</sup> de Bachelard e à imensidão íntima<sup>90</sup> contida em cada sujeito sonhador. Por que limitar a realidade ao nosso mundo material, se estamos sempre diante de infinitas possibilidades? Ainda, tudo isso nos leva a refletir sobre a obra aberta. A imagem não significa em si, cada vez que um ser humano a invade e imerge nela, esta adquire uma nova história, uma nova realidade, uma nova existência.

---

<sup>89</sup>BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios da vontade**. Tradução de Maria Ermantina de Almeida Pedro Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

<sup>90</sup>BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.



Dentro da mesma dinâmica se encontra a *Fotografia 5*. As duas exercitam a questão da multiplicidade de possibilidades quando ampliamos nossas fontes de criação até a instância do inconsciente, do sonho, do devaneio. Enquanto a imagem anterior trata da questão da deformação e mutação de uma realidade a partir da imersão em contextos distintos, essa imagem trata de uma sombra que não obedece à lógica racional.

Uma sombra é, por definição, uma imagem, uma região escura, formada pela ausência parcial de luz, proporcionada pela presença de um obstáculo. A imagem projetada é uma silhueta bidimensional e uma projeção invertida do objeto que bloqueia a luz. Ou seja, a sombra de algo necessariamente tem algum compromisso com o original.

Nesse caso, a sombra da colher não corresponde ao seu formato. A sombra que vemos é a de um garfo. Essa situação de realidade construída provoca um questionamento intrínseco ao meio fotográfico e ao trabalho de Madoz: fotografia como recorte no espaço e no tempo *versus* construção de uma realidade imagética nova e, mais importante, também real. Chega a ser um questionamento dentro do questionamento: a realidade construída subverte o funcionamento material do mundo e a fotografia dessa realidade subverte o conceito de fotografia atrelado à materialidade física.

Um objeto cuja sombra não corresponde a ele mesmo também remete ao que Bachelard chama de *imensidão íntima*<sup>91</sup>. Quer dizer, um objeto tão simples e corriqueiro como uma colher pode ser outra coisa dentro da sua intimidade imensa, ou da de seu observador, que assim se mistura com o próprio objeto, formando partes de uma mesma coisa e criando assim, mais uma existência experimental daquela obra.

---

<sup>91</sup>BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.



A *Fotografia 6* é a própria metáfora imagética da ontologia fotográfica que se tentou construir ao longo da história. Como definir a fotografia diferente de algo como o espelho do que vemos? Mesmo se tratarmos de uma união de realidades que abrangem forças criativas conscientes e inconscientes como as do sonho e dos devaneios, a fotografia pode ser considerada aquilo que espelha as ideias. Por mais que nossas imagens estejam desvinculadas da realidade cotidiana, o que se fotografa, necessariamente é real e mesmo

que construamos aquilo que queremos fotografar e criemos algo que na natureza sozinha não existe, dependemos da realidade para isso, se nos concentrarmos na fotografia analógica.

Outro caminho de reflexão sobre a imagem em questão é pensar acerca do que existe do outro lado do espelho. Lewis Carroll em *Alice através do espelho*, já refletia sobre o assunto, quando a menina encontrou outro mundo, mas que ao mesmo tempo, fazia parte de seu mundo, na parte oposta do espelho. Nesse ponto voltamos ao Surrealismo e à questão do devaneio produtivo de Bachelard<sup>92</sup>. A união de forças criativas promove a criação de mundos distintos que variam tanto de tempos em tempos, quanto de sujeito para sujeito. Assim, a experiência da recepção encontra suas variações quanto pula de observador em observador e quando passeia no espaço e no tempo.

Com isso, fica a dúvida sobre o que se encontraria por trás daquele espelho. A descida daquela escada levaria a algum lugar diferente daquele que já se vê do lado de cá do espelho? Fica a cargo do ser devaneante. Este, tem toda a liberdade para imaginar o que quiser e criar sua própria realidade diante da imagem.

---

<sup>92</sup>BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2006.



A *Fotografia 7* lida com a percepção do ser diante de um fenômeno já existente. Uma falha, uma formação diferenciada numa mesa de madeira, que também pode ser uma parede, uma porta ou o que mais se queira, pode dar origem às mais diversas realidades. Nesse caso, a formação na madeira lembrou uma chama. Ao construir a ideia, Madoz compôs a imagem com um fósforo queimado.

Libertando um devaneio bastante subjetivo, o fogo é um elemento que dá margem à muitas imagens mentais. Por mais que seja um dos fins que se dá à madeira, nesse caso, o fogo parece dar vida a um pedaço de madeira já inanimado. As linhas verticais que dão uma certa regularidade à imagem, são interrompidas por uma chama viva.

Além disso, volta-se à questão da narrativa e do tempo da imagem. Esta, impressa na madeira, será uma chama que não se apagará pois está ali, impressa naquele pedaço de madeira, queimando e dando vivacidade às perfeitas linhas verticais e organizadas.

Dessa forma, outra vez chegamos à crítica à produtibilidade técnica. Quando entalhamos o fogo numa tábua de madeira, estamos subvertendo o tempo e sua fugacidade; forçamos a parada no tempo e construímos uma realidade que existe apenas virtualmente. Ao mesmo tempo, volta aqui a menção ao meio fotográfico e suas características. Quando estabelecemos uma narrativa, o *isso foi* desaparece, contrariando um preceito fotográfico, e dá origem ao processo da imagem-cristal. Mesmo que tratemos de uma escolha de recorte no espaço e no tempo, aquilo que é fotografado permanece e conta algo, ou seja, é contínuo.

Outra reflexão, de ordem mais subjetiva, nos faz imaginar na retirada do palito de fósforo da imagem. O fogo, mesmo sem sua fonte, continuaria a queimar eternamente. E por que não imaginar uma vela colocada sob a imagem da chama gravada na madeira? Assim a história teria continuidade por mais tempo e a chama permaneceria acesa, numa lógica até racional. Mas virando outra vez em favor do

devaneio ativo e sob a lógica da união das instâncias do pensamento humano, consciente e inconsciente, em uma só, podemos tentar soprar o fogo, porém ele jamais se apagará.



Na *Fotografia 8*, lidamos novamente com a questão do espelho. Desta vez o reflexo que nos remete à repetição, ao duplo, nos leva direto à questão da releitura. Rer ler como ato de revisão, de reflexão. Tantas palavras com o prefixo “re” associados ao espelho e à criação. Se a criação de algo supõe algo novo passando a existir, ela está associada à diferentes formas de coisas velhas em atitudes “res”: releitura, revisão, reflexão... A palavra *rêver* em

língua francesa significa sonhar. Por que não assumir o trocadilho para o português?

Outro aspecto referente ao espelho é o do infinito. Páginas espelhadas sucessivamente causam a ilusão de infinito, o que nos remete, mais uma vez, ao conceito de *imensidão íntima* de Bachelard<sup>93</sup>: um objeto tão finito do ponto de vista material como um livro pode conter mundos imensos. Numa referência simbólica, lembra-se do conto de Jorge Luis Borges, *A Biblioteca de Babel*, em que ele descreve um livro que conteria todos os outros livros dentro de uma biblioteca que conteria todos os volumes possíveis de todos os livros já escritos.

Um detalhe relevante dessa imagem é que a parte de trás do espelho, dessa vez, aparece. Assim, o enigma do que há por trás do espelho é eliminado e o que fica é talvez uma mensagem que instigue a ir além das aparências, daquilo que se vê em um primeiro contato, porque aquilo que é mais inovador e revelador está atrás dessa imagem duplicadora do que é evidente.

Dessa vez, a crítica à produtibilidade técnica se encontra no tempo de funcionamento da percepção que somos impelidos a seguir. Se não paramos diante da imagem para absorvermos dali tudo o que ela pode nos dizer e para expressar

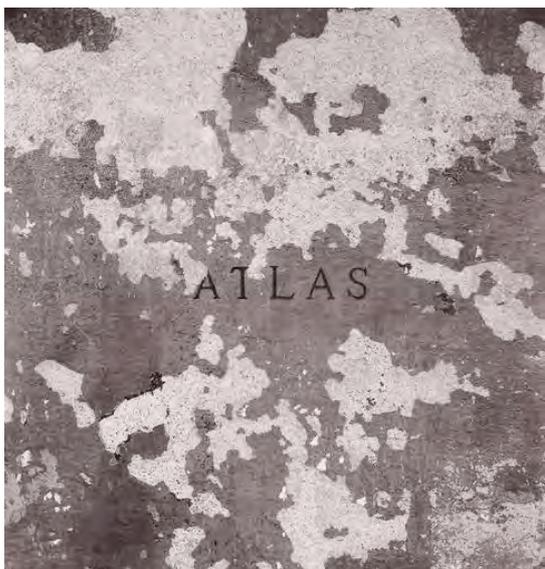
---

<sup>93</sup>BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

tudo o que podemos dizer dela e para ela, jamais conseguiremos compreendê-la em sua complexidade.

Aqui também se estabelece mais um questionamento sobre o tratamento da fotografia como algo que tem vínculo com a realidade possível materialmente e naturalmente. Assim, se estabelece uma valorização da criação fotográfica como atividade artística de expressão do espírito humano em suas possibilidades mais intrincadas e diversas e não apenas como registro do possível.

Outra reflexão versa sobre a possibilidade da criação da realidade em potência através dos meios digitais. Essa seria uma possibilidade que questionaria da mesma maneira o uso da fotografia como meio de registro do fotografável racionalmente e subverteria também a questão do vínculo físico da foto com aquilo que está sendo fotografado. Neste sentido, Madoz é diferente porque mantém o vínculo físico, criticando o andamento do tempo por construir a realidade material e se utiliza do processo analógico, se colocando em oposição à lógica da produtibilidade técnica e, ainda assim, critica a fotografia como mera forma de registro do possível, pois aquilo que fotografa não é naturalmente ou racionalmente existente, ou seja, simula, o que ainda pode ser entendido como crítica à digitalização de tudo como forma de descolar mundo material e mundo virtual. Assim, a imagem se posiciona nem tanto ao mar e nem tanto à terra, pois mantém o vínculo referencial, mas não fica presa à materialidade do mundo existente, e rejeita a lógica da produtibilidade técnica. Se tivesse utilizado o meio digital, perderia por completo o vínculo referencial e ao invés de sugerir a união das instâncias criadoras consciente e inconsciente, descolaria totalmente uma da outra.



A *Fotografia 9* é a imagem de uma parede com sua tinta desgastada e irregular. A partir dela, a imaginação devaneante chega à representação de um *mapa mundi*. Apesar de não ser fiel ao que se conhece como planisfério terrestre, é inevitável pensar nesta imagem sem enxergar nas manchas a organização dos continentes do planeta em um planisfério.

A inscrição “Atlas” direciona a imaginação do receptor, mas também agrega alguns outros significados. Atlas é um dos titãs da mitologia grega e foi condenado por Zeus a sustentar o céu para sempre. Por esse motivo, a palavra também significa o coletivo de mapas. Algo tão pequeno representa e agrega algo tão imenso: o mundo todo. Mais uma vez voltamos à *imensidão íntima* de Bachelard<sup>94</sup>. Um muro com a tinta falha, gasta, pode sustentar o mundo inteiro.

Ainda, a palavra “Atlas” se mistura com a tinta da parede. Os caracteres também têm falhas, o que leva a enxergar a imagem como uma só. Sabe-se que é uma imagem construída, uma imagem-cristal, como definiria Deleuze<sup>95</sup>, mas foi construída e entendida como unidade, como integrante de um mundo habitado por realidades *impossíveis*.

---

<sup>94</sup>BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

<sup>95</sup>DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Tradução de Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.



A *Fotografia 10* é um ovo com uma asa de xícara e uma imagem que, sem dúvida, é perturbadora. Para começar, o ovo está “em pé”, posição impossível se levarmos em conta a racionalidade física, o que já leva à história do Ovo de Colombo que é conhecida pelo senso comum e que, resumidamente, trata de uma metáfora que Cristóvão Colombo fez após a descoberta da América, para

mostrar que qualquer um poderia ter feito o mesmo. Bastava ter tido a ideia. Hoje em dia, a expressão é utilizada para descrever coisas que aparentemente são naturais, mas que alguém, um dia, teve que pensá-las para que hoje elas pudessem ser consideradas naturais.

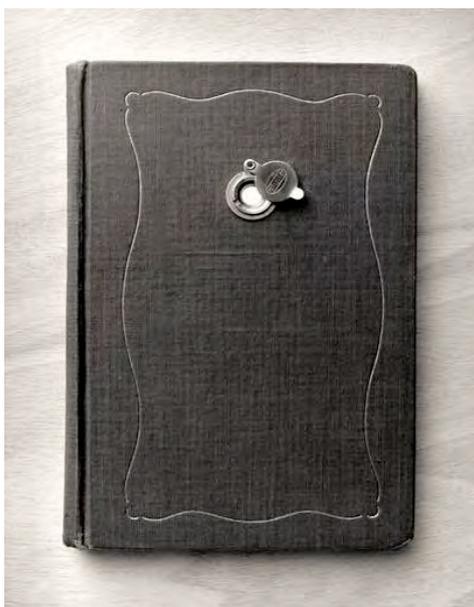
Mais uma vez, a crítica à lógica do tempo do mundo contemporâneo se faz presente. Para que uma ideia seja levada à cabo e concluída e para que, a partir daí, possa trazer uma série de novas conclusões, é preciso parar e refletir. Enxergar aquilo que está por trás de qualquer coisa e suas consequências leva tempo e custa esforço, o que não é coerente com a dinâmica produtiva da contemporaneidade.

Entretanto, o ovo de Madoz está de ponta cabeça, posição que faz lembrar a anatomia de uma xícara de café. A asa aplicada no ovo fortalece essa ideia. Nesse sentido, o fator de maior perturbação é o fato de a xícara não ser um recipiente onde se bebe algum líquido. Sendo também um ovo, sabemos que há um conteúdo, porém, não é possível nem saber, quanto mais beber o que há dentro. Aliás, este outro também é fator de perturbação: pode ser um ovo cru, um ovo cozido ou um ovo chocado. Ou seja, o ovo traz suspense, traz o desconhecido presente num imagem tão familiar. A textura e fragilidade do ovo também reforçam sua relação com a xícara e com a delicadeza da imagem. Sobretudo pela cor branca, pensa-se logo em louça ou porcelana, materiais frágeis.

Um outro ditado bastante popular na língua portuguesa pode ser lembrado quando analisamos a imagem: “Não se faz omelete sem quebrar ovos”. Tal dizer significa que para que cheguemos a algo mais sofisticado e complexo, precisamos

antes tomar uma decisão drástica. Se mantivermos os ovos intactos, nunca poderemos fazer omelete, ou ovo frito, ou bolo, ... Assim, a imagem sugere que a coragem faz parte das descobertas e que os caminhos para que se chegue a um objetivo, pode parecer trágico. Ainda, a reflexão sobre a quebra se encontra com o preceito surrealista da ruptura, da mudança para o alcance de instâncias outras.

Outra característica do ovo é o fato de ele ser considerado um símbolo bem comum de origem de vida, o que nos remete de volta às ideias de Bachelard<sup>96</sup>. Enxergar no mínimo, num objeto ou numa ação do cotidiano, aquilo que pode ser mais universal, amplo e vasto. A partir de um ovo, a vida toda se materializa tanto racionalmente como poeticamente.



A *Fotografia 11* volta ao objeto livro. Em primeiro lugar, trata-se de um livro fechado, de capa escura e sem nenhuma inscrição que possa nos indicar sobre o que versa, seu título ou seu autor. Nada. O único jeito de saber seria abri-lo. Ou olhar pelo olho mágico que há, estranhamente é preciso comentar, sobre a sua capa.

A imagem também nos leva ao conto *A Biblioteca de Babel*, de Borges, mas dessa vez mais pelo fato de ser um livro secreto

aquele que conteria todos os outros, um livro que ninguém nunca viu, nem sabe onde está. Um livro, como instrumento de saber, já é, em si, um mistério, pois é mister abri-lo e lê-lo para que seja desvendado. Além disso, dentro de um livro é possível encontrar todo e qualquer elemento: todas as possibilidades. No entanto, um livro sem título e com um olho mágico em sua capa parece ainda mais enigmático.

Aqui encontramos também a ideia de *imensidão íntima*, de Gaston Bachelard<sup>97</sup>. Dentro da intimidade do livro, é possível encontrar o infinito, sobretudo se agregarmos o conteúdo do livro ao devaneio do sujeito sonhador. Aquilo que está

---

<sup>96</sup>BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

<sup>97</sup>Ibid.

no livro pode se tornar a fonte que vai originar, em contato com as forças criativas do homem que devaneia produtivamente, algo infinito.

Uma reverberação em outro sentido, leva às novas tecnologias de comunicação. Sabemos que os conteúdos informativos disponibilizados na internet são inumeráveis e que ela é um dos meios mais democráticos de difusão da informação. Isto porque o sujeito pode escolher aquilo que quer experimentar. Dessa forma, muitos produtores de conteúdo optam por recorrer a algum atrativo para que o espectador se interesse e continue a absorver suas informações. O livro com olho mágico funciona de acordo com essa lógica. Aquilo que o leitor veria no olho mágico, se fosse do interesse do autor que fosse realizada a leitura de sua obra, provavelmente seria atrativa.

O olho mágico também é um objeto que pode ser considerado místico. O nome em português é bastante sugestivo. Um pequeno buraco com uma lente que permite ver o que está do outro lado de uma porta. É a fantasia de ver o que está por trás que se realiza. Além disso, a utilidade de um olho mágico é a segurança de quem está do lado de dentro. Um livro assim tão misterioso, sem qualquer indicação de assunto, pode representar “perigo” ao leitor. Sim, um livro é capaz de mudar a vida de um leitor para sempre. Nada mais justo então que uma olhadinha só para ver o que vai sair dali de dentro no momento em que se abra o livro.



A *Fotografia 12* pode ser considerada uma metáfora visual bem óbvia do imaginário humano mais livre. “Dar asas à imaginação” é fazer com que a mente voe alto e chegue aos universos mais extraordinários e livres de conceitos formais; é chegar ao único lugar em que nada precisa ser atrelado ao material. Voar é, necessariamente, fazer com que os pés saiam do chão. Voar, sonhar, devanear, todos estes verbos pressupõem o desrespeito às leis do mundo racional.

A imagem também denota mudança. Sim porque o molde de pé que vemos estava enraizada, ou seja, permaneceu fixado na terra por tempo suficiente para criar

raízes. Retirá-lo do lugar onde estava é também propor mudança, transformação, e, automaticamente, uma forma diferente de enxergar a realidade já que, fluando, os olhos têm visão diversa da costumeira.

Mais uma vez, nesta imagem encontramos a crítica à dinâmica de funcionamento da produtividade técnica. Deixar passar aquilo que se apresenta de forma superficial, absorvendo apenas tópicos e não mais conteúdos é o comportamento observado via de regra no processo de produção e comunicação de conteúdo. Assim, ver de outra forma, por outra perspectiva, é seguir por outra direção, é recusar aquilo que nos é oferecido para que novas formulações, novos pontos de vista possam ser produzidos e comunicados, estabelecendo uma dinâmica mais rica.

Ainda, a foto talvez “fale” sobre a importância da educação nas mudanças. O pé é puxado, arrancado do solo. Destarte, conclui-se que uma força alheia ao seu ser o estimulou a tomar a atitude de mudança que o desenraizou. Transpondo tal interpretação para as questões sociais do mundo, pode-se dizer que instrução e educação são insumos primários quando se pretende mudar algo que está arraigado.



Passando à *Fotografia 13*, vê-se um abajur “iluminando” uma mesa. Acontece que o feixe de luz não é original do abajur. É um feixe construído, provavelmente com um pedaço de papel branco, e fixado no abajur de forma a simular o feixe que poderia ser originado pela lâmpada atarrachada no objeto.

O simbolismo da imagem propõe uma reflexão sobre as propriedades da luz, um elemento sem massa, mas que existe e talvez seja considerado um dos elementos mais

vivos da história da humanidade. Quando atribui-se massa à luz, traduz-se a vontade de controlá-la com as mãos, de dominá-la manipulando a própria e não sua fonte.

Além disso, graças à luz, nossos olhos podem enxergar tudo. Se a luz da imagem foi realmente forjada através do uso de um pedaço de papel branco e se, na direção do abajur, sobre a mesa, existe mesmo algo a ser iluminado, essa coisa está

sendo ocultada pela luz, o elemento que deveria revelá-la. Assim, nesse caso, a luz é elemento que obscurece o que se busca enxergar, constituindo um paradoxo.

Outra interpretação simbólica da luz que esconde e/ou revela versa sobre a própria fotografia. Essa atividade que foi considerada o ato de “escrever com a luz” é colocada em questão. Se é possível forjar a luz e fazê-la funcionar de forma reversa, forjar a fotografia também pode ser possível. Na era da produtividade técnica em que não há mais original, tudo pode ser simulacro, sem relação alguma com o material e, assim, funcionar às avessas.

Neste caso, a imagem digital funcionaria também como subversiva, mas, com a dinâmica de trabalho de Chema Madoz, ele mantém o vínculo da fotografia com o que está sendo fotografado e ainda assim consegue forjar a realidade material de forma a fazer da fotografia um meio de produção criativa que pode fazer uso das fontes mais diversas de criação imaginária humana.



A *Fotografia 14* pode ser considerada uma imagem metalíngüística pelo fato de tratar de e ser um objeto artístico. O que se vê é um quadro pendurado numa parede de forma bem rudimentar, por um fio e um prego. Além disso, a parte que liga o quadro ao prego na parede vem de dentro da imagem, de seu conteúdo, daquilo que está sendo retratado na imagem.

Tal fotografia pode ser vista como uma

crítica à instituição arte e às suas formas mais conservadoras de expressão. Com a o fio que segura e sustenta a imagem e que sai diretamente das entranhas da obra, o artista sugere que a obra está para além dos limites impostos pelo enquadramento, que a influência do trabalho pertence à outra ordem e, principalmente, que o que está fora da obra em si faz parte de sua existência tanto quanto o que está dentro.

A forma como Madoz construiu o fio “puxando” o cenário propõe a mobilidade e a flexibilidade, características de muitas das expressões artísticas contemporâneas. O fato de o conteúdo retratado ser informe coloca em evidência uma das questões mais importantes da contemporaneidade no que se trata de arte: a multiplicidade que pode abarcar a inexistência de padrões definidos e a

flexibilização da forma que pode ter um trabalho artístico. Mais ainda, o autor sugere que o meio externo age sobre a obra, mesmo depois de pronta para ser exposta, ou seja, ele sugere que a obra nunca está pronta. Quando foi pendurada, o conteúdo da imagem se transformou. Se for pendurada de ponta cabeça se transformará de outra maneira, dando ênfase à importância da recepção e da participação do espectador na leitura daquilo que está diante de si, ressaltando também a liberdade que existe mesmo defronte a uma obra enquadrada.

O fato de o acabamento não ser um típico acabamento profissional também levanta uma questão da contemporaneidade. O quadro está pendurado por um fio e um prego. Dentro de um museu tradicional, qualquer trabalho que fosse não poderia ser pendurado desta maneira. O que Madoz critica com esta construção é justamente o fato de ainda existir a cobrança por adequação, uma das grandes polêmicas que envolvem artistas, curadores e galeristas pelo mundo todo. Ao mesmo tempo que a obra padronizada em quadros e molduras é bem aceita e entendida com mais facilidade pelo público, lembra uma forma de arte presa a regras, tamanhos e formas específicas. Ao imaginar um quadro que não se enquadra, o espanhol questiona a padronização imposta e subverte a ideia do quadro como modelo. A imagem não é um quadro comum, é um quadro que participa da sua exposição e extravasa seus limites.



Finalmente, a última imagem que faz parte do corpo dessa dissertação é a *Fotografia 15*. Nela, o que se vê é uma série de formatos difusos que parecem ser líquidos. Mas no meio de todas as pequenas poças, vê-se uma forma que parece uma peça de quebra-cabeça de tão bem delineada e precisa.

A sensação que se tem é a de que as poças, até as pequenas gotas, se fundirão em uma massa líquida e única para tomar uma nova forma e assim se transformar

infinitamente. É precisamente isso que resulta da recepção ativa e do devaneio produtivo: mescla e transformação daquilo que se apresenta com aquilo que se

compõe do sujeito sonhador, dando origem a um ciclo infinito de experiências e resultados. Mesmo a peça que se formou no meio das outras figuras não parece ser rígida. Ela é adaptável e flexível. Neste caso, novamente o espanhol se posiciona de forma a criticar padrões. Ele recusa uma resposta certa e mostra que mesmo um quebra-cabeça que, teoricamente tem um lugar definido para cada pecinha, não precisa ser assim tão matemático.

Nesta imagem, o artista joga também com a questão do espaço e do tempo. Quando ele não limita o acontecimento, as poças, ao quadro, demanda uma vida que acontece para além do recorte possibilitado pela fotografia. O conteúdo ultrapassa o espaço a ele destinado convencionalmente. Ainda, por ser o material fotografado aparentemente líquido, o fotógrafo coloca em evidência também a questão do tempo fotográfico já que, a liquidez propõe fluidez, transição e mudança. Ou seja, o conteúdo fotografado não é fixo, está em movimento porque elementos que se encontram no estado líquido são menos controláveis que os que estão no estado sólido. Ainda, Madoz coloca em xeque outra vez a ideia da transitoriedade de formas e conteúdos na pós-modernidade. Algo que supostamente funciona com solidez em todos os sentidos, se olhado por outro viés, pode ser relativizado.

## 6 O QUIXOTISMO E A AURA DA RECEPÇÃO

Nesta etapa da dissertação, chegamos ao início da conclusão. A partir daqui, utilizando as bases lançadas na parte inicial da análise da obra de Chema Madoz, chegamos aos conceitos que estabelecem aquilo que há de mais importante neste trabalho crítico.

Em um primeiro momento, trataremos daquilo que chamo de quixotismo contemporâneo. Assim, definem-se aqueles que são os moinhos de vento dos quixotes dos dias de hoje. É preciso lembrar que os moinhos não são inimigos, mas obstáculos que precisamos enxergar para que deixem de se colocar diante de nós como limitadores de novas reflexões.

Em seguida, chega-se ao conceito de aura da recepção, baseado no conceito original de aura, instituído por Walter Benjamin<sup>98</sup>, no início do século XX. É a partir deste conceito, transposto para as novas tendências da arte contemporânea, que Chema Madoz chega, provavelmente inadvertidamente, com suas escolhas e seus resultados, àquilo que Bachelard chamou de *devaneio cristalino*<sup>99</sup>. A partir de suas escolhas, Madoz, imagetivamente, diversifica o conceito de aura e o estende à recepção, estabelecendo uma concepção híbrida de arte que leva em conta a recepção ativa como constituinte da obra.

### 6.1 OS MOINHOS CONTEMPORÂNEOS

Quando se fala em Dom Quixote logo se remete à loucura, à alucinação, ao devaneio e se deixa para trás o aspecto da coragem da postura deste tão famoso personagem da obra mais célebre de Miguel de Cervantes, escritor espanhol, que viveu entre 1547 e 1616. O fato é que ao enfrentar os moinhos de vento, seus dragões, por sua amada, o cavaleiro adota uma postura de braveza diante dos perigos que se apresentam em seu caminho, por um ideal maior e mais importante.

---

<sup>98</sup>Ibid.

<sup>99</sup>BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

Neste sentido, a classificação de alguém, ou de algum trabalho, ou de alguma postura como quixotesca pode se referir ao aparente desvio ao contexto em que está inserido. A conclusão de que o quixote é a figura de um doidivanas ocorre apenas porque ele não se enquadrava nos padrões racionais de hábitos e de costumes considerados normais pelo senso comum.

Assim, usamos aqui o termo quixotismo para designar uma postura de contrariedade, de reação aparentemente irracional daquilo que o senso comum considera o mais adequado, o mais vantajoso, dentro do sistema vigente da contemporaneidade já debatido anteriormente nessa dissertação.

Como também já discutido nesse trabalho, as escolhas tanto técnicas quanto estéticas feitas por Chema Madoz em seu trabalho podem ser consideradas um tanto quanto antiquadas. Só para lembrar, opções como a fotografia em preto e branco, o enquadramento bidimensional e o estilo Surrealista são característicos do período Moderno das artes. Quando o espanhol opta por trabalhar seguindo tais tendências, ele se coloca no tempo cronológico de forma anacrônica já que, como já visto, a arte contemporânea é marcada por uma liberdade que não se atém nem à estética, nem à técnica, nem a formato de apresentação específicos.

Nesse sentido, diante das tendências verificadas na contemporaneidade e, tendo em mente as escolhas feitas por Chema Madoz ao longo de todo seu trabalho, pode-se assinalar os “moinhos de vento” que se constroem diante de cada ponto de vista. Claro que cada época, ou cada sujeito tem seus adversários e estes variam de acordo com cada contexto tanto histórico quanto pessoal. Mas, no caso específico que estamos analisando, os oponentes são justamente causados pelas tendências do período.

Melhor explicando e especificando o tema para que a compreensão se torne mais clara, a fotografia contemporânea é caracterizada sobretudo pelo digital, que, traz como sua consequência mais evidente a proliferação incessante de imagens já que fotografar se tornou muito mais fácil e prático e qualquer pessoa tem acesso a um equipamento simples capaz de produzir uma infinidade de imagens. Ainda no âmbito da digitalização, mas em uma vertente que atinge todas as práticas e não só a fotográfica, a proliferação de informação, inclusive imagética, se tornou viral, pois com tecnologias como a banda larga, computadores com capacidades de

armazenamento e transmissão cada vez mais elevadas e o barateamento de todos estes recursos técnicos, ficou ainda mais fácil, rápido e talvez banal, produzir, transmitir e receber informações.

Outra consequência direta da digitalização das técnicas usadas tanto para produzir como para armazenar, transmitir e receber imagens é uma nova crise sobre a oposição entre original e cópia. O arquivo digital original de uma imagem pode estar em infinitos lugares ao mesmo tempo sem nenhuma marca que o defina como o original, sendo assim, o original é cópia e a cópia é original, não havendo nenhuma distinção entre as duas categorias. Na época em que Walter Benjamin escreveu seu ensaio sobre a perda da aura, o que fazia com que a obra de arte perdesse sua existência única era a possibilidade da sua reprodução técnica e infinita através dos negativos. Na contemporaneidade, onde acontece a produtibilidade técnica das imagens fotográficas porque tudo é produzido a partir de técnicas que permitem que tais imagens existam por elas mesmas e por toda parte a partir do momento que foram produzidas, também a partir de técnicas que pressupõem uma produção seriada, não há original a ser copiado, pois toda fotografia é cópia e original, portanto, não há mais como fazer tal distinção. Quando colocada na rede, a imagem se prolifera como um vírus e aí então a tiragem fica fora de controle e qualquer intenção também.

Ao mesmo tempo que ocorre uma democratização dos meios, há uma banalização da fotografia pelo bombardeio de imagens e pela facilidade com que é possível fazer uma foto. Assim, o público de arte que teoricamente deveria se sentir mais próximo e mais familiarizado com a linguagem, pode acabar rejeitando o trabalho do artista-fotógrafo simplesmente por saber como é corriqueiro fazer uma fotografia como aquela que está diante dele e assim, acaba deixando de valorizar uma obra. É certo que uma das tendências da arte contemporânea é aproximar arte e vida, uma das diretrizes defendidas também pelo Surrealismo na década de 1920, entretanto a concepção de arte que predomina ainda é aquela que a afasta do cotidiano e da realidade. Assim, quando o receptor vê realidade, não vê arte, porque as entende como elementos dissociados.

Por último, há uma nova crise de veracidade sobre aquilo que a fotografia retrata. Sempre na história da fotografia foi possível a manipulação de imagens através de trucagens, montagens e outros procedimentos criativos. Aliás, foram estes

procedimentos que deram força à elevação da fotografia como forma de expressão artística subjetiva, já que antes ela era vista como mero instrumento de representação da realidade. Entretanto, mesmo vista sob o viés das artes, com a simplicidade de todos os programas de tratamento de imagens, o trabalho fotográfico tanto documental, como artístico sofreu relativos descrédito e banalização. Na área da documentação passa por crise de credibilidade pela facilidade com que uma imagem pode ser manipulada de forma a deturpar uma situação e mudar toda uma perspectiva. Na área das artes sofre a banalização porque a técnica se democratiza de tal forma que a figura subjetiva do artista-fotógrafo pode não ser vista como especializada. Ao mesmo tempo em que o misticismo da técnica se esvai de forma positiva pelo conhecimento e acesso às técnicas, obra, autor e receptor perdem qualificação, não pela perda de qualidade, mas pela relativização dos resultados.

Como podemos ver, estas são algumas das consequências sofridas pela fotografia no contexto da contemporaneidade. Embora traga aspectos bastante positivos como a democratização dos meios, a série de inovações e acontecimentos traz também várias crises que provocam reflexão daqueles que estão intimamente ligados e são diretamente atingidos pelas mudanças em seus trabalhos. Sem dúvida, é o caso de todos os fotógrafos que passaram pela transição analógico-digital.

Torna-se extremamente complexo o posicionamento dos autores diante das peculiaridades do contexto contemporâneo das artes. Tomando de volta o exemplo do trabalho de Chema Madoz, entenderemos agora porque suas escolhas podem ser vistas como quixotescas. Neste mundo em que o digital e o imediatismo são opções predominantes tanto no contexto da fotografia informativa quanto no da fotografia artística pela dinâmica de mercado imposta, um artista que preza pela construção dos objetos que serão fotografados e se utiliza de filme não está se importando com o tempo que tem para terminar seu trabalho ou com a possibilidade de que sua imagem seja esquecida na rede.

Quando Madoz constrói a imagem que quer fotografar como uma forma de materializar sua imaginação, ele também se opõe à produtibilidade técnica que rege o mundo das imagens digitais, pois esculpe a sua realidade de forma a produzir um mundo atual único, que teve seu “aqui e agora”. Da mesma forma, quando recorre à fotografia analógica, rejeita a indistinção entre original e cópia. Ainda que não possa evitar a reprodutibilidade técnica porque utiliza a fotografia como forma de

expressão, que é um meio que nasce com original e cópia, ele pode manter o negativo original e ter essa distinção clara, mesmo que seu material seja digitalizado. Fora isso, a escolha pelo método analógico de fotografar mantém a conexão indiciária que a foto tem com a realidade, preservando aquela natureza convulsada, que mantém o vínculo material, mas amplia a realidade por meio do Surrealismo e do devaneio cristalino.

Prosseguindo na questão da construção de um mundo atual único, Madoz rejeita a visão da fotografia como mera representação da realidade e, de quebra, “des-banaliza”, a linguagem fotográfica, tomada como presa àquilo que existe diante de nossos olhos quando estes estão acordados. Ao criar seu próprio objeto fotografável, ele surpreendentemente consegue essa reaproximação entre arte e vida. Ou seja, sua postura quixotesca, dessa vez não apenas por se opor aos mecanismos mais comuns, mas por buscar a materialização de uma realidade virtual, no sentido de Deleuze<sup>100</sup>, o aproxima do receptor, ao convocá-lo à interpretação e à imersão. Quando a fotografia se tornou ato cotidiano, acabou se distanciando da possibilidade da sua recepção como arte, por causa da ideia de arte que predomina e pela inserção da fotografia como atividade mecânica automática. Quando Madoz a afasta do mundo atual sem descolá-la por completo, consegue a reaproximação entre arte e vida, ao mesclar em suas imagens os elementos cotidianos com as imagens oníricas e potenciais.

Ainda neste âmbito, quando ele opta por enquadrar suas imagens, recorrendo a formas de apresentação clássicas, também consegue uma aproximação maior do receptor. Com as dificuldades enfrentadas pelo público em reconhecer a apresentação de obras que não sejam feitas da forma que lhes é clara e conhecida e que se mesclam com sua realidade cotidiana. Portanto, mais uma postura quixotesca, pois não caminha junto à tendência predominante que abandona os museus, que, por outro lado, consegue um efeito muito bem quisto na contemporaneidade: a participação do receptor.

---

<sup>100</sup>DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Tradução de Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.

A opção pelo preto e branco também se enquadra nesse mesmo afastamento da realidade que consegue chamar a atenção do espectador e prendê-lo por tempo suficiente para que uma recepção ativa da obra seja concluída. Quando encontra algo que não se parece com aquilo que vê usualmente e produz com facilidade, já analisa o trabalho sob outra perspectiva e dispende mais tempo e trabalho na recepção daquela obra.

Ou seja, Madoz não rejeita o digital e a contemporaneidade, mas algumas de suas consequências, seus moinhos de vento. Assim, ele consegue com seu trabalho aquela que é uma das tendências mais valorizadas nas artes atualmente: a recepção ativa. Recorrendo a possibilidade de hibridizações tanto de técnicas, quanto de estilos e estratégias, Madoz é um quixote do mundo contemporâneo pela coragem ao se impor de forma tão independente, se opondo à racionalidade produtiva da técnica, para conquistar o amor da sua Dulcinea: a participação do público que completa a sua obra.

## 6.2 A AURA DA RECEPÇÃO

Considerando os aspectos tratados nessa dissertação, convém começar a concluir a linha de pensamento que se iniciou com a análise do trabalho do fotógrafo Chema Madoz. Antes, voltemos um pouco, até as ideias de Walter Benjamin e a aura da obra de arte.

Como já discutido anteriormente, a contemporaneidade é marcada pela fotografia digital e pela produtibilidade técnica no que diz respeito à sua dinâmica mais ordinária de execução, levando em conta os diversos ambientes em que a fotografia se insere: comunicação, arte e cotidiano da sociedade comum.

Dessa forma, voltando ao conceito de aura, entendido como a existência única da obra de arte, na época em que Benjamin<sup>101</sup> a definiu, ou seja, o aqui e o agora da obra, é consenso que após a institucionalização da fotografia no mundo, os conceitos de original e cópia entraram em crise.

Na fotografia contemporânea, esse dilema se agrava porque, quando, com a fotografia analógica era possível, a partir do negativo (original) obter inúmeras

---

<sup>101</sup>BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas I**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 10. ed. São Paulo: Brasiliense, 1996

cópias por meio da reprodução técnica, agora essa distinção não existe. Não há original. O *clique* feito é idêntico ao que foi copiado. Mesmo que o momento da concepção tenha existido para o fotógrafo, ele não pode evitar, nem distinguir, cópias de originais porque seu original já é cópia, já é simulação.

A crise de veracidade daquilo que se apresenta na fotografia também toma outros rumos. Mesmo que sempre tenha sido possível manipular fotografias, a facilidade com que se faz isso através de programas eletrônicos é tão expressiva que chega a afetar a concepção do fotógrafo com o artista, já que basta um procedimento técnico facilmente experimentado através de um software de tratamento de imagens para que se tenha uma “criação fotográfica”. Mesmo que hoje tenhamos acesso ao arquivo RAW, o chamado negativo digital, que é menos comprimido e apresenta maior riqueza de detalhes e maior fidelidade ao que foi fotografado, a relação é meramente convencional, pois se tratando de um arquivo binário, pode ser reprogramado e modificado sem grandes dificuldades. Isso significa que se trata de um equilíbrio frágil, criado pelo homem, para amenizar certas consequências inevitáveis decorrentes da digitalização.

A relação eletrônica da fotografia com o seu referente é diferente da relação física, que some com a digitalização em massa dos processos fotográficos. A contiguidade física, seu aspecto indiciário, como classificaria Philippe Dubois<sup>102</sup>, não existe mais tanto pela proliferação de recursos que afastam da fotografia seu atributo ocular, quanto pela ausência da propriedade física que a distingue como obra humana não produzida unicamente graças à técnica.

Voltando à questão da aura e, reconhecendo que não há mais sentido em se falar de aura na concepção de Benjamin<sup>103</sup>, vale a pena voltarmos ao seu pensamento para que uma compreensão possível acerca dos fenômenos da contemporaneidade seja construída tendo em vista que tais fenômenos colocam conceitos tradicionais em uma nova berlinda, o que pede que pensemos em novas formulações e reflexões que podem ser mais adequadas às novas expressões emergentes.

---

<sup>102</sup> DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico**. Tradução de Marina Appenzeller. 11. ed. Campinas: Papirus, 2008.

<sup>103</sup> BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas I**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 10. ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.

Na era da produtibilidade técnica, como já abordado anteriormente, o que acontece com a fotografia é uma produção que pode ser considerada em série. A grande diferença do início da Modernidade para os tempos de hoje está no fato de que antes a serificação só atingia a obra no âmbito de sua reprodução, agora o que acontece é a produtibilidade técnica desde a concepção do trabalho já que tudo o que constitui as imagens fotográficas são arquivos binários programados.

Ainda, quando o produto fotográfico se encontra no estágio que está, corriqueiro e com sua técnica elevada à maior importância, dominada por todo e qualquer sujeito que tenha posse de um equipamento totalmente automatizado e de um *software* de tratamento que possa atender aos seus desejos imagéticos, a fotografia deixa de ser percebida. Não como arte ou como documento. Por sua banalização, ela simplesmente deixa de ser percebida.

Neste contexto, voltamos mais uma vez à aura. Claro que os procedimentos, técnicas e eventos que surgem e se firmam com cada vez mais força são irreversíveis, mas o grande ponto é que não deve ser enxergado como o caminho certo a ser seguido. Da mesma forma que o livro impresso foi hostilizado em seus primórdios e acabou ocupando o lugar mais privilegiado da arte literária, não se pode rejeitar as novas mídias como abrigos das formas de arte do nosso tempo. Entretanto, é mister refletir sobre os meios e consequências que o novo pode trazer, tomando cuidado para não adotar uma postura de intolerância relativa à qualquer lado.

Para exemplificar, voltemos ao objeto de estudo dessa dissertação: o trabalho do fotógrafo Chema Madoz. Já vimos que o artista fez opções bastante inusitadas se considerarmos o contexto histórico atual, diante de todas as opções que também já examinamos ao longo deste trabalho. Entretanto, por meio das análises particulares de cada uma das imagens feitas pelo fotógrafo, foi possível entender que, apesar e também justamente pelas escolhas, ele consegue efeitos extremamente sensíveis ao meio atual, matéria de uma reflexão profunda e consequência extremamente bem-vinda e bem-quista aos olhos de qualquer crítico de arte ou espectador comum.

Através de suas opções, Madoz ilustra aquilo que tomo a liberdade de chamar de aura da recepção, uma adaptação contemporânea para o conceito de Walter Benjamin. No mundo contemporâneo, que funciona sob a lógica da produtibilidade técnica, torna-se impossível conceber a aura da obra de arte como

sua existência única. Entretanto, é possível, e talvez seja aquilo que pode, nos dias de hoje, aproximar arte e vida, conceber a aura da recepção, ou aquilo que vai caracterizar a experiência do espectador como a existência única da obra de arte.

Essa aura é múltipla e infinita e se modifica toda vez que o espectador experimenta a obra e a cada momento distinto que isso aconteça, a participação e construção da obra será distinta, o que a caracterizará como única, mais uma vez, sucessiva e infinitamente. Não importa mais em que mídia está ou se é cópia ou original, pois o que a caracteriza como expressão da experiência sensível do homem é a sua experimentação e sua pluralidade de “aquis” e “agoras” únicos.

É importante destacar que a postura adotada não é a da tecnofobia. A aura da recepção pode ser percebida e experimentada de múltiplas formas. Um dos caminhos percebidos foi o feito por Chema Madoz, que se distingue por suas escolhas quixotescas diante da realidade contemporânea e por isso chega ao ponto de produzir uma possibilidade de contemplação e participação ativa, que caracteriza a aura da recepção porque assim, toda vez que a obra é experimentada pelo ser contemplativo devaneante, terá uma nova existência única.

Muitas vezes a tecnologia é associada à democracia porque a convergência tecnológica dá margem ao entendimento da atualidade e do futuro como um ambiente de fusões harmônicas, num discurso de excessiva celebração. Dentro do conceito de convergência se encontram inúmeras contradições de formas de cultura que não são consideradas e que não podem se hibridizar com facilidade. Há ambivalências e conflitos que devem ser levados em consideração.

A voracidade com que a transição para o digital se deu impede o amadurecimento de conceitos e pensamentos e gera produtos dotados de obsolescência breve e inegavelmente mais superficiais.

Às vezes, o hibridismo pode até mesmo dar expressão a algum tipo de esquizofrenia, como acontece nos ambientes computacionais, em que a possibilidade de acesso às mais variadas fontes em formatos digitais e a facilidade de fusão de todas essas fontes na tela do computador fazem com que muitos realizadores se sintam quase constrangidos a juntar tudo, produzindo resultados que estão mais para a pirotecnia de efeitos do que para a consistência estética e comunicativa do produto. (MACHADO, 2007, p.78)

Assim, a importância enxergada no trabalho do espanhol Chema Madoz representa bem o meio do caminho. Aquele lugar que se coloca na fronteira entre aquilo que aconteceu e o que está para acontecer. Madoz estica o presente e rejeita a velocidade estonteante que rege a lógica produtiva atual para se expressar, e assim consegue estabelecer um ponto de contato entre pontos e culturas distintas.

O quixotismo de Madoz e suas escolhas, tanto pelo fato de optar por recursos técnicos anteriores à contemporaneidade, quanto por recorrer à ideias que se encontram na esfera onírica como a opção por se expressar através do Surrealismo e busca pela união entre atual e virtual dentro de imagens fotográficas que, desde sua concepção primordial é considerada como representação vinculada à realidade material, dão destaque ao seu trabalho.

Desse destaque, facilmente observado, nasce um potencial envolvimento do espectador com a obra que, diante de algo distinto, mas também familiar, pode estabelecer comunicação e participação ativa na obra toda vez que a experimentar, como foi feito aqui, produzindo auras a todo momento e a cada nova informação absorvida e, dessa maneira, se constrói a união entre arte e vida.

## 7 CONCLUSÃO

Chegado o momento de fazer as considerações finais da dissertação, faz-se essencial concluir ressaltando que a proposta é estabelecer uma reflexão sobre o que pode ser um caminho para a recepção ativa da fotografia no contexto da pós-modernidade regido pela produtibilidade técnica.

Ao definirmos o funcionamento do mundo contemporâneo como um mundo fundamentado na lógica da produtibilidade técnica, colocamos a fotografia e a arte inseridas nesta dinâmica. Dessa forma, tudo o que se contrapõe àquilo que é racional de acordo com a coerência vigente, pode ser considerado datado.

Como vimos, a pós-modernidade preza pela hibridização de tudo. Assim, a recorrência a valores formais e estéticos do passado não podem ser considerados inadequados, mas apenas não originais. Isto nos leva a crer que aquele artista que opta por parar no tempo e não absorver o que está no auge da linha, não se destaca.

Entretanto, o que ocorre é justamente o contrário, como vimos através da análise do trabalho do fotógrafo espanhol Chema Madoz. Com suas opções aparentemente conservadoras como o registro fotográfico analógico em película em preto e branco, a opção por construir a sua realidade fotografável a partir da manipulação artesanal de objetos, a escolha da apresentação em quadros, voltada para museus e galerias, provocam exatamente o destaque da obra. O mesmo acontece com a opção por se utilizar da fotografia analógica para se expressar e apesar disso não limitá-la ao mundo material, com a opção por não se utilizar de títulos ou legendas, e com a escolha por se expressar por meio dos preceitos do Surrealismo.

Todas as escolhas feitas pelo artista são consideradas quixotescas pelo fato de se oporem à lógica vigente da produtibilidade técnica e, com isso, o autor consegue se destacar em meio ao caótico bombardeio de imagens fotográficas e estabelecer um contato direto com o espectador que, assim, consegue participar da obra de forma ativa, colocando em prática o que Bachelard<sup>104</sup> chamou de *devaneio*

---

<sup>104</sup>BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

*crystalino* e o que Deleuze<sup>105</sup> chamou de *imagem-cristal*.

Através da análise dos aspectos técnicos que abrangem toda a obra do fotógrafo espanhol, desvendamos suas escolhas e sua postura quixotesca, um diferencial constante em seu trabalho e, entendemos que é exatamente por essas opções que faz que se destaca no contexto contemporâneo.

Com a análise de cada imagem, busco justamente a materialização do devaneio produtivo, da construção de discurso subjetivo que pode ter origem em uma fotografia quando entra em contato com o sujeito sonhador sensível e sua *imensidão íntima* constituente composta por inúmeras influências. Entende-se também que este trabalho é infinito e se renova toda vez que é lido ou toda vez que as imagens de Madoz são experimentadas.

Assim, busca-se refletir sobre os caminhos pelos quais se deslocam os artistas contemporâneos e os sujeitos espectadores na contemporaneidade. Por mais que a convergência tecnológica e as novas tecnologias de produção e comunicação de conteúdo nos pareçam instituições democratizantes, por vezes o caminho para que se chegue a uma democratização é mais tortuoso. No caso em questão, Madoz consegue essa democratização, ou melhor, uma união entre arte e vida, por suas escolhas quixotescas.

É importante lembrar que o que se estabelece não é uma volta saudosista aos cânones das artes mais antigas, mas apenas, explicitar um caminho que, apesar de aparentemente contrário a tudo aquilo que se delineia na contemporaneidade, pode conseguir efeitos muito bem-vindos e bem-quistos pelo que se entende por arte contemporânea e as novas tendências da sociedade mundializada.

Dessa maneira, não se faz um julgamento de valor sobre o melhor ou mais eficaz caminho para que se chegue à união entre arte e vida e à democratização que a hibridização, entendida como um dos principais traços positivos da contemporaneidade, e as novas tecnologias de produção e comunicação de conteúdo pretendem. O que se sugere é que é preciso levar em conta tudo aquilo que está pelo caminho, entre uma etapa e outra.

---

<sup>105</sup>DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Tradução de Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.

Por isso, a convergência tecnológica, para que seja aproveitada de forma democrática, deve relativizar sua razão da produtibilidade técnica para que a inclusão das mais diversas culturas seja feita da forma mais livre possível e, mais importante, que seja entendida como uma opção apenas e não como o caminho certo a ser seguido, sendo assim, a arte contemporânea um ambiente libertário.

Neste sentido, o que se procurou mostrar através do trabalho de Chema Madoz é que, recorrendo a valores desqualificados na atualidade, ele consegue estabelecer contato direto com o receptor e promover o devaneio produtivo e participativo, estabelecendo aquilo que se chamou aqui de aura da recepção. Tal conceito, intimamente ligado ao de Walter Benjamin<sup>106</sup>, procura atualizar o conceito de aura para a era em que nos encontramos. Assim, a busca da democracia da arte e da união entre arte e vida de forma que aquela faça parte desta indiscriminadamente, estaria diretamente ligada à esta aura, ou seja, à possibilidade e capacidade que o espectador tem de travar contato com a obra e dela participar ativamente, constituindo, a cada vez que a experimenta, a existência única da obra.

---

<sup>106</sup>Idem. Ibidem.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BACHELARD, Gaston. **O Direito de Sonhar**. Tradução de José Américo Motta Pessanha, Jacqueline Raas, Maria Lúcia de Carvalho Monteiro e Maria Isabel Raposo. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1994.

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios da vontade**. Tradução de Maria Ermantina de Almeida Pedro Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

BATTCKOCK, Gregory (ed.). **A Nova Arte**. Tradução de Cecília Prada e Vera de Campos Toledo. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e Simulação**. Tradução de Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

BELTING, Hans. **O Fim da História da Arte**. Tradução de Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas I**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 10. ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BORGES, Jorge Luis. **O Aleph**. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

BRAUNE, Fernando. **O Surrealismo e a estética fotográfica**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

BRETTON, André. **Manifestos do Surrealismo**. Tradução de Sergio Pachá. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2000.

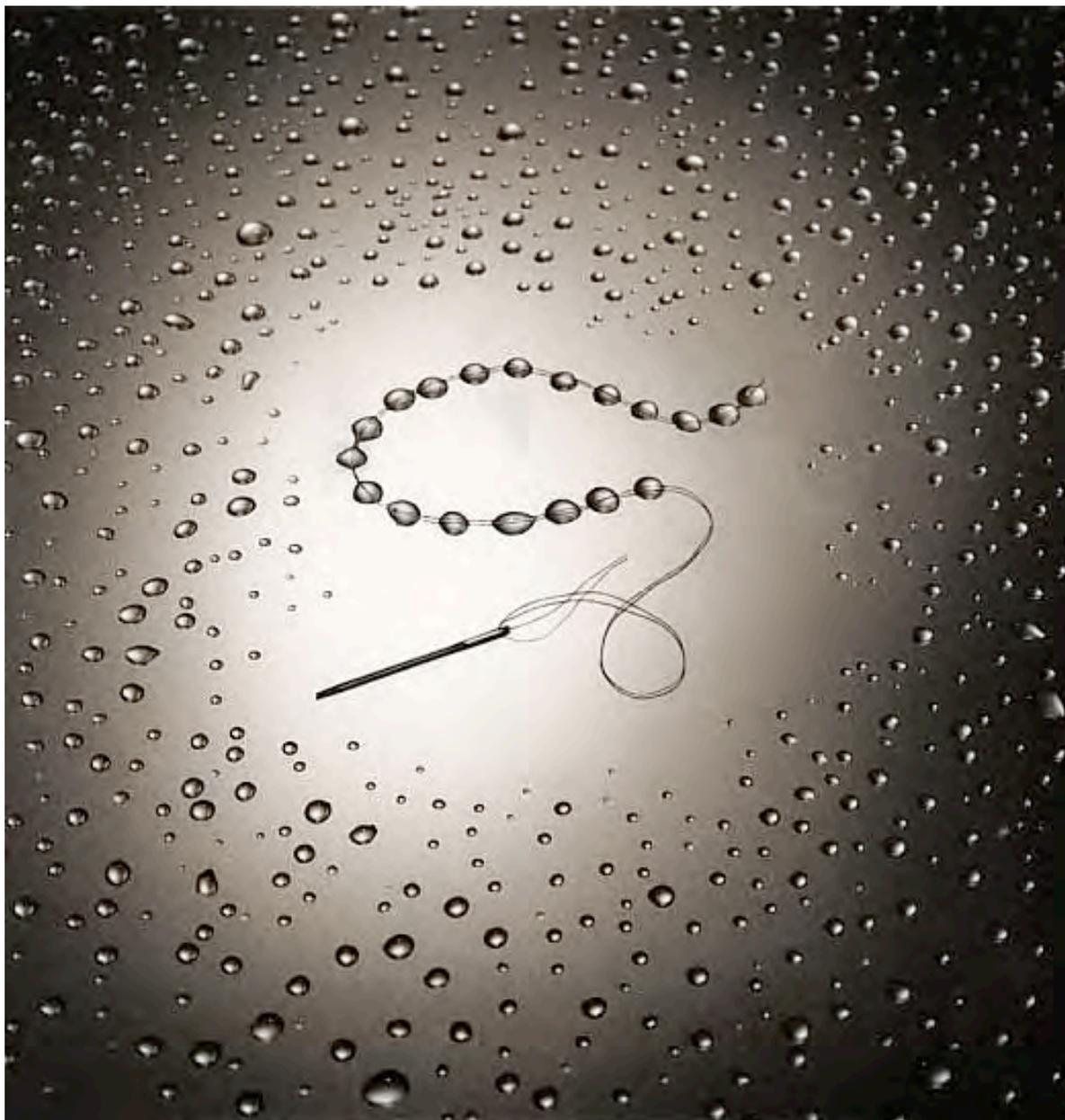
BRUNO, Fernanda; FATORELLI, Antonio (Orgs.). **Limiares da imagem – Tecnologia e estética na cultura contemporânea**. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.

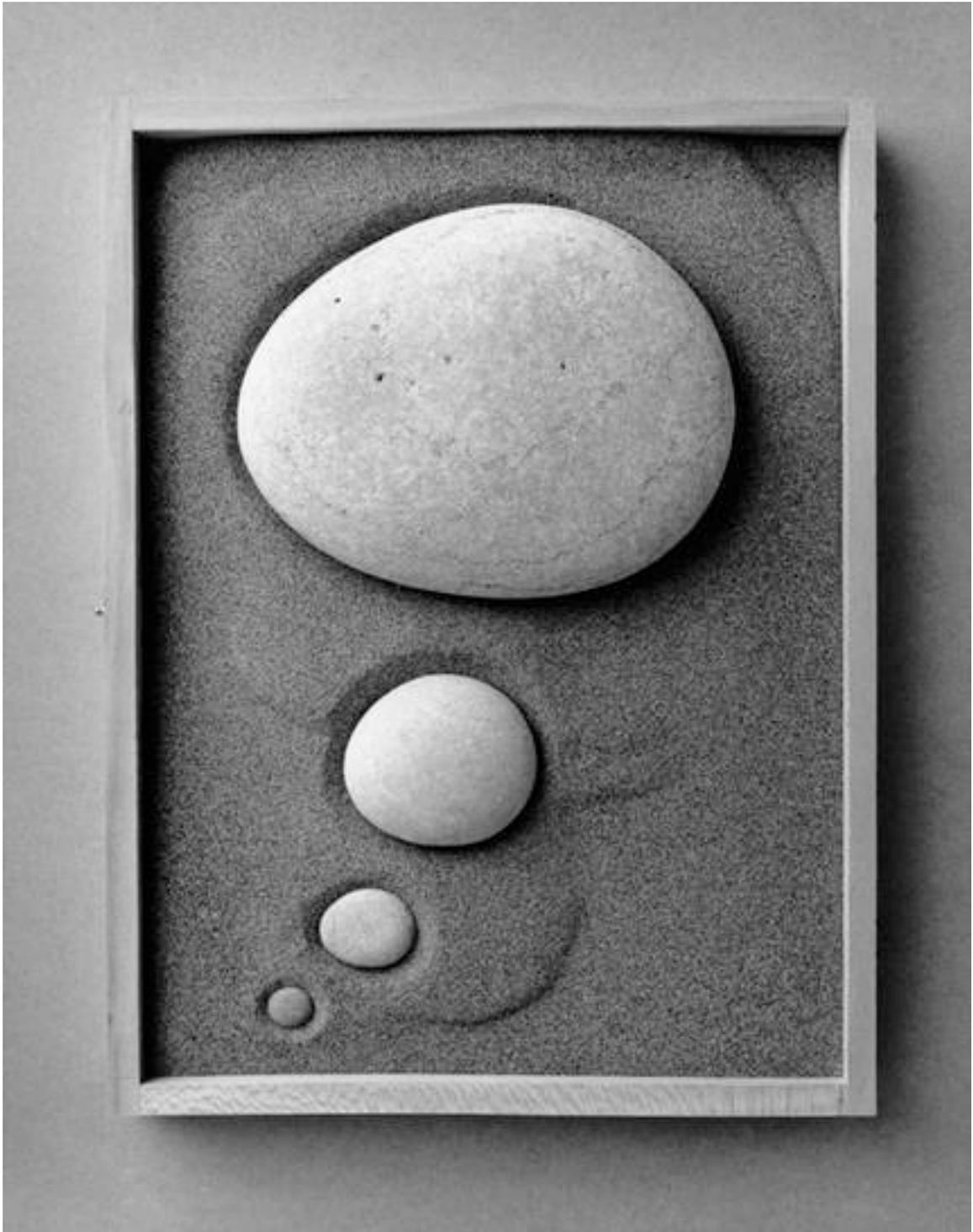
BUSSELLE, Michael. **Tudo sobre fotografia**. Tradução de Lia Amaral Tacha. São Paulo: Editora Círculo do Livro, 1977.

- CARVALHO, Leonardo Ventapane Pinto. **O olhar movimento no projeto fotográfico de Jeff Wall**. 2008. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (História e Crítica de Arte) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.
- CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea - Uma Introdução**. Tradução de Rejane Janowitz. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CAUQUELIN, Anne. **Teorias da Arte**. Tradução de Rejane Janowitz. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. **O Surrealismo**. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu**. Tradução de Fernando Santos. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- D'ANGELO, Martha. **Arte, política e educação em Walter Benjamin**. Rio de Janeiro: Edições Loyola, 2006.
- D'ANGELO, Martha; OLIVEIRA, Luiz Sérgio (Org.). **Walter Benjamin: arte e experiência**. Rio de Janeiro: EdUFF; Nau, 2010.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Tradução de Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- DEWEY, John. **Art as experience**. New York: Capricorn Books, 1958.
- DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico**. Tradução de Marina Appenzeller. 11. ed. Campinas: Papirus, 2008.
- ECO, Umberto. **Obra Aberta**. Tradução de Giovanni Cutolo. São Paulo: Editora Perspectiva, 1962.
- FATORELLI, Antonio. **Fotografia e viagem**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- FONTCUBERTA, Joan (ed.). **Estética Fotográfica**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003.
- FREUD, Sigmund. **Interpretação dos sonhos**. Tradução de Odilon Gallotti. Rio de Janeiro: Delta, 1979.

- GREENBERG, Clement. **Vanguarda e kitsch**. In: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (org.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Funarte/JorgeZahar, 1997.
- KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. Tradução de Valerio Rohden e Antônio Marques. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- KLINGSÖR-LEROY, Cathrin. **Surrealismo**. Tradução de João Bernardo Paiva Boléo. Köln: Taschen, 2007.
- KRAUSS, Rosalind. **O Fotográfico**. Tradução de Anne Marie Davée. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.
- LIAÑO, Ignacio Gomez. **Dalí**. Tradução de Aurélia Maria Pinheiro de Carvalho. Barcelona: Ao Livro Técnico, 1990.
- MACHADO, Arlindo. **Arte e mídia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.
- PARENTE, André (Org.). **Imagem-Máquina – A era das tecnologias do virtual**. São Paulo: Editora 34, 2008.
- SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. Tradução de Rubens Figueiredo. 2. ed. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2004.

ANEXOS

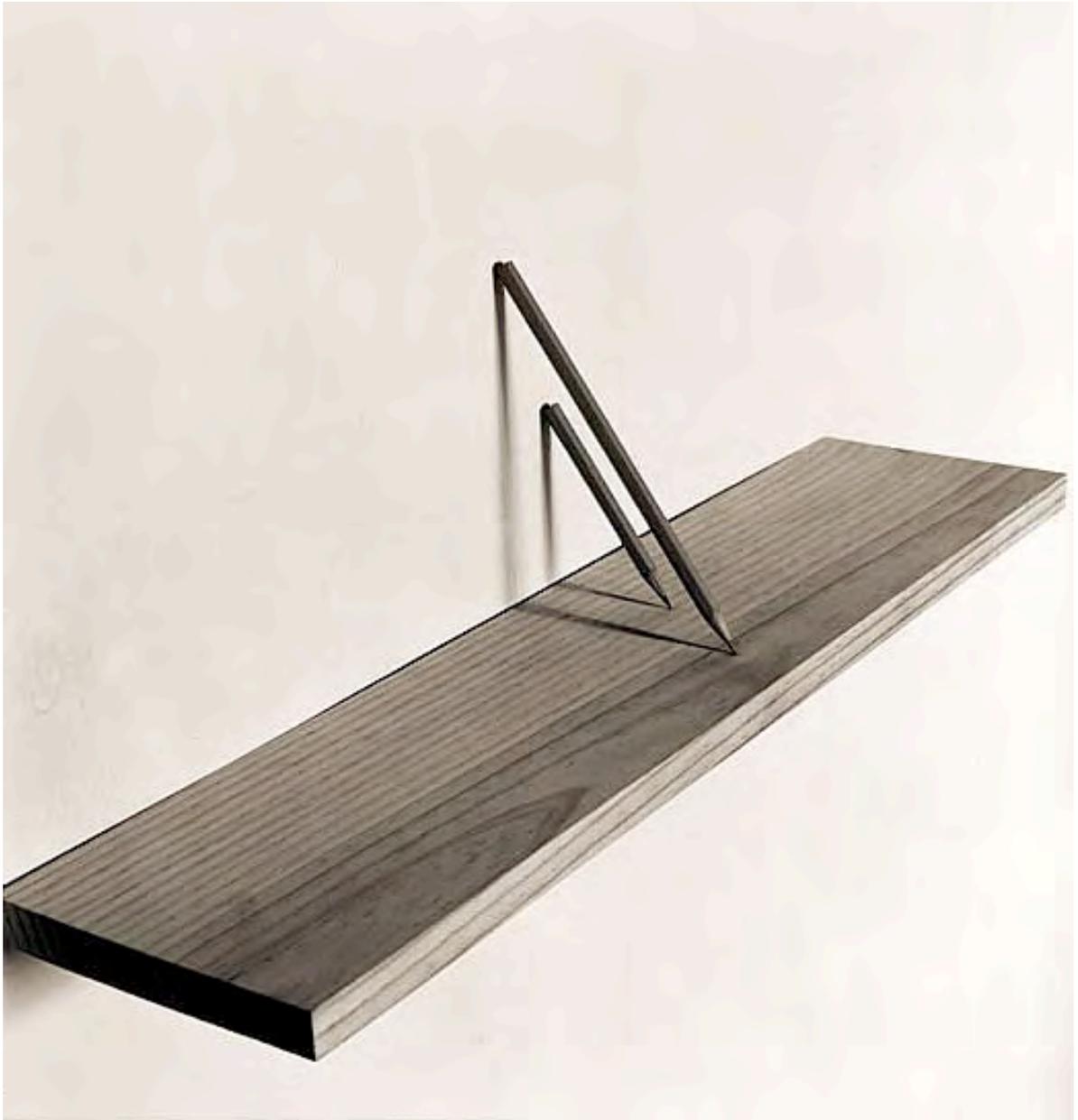




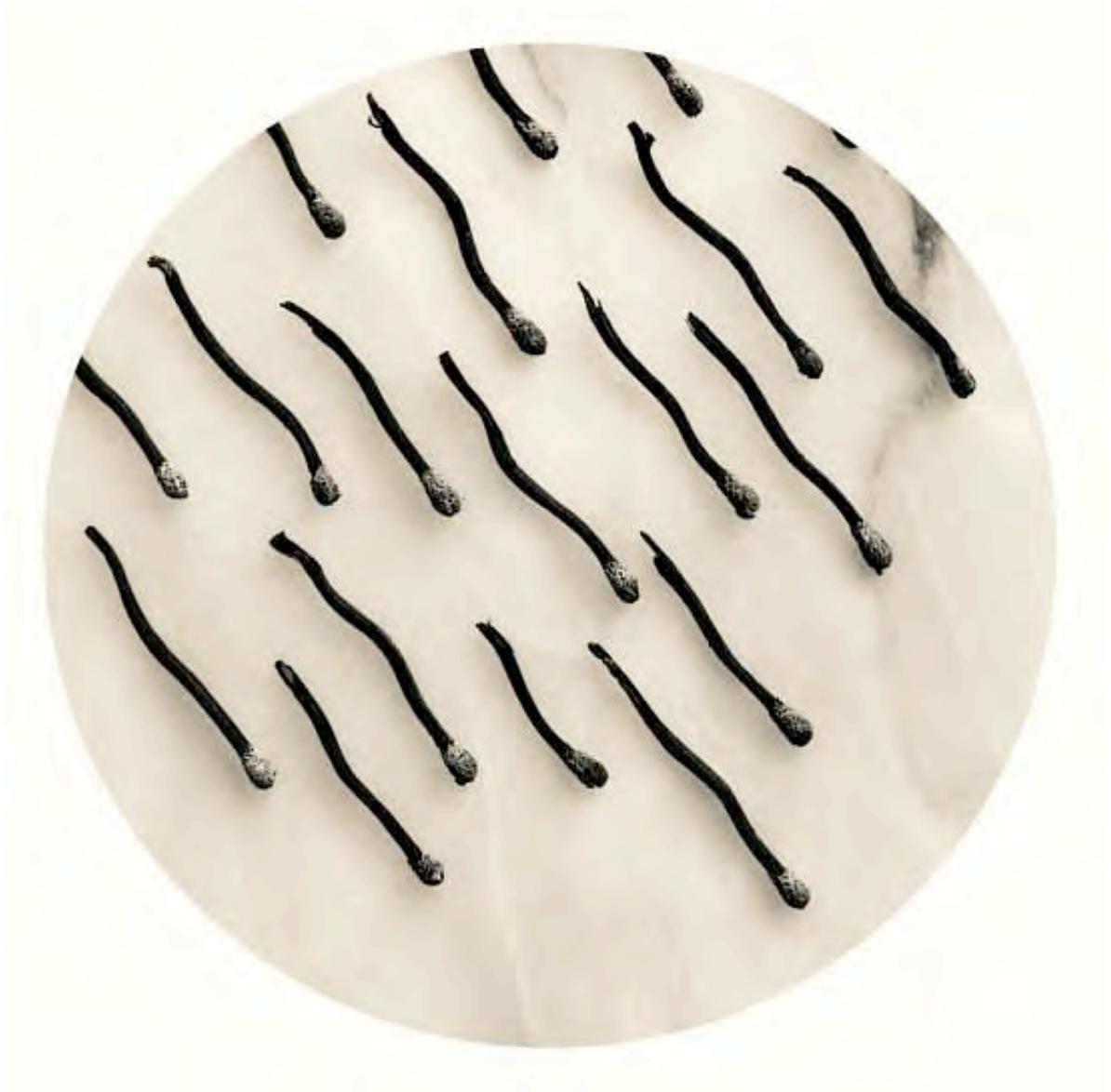






















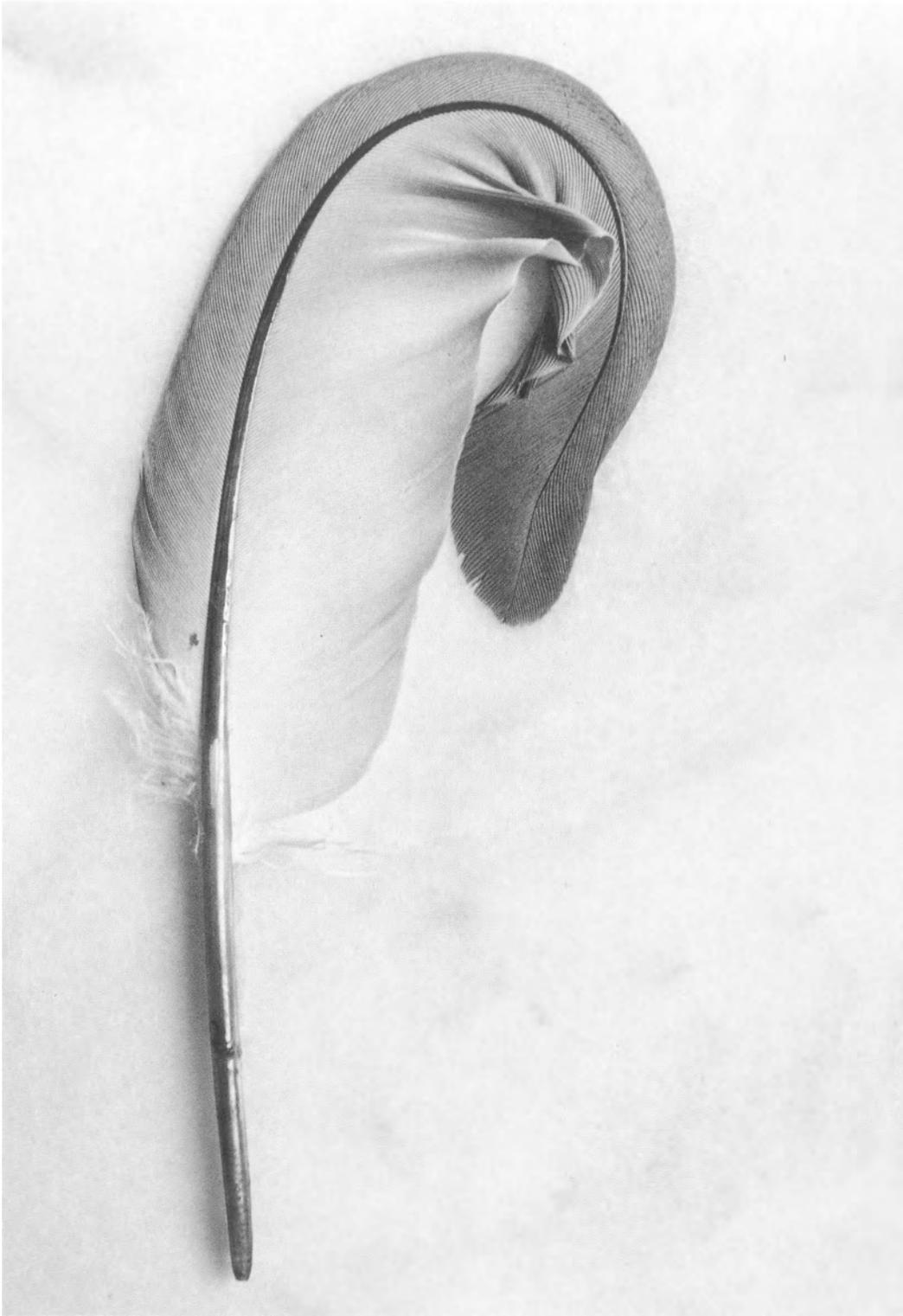












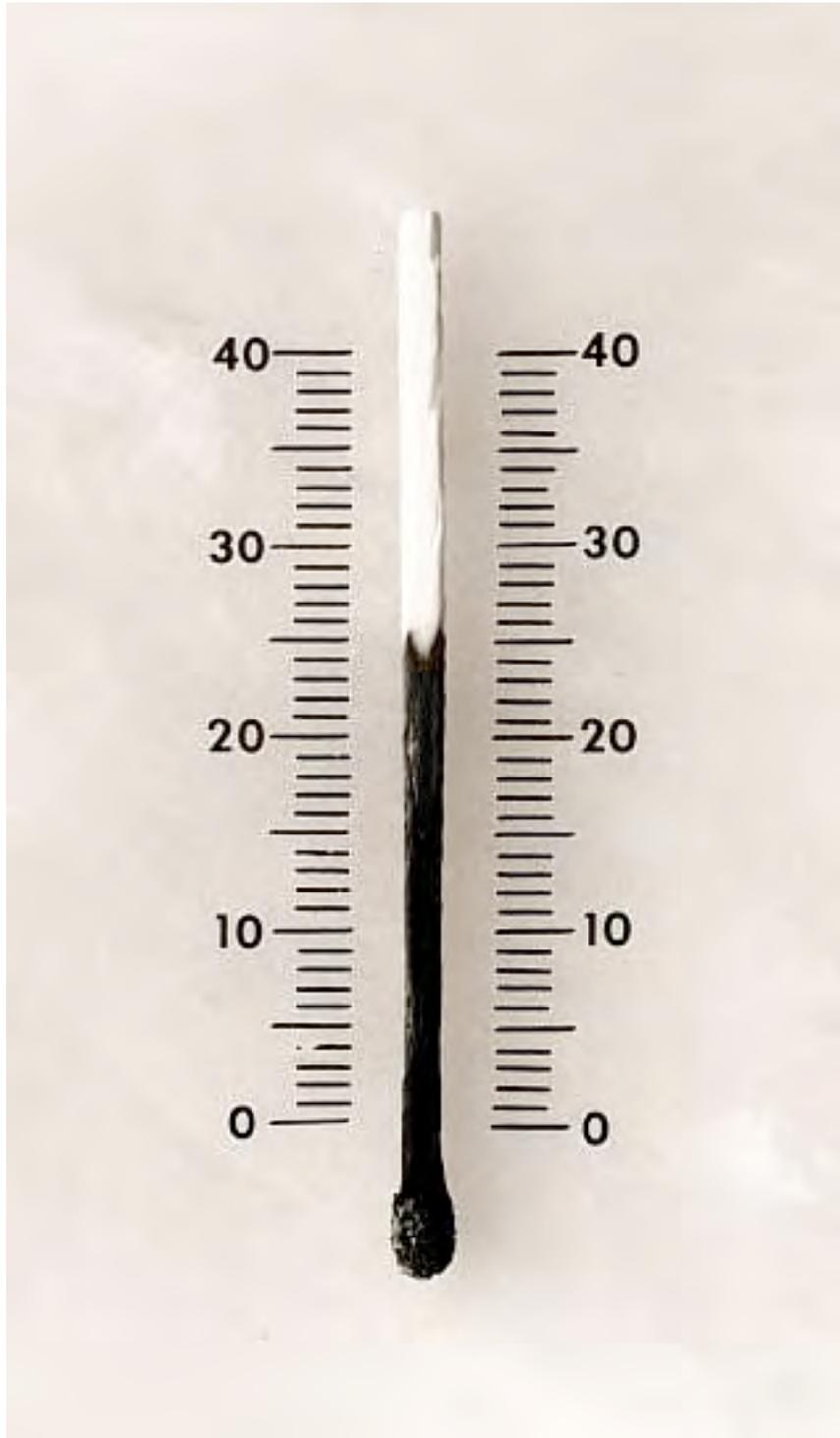




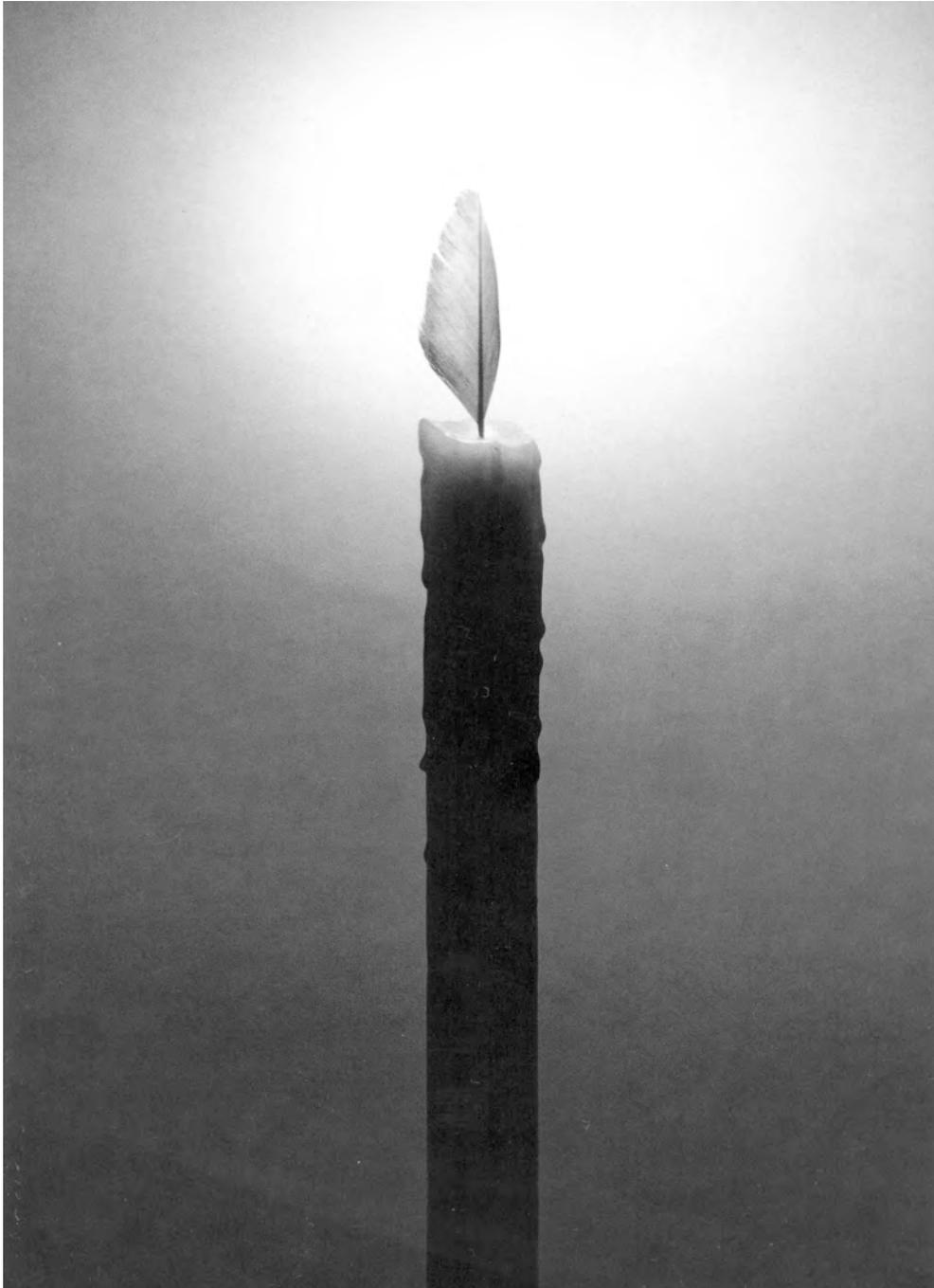


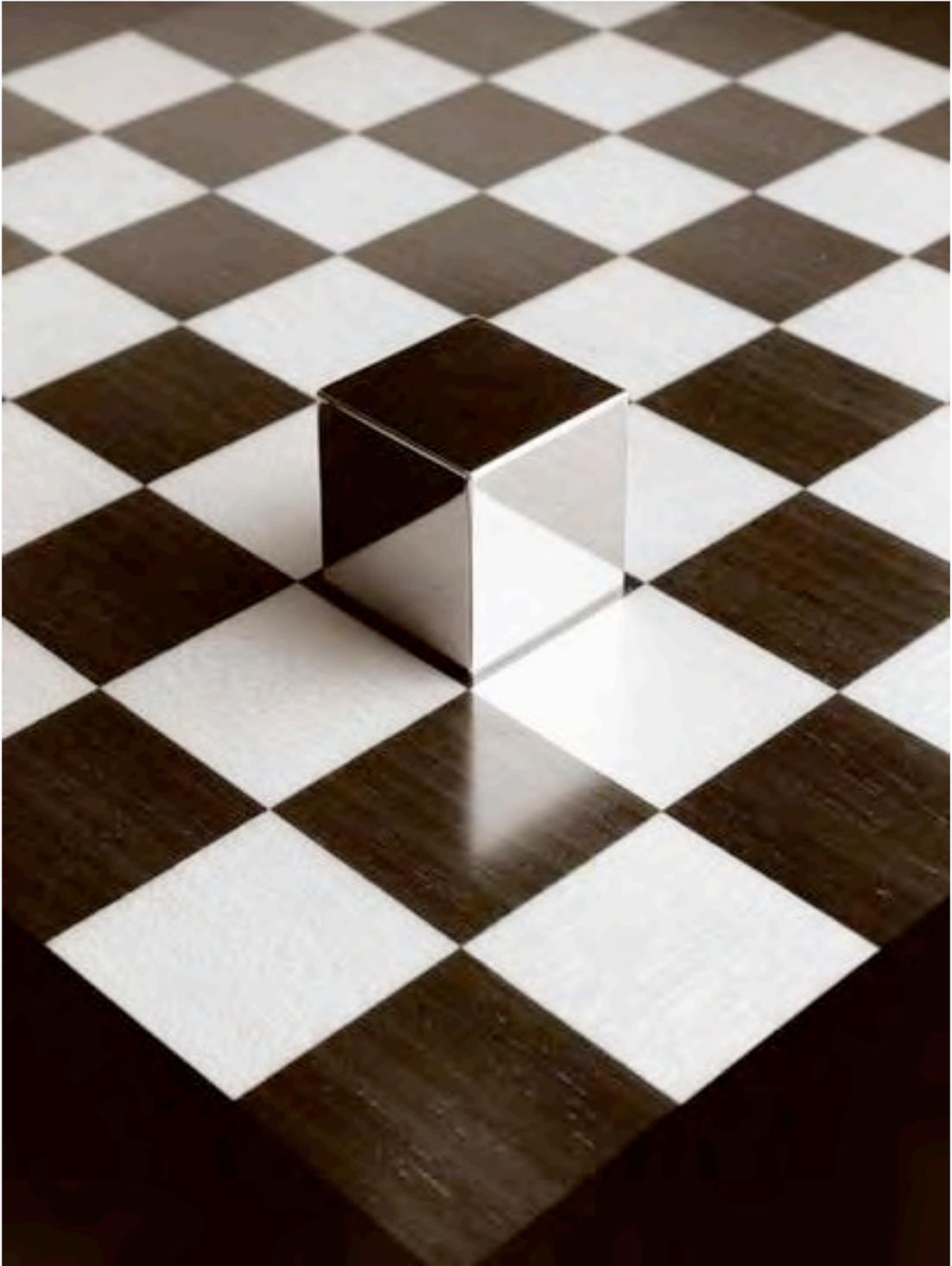


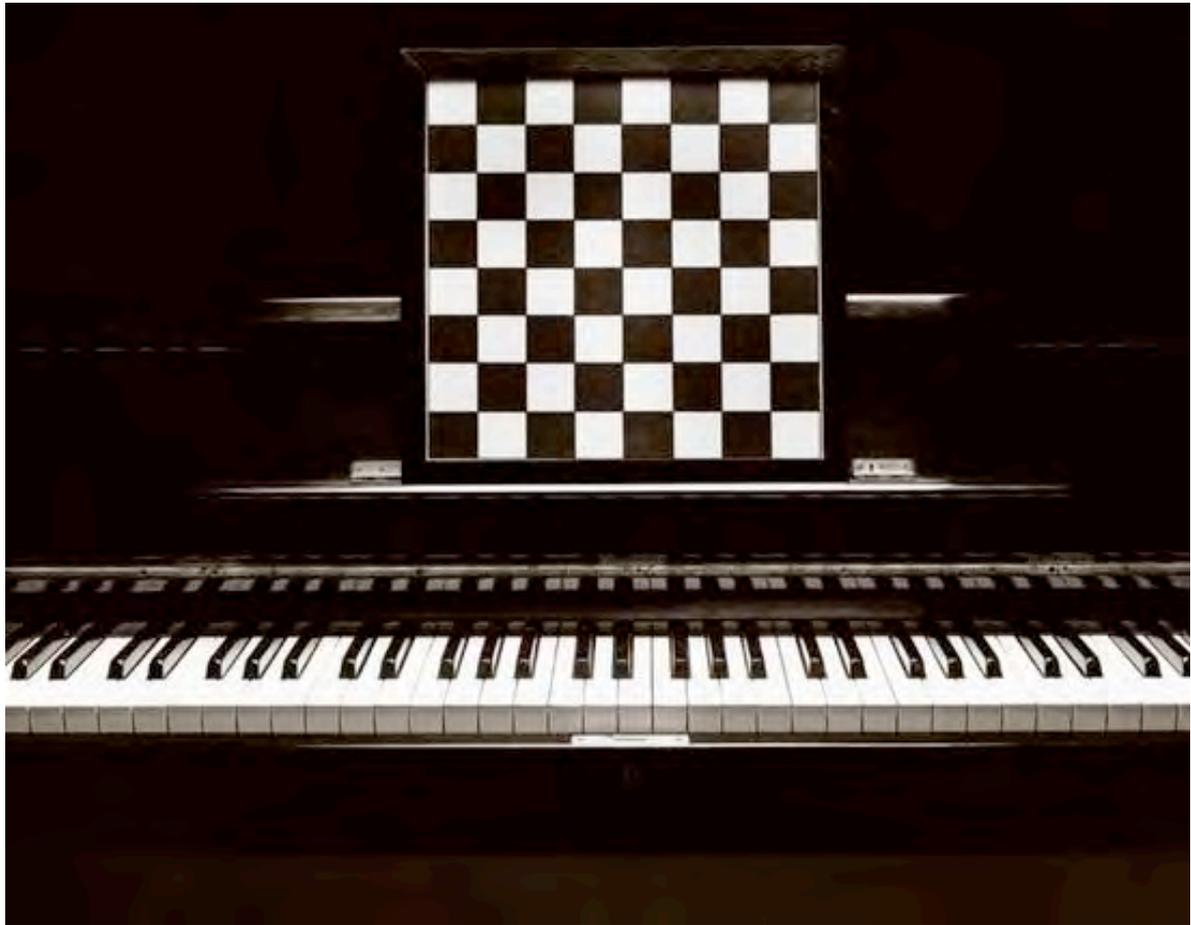


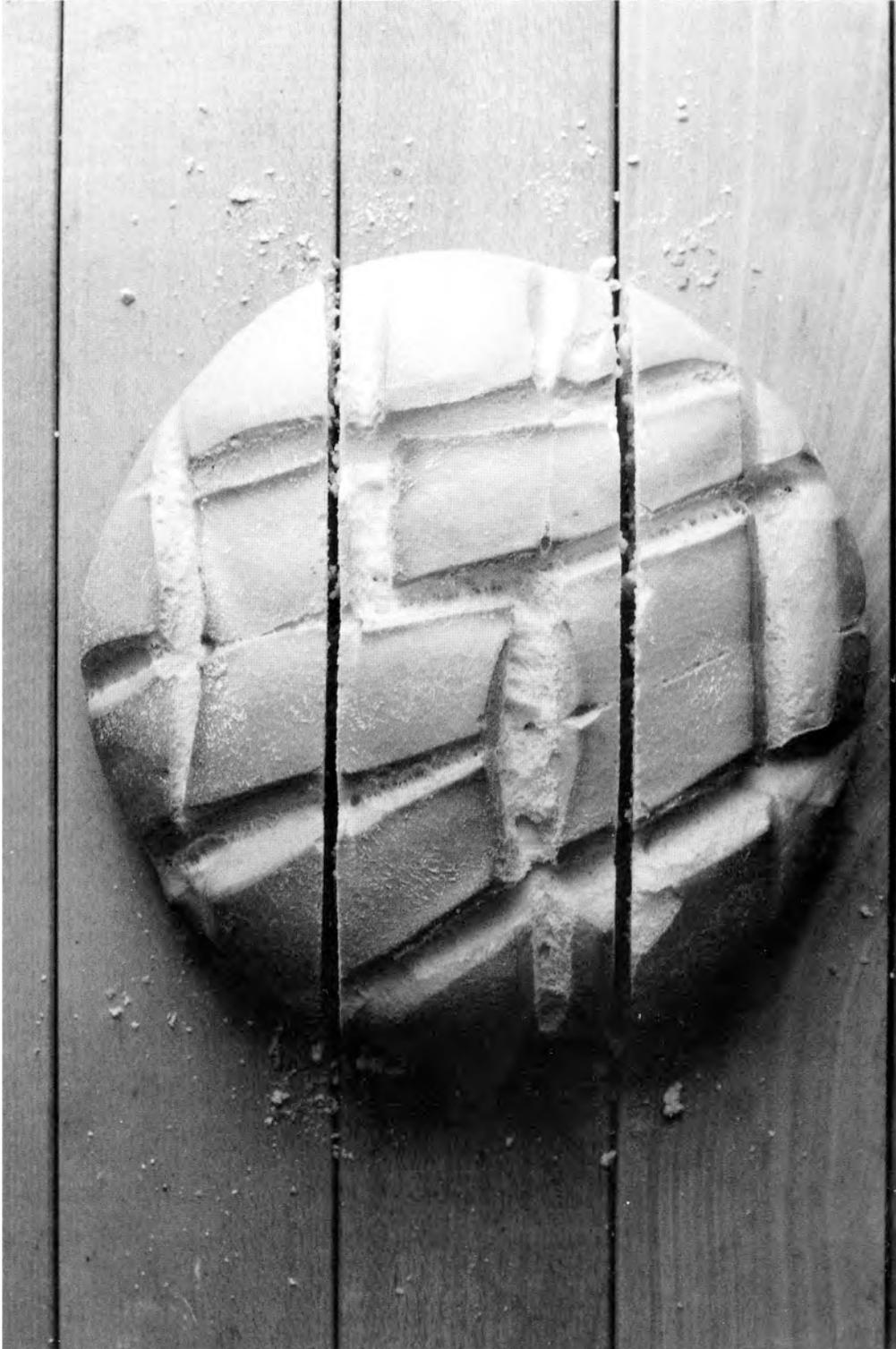




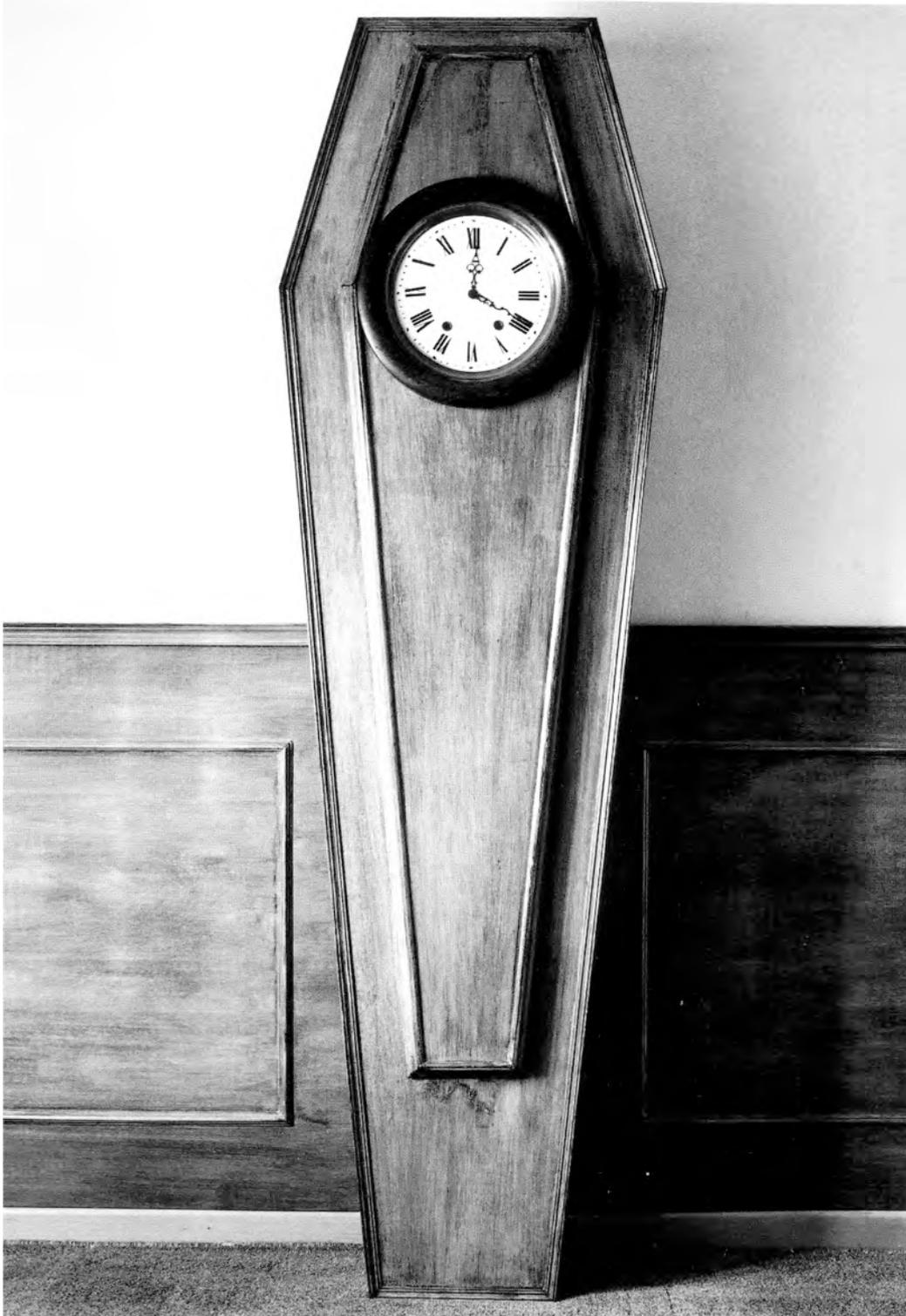


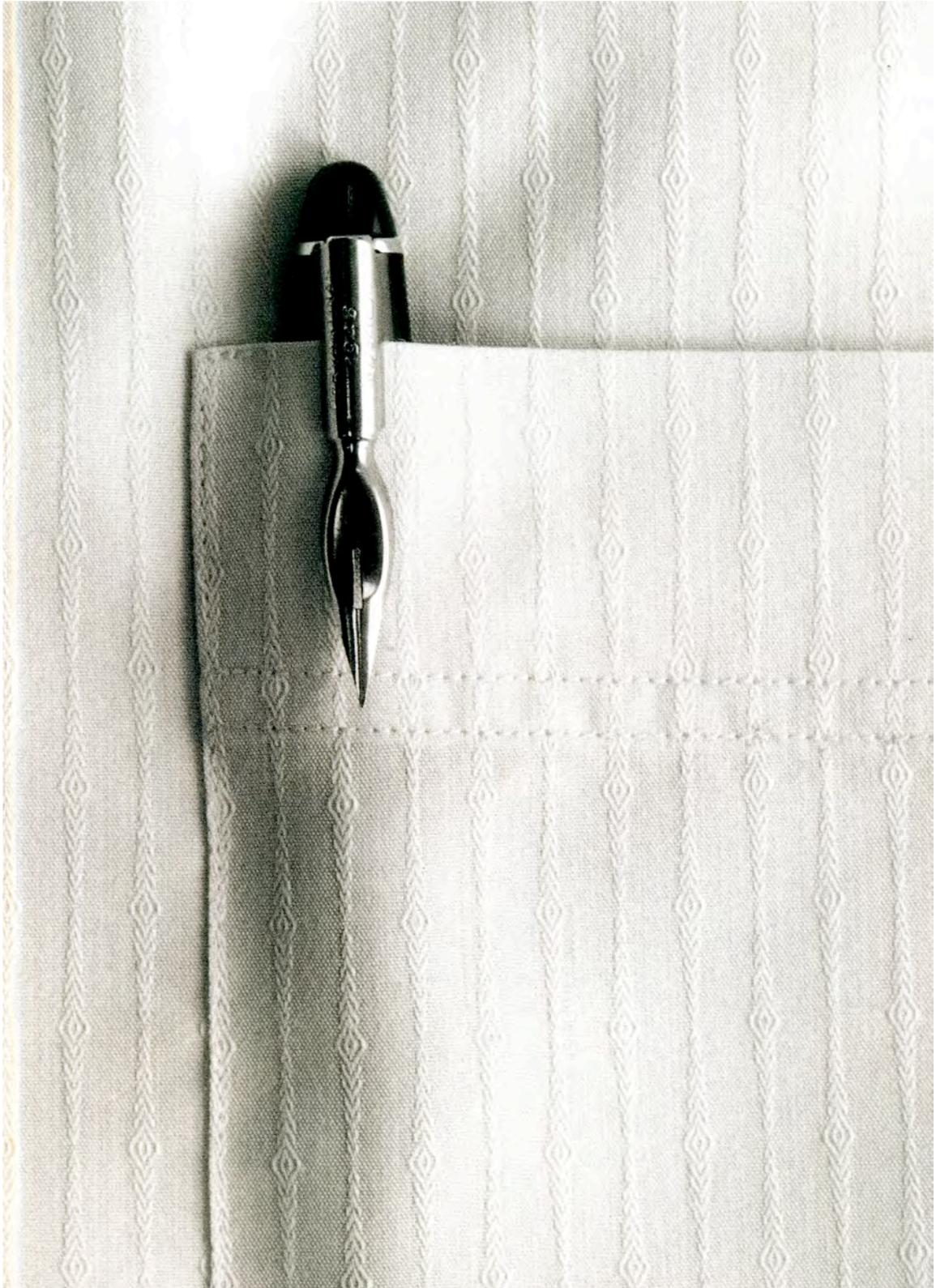






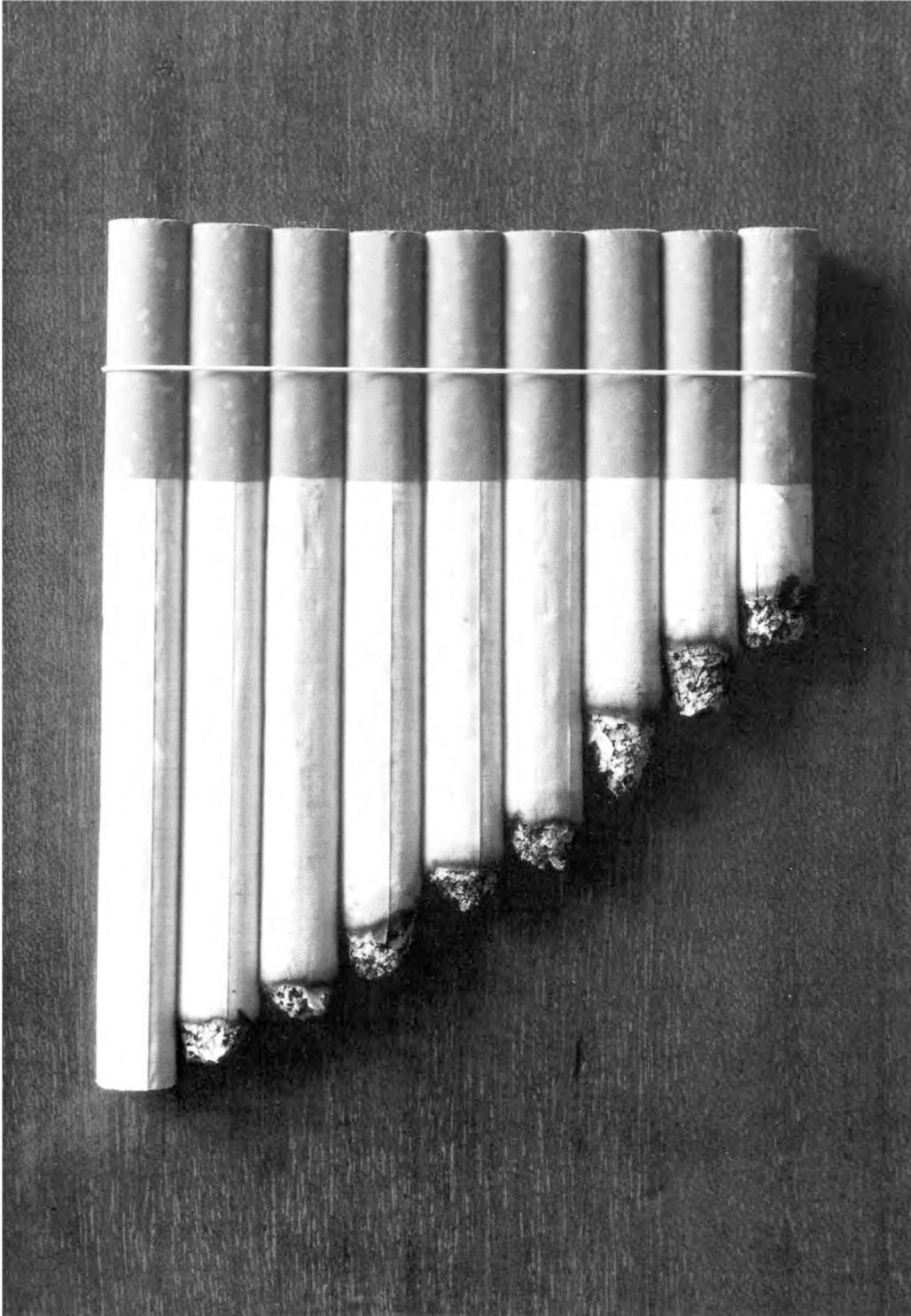


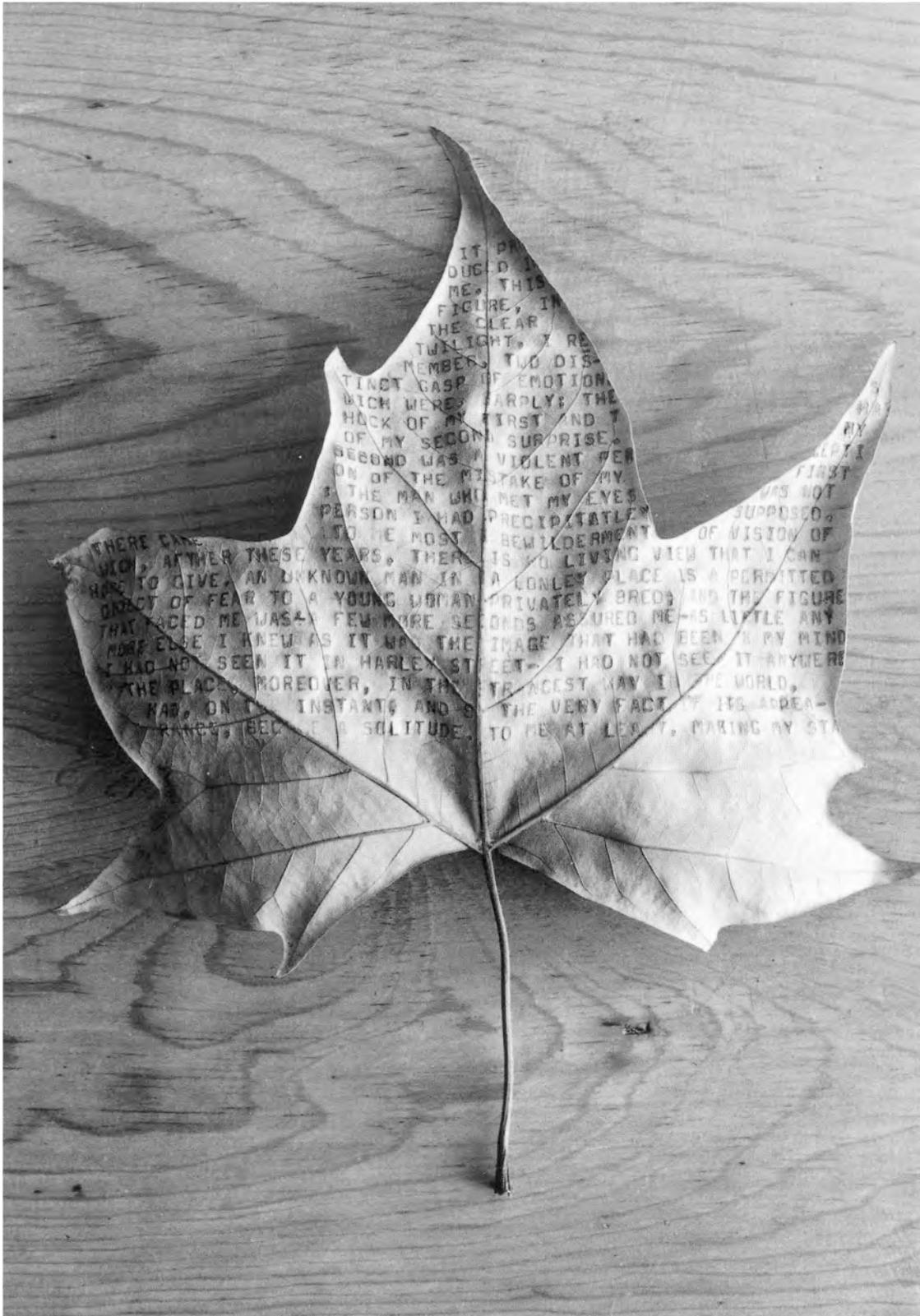












IT PRO  
DUGD I  
ME, THIS  
FIGURE, IN  
THE CLEAR  
TWILIGHT, I RE  
MEMBER, TWO DIS  
TINCT GASP OF EMOTION  
WHICH WERE, HARPLY, THE  
HOCK OF MY FIRST AND T  
OF MY SECOND SURPRISE.  
SECOND WAS A VIOLENT PER  
ON OF THE MISTAKE OF MY  
THE MAN WHO MET MY EYES  
PERSON I HAD PRECIPITATELY  
TO BE MOST BEWILDERMENT  
OF VISION OF  
IS NO LIVING VIEW THAT I CAN  
A LONLEY PLACE IS A PERMITTED  
PRIVATELY BRON AND THE FIGURE  
AS LITTLE ANY  
MY MIND  
I HAD NOT SEEN IT ANYWHERE  
THE PLACE, MOREOVER, IN THE  
NEAREST WAY I  
THE WORLD,  
INSTANTLY AND S  
THE VERY FACT OF ITS APPEAR  
ANCE, BELONGING TO SOLITUDE,  
TO BE AT LEAST, MAKING MY STA



