

# ESTAR DENTRO DA IMAGEM: TACTSIGNOS

*BE INSIDE THE IMAGE: TACTSIGNOS*

**Patricia Franca-Huchet**  
**Escola de Belas Artes da UFMG**

## **RESUMO**

Resumo: Este texto apresenta uma reflexão sobre a imagem através da percepção de suas formas de produção em um movimento artístico. Observa o processo de construção de imagem na instalação “*Mitologic Motiv*” (2006) — que tem a figura da árvore e da mão como motivo — e rememora formas de trabalho anteriores; o que nos faz acreditar que em cada processo artístico é necessário reiterar para que algo realmente permaneça como conhecimento.

Palavras-chave: Imagem, fotografia, visual.

## **ABSTRACT**

*This paper presents a reflection about the image through the perception of their forms of production in an artistic movement. It observes the image building process in the installation Mitologic Motiv (2006) — which has a picture of the tree and hand as a subject — also recalls earlier forms of work, what makes us believe that in every artistic process it's necessary to reiterate that something really remain as knowledge.*

*Keywords: photography, visual, image*

No que diz respeito ao emprego dos pronomes eu e nós neste texto, decidi dizer “eu” quando se tratar de uma dimensão pessoal dos trabalhos artísticos, por exemplo, dos aspectos da prática, do espaço onde a obra acontece em sua formação — essa zona de aventuras poéticas —; o “nós”, por sua vez, será adotado para a abordagem de sujeitos mais analíticos, da troca entre os autores e as obras. Trata-se de pensamento visual e da análise da figura da árvore e da mão em uma prática artística.

### Estar dentro da imagem

No processo através do qual podemos “moldar” uma imagem, como é trabalhado aqui, sinto que podemos falar na possibilidade de estarmos “dentro da imagem” e não somente diante dela. Na relação com o visível, a imagem pode também designar nosso lugar, onde estamos, onde nos colocamos quando se trata de fazer imagens e estar junto à elas. Todo o processo da pesquisa com a imagem em decorrência da fotografia aponta o caminho para esse estar dentro da imagem, do lugar onde tudo começa,



“Mitologic Motifs”.  
2006. Vinil e  
fotografias.  
Instalação.

onde tudo se inicia. Como as imagens surgem em nós? Trata-se de um complexo conjunto de fatores que nos fazem construir uma imagem. Se pensarmos nesse sentido, abarcamos a ideia do bi-partido, do tri-partido que essa imagem tem (como o ângulo ou o espelho). Uma triangulação. É preciso ter dois olhares para fazer uma imagem e é preciso duas imagens para criar sentido, o que supõe que, mais do que uma situação de binaridade, é da ternaridade que se constrói o sentido: a divisão do sujeito, a duplicação das imagens, a bipolaridade do olhar. A imagem mostraria dessa forma a sua realidade e um outro lado mais obscuro, um caráter mais embaçado, deixando o olhar em um estado de labilidade e sujeito à pergunta: o que está acontecendo? — como uma questão longínqua.

### **Mitologic motifs: Figuras: a árvore genealógica e a mão**

O trabalho “*Mitologic motifs*” tem a figura da mão e da árvore genealógica como imagem. O modelo vegetal da árvore genealógica permite explorar o imaginário de muitos campos contemporâneos. O imaginário, onde nascem as figuras das relações, da semelhança, da origem e da fonte, é também o que permite constituir identidade e todas as representações daí advindas. Esse modelo concilia uma imagem visual (a árvore) e o desejo de buscar ou criar um conhecimento sobre o que nela está enunciado. Em “*Mitologic motifs*”, o desenho da árvore mostra uma série de imagens de mãos em situações e gestos diferentes. Em cada uma das 14 imagens, podemos também ler um texto que se sobrepõe, criando uma camada linguística. Foi feito um trabalho com a linguagem: pequenos fragmentos de palavras coladas entre si procuram formar sentidos novos, como uma mistura de

línguas.

Na tradicional árvore genealógica imaginamos uma política de filiações, um gerando o outro, criando uma ordem de parentescos. Isso nos coloca diante da questão simbólica da relação desejada e sonhada da filiação, uma representação da descendência, unicamente o simbólico como um processo que configura identidades: pensei na construção de um modelo que reorganiza procedimentos de filiação.



“*Mitologic Motifs*”.  
2006. Fotografia e texto.



“*Pequena Constelação Semântica*”.  
2005. Recortes de Vinil e placas de acrílico. Instalação.

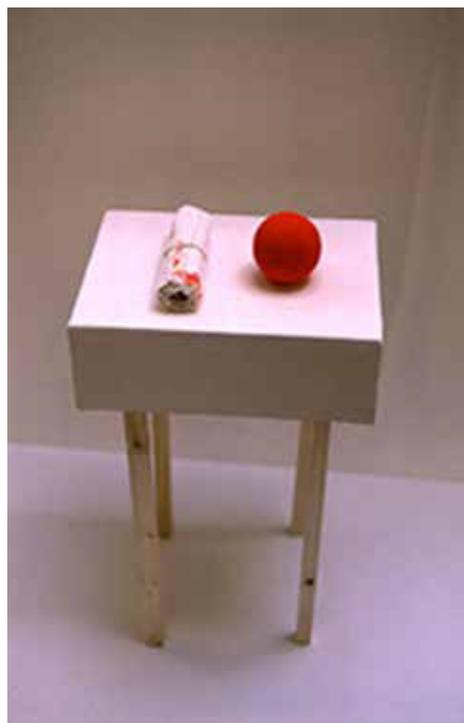
Gilles Deleuze (1980, p.25, tradução nossa) fala sobre o modelo da árvore: “a árvore e a raiz inspiram uma triste imagem do pensamento que não cessa de imitar o múltiplo a partir de uma unidade superior, de centro ou de segmento”. Todavia, achamos que a imagem da árvore genealógica permite-nos também uma estratégia, um método para conceber as relações diferentemente; por exemplo, podemos pensar a raiz como uma etapa imagética da árvore, que estaria no seu submundo, como aquilo que não vemos, o negativo de tudo, sua sombra. Esse possível estágio da raiz não necessariamente estaria originando filiações precisas, mas alimentando estágios superiores. Isso desenha uma cartografia dos possíveis, é como a árvore genealógica alimenta a ideia dessa prática artística. Por sua força “imageante” e tradicional, a figura da árvore coloca de forma instigante possibilidades como, por exemplo, a noção de que toda origem é multiplicada e dividida, mas fundando séries inéditas de relações não análogas (ritmos novos). “*Mitologic motifs*” pode embaralhar as pistas, pois as imagens são constituídas de investimentos imaginários e textuais, operando deslocamentos genealógicos assumidos ou não, relações de familiaridade ou de estranhamento. Como uma terra sem avós, sem pais, mas que cria a possibilidade de encontrá-los, como a raiz que se deixa entrever colocando uma luz nova no inconsciente da imagem.

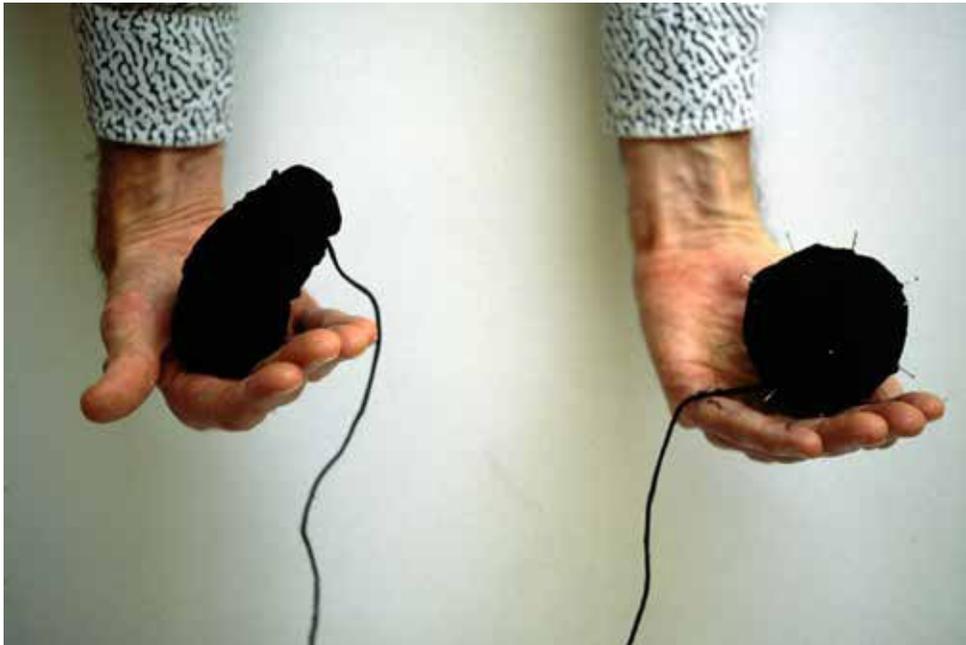
Há muitos anos trabalhei com uma certa “Constelação Semântica” (“Pequena Constelação Semântica”, Centro Cultural São Paulo, 1996) repetindo-a mais tarde na forma de uma árvore genealógica (Galerie de la Fabrique, École des arts visuels, ULaval, Québec, Canadá). A ideia era multiplicar as variedades, variar curvas, perceber formas autônomas e descontínuas. Percebi, por isso, que estruturas andavam paralelamente.

“Receptáculo de coisas”. 1991.

## Origem

A imagem da mão surgiu nessa prática artística em 1991. Nessa época, trabalhava com seis famílias de objetos, enunciadas como “Acolhida do silêncio”, “Repouso”, “Mácula”, “Fios condutores”, “Envelopes” e “Receptáculo de coisas”. Em uma delas, “Receptáculo de coisas”, trabalhava com a possibilidade de criar espacialidades para apresentar os trabalhos, como também com a de misturá-los, cruzá-los, apresentando significados novos do resultado desses gestos. Esses objetos, naturalmente, apontaram a mesa como um elemento privilegiado para essa família. Pinturas eram então feitas em forma de mesa (chassis cobertos com tela e pintados — quase sempre de branco — sustentavam a questão dos receptáculos), e as coisas eram ali dispostas.





"Fios Condutores".  
1991.

Muitas foram as investigações sobre essa família que se desdobrava e crescia em proposta e escala nos espaços de exposições e ateliê, levando-me a pensar sobre a mesa e o ato da recepção, da acolhida e do repouso, sobre formas de apresentação que essa família permitia. A imagem da mão surgiu nesse movimento, ainda em sua forma inaugural, como um receptáculo de coisas, pois sua imagem era semelhante a um suporte, a um espaço para o objeto, como um signo enunciando a questão trabalhada.

Precisava trabalhar a convergência e o encontro nos espaços das mesas. Mas a pergunta soava: o que é uma coisa?

Sentia que a questão não era deslocada, apesar de filosófica. No seu laço com a arte e a estética, ela mantinha relações estreitas com a questão do objeto. O título enunciava: receber coisas. Tratava-se de acolher a materialidade, a qual precisava definir seu sentido intuitivo, seu sentido lábil, ou dele se aproximar. Perce-

bia que existiam o isso e o aquilo da coisa, isto é, a proximidade imediata e alguma coisa mais afastada, distante, longínqua. Uma questão (longínqua) que ainda permeia todo o trabalho. A proximidade imediata do objeto plástico, se colocado ao mesmo tempo sob o olhar e sobre a mesa, deveria cavar a proximidade pelo longínquo. Um longínquo não topográfico, mas mental: a coisa existe, aqui e agora, sob os nossos olhos, o que faz com que ela seja isso aqui e que se refira a um lugar, a um espaço, podendo então ser compreendida como um suporte de propriedades.

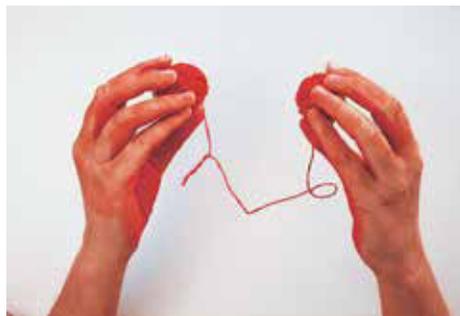
As propriedades do receptáculo de coisas eram também a possibilidade de dotar o objeto de um endereçamento, de uma destinação. Trabalho de encontro, onde a estranha vizinhança dos elementos era possível e ao mesmo tempo um espaçamento acontecia. Podemos facilmente imaginar a palavra mesa, a mesa concreta, a mesa em sua existência física. Mas há também para essa mesa uma existência em

“Absorção Impregnação Opacidade recobrimento”. 1998. Fotografias e pintura. Instalação.

imagem, desde que eu a considere, por exemplo, sob o modo da lembrança, da virtualidade. Entre a mesa realmente percebida nesse instante e a mesma mesa vista no espírito, existe a identidade da essência. Esse folheamento da imagem, seu espaço folheado, é o lugar onde desejava chegar o “Receptáculo de coisas”. Coisas como imagens, mas a possibilidade de torná-las novas imagens também.

### Colocar a mão no centro da imagem é uma maneira de enunciar

Dessa forma, a mão faz irrupção, mostrando-se também como imagem sígnica de um receptáculo de coisas. Mas é num segundo momento do trabalho, nas instalações “Absorção impregnação opacidade recobrimento”, que a mão é percebida de uma maneira mais clara e precisa em sua imagem e intenção. Como podemos observar, as mãos sustentam dois elementos da família “Fios condutores”, e, fazendo a relação com a instalação do trabalho, a imagem alude claramente ao processo de realização do projeto como um todo. “Absorção impregnação opacidade recobrimento” (1998) era um conjunto de objetos vermelhos e azuis que, embora ainda ligados às seis famílias, já apontavam direções novas, a imagem fotográfica sendo uma delas. O conceito de impregnação no trabalho aqui revisitado foi um importante ponto de percepção para a pesquisa com as imagens fotográficas, em função, justamente, da modalidade de impregnação que esse trabalho apresentava, tanto naquilo que mostrava (a impregnação acontecendo materialmente) como também na forma através da qual a fotografia acontecia (a imagem sendo impregnada pelo processo fotográfico). A fotografia pode ser também compreendida como uma impregnação. É a dialética da



presença-ausência, daquilo que permitiu o aparecimento do trabalho e daquela imagem. Trata-se então de uma função indicial marcando uma relação de causa anterior ao signo (à imagem), como veremos na sequência deste texto.

Interesso-me, desde então, pelas condições das possibilidades de estar no interior da imagem, dentro dos seus processos de construção (fundamentalmente a questão é sempre o que é o espaço e como posso estar dentro da imagem, já que eu a modulo do meu interior). Essa imagem (fotográfica) é moldada, instalada, trabalhada na subjetividade, pois sei que uma construção do real está em jogo, e aí está um ponto fundamental de toda a prática.

Nessa relação com o visível, a imagem acaba designando o lugar da prática, uma posição, um espaçamento dessa imagem através dos seus modos de apresentação. Quando falo aqui em imagem, quero ampliar sua definição primeira: ela me interessa também como o fenômeno psíquico consistindo na reaparição de uma sensação já experimentada (na ausência do objeto que lhe deu origem). As sensações da escuta, do gosto, do cheiro e do tocar possuem também suas imagens. Pensamos que é dentro desse âmbito de questionamento que Sartre (1940) elabora que a imagem é um certo tipo de consciência, que ela é um ato e não uma coisa, que ela é consciência de alguma coisa.

As imagens com as mãos desdobram-se em vários trabalhos desde então. Nos trabalhos “A



"A questão Longínqua 2".  
Fotografias,  
mármore e vidros.  
2001. Instalação.

questão longínqua", "Os sentimentos topológicos", "Sentimentos topológicos III" e recentemente "*Mitologic Motifs*", a imagem da mão, da minha ou a do outro, é parte central das imagens instaladas. É um processo que utilizo para enunciar algo plasticamente. A questão do *index* é sensível dentro do processo, pois a mão sempre está na posição indicial. Diferentemente do símbolo, o *index* estabelece o seu sentido na base de uma relação física com o seu referente. São gestos, sentimentos e proposições estreitamente ligados às causas de suas realidades, a fotografia aqui contribuindo para acentuar esta referência.

### A mão pensada: tactsignos

O caráter indicial é particularmente discutido através da arte. Sabemos que foi trabalhado por Rosalind Krauss (1993), que mostrou a impor-

tância desse novo paradigma, o da fotografia nas artes plásticas a partir dos anos setenta. Ela mostrou também que esse paradigma já estava na obra de Marcel Duchamp e Man Ray, nos anos vinte ("*Élevage de poussière*" e "*Le grand verre*") e mais tarde ("*With my tongue in my cheek*", 1959), apontando Marcel Duchamp como o primeiro a estabelecer a conexão entre o *index* (como espécie de signo) e a fotografia. Nas suas análises em "*Notes sur l'index*" (Notas sobre o *index*), ela diz que:

[...] toda fotografia é o resultado de uma impressão física que foi transferida sobre uma superfície sensível pelas reflexões da luz. A fotografia é, por isso, o tipo de ícone ou de representação visual que tem com o seu objeto uma relação indicial. O que a distingue de um verdadeiro ícone é o caráter absoluto dessa gênese física, uma gênese que parece curto-circuitar ou recusar os processos de esquematização ou de mediação simbólica

que se operam nas representações gráficas da maior parte das pinturas (KRAUSS, 1993, p.69, tradução nossa).

O sentido de uma mão que aponta para algo, que carrega algo ou que simplesmente se apresenta como tal pode ser compreendido como uma imagem em ato. O gesto mostra alguma coisa; por se tornar imagem, esse gesto torna-se uma imagem-contato. Em grande parte da pesquisa com a mão, penso no tateamento da imagem que procura enxergar e do olho que procura tocar. O gesto (ato fotográfico) coloca a questão do caráter indicial que, evidentemente, não é só o da mão que toca e que traça, mas também o de um sentimento que podemos revelar (construindo imagens). É a junção de um olhar e de um pensamento. Quanto menos uma fotografia é pensada e construída, mais ela corre o risco de desaparecer como imagem, no sentido do “conceito de visual”, de Georges Didi-Huberman (1990).

O conceito de visual, segundo Didi-Huberman (1990), seria o trabalho “negativo da imagem”, que supõe a desconstrução ou o desmoronamento do aparecimento fenomenal imediato. Estar diante de uma imagem e perceber esse momento “negativo do visual” seria uma fase anterior ou preparatória, pois anunciaria a emergência de um outro modo de visão. O fenômeno em si já estaria, nesse aspecto, constituído, e por isso não se trata apenas dele como experiência mas de seu possível, de sua virtualidade, do momento em que isso é elaborado. A partir disso, podemos nos conectar com a categoria estética do visual e com a categoria ontológica do acontecimento, pois por baixo do objeto visível algo se apresenta, advém, e o olhar acolhe-o no seu imediato, em sua simplicidade primitiva. O visual assim compreendido considera as condições particulares do olhar do espectador diante de uma imagem artística, e esta provocaria um desapossar-se, uma destituição

“Sentimentos Topológicos: anarquívios 1”. 2004. Fotografia. Instalação.



(*un dessaisissement*) em relação às categorias banais e cotidianas pelas quais o visível é elaborado: o olhar perde suas referências, encontra-se de alguma forma desnudo, desamparado. A imagem, assim, aparece como uma irrupção de um mundo novo de visibilidade que rompe (rasga, pois está do lado da experiência, do vivido) o horizonte normal do olhar e estremece as categorias canônicas da representação<sup>1</sup>. Dentro dessa categoria do “visual”, as imagens apresentam um visível invisível que escaparia à representação. Seguindo os passos de Didi-Huberman (1990), essa forma de pensar o visual seria diferente do visível da representação, ela seria da ordem do acontecimento. Esses acontecimentos visuais apresentam um mistério, um sintoma que colocaria em questão o símbolo iconográfico tal qual foi concebido pela história da arte clássica: “O outro do visível, sua síncope, seu sintoma, sua verdade traumática, seu além” (DIDI-HUBERMAN, 1990, p.37, tradução nossa).

Paradoxalmente, o que faz imagem no visível não é visível — é uma exigência do olhar em consideração ao visível e sobre o visível. Isso é o que nos permite dizer que estamos diante de uma imagem, o que faz sentido em relação à história do sujeito. Ver uma imagem é construir um certo tipo de olhar sobre o visível.

## Gilles Deleuze fala da mão de Robert Bresson <sup>2</sup>

---

1 Teses discutidas no livro *L'image*, de Laurent Lavaud (1999).

2 DELEUZE. *Qu'est-ce que l'acte de création?* Les Cours de Gilles Deleuze. (tradução nossa). Robert Bresson (Bromont-Lamothe, 1901-1999, França). Inicialmente pintor e em seguida fotógrafo, Bresson voltou-se para o cinema em 1934. É autor do livro “*Notes sur le cinématographe*” (Paris: Gallimard, 1995), no qual afirma que o cinema é um teatro filmado e que o *cinématographe* inventa uma nova escrita pela qual as imagens em movimento e os sons se inter-relacionam através da montagem. Destacamos os seus

[...] Por onde vocês pensam que esses pequenos pedaços de espaços visuais, cuja conexão não nos é ofertada com antecedência, se conectam? Pela mão [nesse momento, em sua palestra, Deleuze mostra a sua mão], e isso não é teoria, não é a filosofia, isso não se deduz assim. Mas eu digo: o tipo de espaço de Bresson e a valorização cinematográfica da mão na imagem estão evidentemente ligados, isto é, a junção dos pedacinhos de espaços bressonianos, exatamente pelo fato de serem pequenos pedaços, pedaços desconectados de espaços, só poderia ser uma junção manual. Daí a exaltação da mão em todo o cinema de Bresson. Bem, muito bem... poderíamos continuar ainda por muito tempo, porque por aí o bloco da extensão-movimento de Bresson receber então, como caráter próprio desse criador, o caráter desse espaço que é particular: o papel da mão que se releva naturalmente. Não existe mais nada, além da mão, que possa efetivamente operar conexões de uma parte à outra do espaço. E Bresson é sem dúvida o grande cineasta, por ter introduzido no cinema valores táteis e não simplesmente por ele saber tomar em imagens, admiravelmente, as mãos. Mas, se ele sabe tomar admiravelmente as mãos em imagens, é porque ele precisa das mãos. Um criador não é um ser que trabalha pelo prazer. Um criador só faz aquilo de que tem absoluta necessidade. (DELEUZE, 1987, n.p., tradução nossa).

## Referências

BAQUÉ, Dominique. *La photographie plastique: un art paradoxal*. Paris: Du Regard, 1998.

DELEUZE, Gilles. *Mille plateaux*. Paris: Minuit, 1980.

DELEUZE, Gilles. *Qu'est-ce que l'acte de création?* [S.l : s.n.], 1987. (Les Cours de Gilles Deleuze). Disponível em: <WWW.WEB.DELEUZE.

---

filmes “*Pickpocket*” e o “*Procés de Jeanne D'Arc*”.

COM>. Acesso em: 15 abr. 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant l'Image*. Paris: Minuit, 1990.

DUBOIS, Philippe. *L'acte photographique*. Paris: Nathan, 1990.

FRANCA-HUCHET, Patricia. Topologies du toucher. In: CHIRON, Eliane (Org.). *X l'Oeuvre en procès*. La main en procès dans les arts plastiques. Paris: Editions de la Sorbonne, 2000.

KRAUSS, Rosalind. Notes sur l'index. In: \_\_\_\_\_. *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*. Paris: Macula, 1993.

LAVAUD, Laurent. *L'image*. Paris: Garnier Flammarion, 1999.

PEIRCE, Charles S. *Écrits sur le signe*. Paris: Seuil, 1978.

SANTOS, Alexandre; SANTOS, Maria Ivone (Org.). *A fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura; Editora da UFRGS, 2004.

SARTRE, Jean-Paul. *L'imagination*. Paris: Gallimard, 1940.