



REVISTA
DE
**CULTURA
VISUAL**

N.º 9 | 2022

O Referente Emancipado: Nota Introdutória The Emancipated Referent: Introductory Note

José Capela 

Ana Cristina Pereira 

<https://doi.org/10.21814/vista.3783>

O Referente Emancipado: Nota Introdutória

José Capela

Laboratório de Paisagens, Património e Território, Escola de Arquitetura, Arte e Design, Universidade do Minho, Braga, Portugal

Ana Cristina Pereira

Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho, Braga, Portugal/Centro de Estudos Sociais, Universidade de Coimbra, Coimbra, Portugal

A palavra “representar” inclui um dos prefixos mais frequentes da língua portuguesa, comum a várias outras línguas: “re”. É uma partícula que implica *repetição* ou *reincidência* (palavras, elas próprias, com esse prefixo); um determinado fenómeno volta a ter lugar. Representar significa voltar a estar presente. Esta reincidência da presença — ou *representação* — não se cinge, contudo, a uma reincidência da presença de uma determinada entidade, mas supõe o reencontro com essa entidade através de um substituto. A entidade original, livre para se tornar longínqua, ressurgue através de um mediador, de um veículo, de um elemento com a capacidade transcendente de colocar à nossa frente aquilo que não está. E se, por um lado, a substituição pode implicar um enfraquecimento da intensidade da experiência de estar perante um determinado objeto, sujeito, lugar, entre outros, em muitas circunstâncias — designadamente na arte — a representação opera uma *intensificação* da presença. Com alguma perversidade, o falso sobrepõe-se ao verdadeiro. Neste contexto, pergunta-se: que lugar passa a ocupar essa entidade representada — a que a linguística chamou “referente” — ausente na representação?

Para Arthur Danto (1981), o referente surge na representação através de um fenómeno de *transparência* (p. 159). É essa apetência das imagens que lhes permite serem “janelas abertas” para o mundo, tal como foi preconizado por Leon Battista Alberti (1450/1991, p. 54) no século XV¹. Contudo, para além da raiz albertiana da ideia de uma janela através da qual se vê uma porção circunscrita de realidade, a metáfora da transparência de Danto (1981) sugere que, entre quem vê e aquilo que é visto, existe uma superfície que, se, por um lado, não impede a visão, por outro, garante o enclausuramento do objeto da observação para lá do lugar a partir do qual se observa. Numa aceção literal da metáfora, o referente encontra-se *atrás* de uma película, tal como uma paisagem que se avista atrás de um envidraçado². O que propomos nesta secção temática da *Vista* é questionar esta condição “para lá de” imposta ao referente, colocando a possibilidade da sua emergência “para cá” ou, aderindo à metáfora de Danto (1981), a possibilidade de esta superfície de enclausuramento se romper. Poderá o referente ressurgir reivindicando o seu lugar usurpado por outrem?

Autoridade — ou Autoritarismo — do Autor

A autoria é uma autoridade. Na representação, é um fenómeno que se manifesta, desde a suposta impossibilidade da fidelidade absoluta ao modelo (é na falta de fidelidade que reside a arte, ou o mimetismo ainda pode ser artístico?), até às caracterizações que, de um ponto de vista ideológico, visam a manipulação, a distorção e o abuso.

Este papel de intermediação entre a coisa representada e o mundo — prerrogativa do autor — pode ser colocado em causa de diferentes formas e, designadamente, considerando as relações de poder que são refletidas e/ou fortalecidas pela representação do “outro”.

Em 1972, numa conversa com Michel Foucault, Gilles Deleuze, pressupondo que todos os grupos têm capacidade de autorrepresentação, afirmou que “a representação já não existe; há apenas ação” (Foucault & Deleuze, 1977, p. 206). Para Deleuze, a representação deixa de encontrar um sentido na medida em que não há um referente ausente que careça de ser substituído. Todos estão

presentes. Dezasseis anos mais tarde, Gayatri Spivak (1988) denuncia a natureza paradoxal deste enunciado pós-estruturalista: se, por um lado, nenhuma representação é necessária (no sentido político de “falar por”), por outro, ao afirmá-lo Deleuze *representa* (no sentido estético de representar), quer os diversos atores políticos como sendo perfeitamente conscientes, quer a si próprio como sendo transparente. Por outras palavras: o fim da representação enunciado pelo pós-estruturalista pressupõe (a) um terreno de neutralidade que não é senão uma falsa despolitização das efetivas assimetrias entre quem representa e quem é representado, e (b) a atribuição a si próprio do tipo de transparência que, no contexto da estética, Danto (1981) identifica na capacidade de representação das obras de arte. Na medida em que oferece resistência à transparência da representação, a autoria é uma opacidade.

Para além do problema da *legitimidade* da representação do “outro” (o problema mais político), esta discussão implica também o problema da *possibilidade* da representação em si mesma. E, a este respeito, podem fazer-se duas perguntas:

- A possibilidade colocada por Deleuze (em Foucault & Deleuze, 1977) de deixar de representar “o outro”, na medida em que implica a morte do desejo de alteridade e o enclausuramento das culturas ou dos indivíduos sobre si mesmos (só se pode ser quem já se é), não implica também o fim da representação (para além de “fazer-se representar”)?
- Aceitando-se a possibilidade de representação, como pode o referente libertar-se (ainda que ficcionalmente) do jugo da autoria que intermedeia o seu contacto com quem o vê representado?

Quando a Coisa Representada Comparece, Ela Própria, à Sua Representação

De um ponto de vista linguístico, o *readymade* — uma tipologia com 100 anos — pode ser definido como uma coincidência entre representação e referente. Contudo, esta constatação obriga a uma advertência: o objeto representado, que aparentemente deixou de estar ausente da representação, não se encontra simplesmente “presente”. O urinol intitulado *Fonte* (1917)³ não é um urinol igual aos que se encontram em instalações sanitárias, nem mesmo ao urinol que ele próprio foi, quando ainda se encontrava na loja onde foi adquirido. No contexto artístico para o qual é deslocado, ele torna-se uma *representação de si mesmo*. Sofre um processo, não apenas de re-significação, mas também de re-substanciação enquanto entidade. Se considerarmos a distinção estabelecida por Platão entre *eikones* (imagens que se distinguem claramente daquilo que representam) e *eidola* (imagens que são simulacros daquilo a que se assemelham), o *readymade* pode ser entendido como uma categoria de *eidola* absolutos, em que o simulacro se cumpre através da presença do próprio imitado.

Estes mecanismos da comunicação foram um tema central da designada “arte conceptual”. Dentro do tema alargado da comunicação — e apesar da porosidade das categorias artísticas que caracteriza este tipo de arte — o tema específico da *representação visual* assumiu uma particular importância para os artistas. Milénios de práticas de figuração pictórica da realidade, bem como algumas décadas de fotografia, foram assim colocados sob um escrutínio que, apesar de ser cumprido no âmbito da obra de arte e apesar de não prescindir da sua condição *artística*, se aproxima muitas vezes da missão da teoria da arte, ou da semiótica. A arte foi, nessa circunstância, colocada ao serviço da consideração dos fenómenos — designadamente os de comunicação — que lhe são subjacentes, motivo pelo qual se pode dizer que se trata de uma arte autorreflexiva: arte sobre arte.

Neste contexto, alguns artistas criam obras em que o fenómeno da comunicação visual é aferido através do confronto entre representação e referente. É isso que acontece, por exemplo, na obra *Uma e Três Cadeiras* de Joseph Kosuth (a mais famosa concretização de um enunciado que também foi cumprido com muitos outros objetos), onde se encontram justapostas uma cadeira e a fotografia

dessa mesma cadeira no sítio em que se encontra exposta, impressa em tamanho real. Este confronto coloca em evidência a natureza representacional da representação: evidencia-se que a representação não é a coisa representada, tal como acontece quando Magritte coloca a afirmação “*Ceci n’est pas une pipe*” (isto não é um cachimbo) junto a uma pintura de um cachimbo. Mas não faz apenas isso. A emergência da própria coisa representada no âmbito da representação perturba a hierarquia inerente a essa representação. O referente, habitualmente remetido para uma existência distante do contacto com a obra, e cujo afastamento é assegurado pela evidência do tempo que decorreu desde a execução da obra, torna-se presente (com todas as implicações, já referidas, próprias dos objetos *readymade*). O referente conquista um lugar de contacto com o “recetor” paralelo ao lugar privilegiado ocupado pela representação. Em sentido inverso, a representação vê a sua suficiência relativizada pela presença do objeto representado que, supostamente, ela é capaz de substituir. Verifica-se uma emancipação do referente — uma insubordinação semiótica.

É como se uma figura histórica aparecesse num palco, em frente ao público, para dialogar com a personagem que a representa — não com o ator, mas com a própria personagem — situação que, considerando a dialética transparência/opacidade de Danto (1981), corresponde a um estado absoluto de transparência.

A propósito das coincidências entre representação e referente, e depois de referir-se aos *readymade* de Marcel Duchamp e às *Brillo Boxes* (em tradução livre, Caixas Brillo) de Andy Warhol, Theodore Gracyk (2011) reflete sobre uma obra de Sherrie Levine intitulada *Sherrie Levine After Walker Evans* (em tradução livre, Sherrie Levine Seguindo Walker Evans; 1981). Neste caso, o objeto apropriado já tem, à partida, estatuto artístico. Trata-se de fotografias de fotografias: a artista Levine adota como objeto de representação um conjunto de retratos produzido pelo fotógrafo Evans. Esta obra interessa a Gracyk (2011) por, também ela, criar um curto-circuito entre representação e referente e, nesse sentido, pergunta: “será plausível que se fotografe alguém fotografando uma fotografia dessa pessoa?” (p. 17). Se é possível olhar para este fenómeno identificando nele uma dupla representação, ou uma meta-representação (aquilo que, para Danto, 1981, poderia ser a sobreposição de duas camadas de transparência), pode olhar-se para ele atendendo sobretudo ao estatuto que as fotografias originais de Evans adquirem. Se admitirmos, como Gracyk sugere, que as segundas fotografias são, também elas, retratos das pessoas fotografadas por Evans, o que dizer sobre a presença do referente nas primeiras?

Um Excesso Chamado “Agência”

“O que querem as imagens?” — pergunta W. J. T. Mitchell (2005).

O início do século XXI viu emergir uma série de obras que, face ao domínio que as imagens adquiriram em muitas culturas, aceitam a possibilidade de elas terem uma “vida própria”. Não se trata apenas da capacidade que as imagens têm de causar um efeito, mas também de serem dotadas de desejo ou arbítrio. Na sua *Teoria do Ato Icónico*, Horst Bredekamp (2007/2015) refere-se a um ato que não é exercido *sobre* o ícone, mas *pelo* ícone. Neste tempo em que se questiona a hierarquia humano/não-humano, em que se pensa o mundo a partir das coisas e da matéria, em que se fala de uma “ontologia orientada para os objetos”, Bredekamp olha para as imagens. Baralha a história para analisar o excesso de presença de que as representações podem dotar-se, tornando-se *agentes* por direito próprio.

As imagens agem. Nesta circunstância, elas podem ser encaradas como entidades através das quais aquilo que é nelas representado emerge como coisa viva — encantatória, mágica, manipuladora, mediática, política. A reencarnação torna-se literal: as imagens não reencarnam as coisas através da *semelhança* que apresentam com elas, mas são dotadas da vida dessas coisas. Agem como se fossem atravessadas pela energia do referente que se esconde atrás delas, num “*poltergeist* iconográfico”. É como se uma figura histórica viesse efetivamente manifestar-se através da

personagem que, num palco, a representa.

No capítulo que dedica especificamente ao que designa como “ato icónico substitutivo”, Bredekamp (2007/2015) refere-se a vários tipos de imagens em que se verifica uma *retirada do autor*. Trata-se de obras em que o autor se limita a permitir que o referente ecloda na representação através de um caminho particularmente curto e direto; obras em que o autor é apenas propiciador de um fenómeno de representação que depende em pouco de si, para além da decisão de propiciar essa representação; obras em que as decisões sobre a forma são abandonadas a fatores exteriores ao âmbito de decisão do autor. É isso que se verifica designadamente quando o referente é “carimbado” sobre o suporte da representação. Numa elencação que tem início na *vera icon* — a impressão que Cristo, quando carregava a cruz, terá deixado do seu rosto no véu que Verónica lhe estendeu —, Bredekamp (2007/2015) refere-se designadamente às gravações de elementos naturais por Alois Auer (p. 136) e às impressões experimentadas pelo pioneiro da fotografia William Henry Fox Talbot. Sobre as primeiras, escreve: “na descrição da sua técnica, Auer afirmou que a impressão surgia “mediante o próprio original, sem necessidade do habitual desenho ou gravura por mão humana” (Bredekamp, 2007/2015, pp. 139); e, sobre as segundas:

o próprio Talbot ficou impressionado com o carácter miraculoso de uma imagem se produzir aparentemente a si mesma, sem a intervenção humana: “A ocorrência quase se me afigurava pertencer aos fenómenos mais assombrosos, alguma vez propostos ao nosso conhecimento pela investigação física”. (Bredekamp, 2007/2015, pp. 139-140)

As recentes teorias que exploram a agência das imagens, deparando-se com o limite da racionalidade como um limite para a sua própria especulação, encontram uma importante referência no valor que as imagens podem adquirir em contextos ancestrais — não para promover um qualquer retorno, mas para abrir caminhos para uma evolução. Daí advém a importância de obras como, por exemplo, *Arte e Agência* de Alfred Gell (1998/2018) ou *Uma Antropologia das Imagens* de Hans Belting (2001/2011).

Por Fim, o Tempo

As ideias de *memória* e de *trauma* (trauma muitas vezes como avesso da memória) encontram-se muito presentes nos vários domínios da arte, sobretudo depois da Segunda Guerra Mundial. Perguntamos sobre as relações entre memória, trauma e referente na arte, porque, como já referimos, as imagens podem trazer, e fazem-no amiúde, o referente como coisa viva à nossa presença. Neste sentido, é possível estabelecer uma conexão de natureza temporal entre aquilo que é representado — que pertence ao *passado* (neste caso, é assim que se define a ausência do referente) — e aquilo que é a representação, à nossa frente no momento *presente*. Contudo, o poder das imagens não se deixa subjugar à linearidade do tempo. Como formulou Maria Cantinho (2008) numa tradução brilhante de Walter Benjamin, “não é preciso dizer que o passado esclarece o presente ou que o presente esclareça o passado. Uma imagem, pelo contrário, é aquilo em que o Outrora encontra o Agora num clarão” (para. 134).

Este Número da Vista

Muita importância tem sido dada ao recetor das obras das mais diversas artes enquanto produtor de sentidos para essas obras. Dá-se importância a esse fenómeno que se encontra a jusante da obra e que, no limite, determina aquilo que ela é aos nossos olhos. O que aqui se pretende é dar importância ao que se encontra a montante: à entidade que precede a representação e cuja presença essa representação pretende substituir, neste caso no âmbito específico das artes visuais e das imagens.

Na secção temática deste número, propomos tratar possibilidades de emancipação do referente,

designadamente em torno dos seguintes temas: a representação de mecanismos de *representação visual* no âmbito das práticas artísticas; a condição do referente (ausente ou presente) no âmbito da representação visual; os direitos do representado e a ética iconográfica, entre autorrepresentação e apropriação; a possibilidade de inserção do *readymade* numa obra/imagem; animismo na representação visual; memória, trauma e a possibilidade de emancipação do referente.

Agradecimentos

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UIDB/00736/2020 (financiamento base) e UIDP/00736/2020 (financiamento programático).

Notas Biográficas

José Capela, arquiteto, doutorou-se com a dissertação *Operar Conceptualmente na Arte. Operar Conceptualmente na Arquitetura*. É docente na Universidade do Minho desde 2000, onde leciona nos cursos de arquitetura e de teatro, e é investigador do Laboratório de Paisagens, Património e Território (Lab2PT). Fundou e dirige, com Jorge Andrade, a mala voadora, sendo responsável pela cenografia dos espetáculos. É autor da instalação *Windows* — representação oficial portuguesa na Quadrienal de Praga 2019 — para a qual editou o catálogo *W: JC + JCD* com José Carlos Duarte. Comissariou, com João Cabeleira, o encontro internacional “2D/3D. producing illusion” (2D/3D. produzindo ilusão, 2021).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3447-2834>

Email: jcapela@eaad.uminho.pt

Morada: Lab2PT, Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Instituto de Ciências Sociais Universidade do Minho, 4710-057 Gualtar, Braga, Portugal

Ana Cristina Pereira é doutorada em estudos culturais, pela Universidade do Minho, com a tese *Alteridade e Identidade na Ficção Cinematográfica em Portugal e em Moçambique* (2019). É investigadora de pós doutoramento no Centro de Estudos Sociais (CES, Universidade de Coimbra) como membro do projeto *(De)othering* e investigadora colaboradora no Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade (CECS, Universidade do Minho) como membro do projeto *CulturesPast&Present*. Tem como principais interesses de investigação: racismo, identidade social, representações sociais e memória cultural no cinema e na cultura visual, numa perspetiva pós-colonial e interseccional. Entre 2017 e 2019 foi investigadora do projeto *À Margem do Cinema Português: Um Estudo Sobre o Cinema Afrodescendente Produzido em Portugal*.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3698-0042>

Email: kitty.furtado@gmail.com

Morada: Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Instituto de Ciências Sociais Universidade do Minho, 4710-057 Gualtar, Braga, Portugal

Notas

1. A designação original, muitas vezes utilizada sem tradução, é “*finestra aperta*”.
2. Se, pelo contrário, entrarmos na metáfora proposta por Danto (1981), essa película será a

condição material do suporte da representação, associada à opacidade. A simples oposição entre essas duas vertentes das imagens pode merecer algumas objeções, mas elas extravasariam o âmbito temático deste texto.

3. Uma recente polémica veio lançar dúvidas em relação à autoria desta obra, colocando-se a possibilidade de ela ter sido produzida pela dadaísta Elsa von Freytag-Loringhoven. Na escassez de fontes bibliográficas em torno do tema, recomenda-se o resumo que se encontra no site da Tate Modern (Tate, s.d.).

4. O autor e também a tradutora esclarecem que as imagens dialéticas, a que se refere, se encontram na linguagem.

Referências

Alberti, L. B. (1991). *On painting*. Penguin. (Trabalho original publicado em 1450)

Belting, H. (2011). *An anthropology of images: Picture, medium, body*. Princeton University Press. (Trabalho original publicado em 2001)

Bredekamp, H. (2015). *Teoria do acto icónico*. KKYM. (Trabalho original publicado em 2007)

Cantinho, M. J. (2008). O voo suspenso do tempo: estudo sobre o conceito de imagem dialéctica na obra de Walter Benjamin. *Espéculo. Revista de estudos literários*.
<https://webs.ucm.es/info/especulo/numero39/imadia.html>

Danto, A. C. (1981). *The transfiguration of the commonplace*. Harvard University Press.

Foucault, M., & Deleuze, G. (1977). Intellectuals and power: A conversation between Michel Foucault and Gilles Deleuze. In D. F. Bouchard (Ed.), *Language, counter-memory, practice: Selected essays and interviews by Michel Foucault* (pp. 202-217). Cornell University Press.

Gell, A. (2018). *Arte e agência: Uma teoria antropológica*. Ubu Editora. (Trabalho original publicado em 1998)

Gracyk, T. (2011). *The philosophy of art: An introduction*. Polity Press.

Mitchell, W. J. T. (2005). *What do pictures want? The lives and loves of images*. The University of Chicago Press.

Spivak, G. C. (1988). Can the subaltern speak? In C. Nelson & L. Grossberg (Eds.), *Marxism and the interpretation of culture* (pp. 271-313). University of Illinois Press.

Tate. (s.d.). *Marcel Duchamp: Fountain: 1917, replica 1964*.
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573>

Publicado: 31/01/2022

Este trabalho encontra-se publicado com a [Licença Internacional Creative Commons Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).