

“O que está acontecendo com as imagens?” arte, mídia e educação em Jean Baudrillard

Ricardo Nascimento Fabbrini

Professor da Universidade de São Paulo

Resumo

O artigo examina a “guerra das imagens” na contemporaneidade, a partir da reflexão estética de Jean Baudrillard. Mostra que para Baudrillard a imagem hegemônica na sociedade da simulação total, é o simulacro: imagens planas; sem enigma, sem mistério; sem face oculta; nos termos do autor. Partindo desse diagnóstico, o texto conjectura se nessa sociedade hiper-real, é possível, ainda, produzir uma imagem de resistência, *uma imagem* que “force o pensamento”, no sentido de Gilles Deleuze. Por fim, afirma-se que é no campo da educação e da produção artística que se pode desenvolver a percepção sensível, de modo a permitir a seleção das imagens, no reconhecimento de suas diferenças. Para tanto, analisam-se fotografias de Nan Goldin, Ana Mariani, e do próprio Jean Baudrillard; além de videoinstalações, entre outras obras.

Palavras-chave: Jean Baudrillard; simulacro; educação.

Résumé

L'article examine la “guerre des images” dans la contemporanéité, à partir de la réflexion esthétique de Jean Baudrillard. Ça montre que, pour Baudrillard, l'image hégémonique dans la société de la simulation totale est le simulacre: des images plâtes; sans énigme; sans mystère; sans face oculte; dans les termes de l'auteur. Partant de ce diagnostic, le texte conjecture si dans cette société hyper-réelle est possible, encore, de produire une image de résistance, *une image* qui “force la pensée”, dans le sens de Gilles Deleuze. Enfin, on affirme que c'est dans le domaine de l'éducation et de la production artistique que l'on peut développer la perception sensible de façon à permettre la sélection des images, tout en reconnaissant leurs différences. Pour autant, on analyse des photographies de Nan Goldin, Ana Mariani, et Jean Baudrillard lui-même, en plus d'installations vidéos, parmi d'autres oeuvres.

Mots-clés: Jean Baudrillard ; simulacre ; éducation.

Não vivemos em uma civilização da imagem, segundo Gilles Deleuze (1990, p.32), mas em uma civilização do clichê. De modo semelhante, Jean Baudrillard (1991) afirma que na sociedade da simulação total, ou sociedade hiper-real, a imagem hegemônica é o simulacro. São diagnósticos convergentes, em linhas gerais, porém o sentido atribuído aos termos clichê, em Deleuze, e simulacro, em Baudrillard, não é exatamente o mesmo. Deleuze (1990, p.32) denomina clichê a imagem que possui alguma coisa oculta, porque “todos os poderes teriam interesse em nos encobrir as imagens”, em “encobrir alguma coisa na imagem”. Diferentemente o simulacro para Baudrillard é “a imagem na qual nada é encoberto” (1991) pelo simples motivo de que nela não haveria coisa alguma a ser ocultada.

Os simulacros são as imagens hegemônicas na sociedade da hipervisibilidade, como as que circulam na “tela total”: computador, vídeo, televisão, ou celular. São “imagens obscenas”, segundo Baudrillard, no sentido de que elas nada escondem, ou tudo dão a ver, e não “imagens sedutoras”, porque nessas algo ainda restaria fora de cena, ou mesmo em oposição à cena. Os simulacros são, assim, imagens de um “mundo sem falhas”, ou de uma “continuidade sem fissuras” (Baudrillard, 1991); são imagens planas (ainda que HD ou 3D); chapadas; lisas; superficiais; epidérmicas; peliculares; sem recuo; sem relevo; sem perspectiva, sem enigma, sem mistério; sem face oculta; sem outro lado; sem pregas; sem dobras; sem cimo; sem avesso; sem linha de fuga, nos termos utilizados pelo autor em diversos ensaios. Essas imagens seriam desérticas, vazias, porque, entre outros motivos, a “inflação ou excesso de signos” teria produzido, em aparente paradoxo, uma “deflação de sentido” (Baudrillard, 1991, p.22). Da entropia das imagens circulantes, de signos permutáveis segundo a lógica da

mercadoria, teria resultado, na conhecida equação do autor, a neutralização das imagens.

Essas imagens sem segredo produzem, no entanto, segundo Baudrillard, um “fascínio ativo” no observador.¹ Esse fascínio pelo simulacro, pela imagem reduzida à materialidade do significante, de alta intensidade sensorial, que circula nos “jogos multimidiáticos”, é tomado por Baudrillard (1991, p.197) como “uma paixão niilista pelos modos de desaparecimento do real”: “Estamos fascinados por todas as formas de desaparecimento, do nosso desaparecimento. Melancólicos e fascinados, tal é a nossa situação geral numa era de transparência involuntária”.

Esse fascínio (ou “sedução fria”) é contraposto por Baudrillard (1991a, p.66) à sedução romântica ou moderna porque esta ainda se “agarrava às aparências”, à ilusão – ao jogo de investidas e esquivas do sujeito face ao objeto, o qual sempre elide uma face – assim como “a razão dialética ainda se agarrava ao sentido”. O fascínio seria, em outros termos, “sedução branda”, “sedução mínima” que nada tem da “sedução-desafio, dual e antagônica”, ou, seja, da “sedução mítica”:

Tudo isso pertence à ordem do lúdico, e o lúdico é o lugar de uma *sedução fria*, o encanto narcísico dos sistemas eletrônicos e informáticos, o encanto frio do *médium* e do terminal que todos nós somos, isolados na auto-sedução manipuladora de todas as mesas de comando que nos rodeiam (Baudrillard, 1991, p.197-207).²

¹ Assim como o “fascínio” resulta, segundo Jean Baudrillard (1982), da neutralização do sentido da imagem; “para além do social haveria as massas que resultam da neutralização do social”, como veremos.

² A “sedução fria” não se limitaria, segundo Baudrillard, à relação do observador com as imagens virtuais na “tela total”, porque ela determinaria o próprio *modus percipiendi*, habitual, na sociedade da hipervisibilidade, regulando, por exemplo, as relações entre o “político e o público”; o analista e o analisando; ou, ainda, entre o professor e o aluno. Neste último caso teríamos uma “sedução psicológica e operacional”: “eu te seduzo, tu me seduzes, pois não há outra coisa a fazer” no campo pedagógico, em “nossa na era da

Essa sedução não é situada, pelo autor, sequer no plano do desejo, mas no plano de um “simulacro de afeto, simulacro de desejo, de investimento de desejo”, num mundo marcado pela excitação sensorial, “no qual se faz sentir, cruelmente a necessidade desses afetos” (Baudrillard, 1991, p.204).

A lógica dos simulacros é, em síntese, para Baudrillard (1991, p.74) a da “antecipação dos modelos” em relação à experiência vivida, fenomenológica ou existencial no espaço do mundo. Essa anterioridade dos modelos não seria, no entanto, necessariamente cronológica (no sentido da precedência da percepção do simulacro em relação à experiência no mundo da vida), mas deontológica (porque o modelo se apresenta como valor absoluto) e ontológica (uma vez que o simulacro seria tomado, pelo fruidor, como real). Dito de outro modo: “os acontecimentos (*événements*) já não teriam mais sentido”, segundo o autor, “não porque seriam insignificantes em si próprios; mas porque teriam sido precedidos pelos modelos (ou simulacros), com os quais o seu processo não faz mais do que coincidir” (Baudrillard, 1991, p.76).

A simulação não é assim, para Jean Baudrillard, uma modalidade de ilusão, de representação, um duplo ou espelho, ou ainda, a “abstração de um ser referencial”, de uma substância, mas o “modelo de um real sem origem nem realidade”:

O território já não precede o mapa, nem lhe sobrevive. É agora o mapa que precede o território – *precessão dos simulacros* – é ele que engendra os territórios cujos fragmentos apodrecem sobre a extensão do mapa. É o real, e não o mapa, cujos vestígios subsistem aqui e ali,

simulação” (Baudrillard, 1991, p.201).

nos desertos que já não são os do império, mas o nosso. O deserto do próprio real.³ (Baudrillard, 1991, p.151).

Sendo as imagens na tela total, apreendidas como “hiper-reais”, ou seja, como “mais reais que o real”, porque intensíssimas do ponto de vista sensorial, a experiência vivida nas relações intersubjetivas no mundo compartilhado, parecem condenadas a um déficit ontológico, a uma falta ou falha irredimível, nunca suprível, quando comparadas à percepção sensorial de tais modelos. Por isso, “toda coisa, todo acontecimento, qualquer lugar” “precisa ser fotografado”, dizia Baudrillard, antecipando a era atual dos *selfies* compulsivos, cujo objetivo é atribuir *mais realidade* à percepção vivida no mundo (sem a mediação do aparato técnico) como deceptiva. Paradoxalmente, no entanto, a cada novo disparo fotográfico, o real torna-se ainda mais inacessível, convertendo-se em “nossa verdadeira utopia, mas uma utopia que já não é mais da ordem do possível, aquela com a qual já não se pode senão sonhar, enquanto objeto perdido” (Baudrillard, p.153).

O fascínio pelas imagens técnicas é assim inseparável, segundo Baudrillard, do “verdadeiro trabalho de luto” em curso, não apenas pela “morte do real”, mas também pela morte de certa ideia de cultura, vinculada ao erotismo e à sedução, ao sagrado e ao segredo. Estaríamos presenciando na cultura do simulacro, em outros termos, a morte lenta, comatosa, que se protraí no tempo, de um “referencial perdido”; ou seja: um luto prolongado, sem redentor suspiro, pela “desaparição do real”, e, por conseguinte, de todo um campo de sentido a ele associado. Uma das noções que teria sido

³ A simulação na sociedade hiper-real não integraria, assim, para Baudrillard, o plano do imaginário, entendido como o domínio das imagens no qual se operaria todo tipo de reatividade por parte do fruidor, como projeções, transferências ou identificações, no sentido de Jacques Lacan (1988). Os modelos, diz Baudrillard (1991, p.153), em outros termos, “já não constituem um imaginário relativamente ao real, pois são eles próprios antecipação do real: nesse sentido eles seriam imanentes, e não de transcendência imaginária”.

derrogada, para Baudrillard, em nossa era da simulação ou dissuasão, é a de “violência revolucionária”. Não apenas nos campos da arte e da comunicação, mas também nos da política e do social, teríamos passado, nos anos 1960, ou mais precisamente, a partir de maio de 1968 – no marco polêmico do autor – da “violência explosiva” à “violência implosiva” (Baudrillard, 1997, p. 176). A “violência explosiva” seria a da “energia libertadora, própria do imaginário da irradiação”, que orientou as revoluções políticas da modernidade (assim como as vanguardas artísticas do início do século 20):

É a violência dialética, energética, catártica. É aquela que aprendemos a analisar e que nos é familiar: aquela que traça os caminhos do social e que leva à saturação de todo o campo do social. É uma violência determinada, analítica, libertadora. (Baudrillard, 1977, p.176)

Existe, no entanto, segundo Baudrillard (1997, p.173), outra modalidade de violência, completamente diversa, que escapa aos esquemas das teorias: é a “violência implosiva”, que já não resulta “da extensão de um sistema (como o das vanguardas artísticas que visavam à estetização do real), mas de sua saturação e de sua retração”. A violência implosiva seria a da “involução lenta” não apenas da arte e da comunicação, mas do próprio social, e, por conseguinte, das instituições políticas, ou de noções como a de poder. Estaria em curso, em suma, uma “reversão total”, um desinvestimento irreversível da ideia de violência explosiva, que, por seu turno, também implode ou involui - “assim como um deserto, aumenta”. (Baudrillard, 1997, p.176).

Essa violência implosiva manifesta-se, segundo Jean Baudrillard (1985), não apenas na desaparecimento da arte – o que o fez retomar, de modo

singular, o tema clássico da estética na modernidade, a saber: a “morte da arte” – mas, também, no “fim do espaço perspectivo do social” tornando inoperantes os conceitos da sociologia e da filosofia política moderna. Bastaria observar, na perspectiva do autor, que a sociabilidade racional do contrato, a sociabilidade dialética (a do Estado e da sociedade civil, do público e do privado, do social e do individual), teria cedido à “socialidade do contato, do circuito e da rede transistorizada de milhões de moléculas e de partículas mantidas numa zona de gravitação aleatória, imantadas pela circulação incessante e pelos milhares de combinações táticas que as eletrizam” (Baudrillard, 1985, p.68). De tal modo, que Baudrillard (1985, p.68) chega a indagar: “Mas ainda se trata de *socius*?” Analogamente, podemos conjecturar se em tempo de ampliação da noção de arte ou cultura – ou seja de dissuasão artístico-cultural – não estaríamos vivendo o fim do espaço perspectivo da arte: “Mas ainda se trata de *ars*?”

Nesse período de violência implosiva estaríamos presenciando a agonia da arte, ou mais precisamente uma *agonística*, entendida, aqui, como o momento decisivo no qual se trava um conflito sobre o destino das imagens. Baudrillard localiza essa agonística, ou seja, o processo de neutralização da arte (como imagem-enigma) decorrente da multiplicação “metastásica” ou “viral” dos simulacros, na transição, no fim dos anos 1970 entre a *pop art* e a dita pós-modernidade, ou mais especificamente na relação entre os artistas Andy Warhol e Jeff Koons. No paralelo do autor, enquanto os *silk-screens* de Andy Warhol introduziriam o “nada no cerne da imagem”, os *gadgets kitsches* de Jeff Koons seriam apenas o resultado de uma “estratégia comercial da nulidade” (Baudrillard, 2007, p.83-85). É verdade que, segundo Baudrillard (1997, p.181-183), na superficialidade das imagens de Warhol haveria uma “tabula rasa” do sentido; todavia, esse grau zero operaria, nessas imagens, ainda em chave crítica, uma vez que

evidenciam que a morte, a ausência, ou a perda, recorrentes nas obras do artista, são constitutivas do imaginário norte-americano: “Ora o mistério dos artefatos de Warhol” (retrato de Marilyn; a lata de sopa Campbell; a cadeira elétrica; o *Crash*),

que reduzimos estupidamente a um efeito de moda ou de publicidade, não tem outro segredo além desta artificialidade pura, esta que se desvincula de toda significação natural, sensual, para adquirir uma intensidade espectral, vazia de sentido, a do fetiche”, que é fonte de fascínio. (Baudrillard, 1997, p. 188)

Dito de outra maneira, o “mistério das pinturas de Warhol” seria sua “ausência de mistério”; seu segredo, sua “ausência de segredo”; e sua opacidade seria sua transparência, haja vista que suas imagens nada escondem porque não há nada atrás delas, posto que tudo está dado nelas como superfície (Baudrillard, 1997, p. 178-198). Nas *stars* de Andy Warhol (Marilyn Monroe, Jacqueline Onassis ou Elvis Presley), por exemplo, multiplicadas em serigrafias, teríamos “a expressão de *algo* da morte e do destino” – daí sua dimensão trágica; enquanto, diferentemente, na série de fotografias da “*porno-star* Cicciolina” de Jeff Koons – que seria “puro *remake*” dos retratos de Andy Warhol – haveria apenas “frenesi comercial”: “a comédia da cultura rindo de si mesma e de sua própria desapareição” (Baudrillard, 2007, p.85).

Partindo desse diagnóstico de Jean Baudrillard é preciso examinar em que medida, *pós-tudo*, na sociedade da hipervisibilidade (ou hiper-real), da circulação sem fim de signos – da “entropia”, “saturação”, ou “neutralização”, nos termos característicos do autor - é possível, ainda, produzir *uma imagem* que detenha algum enigma, que indicie algum

segredo, mistério, ou recuo. Essa busca de uma imagem-enigma, em meio à ciranda de simulacros, ou seja, de imagens descarnadas porque sem lastro no dito “real”, tem sido tentada por diversos artistas contemporâneos. Essa procura por uma imagem de resistência, já foi figurada, inclusive, na prática fotográfica do filósofo cego esloveno Evgen Bavcar. Sua prática indicaria o esforço desses artistas em recuperar a potência da visão, reagindo à saturação de signos, que a tudo neutraliza, fatigando as retinas. Se de tanto ver ficamos cegos, caberia agora a um cego – ao Tirésias da pós-modernidade – devolver-nos a visão. Em outros termos: suas fotos mostrariam, na dialética entre luz e sombra, a necessidade, hoje, da “passagem pela cegueira para que então, se possa aceder, outra vez, à visão” (Bavcar, 1992, p.81).

Essa busca de uma imagem ainda não corroída pela exposição exagerada, de uma *contra-imagem*, que se oponha à nossa “era irreferencial” (ou de “desrealização do real”), motivou o próprio Baudrillard (2004), vale lembrar, a dedicar-se à atividade fotográfica, nos anos 1990. Seu interesse pela fotografia é “pelo que há de inacessível, misterioso, *irrevelado* na imagem, mas que nela se manifesta”, na expressão de Maurice Blanchot (2005, p.3-14). Esse enigma da imagem – que devolveria ao olhar a pulsão escópica perdida – é denominado por Baudrillard (2005) de “qualidade pensativa da imagem, qualidade de algo que nos pensa, qualidade de um pensamento sem reflexão”. O ato fotográfico enquanto “*acting out*” abriria a imagem para “o contingencial”, que não corresponderia propriamente à contingência material, concreta, mas “a contingência soberana”, ou seja, a “*Tykhé*”: a ocasião, o acaso, o que é fortuito, o que é acidental, o que é casual ou inesperado; possibilitando, assim, o encontro com “o real em sua

expressão infatigável, em sua intratável realidade” (Baudrillard, 2005, p.142).⁴

Essa noção de abertura da imagem à ”intratável realidade” remete à noção de “punctum” em Roland Barthes (1984, p.15), entendido como o isolamento, o vazio, o silêncio presentes em cada fotografia, sintetizados na interjeição: “Isso foi!”, enunciado que atesta a teimosia do “Referente” (o “Intratável”, no termo comum a Barthes e Baudrillard), em “ter estado lá”, “absolutamente, irrecusavelmente presente”. Seria no *punctum* que “o caráter contra-transferencial (“não o que vemos, mas o que nos olha”, na expressão de Georges Didi-Huberman) (1998, p.61), tomaria forma enquanto “retorno-imagem”. Em uma fotografia de um quarto vazio, em desordem, de Nan Goldin, no exemplo de Baudrillard (2015), “a poltrona é pensativa”, porque nela se apresenta o desaparecimento, “a forma virtual da pessoa que não está presente, que não está mais presente, mas cuja forma aí ainda está como uma espécie de sorriso”, indiciado nos vincos do tecido da poltrona.

O segundo exemplo de Baudrillard são as fotografias da brasileira Anna Mariani, de casas com fachadas muito coloridas, com formas

⁴ Esse encontro com a “intratável realidade”, em plena “era irreferencial”, evidenciada em imagens de resistência à ordem dos simulacros, visa a reatar a relação entre o signo e seu referente; ou, ao menos, mostrar que o processo em curso de desrealização do real tem reduzido progressivamente o referente a um “fantasma de referência”, ou seja, a um “mero lembrete de que a linguagem ainda possui um lado de fora, ou exterior” (Jameson, 1991, p.110). São as imagens, como as mencionadas aqui, que permitiriam um reinvestimento, segundo Baudrillard (1991) “no referencial e no real”. É importante notar que o real, em Baudrillard, não pode ser tomado como aquilo que é impossível de ser representado tanto na realidade psíquica quanto na realidade material da arte (seja obra de arte ou poética do gesto), embora seja necessário supô-lo para manter a consistência do próprio real, como quer Jacques Lacan (1985); nem pode ser tomado como aquilo que é passível de representação, como a concretude dos conflitos sociais, as condicionantes da economia, ou as contingências da política, na direção do materialismo de Fredric Jameson (1985). O “real” apresenta-se, em suma, nessas imagens de resistência como “objetualidade”, entendida como a captura de uma relação instável entre as coisas na esfera do sensível, ou ainda, como a realização material de uma imagem em uma dada forma (Baudrillard, 1997, p.66).

geométricas simples, em pequenos vilarejos do Nordeste, que remetem a uma espécie de neoplasticismo rural ou construtivismo *naify*. Essas formas restituem sem “efeitos especiais”, mas no brilho das cores saturadas e na simplicidade abstrata do “traçado decorativo”, “a ausência dos homens”, a qual não se dá senão “em proveito da presença da máscara viva de sua condição” (Baudrillard, 1997, p.65): “Fotos como essas não são propriamente produtos estéticos (simulacros) porque guardam a objetualidade (que não é a mesma, vale notar, da antropologia), a fatalidade dos objetos *primitivos*”; ou seja, há nessa foto “uma necessidade absoluta que os objetos de arte perderam há muito tempo: o de constituir-se através da imagem como fábula”; como “instante fabuloso de deixar entrever que esse mundo real corre o risco, a todo o instante, de perder seu sentido e sua realidade”; possibilidade contra a qual essa fotografia se insurge, segundo Baudrillard.

Nesses exemplos, assim como em suas próprias fotografias, Baudrillard (1997, p. 167) busca uma imagem que seria “capaz de nos desorganizar”, de produzir *páthos* em oposição às imagens “comodamente edulcoradas” que apenas reforçam o “imaginário do bom gosto”. Pode-se dizer, generalizando, que no centro do debate estético contemporâneo está o diagnóstico do autor segundo o qual vivemos um momento em que o futuro da imagem, em sua relação com os “referenciais fortes” (como o “real” ou o “sentido”), está sendo decidido; ou seja: que vivemos um “drama da percepção”, na expressão do dramaturgo Heiner Goebbels; ou uma “guerra das imagens”, como quer Bruno Latour (2009); ou, ainda, uma “biopolítica” das imagens, na direção de Michel Foucault (1999, p.304).

Segundo a perspectiva da biopolítica, não referida expressamente por Baudrillard, “as forças que resistem se apoiam sobre aquilo mesmo que sobre elas investe”; isto é, “sobre a vida e o homem enquanto ser vivo”

(Pelbart; 2003, p. 86-89); o que significa dizer, que “biopoder é um regime geral de dominação da vida que pode também significar, no seu avesso, uma resistência ativa, a biopotência como afirmação da vida”, como mostraram Michel Hardt e Toni Negri, a partir de Spinoza (Pelbart, 2003, p.81). É possível figurar, nessa direção, a tela total (ou o regime das imagens na contemporaneidade) nos termos da biopolítica, ou seja, como um campo de forças; ou, ainda, como o lugar de uma ativa pretensão resistida, porque não se pode ignorar que quando *a imagem-enigma* se vê ameaçada pela simulação, acuada pelo fetichismo, ela se afirma, enquanto negatividade, como vimos nas fotografias de Nan Goldin ou Anna Mariani. Caberia, assim, ao crítico da cultura e ao educador, ou mais extensivamente às políticas culturais e educacionais, apreender o regime de imagens atual como espaço conflituoso, de “produção de dissenso” na expressão de Jacques Rancière (2005), e não como espaço de neutralização das imagens, orientada por supostos direitos estéticos iguais. Pensar a tela total no plano da biopolítica implica, em outros termos, refutar a ideia de um convívio pacífico, ou de um equilíbrio democrático entre as imagens; ou seja, significa compreender o regime das imagens na perspectiva de uma perturbação na ordem do visível, ou, ainda, como sintoma de um “conflito sobre a constituição mesma de um mundo comum” (Rancière, 2005, p. 374).

Diversos autores caracterizam, cada qual ao seu modo, esse conflito de imagens diagnosticado por Baudrillard. Jean Galard (2005) mostra que foi com o “abuso estético” que percebemos que a “beleza difícil era tão mortal”. Seria pela “beleza difícil”, ou seja, a “beleza alusiva”, que oculta algo, que atrai não pelo que mostra, mas pelo que só indicia, que se poderia reagir à “beleza exorbitante”, ou “beleza imperativa”, a qual determina o estatuto da imagem no presente (Galard, 2004, p.161). Para Hans Belting (2011, p.18-23), leitor de Jean Baudrillard e Aby Warburg, o desafio é

descobrir “nas falhas e omissões na cadeia estonteante das imagens”, na qual “uma dada imagem meramente conduz até a próxima imagem” – o que nos remete à ideia de “tela total” – uma imagem na qual alguma coisa venha de fora: “a verdadeira imagem”, a que pode “suscitar um olhar apreensivo, com um pouco de ansiedade, ou mesmo de temor”, segundo Belting (2011, p.26). É nessa imagem de exceção que residiria o poder redibitório da imagem, de devolver a visão ao olho saturado, reagindo, assim, à “iconomania contemporânea” (Belting, 2011, p.23).

Essa centralidade da questão da percepção no exame do poder de negatividade da imagem é identificável também em certas reflexões sobre o os rumos do teatro e do cinema contemporâneos. A “política do teatro pós-dramático”, por exemplo, é, segundo Hans-Thies Lehmann (2007, p.338) “uma política da percepção realizada no modelo reduzido da situação teatral porque faz da natureza da própria visão o objeto de uma percepção consciente, visão da visão”, na ótica do autor. Lehmann (2007, p.334) afirma que “a imagem eletrônica carece de falta, e por isso meramente conduz até a próxima imagem, na qual mais uma vez nada perturba”, em uma caracterização da “civilização midiática” muito próxima às de Baudrillard e Belting. Seu “teatro da dramaturgia visual”, com mídias, pode também sucumbir, admite Lehmann, à espetacularização da imagem, ao “discurso hiperbólico das mídias”:

Se os gestos de interrupção reflexiva são considerados dispensáveis face ao registro sem demora das informações, a perspicácia versada tecnologicamente ameaça se converter em ideologia, na apoteose de seu funcionamento cego (Lehmann, 2007, p. 402).

Em outros termos, é preciso diferenciar um "uso (tecnológico) meramente decorativo, ilustrativo, utilitário, digestivo, pirotécnico e de eletroentretenimento, de uma efetuação que tenta criar honestamente uma experiência estética" (Campos, 1993). Sendo assim, não se deve fetichizar os novos meios tecnológicos, segundo Lehmann (2007, p. 402), "mas produzir um jogo com a percepção", "que permita a experiência concreta por parte do público de que sua fascinação se prende à imagem do monitor". Este teatro com mídias, que "não prescinde na maioria das vezes, do contato visual direto entre atores e público", seria, assim, um espaço de "autoconsciência por parte do público de sua convivência, ou, - como diziam Helio Oiticica e Neville D'almeida, a propósito de seu "Quase-Cinema: *Block-Experiments, Cosmococas*", de 1973 - de "sua "conivência" com "as estruturas tecnológicas", cada vez mais presentes.⁵

Este foco na percepção também é central na reflexão de Gilles Deleuze (1985, p.264) sobre o cinema, haja vista que este se pergunta pelo estatuto da imagem cinematográfica no interior de nossa sociedade das imagens. Recorde-se que o cinema privilegiado por Deleuze é antes o cinema autorreflexivo de Jean-Luc Godard do que o cinema reflexivo-existencial de Ingmar Bergman; pois para o autor "em vez de se ater a uma consciência crítica negativa" (como no cinema de denúncia política, no âmbito da "representação de um objeto", ou no cinema "paródico", que foi associado nos anos 1980, ao cinema pós-moderno ou, nos termos de

⁵ Nem sempre, contudo, há coexistência (tensa) entre imagens eletrônicas e signos corporais. Em "Stifters dinge" ("Coisas de Stifter"), do diretor e compositor alemão Heiner Goebbels, apresentado na "Mostra Internacional de São Paulo (MITsp)", em 2015, temos uma "instalação" de instrumentos musicais e elementos cenográficos. Neste "teatro da ausência", porque sem atores, que encena o aparato visual e sonoro (som, luz, água, névoa etc), aproximando-se assim das artes visuais (de "instalações sonoras"), a única presença corporal é a do público (ou de contrarregras). Mesmo supondo que o intento deste "concerto cênico" (ou "espetáculo-instalação") que exhibe engrenagens, como se essas operassem por si mesmas, seja criticar, em chave distópica, a realidade existente, há que se considerar, também aqui, a ameaça do virtuosismo técnico endossar essa mesma realidade.

Baudrillard (1991, p.59), à “moda retrô”, em chave nostálgica); o cinema mais relevante – prossegue Deleuze (1985, p.264) – “engajou-se em sua mais elevada reflexão, e não parou de aprofundá-la e de desenvolvê-la”; de tal maneira, que encontraríamos, sobretudo em Godard, “fórmulas que exprimem o seguinte problema: se as imagens tornaram-se clichês tanto no interior quanto no exterior, como extrair de todos esses clichês *uma Imagem*, “justo uma imagem”?; (retomando, com essa questão, a frase de Godard segundo a qual o que se deve buscar “não é uma imagem justa, é justo uma Imagem”) (1985, p.264). E conclui Deleuze: “Do conjunto dos clichês deve sair uma imagem. Com que política e com que consequências?; afinal, *o que é uma imagem que não seria um clichê?* Onde acaba o clichê e começa a imagem (aquela que se torna, diz Deleuze, a cada dia, “a mais difícil”, próximo, aqui, de Galard) (ibidem). O problema do espectador seria, assim, na conhecida passagem de encerramento de “Imagem movimento”, “o que há para se ver na imagem”; e não mais: “o que veremos na próxima imagem.” (ibidem).

Retomando Baudrillard, pode-se perguntar, nesta direção, como esperar que da sucessão de simulacros na tela total *saia uma imagem* que “force o pensamento”, no sentido de Deleuze; algo como o “chegante”, diria Derrida (2003, p.78); algo que “aconteça no acontecimento”, diria Lyotard (1987); algo como “o impensado” afirmaria Foucault (1981); algo como uma “possibilidade indefinida” na expressão de Lehmann (2007); algo, por fim, como o “isso”, no sentido psicanalítico de pulsão, de inconsciente, de outro do sentido; algo que rompa, enfim, com o horizonte do provável, que interrompa toda organização performativa, toda convenção ou todo contexto dominável por um convencionalismo; porque somente, assim, na subtração de elementos de poder, é que se liberaria, nesse drama da percepção, a força não comunicativa da imagem, ou, em outros termos, sua biopotência.

Face esse drama na estética, o desafio de caráter ético é selecionar as imagens enigmas em meio à performatividade dos simulacros que circulam ininterruptamente na tela total; ou, seja: Como evitar a dissolução da arte na comunicação, hoje pacificamente aceita? Esta indistinção entre arte e comunicação, sobretudo no que tange a rede digital; ou, ainda, sua diferenciação a partir tão somente de uma diferença quantitativa no que se refere ao “nível informacional”, e não de uma diferença qualitativa no que concerne à estrutura ou sintaxe da imagem, remete-nos, de imediato, à cibernética de Norbert Wiener e à teoria da informação de Abraham Moles e Max Bense, dos anos 1950 a 1970. Segundo esses autores que tomavam, cabe lembrar, o fruidor como decodificador de mensagens, seria possível distinguir a mensagem publicitária da mensagem estética (consideradas modalidades de comunicação), adotando-se como critério a variação de nível informacional, de 0 a 1, conforme suas taxas de redundância ou inovação. O problema dessa concepção que é retomada hoje em outra configuração teórica - constituindo-se na *doxa* dominante - é que ela acaba por reduzir a arte a uma modalidade de comunicação, e, no sentido inverso, por considerar a comunicação e, em especial, a publicidade, como arte. Essa identificação que está na raiz da generalização do estético no presente, implica, evidentemente, a renúncia à noção de autonomia da arte; ou melhor, à ideia de que a obra de arte é um construto, com leis próprias, um “ser à segunda potência” que, no entanto, mantém uma relação com a empiria (com a sociedade), haja vista que retira dessas, seu conteúdo, no mesmo movimento que as nega: “Que a arte por um lado se oponha à sociedade na sua autonomia, e, por outro lado, seja ela mesma social é uma das leis de sua existência”, afirma Theodor Adorno (1982, p.265). Sendo assim, no que se refere à autonomia da arte é preciso verificar se a arte quando “*mise en situation*” (sobretudo, no mundo digital) preserva “as

realidades vindas de suas próprias qualidades e que, portanto, podem ser julgadas como tais” – mantendo, assim, a autonomia da forma artística, ainda que residualmente -, ou se a arte se torna, neste caso, “apenas tributárias da imagem que a comunicação faz circular”; até porque, como destaca Anne Cauquelin (2005; p.81-82;165) em uma *sociedade de comunicação*, como “a criação artística é a atividade mais requisitada, mais demandada, e talvez a única que convenha perfeitamente à circulação de informações sem conteúdo específico”, ela acaba por converter-se em informação, sucumbindo ao funcionamento exclusivo da rede (tomada, aqui, extensivamente, abarcando, inclusive, o circuito artístico).

É preciso, assim, distinguir a comunicação, ou “simulação de comunicação” como prefere Baudrillard (1991, p. 55), da arte considerada por Lyotard (1993, p. 258) como uma forma de “comunicação, sem comunicação”. Se esta distinção não for preservada, a arte acaba subsumida à cultura *mass-midiática* e digital, como se evidencia na formulação sintética de Jean-Luc Godard (2011) em “*Vous Salue Sarajevo*”:

De certa forma, o medo é o filho de Deus, redimido na noite de sexta-feira. Ele não é belo, é zombado, amaldiçoado e renegado por todos. Mas não entenda mal, ele cuida de toda agonia mortal, ele intercede pela humanidade. *Pois há uma regra e uma exceção. Cultura é a regra. E arte, a exceção. Todos falam a regra: cigarro, camisetas, computador TV, turismo, guerra. Ninguém fala a exceção.* Ela não é dita, é escrita: Flaubert, Dostoyevski. É composta: Gershwin, Mozart. É pintada: Cézanne, Vermeer (obra de arte). É filmada: Antonioni, Vigo. Ou é vivida, e se torna a arte de viver (poética do gesto):

Srebenica, Mostar, Sarajevo. *A regra quer a morte da exceção*".
(parênteses e grifo nossos).⁶

Pelo “pensamento crítico que julga e escolhe, que produz diferenças, que seleciona as imagens”, é “que seria possível, segundo Jean Baudrillard (2005, p.130), opondo também a exceção à regra, “vigiar o sentido”; no entanto, “as massas não escolhem, não produzem diferenças, mas indiferenciação”: elas “mantêm a fascinação do meio (como profetizava McLuhan) que preferem à exigência crítica da mensagem”. A regra mencionada por Godard corresponde, aqui, em Baudrillard às “formas assintáticas”, permutáveis, como é próprio às formas mercadorias ou formas publicidade; e a exceção corresponderia às “formas sintáticas” (o ideoleto: o código singular a cada obra); ou seja, as “formas articuladoras de sentido”, que seriam incomensuráveis na medida em que não podem ser trocadas,

⁶ Georges Didi-Huberman (2015) examina se essa *máxima* de Jean Luc-Godard, que o orientou de “Acossado” (1960) a “Adeus à linguagem” (2014) não adquiriu, ela própria, um caráter de normatividade na medida em que converte a exceção em nova regra. Em seu filme mais recente, o ensaio “Adeus à linguagem”, regidamente fiel à exceção, Godard examina a potência poética das imagens em 3D, sequer entrevistas nos filmes *blockbusters norte-americanos*. Não temos, nesse ensaio visual, os efeitos especiais de praxe dos filmes de entretenimento, mas um inventário das possibilidades poéticas abertas pelo vídeo digital tais como a sobreposição de cores brilhantes, produzindo no *blow-up da cor*, um efeito evocativo análogo àquele obtido por certa pintura de paisagem; ou, ainda, as *distorções nas figuras* resultantes da relação entre o plano (a bidimensionalidade da tela) e o efeito visado de profundidade da imagem digital 3D, remetendo, nesse caso, à anamorfose na pintura. Essas *distorções*, resultantes da colisão entre plano e profundidade, permite aproximar o “filme” de Godard a uma estética da imperfeição, não no sentido da valorização da *low-tech*, como vemos em Wilhelm Kentridge, mas em função da limitação do efeito de verossimilhança da imagem digital 3D; - evidenciada, pelo autor, diga-se de passagem, com nítido intuito irônico. Face “Adeus à linguagem” que é cinema sobre a vida (porque aberto ao referente: à história, à política, etc), e também cinema sobre cinema, haja vista sua autorreferencialidade, o observador há de se ater não apenas sobre o que há de se ver a cada imagem (quadro ou plano) considerados de *per se*, como pedia Deleuze; mas também há de se atentar à sua composição baseada na montagem acelerada de imagens, palavras e sons que dispostos como “dualidades disjuntivas” (ou seja, como conflito, hesitação, oscilação, ou paradoxo) ativam sua reflexão na medida em que abrem nosso presente (e a imagem no presente) para “o impensado”, no termo recorrente de Godard em “História(s) do Cinema” (cf. Augusto, 2015).

diferentemente das mercadorias que são mensuráveis segundo um valor abstrato.

Pergunta-se Jean Baudrillard (1991, p.199), se teríamos, até mesmo, comunicação, como dizíamos, e não “simulação de comunicação”; ou, ainda, se podemos atribuir sentido às imagens na tela total, ou se se trataria antes de “encenação do sentido”, tendo em vista o efeito de desrealização do real produzido pela sucessão incessante de simulacros. Essa concepção de uma imagem como signo circulante destituído de sintaxe e sentido, porque reduzida à materialidade literal do significante, remete à formulação de Marshall McLuhan, reiterada nos anos 1970, segundo a qual “o meio é a mensagem”. Para Baudrillard (1985, p.34) esta afirmação estaria, ainda hoje, longe de se esgotar; ao contrário, ela precisaria ser radicalizada porque estaríamos vivendo não apenas uma “implosão da mensagem no *médium*”, como supunha McLuhan, mas “a implosão do *médium* e, mesmo, do próprio real”, em uma espécie de “nebulosa hiperreal” de tal modo que “até mesmo a definição e a ação distinta de cada *médium*” não seriam mais determináveis.

Não poderíamos, por conseguinte, supor a existência de uma sociedade da comunicação, propriamente dita, no sentido da democratização do acesso à informação, ou de uma racionalidade comunicativa, na direção, por exemplo, de Jurgen Habermas, porque segundo Baudrillard (1985, p.14-15;33) a “massa resiste escandalosamente ao imperativo da comunicação”, na medida em que seu “único afeto maciço” é o consumo voraz – “ver, decifrar, aprender não a afeta” – de tal modo que “os discursos articulados acabam reduzidos a uma única dimensão na qual todos os signos, as mídias, e o próprio real perdem seu sentido”: a “fascinação da espetacularidade” (Baudrillard, 1991, p. 92). Frente esse efeito dissuasivo da comunicação, ou como vimos sua “violência implosiva”, deve-se indagar – afastando-nos,

aqui, provisoriamente de Baudrillard - de que modo seria possível resistir à conversão da arte (ou de imagens enquanto “acontecimentos”) em cirandas aleatórias de signos descarnados, ou seja, como eventos ou imagens meramente performativos. Pode-se propor, como resposta, que a educação “se não tem o poder de mudar a vida, é sem dúvida, ainda, uma de suas faces mais intensas: ela é o lugar – e nesse aspecto aproxima-se da ‘obra de arte’ – onde o sentido ainda insiste em presentificar-se” (Favaretto, 2010, p.55).

Na sala de aula é que se pode, ainda, malgrado todas as dificuldades que a atravessam, desenvolver a percepção que permite selecionar imagens, no reconhecimento de suas diferenças. Caberia, por exemplo, à educação, aguçar a sensibilidade do aluno para os matizes ou cambiâncias tanto dos conceitos quanto das imagens, àquilo que Roland Barthes (2003, p.27) inspirando-se na palavra grega *diaphora* (“diferença” ou “desacordo”) denominou de neutro – “uma mercadoria cada vez mais rara, senão um verdadeiro luxo no presente”. Essa “estética do neutro”, proposta por Barthes, opõe-se, assim, à ideia, acima referida, de neutralização das imagens, em Baudrillard. O aluno deveria perceber que há imagens que são “espaços totalmente e como que exaustivamente matizados”; ou seja, que elas são “furta-cores”; que “mudam sutilmente de aspectos, talvez de sentido, ou de configuração, segundo a inclinação do olhar” do observador (2003, p.109). Essa busca das nuances na imagem, que aqui se propõe como forma de resistência à sociedade da simulação, não significa a reivindicação de sofisticação intelectual, no sentido de uma estilização do pensamento ou de um refinamento *dandy* da sensibilidade, mas apenas uma tentativa de evitar que os alunos fiquem reféns da fascinação (fatal) pela ciranda aleatória da realidade virtual.

Na escola, portanto, a *diaphora* deve produzir uma *epokhé*, a suspensão provisória das ordens, leis, cominações, arrogâncias, terrorismos, intimações, exigências de uma linguagem que é tomada como anônima, dogmática, ou, simplesmente, como *natural*, porque certificada nas reiterações sem fim da tela total. A percepção das nuances da imagem, de suas inflexões sintáticas ou semânticas, denunciando, assim, a “arrogância da linguagem” (ou o “fascismo da língua”, na expressão de Barthes, ou o “fascismo do simulacro”, como quer Baudrillard) requer, vale notar, a espera e a lentidão, o *ralanti* ou o adiamento, em um mundo regido pela mídia eletrônica e pela informática que criam uma “sensação de simultaneidade e imediatez” – “permitindo, como diz Baudrillard (2005, p.131) uma interação em tempo real com o vazio” – que é própria ao capitalismo financeiro, que põe em xeque, como se sabe, toda visão de longo prazo, em favor da circulação acelerada de capitais em escala global.⁷ Essa caracterização da escola, como lugar de resistência ativa, na qual estaria se desenvolvendo, assim como no campo das artes, o drama da percepção ou a guerra das imagens, como dizíamos, pode parecer fantasiosa porque os alunos falam, em regra, o idioma de um mundo colonizado pela esfera da técnica e da ciência, ou seja, pela *operation*, pelo procedimento eficaz: “Gozo, narcisismo, competitividade, sucesso, performance,

⁷ Cf., a propósito da velocidade na dita pós-modernidade, Paul Virilio (1993, p. 40) e Gilles Lipovetsky (2004, p. 63). Essa posição de Baudrillard é análoga, também, à de Theodor Adorno, que em “Tabus que pairam sobre a docência”, de 1965, já afirmava: “O professor é herdeiro do escriba, do copista, do monge; o ódio ou a ambivalência que despertava a profissão deste passam a ele depois que o monge perdeu em grande medida sua função” (p. 87-88). O que importa destacar aqui é a temporalidade envolvida nessas atividades que se opõem ao tempo da produção de mercadorias. Dito de outra maneira: a formação do aluno, para Adorno, implica uma temporalidade outra, o avesso da temporalidade da técnica e do consumo, caracterizados pela contração do tempo segundo o reinado da urgência. O exemplo de Adorno para essa contração do horizonte temporal é a “leitura dinâmica”, “por saltos (agramatical ou desortográfica)” que, assim como a visualização de um cartaz publicitário, seria “o avesso da leitura filosófica” (que, aqui, aproximamos à contemplação morosa das nuances de uma imagem) (cf. Adorno, 1995).

realização, desempenho” (Gagnebin, 1999, p.88). É justamente, no entanto, na percepção marcada pela demora, pelas hesitações, pela perda de tempo e pelo tempo perdido, pela paciência em desvelar o segredo de uma imagem, uma face nela que apenas se deixa entrever, que teríamos a negação da temporalidade da produção de simulacros e do consumo capitalistas (da voracidade e da pressa), e, conseqüentemente, do “hedonismo ansioso”, que rege a vida na “hipermodernidade”, segundo Gilles Lypovetisky. (2004, p. 55).

Seria também na “estética da imperfeição” – deslocando-nos do campo da educação para o campo da produção artística – que segundo Philippe Dubois e Raymond Bellour, próximos, aqui, a Roland Barthes, que teríamos uma resistência à precessão dos simulacros, ou seja, ao mundo “cool”, “publicitário”, “do signo como signo”, porque autorreferencial, nas redes e programas digitais (Baudrillard, p.143). Em reação à imagem hiper-real – algo como uma *Gestalt* sem *Geist*, ou *design* sem *Dasein*, porque sem lastro no dito “mundo real” – esses autores encontram na imagem *floue*; de cores esmaecidas; de contornos esbatidos; *gauches*; dubitativas; intencionalmente amadorísticas; desglamorizadas; não edulcoradas, que muita vez incorporam o acaso, a possibilidade de devolver à imagem, seu referente, e à fruição, o “imprevisto” (ou seja, aquilo que de súbito irrompe: *a mirabilia*).

Como exemplo dessa estética da imperfeição, temos as videoinstalações cênicas de Wilhelm Kentridge apresentadas tanto no circuito das artes visuais quanto teatral, baseadas em tecnologias “obsoletas” de filmes de animação, desenhados quadro a quadro. Esta animação da “idade da lanterna mágica”, na caracterização do próprio artista (dramaturgo; cine-animador e coreógrafo) seria uma forma de resistência aos filmes *softwares* norte-americanos que reduziram, como se sabe, a alta-

tecnologia à produção de efeitos pirotécnicos. Nessas animações artesanais, inspiradas em antigos teatros de marionetes, figuras em silhueta saltitam, trepidam, em função da fatura manual, incitando o observador a preencher as fraturas, suprindo as imagens (supostamente) ausentes. É o que ocorre, por exemplo, em seu filme de animação “Procissão de sombras”, de 1999, na qual o artista “encena” a transição da *apartheid* para a “democracia”, recorrendo ao teatro de sombras, produzido a partir de marionetes, característico da cultura popular da África do Sul. Neste vídeo, editado segundo princípios de montagem vanguardista, Kentridge volta-se à relação entre corpos e sombras, ou seja, à questão acima referida da *origem das imagens*, agora em contexto multimídia tendo em vista que a animação é projetada em uma instalação composta por diversos materiais: “A própria tenuidade da ilusão (em função da trepidação e dos borrados das silhuetas), diz Kentridge (Kentridge apud Huysen, 2014, p.62), impele o fruidor a completar o reconhecimento da imagem”, o que o instiga a ater-se à própria consciência da atividade em si; ou seja, da atividade da percepção como ação de apreensão do mundo.

Encontramos, também, em certa arte tecnológica, como nas videoinstalações de Gary Hill ou Bill Viola uma tentativa análoga de restituir à imagem, sua “distância aurática como capacidade de atingir, de tocar” o fruidor, provocando-lhe uma “inquietante estranheza”. (Didi-Hubermann, 1998, p.129). Produzir uma imagem em que há ainda “inacessibilidade”, e que “este *há*”, como diz George Didi-Huberman (1998; p.196), “está *ai*”, nela, como uma *presença* diante do observador: “uma imagem flutuante, adiada”, uma “presença muda”, um “tumulto silencioso” que “impregna” seu imaginário (Dubois, p. 121; p. 325). Em suma: seria no âmbito das linguagens tecnológicas, segundo Bellour, Dubois, Jean-Marie Schaeffer, ou ainda Mario Costa, que estaria em jogo, o futuro da imagem.

Para esses autores as possibilidades abertas pelas novas mídias poderão elevar o observador ao "páthos", ou "ao novo universo estético do sublime tecnológico" (Costa, 1995, p. 37). Para saber, no entanto, "onde brotará o belo fruto da luz" seria preciso proceder, como propõe Lyotard (1993, p.262), a "uma análise fenomenológica da presença do virtual", em cada obra considerada em sua singularidade: "Será que 'pode ocorrer algo' como um 'sentimento de gozo ou de pertencimento' decorrente da 'comunicabilidade imediata' entre a obra e o observador por meio de uma 'imagem de computador' (ou seja, de uma imagem digital na tela total)?; ou será que essa imagem anula a facticidade dos acontecimentos, impossibilitando sua 'recepção carnal'"? (Lyotard, 1933, p.263). Porque é inegável, como admitem esses autores, o grande número de imagens ocas, imagens sem presença, que "nada representam além do vazio", como as dos filmes comerciais norte-americanos que tomam a "virtuosidade técnica" como efeito obrigatório. Percebendo essas imagens, segundo Lyotard (1993, p. 266), resta ao fruidor apenas constatar: "Não há apresentação, coisa alguma está aqui-agora. Só há incoerências, e não acontece mais nada". Nesta direção, Baudrillard (2005, p.129) afirma que o "páthos da distância" entre o observador e a tela, e por extensão, a cena, a ilusão, a representação que pressupõem tal distanciamento, foram derogados na era da simulação ou da "deserção do real e do referencial", pela pura proximidade ou imersão do observador na imagem multimídia, muita vez pela via da interatividade; caracterizada, pelo autor como "interação com o vazio", ou ainda, como "convivialidade fantasma": uma nova modalidade, aparentemente paradoxal, de passividade (Baudrillard, 2005, p.133).

É na "imagem escrupulosa", portanto, que se evidencia a "ocultação", a "realidade de uma ausência", diz Jean Galard, na direção de Jean Baudrillard. (2012, p.170). Essa imagem, dotada de certa opacidade, é

a que se insurgiria naquilo que se subtrai à “imoderação da beleza”, ao excesso próprio da “generalização do estético”, no termo já referido de Jacques Rancière (2005), ou ao “hedonismo estético extravagante”, na expressão de Fredric Jameson (1992). No “abuso estético” o que se ostenta é o valor de exibição da imagem, “aquilo que é feito na intenção de produzi-la” (Galard, 2012, p.171); já, em sentido inverso, a “imagem escrupulosa”, a que reage às “intervenções meramente decorativas”, ou na formulação de Baudrillard (2005; p.143), “à saturação de esteticismo”, é incompatível com o projeto de sua exibição. Seria a imagem, enfim, que interrompendo a remissão autorreferencial dos signos, remeteria, ainda que de forma indiciária, o significante ao significado, e o signo ao seu referente; o que implica dizer que essa imagem permitiria um reinvestimento, como quer Baudrillard, “no referencial e no real”. No entanto, esse discurso no campo das artes de um “retorno do real” em pleno “mundo irreferencial”, adverte o próprio autor, pode ser um novo lance no “jogo da simulação”:

Enquanto a ameaça histórica lhe vinha do real, o poder jogou com a dissuasão e a simulação, desintegrando todas as contradições à força de produção de signos equivalentes. Hoje, quando a ameaça lhe vem da simulação (a de se volatilizar no jogo dos signos) o poder joga com o real. Joga com a crise; joga ao refabricar questões artificiais, sociais, econômicas, políticas. É para ele uma questão de vida ou de morte. *Mas é tarde demais.* (Baudrillard. 1991, p.3).

Essa *fatalidade* (“Mas é tarde demais”) deve ser compreendida, no entanto, a partir da estratégia discursiva do próprio Baudrillard que contrapõe o “nihilismo irônico” ao “nihilismo da neutralização” característico do sistema hegemônico. Seu “nihilismo ativo da radicalidade” é o da “antecipação dramática” (como vimos, aqui, em sua resposta à questão: ”O

que está acontecendo com a linguagem?”), daquele que “leva até o limite do insuportável esse mesmo sistema” vigente: “A violência teórica, não a verdade”, é afinal – conclui o autor – “o recurso que atualmente nos resta”, ainda que estejamos na “era das teorias sem consequência” (Baudrillard, 1991, p.195-201).

Referências

- ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. 1. ed. Lisboa: Martins Fontes, 1982.
- _____. *Palavras e sinais: modelos críticos 2*. 1. ed. Petrópolis: Vozes, 1995.
- AUGUSTO, Daniel. Bem-vindo à linguagem. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 02/08/2015, Caderno Ilustríssima, p. 4-5.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. *O Neutro: anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France 1977-1978*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacro e simulação*. 1. ed. Lisboa: Relógio d'água, 1991.
- _____. *Da sedução*. 1. ed. Campinas, SP: Papirus, 1991a.
- _____. *A arte da desaparecimento*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- _____. *À sombra das maiorias silenciosas: o fim do social e o surgimento das massas*. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- _____. *Tela total, mito-ironias da era do virtual e da imagem*. 3. ed. Porto Alegre: Sukina, 2005.
- _____. *El complot del arte: ilusión y desilusión estéticas*. 1. ed. Buenos Aires: Amorrortur, 2007.
- _____. *O anjo de estuque*. Porto Alegre: Sulina, 2004.
- _____. A fotografia como mídia do desaparecimento. Site: CISC: Centro disciplinar de semiótica da cultura e da cultura e da mídia. Disponível em

http://www.cisc.org.br/portal/biblioteca/iv13_midiadesapa.pdf. Acesso em 05 de dezembro de 2015.

BAVCAR, Evgen. *Le Voyeur Absolu*. Paris: Seuil, 1992.

_____. *Memórias do Brasil*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens*. 1. ed. Campinas, SP: Papirus, 1997.

BELTING, Hans. *A verdadeira imagem*. 1. ed. Porto: Dafne Editores, 2011.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CAMPOS, Augusto de. Do ideograma ao videograma. São Paulo, *Folha de São Paulo*, 16/05/93.

CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins, 2005.

COSTA, Mario. *O sublime tecnológico*. 1. ed. São Paulo: Experimento, 1995.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 1: A imagem-movimento*. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *A imagem-tempo*. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. *Passés Cités par JLG: L'Oeil de l'histoire*, 5. Paris: Les Éditions de Minuit, 2015.

DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico e outros ensaios*. 1. ed. Campinas, SP: Papirus, 1994.

FAVARETTO, Celso. Experiência estética, instituições e educação. *Marcelina: Revista do Mestrado em Artes Visuais da Faculdade Santa Marcelina*, São Paulo, v. 4, no. 3, p. 54-62, 2010.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

_____. *Em defesa da sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Da escrita filosófica em Walter Benjamin. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo: Annablume, 1999.
- GALARD, Jean. *Beleza exorbitante: reflexões sobre o abuso estético*. 1. ed. São Paulo: Editora Fap-Unifesp, 2012.
- GODARD, Jean-Luc. “*Vous Salue Sarajevo*”. Video/DVD. English: ECM, 2006.
- JAMESON, Fredric. Pós-modernidade e sociedade de consumo. *Novos Estudos CEBRAP*. São Paulo: CEBRAP, n. 12, p. 16-26, jun. 85.
- _____. Periodizando os anos 60. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque (Org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- LACAN, Jacques. *O Seminário VII: A ética na psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- LEHMANN, Hans-Thies. *O teatro pós-dramático*. 2. ed. São Paulo, Cosac Naify, 2011.
- LIPOVETSKY, Gilles; CHARLES, Sebastien. *Os tempos hipermodernos*. 1. ed. São Paulo: Barcarolla, 2004.
- LYOTARD, Jean-François. *Que Peindre?: Adami, Arakawa e Buren*. Paris: Éditions de la Différence, 1987.
- _____. Algo assim como: comunicação...sem comunicação. In: PARENTE, André (Org.). *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993, 304.
- _____. *O inumano: considerações sobre o tempo: considerações sobre o tempo*. 2. ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.
- PELPART, Peter Pál. *Vida capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- RANCIÈRE, Jacques. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Edición Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2005.

SCHAEFER, Jean-Marie. *A imagem precária: sobre o dispositivo fotográfico*.

Campinas: Papirus, 1996.

VIRILIO, Paul. *O espaço crítico*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.