RESTA O ISTO, A IMAGEM, AS TRANSAS[[1]](#footnote-1)

Diego Rezende[[2]](#footnote-2)

**Resumo**: Investigação sobre o campo transdisciplinar da imagem e sobre o lugar da imagem como um “resto” que habita a contemporaneidade. Para isso, em um primeiro momento, examinaremos os fundamentos da imagem e a apreensão da sua dimensão ternária. Em um segundo momento, analisaremos o método transdisciplinar e sua possível atuação no campo da imagem e, analogamente, no cenário de pandemia. E, em um terceiro momento, abordaremos os pressupostos apresentados com o objetivo de averiguar nossas hipóteses de investigação e buscar aberturas para processos que tenham a imagem contemporânea enquanto experiência de perplexidade e instrumento de ação.

**Palavras-chave**: imagem; transdisciplinaridade; contemporaneidade; imaginário; resto.

Há uma indagação que vem à tona após experiências extremas: o que *resta*? O que resta após uma situação-limite, após o desgaste das possibilidades, após a exaustão dos percursos? São perguntas que possuem um certo eco de abismo, pois se localizam na borda de um território, na margem de um campo simbólico que nos exige a transposição de uma fronteira. Lorenzo Mammì afirma que a “obra de arte é o que resta a dizer, uma vez esgotados todos os outros discursos” (MAMMÌ, 2012, p. 9). Se considerarmos com acuidade a orientação flexível e complexa que a *arte* – e seu princípio de *artifício* – toma na segunda década do século XXI, podemos dizer que há algo na afirmação de Mammì que acerta o alvo em cheio: a arte é, de fato, fundamentalmente, o que resta. “Aí começa a inevitável pergunta: isto é arte? Não, senhoras e senhores, a arte é que é isto. Qualquer isto. Um isto problemático, reflexivo, que é necessário interrogar e decifrar” (BRITO, 2005, p. 75). Evocando essa direção concedida por Ronaldo Brito, torna-se preciso interrogar e decifrar o *isto* que resta na transformação do nosso cenário cosmopolita contemporâneo.

O que nos resta após o isolamento, após o estado generalizado de tensão, após um cenário mundial de disseminação de um novo vírus com alto grau de letalidade no ser humano? Examinaremos, no primeiro tópico do nosso trabalho, uma possível permanência que se compõe em nossa atual condição: a *imagem* – a imagem enquanto base ternária da imensidão do *imaginário*. Em um segundo tópico, analisaremos os fundamentos da *transdisciplinaridade* no intuito de estudarmos o funcionamento das dinâmicas atuais referentes ao campo da imagem e ao cenário de pandemia. E, em um terceiro tópico, buscaremos averiguar a hipótese inicial da imagem enquanto um elemento que habita as experiências, as transformações e os *transes* contemporâneos.

**Imagem, três, trans**

Mas que *imagem* é esta?Tomemos a imagem não apenas como um fenômeno visual que se faz na dicotomia do que chamamos historicamente de *sujeito* e *objeto*[[3]](#footnote-3), mas como uma experiência aberta que excita e entrelaça as transas destinadas às oposições derivadas da *subjetividade* e da *objetividade*. Uma imagem que se compõe em um recíproco sentido transicional, como descrito por Maurice Merleau-Ponty (1908-1961):

Quando encontro o mundo atual tal como é, sob minhas mãos, sob meus olhos, contra meu corpo, encontro muito mais do que um objeto: ser de que minha visão faz parte, uma visibilidade mais velha que minhas operações ou atos. Isso, porém, não quer dizer que haja, de mim para ele, fusão, coincidência: ao contrário, isso se faz porque uma espécie de deiscência fende meu corpo em dois e, entre ele olhando e ele olhado, ele tocando e ele tocado, há recobrimento e imbricação, sendo, pois, mister dizer que as coisas passam por dentro de nós, assim como nós por dentro das coisas (MERLEAU-PONTY, 2012, p. 121).

Em outras palavras, uma *imagem* que transita e que não está enclausurada na *subjetividade* do *sujeito* ou na *objetividade* do *objeto*. Situando-se na composição de um *terceiro espaço* – termo usado por Emanuele Coccia: “Esse reino intermediário, esse inconsciente não objetivo ou esse conhecimento não psíquico” (COCCIA, 2015, p. 85). Uma imagem que, ao contrário da tradição binária estabelecida, rompe com o histórico paradigma cartesiano e se dispõe enquanto aparelho de atuação nas transas de pessoas não indivisíveis, vírus em mutação e sociedades em rede.

Em seu texto *O* *destino das imagens* – conferência proferida em 2001 –, Jacques Rancière pontua: “Em suma, a imagem[[4]](#footnote-4) não é apenas dupla, mas tripla” (RANCIÈRE, 2012, p. 17). Segundo o autor, há algo no campo da *imagem da arte* denominado *arquissemelhança*:

A imagem da arte separa suas operações da técnica que produz semelhanças. Todavia, reencontra em seu caminho outra semelhança, a que define a relação de um ser com sua proveniência e sua destinação, a que dispensa o espelho favorecendo a relação imediata do genitor com o engendrado: visão face a face, corpo glorioso da comunidade ou marca da própria coisa. Chamemos isso de arquissemelhança. Ela é a semelhança originária, a semelhança que não fornece a réplica de uma realidade, mas o testemunho imediato de um outro lugar, de onde ela provém (RANCIÈRE, 2012, p. 17).

Baseando-nos na elaboração de Rancière, podemos trazer à tona a seguinte possibilidade: não seria a *arquissemelhança* denominada pelo autor, a *semelhança originária* reencontrada pela *imagem*, parte integrante do que concebemos aqui como *resto*? Um resto, um *isto*, proveniente de algo que podemos localizar como origem, fonte, engendramento, que permanece na imagem independentemente do seu destino? Temos aqui um ponto preciso: segundo nossa hipótese, o *resto* está na permanência do originário na contemporaneidade. Portanto, não é possível projetarmos um futuro atrelado à imagem sem a apreensão do *isto* que resta da sua fundação, do seu fundamento. Mas qual seria esse fundamento?

Se considerarmos a imagem como tripla, podemos estabelecer um vínculo com a colocação de Marcel Duchamp (1887-1968) ao abordar o lugar do número *três* em seu processo de criação: “um é a unidade, dois é o duplo, a dualidade, e três é o resto” (CABANNE, 2008, p. 79). Desse modo, o *três* comporta o lugar do *resto* que se encontra na sustentação infinita da dualidade, o resto que habita o lugar de um terceiro elemento que pode simular, por exemplo, uma *quarta dimensão*[[5]](#footnote-5). Desse modo, de acordo com nossa hipótese, a *imagem* é tripla, possuindo um terceiro elemento originário que fundamenta as dualidades. Ou seja, a imagem, o *resto*, é *três*. Sendo, portanto, *trans*.

**Metodologia transdisciplinar: níveis de realidade, terceiro incluído, complexidade**

Como destaca Barasab Nicolescu, “as palavras três e trans tem a mesma raiz etimológica: ‘três’ significa ‘a transgressão do dois, o que vai além do dois” (NICOLESCU, 1999, p. 64). Dentro desse escopo, Nicolescu descreve a *lógica*[[6]](#footnote-6) *do terceiro termo T* – que é ao mesmo tempo A e não-A –, um dos pilares da metodologia da *transdisciplinaridade*. Em outras palavras, tal lógica aborda a dinâmica de três termos: um termo positivo (A), um termo negativo (não-A) e um terceiro termo (T) que é simultaneamente positivo-negativo (A – não-A).

No intuito de elucidarmos melhor essa lógica, também denominada *lógica do terceiro incluído*, usaremos outro pilar metodológico da transdisciplinaridade: a concepção de *nível de Realidade*[[7]](#footnote-7). Imaginemos um triângulo onde cada um dos seus ângulos esteja vinculado a um dos termos descritos acima (A, não-A e T). Partindo disso, tomemos o ângulo A e o ângulo não-A em um nível de Realidade II e o ângulo T em um nível de Realidade I. Se permanecemos no nível II, o funcionamento será manifestado pelo embate entre dois elementos contraditórios (A e não-A). Porém, se considerarmos o nível I, podemos localizar o funcionamento de um outro dinamismo, onde aquilo que parece desunido e contraditório (A e não-A) está unido e é percebido como não contraditório (T).

A *lógica do terceiro termo T* induz a uma estrutura aberta e transitável entre diversos *níveis de Realidade*[[8]](#footnote-8). Por exemplo: a *realidade* da percepção humana e das leis físicas que funcionam na dimensão do nosso transitar pelo mundo estão situadas em um nível diferente da *realidade* do *quantum elementar de ação*[[9]](#footnote-9) ou da *realidade* do *universo escuro*[[10]](#footnote-10). Em outras palavras, os *elétrons* e os *fótons*, a *matéria escura* e a *energia escura*, possuem leis de funcionamento que não se aplicam à dimensão da vida de uma *pessoa* ou de uma *sociedade*.

O que é chamado aqui de *Realidade* se aplica também ao que Nicolescu denomina *Percepção*: “Os diferentes níveis de Realidade são acessíveis ao conhecimento humano graças à existência de diferentes níveis de percepção, que se acham em correspondência biunívoca com os níveis de Realidade” (NICOLESCU, 1999, p. 63). Dando um passo adiante na formulação de Nicolescu, podemos nos perguntar: o que seria o *terceiro termo T* referente à nossa percepção? Ou seja, se considerarmos que nossa percepção consciente se baseia em contraditórios (sujeito/objeto, subjetividade/objetividade, interior/exterior, por exemplo), qual seria o elemento T, não contraditório, referente ao nível de percepção correspondente?

Sigmund Freud (1856-1939), em sua investigação em torno da topologia psíquica do *inconsciente*, descreve as características próprias e não habituais que esse aparelho possui quando comparadas à consciência. Segundo ele, o inconsciente funcionaria de acordo com as seguintes características: *ausência de contradição*, *processo psíquico primário*, *substituição da realidade externa pela realidade psíquica* e *atemporalidade* (FREUD, 2010). Articulando os pensamentos de Nicolescu e Freud, podemos trazer à tona uma possibilidade: as características descritas por Freud seriam dinâmicas próprias que validariam o *inconsciente* enquanto um *terceiro elemento T* na teoria de Nicolescu? Para MD Magno, há uma direção afirmativa na indagação levantada acima. De acordo com ele, “os elementos constituintes do Inconsciente são pré-opositivos” (MAGNO, 2010, p. 3). Logo, nosso funcionamento mental se formularia de uma maneira *bífida*, dando escopo ao que ele chama de *halo bífido do inconsciente* (MAGNO, 2010). Portanto, o que podemos tomar como *inconsciente* se compõe em um lugar não contraditório, primordial, atemporal e detentor de sua própria realidade. É também através desse lugar que gostaríamos de localizar o que chamamos aqui de *imagem*.

Além da concepção de *níveis de Realidade* e da *lógica do terceiro incluído*, o último pilar da metodologia da pesquisa transdisciplinar é a *complexidade*. Tal conceito é estudado a fundo por Edgar Morin:

O que é a complexidade? A um primeiro olhar, a complexidade é um tecido (*complexus*: o que é tecido junto) de constituintes heterogêneas inseparavelmente associadas: ela coloca o paradoxo do uno e do múltiplo. Num segundo momento, a complexidade é efetivamente o tecido de acontecimentos, ações, interações, retroações, determinações, acasos, que constituem nosso mundo fenomênico. Mas então a complexidade se apresenta com os traços inquietantes do emaranhado, do inextricável, da desordem, da ambiguidade, da incerteza (MORIN, 2015, p. 13).

Portanto, o conceito de *complexidade* assume tanto a dinâmica de um tecido, de uma rede, de uma organização ordenada que atua no entrelaçamento entre a unidade e a diversidade, como assume a dinâmica de um emaranhamento que se mantém também por meio da desordem, do acaso e da incerteza. A ação simultânea entre os contraditórios (A e não-A) *unidade* e *diversidade*, *ordem* e *desordem*, que atua na complexidade, direciona-nos ao funcionamento de um *terceiro elemento* (T): “A lógica do terceiro incluído é uma lógica da complexidade e até mesmo, talvez, sua lógica privilegiada, na medida em que permite atravessar, de maneira coerente, os diferentes campos do conhecimento” (NICOLESCU, 1999, p. 40).

De acordo com os pressupostos apresentados, podemos afirmar, portanto, que a imagem é um lugar transdisciplinar: “A transdisciplinaridade, como o prefixo ‘trans’ indica, diz respeito àquilo que está ao mesmo tempo entre as disciplinas, através das diferentes disciplinas e além de qualquer disciplina” (NICOLESCU, 1999, p. 53). Não é possível encarcerar a noção de imagem em apenas uma disciplina ou na estrita interação entre suas fronteiras. A imagem dilui as fronteiras e as dualidades promovidas por essas fronteiras. A imagem resta na transição, na *transa* e no *transe* das disciplinas, é um elemento fugidio e fantasmagórico que incita um abalo sísmico no território disciplinar. Sendo *trans*, a imagem é, portanto, três, tripla, é um *isto* que resta na elaboração das tensões dicotômicas e fronteiriças contemporâneas. Essa é a característica que diferencia e define a imagem em transição que estamos acompanhando: sua aprimorada potência transdisciplinar. Uma potência que encara o *resto* originário e o coloca em evidência, permitindo ao resto, ao que resta, orientar as prioridades do contexto.

Nesse momento histórico em que estamos vivendo, torna-se imprescindível enfatizar que só é possível estudarmos a amplitude tomada pelo *coronavírus* (COVID-19) por meio de um perspectiva transdisciplinar. Ou seja, investigando o que há através e para além das disciplinas. A criação da vacina é urgente e extremamente necessária, mas não basta pesquisar a estrutura bioquímica do vírus para compreendê-lo de fato. Torna-se também necessário pesquisar suas formatações e consequências cognitivas e socioculturais. O vírus promove afetações nas relações humanas e nas dinâmicas econômicas e geopolíticas que não estão presentes em sua estrutura elementar ou no seu funcionamento dentro do corpo humano. Desse modo, o acompanhamento da dimensão que o coronavírus estabelece no mundo atualmente nos exige uma pesquisa transdisciplinar, uma pesquisa que alarga sua efetividade se for orientada pelos fundamentos transdisciplinares.

Em nosso trabalho, estamos atuando no campo da *imagem*, que é um elemento que nos abre sempre a uma nova perspectiva em transmutação. A imagem é apenas um possível *resto*, dentre muitos, que se elabora na contemporaneidade. Porém, de acordo com nossa hipótese, esse resto originário presente na imagem é um *isto* que, de certo modo, escancara nossa presença no futuro. Escancara a lógica própria da transição contínua, do que é dignamente *trans*. Elucida nossas *transas* virtuais diante do isolamento social e nossos *transes* artificiaisdiante da constatação de que o que tomávamos como “natural” (ou “comum”, “normal”, “habitual”) é, na realidade, primordialmente invenção, fazer, artifício. Se o futuro, enfim, apresenta-se enquanto potência, enquanto lugar aberto a ser inventado, o futuro está justamente na criação, naquilo que é original, originário. Ou seja, podemos dizer que o futuro está na origem, na contínua criação da contemporaneidade, no *isto* que *resta* do fundamento da *imagem* analisada sob um domínio *três*, *trans*, portanto, transdisciplinar.

**Isto, o transe contemporâneo**

Se acompanharmos e considerarmos a autenticidade das constatações acima, podemos nos atentar com outros olhos para a afirmação de Edgar Morin de que “estamos ainda na pré-história do espírito humano” (MORIN, 2015, p. 16). Isso significa que estamos nos iniciando enquanto humanidade pensante e que se torna necessário transgredir continuamente as sucessivas resistências do pensamento em direção a sua origem, a sua originalidade, a sua criação. E um possível caminho nesse sentido é a atuação da transdisciplinaridade como uma “transgressão generalizada” (NICOLESCU, 1999, p. 84).

Isso muda decisivamente o rumo do discurso. Ao invés de nos situarmos sintomaticamente no *fim da História da Arte* – apresentado por Hans Belting, em 1983 – ou no *fim da Arte* – apresentado por Arthur Danto (1924-2013), em 1984 –, estamos nos situando a partir dos fins, nas preliminares de um processo aberto em direção ao futuro. Assim, ao invés de tomamos aqui o prefixo *pós* como ultimato, tomamos o *pós* também enquanto *pré*. Usando o campo da arte como exemplo de elucidação, podemos localizar a produção e a circulação de imagens contemporâneas dentro do que foi chamado por Mário Pedrosa (1900-1981), na década de 1960, de *arte pós-moderna*. De acordo com nossa perspectiva, uma arte que se faz após um período de vanguardas denominado *moderno* seria parte de um processo aberto no qual poderíamos situar historicamente a *arte*. O prefixo *pós*, nesse caso, coloca o período da *arte moderna* enquanto referência e expõe a arte a uma posição contemporânea de esgotamento e generalização. O que gostaríamos de trazer aqui como abertura é o passo adiante: se o campo da arte moderna se encontra em uma posição generalizada e esgotada, o que podemos fazer com os seus *restos*? Como podemos praticar o esgotamento da arte moderna, manusear seus restos e suas extinções? O período que se convencionou chamar de arte moderna teve, efetivamente, sua função na história, mas e agora, o que *resta*?

Essa pergunta não é nova. É uma interrogação feita desde o início da segunda metade do século XX por intelectuais ou até mesmo antes disso por artistas como Marcel Duchamp. No entanto, essa indagação não deixa de ser atual. Desse modo, nosso intuito é trazer à tona a energia dessa indagação para o século XXI, mais precisamente para a segunda década do século XXI. E agora, o que *resta*?

Nossa hipótese é prática: resta o *isto*. O *isto* que se faz, que se fabrica e que se cria dia após dia. O *isto* como algo que localizamos e que apontamos com o dedo, mas que permanece incessantemente desconhecido. A *imagem* é um *isto*. Afinal, o que *é* a imagem? Segundo nosso ponto de vista, não há resposta, pois a *imagem* não faz parte do campo do *ser*, não existe *é* que acompanhe a imagem em sua constatação definitiva. Sabemos que há algo que chamamos de *imagem*, um *isto*, que está sempre em transformação, que se renova a cada experiência, que extrapola as lógicas binárias do pensamento e se materializa como um elemento *trans*.

Entretanto, ao mesmo tempo que a imagem traz essa estranheza à nossa apreensão, ela habita um lugar certamente familiar para nós. Como descreve Fayga Ostrower (1920-2001): “As noções que vamos ganhando da realidade do mundo e de nós mesmos elaboram-se em nossa mente por meio de imagens” (OSTROWER, 2013, p. 95). Desse modo, percebemos, compreendemos e criamos por intermédio de imagens. Como não enquadramos aqui a imagem como um território propriamente visual, uma criança que se tornou cega, por exemplo, também desenvolveria seus sentidos por meio do que tomamos como *imagem*. O fotógrafo Evgen Bavcar, que ficou cego aos onze anos de idade, escreve:

Os cegos sempre viram o sol no absoluto, já que seu terceiro olho é capaz de acolher toda a luz do astro, sem sofrer danos na retina ou na córnea. A pupila dos cegos é seu corpo inteiro, e eles podem impunemente voltar-se para o sol como se tivessem aprendido o reflexo condicionado dos girassóis (BAVCAR, 2003, p. 143).

O *terceiro olho* escrito por Bavcar nos leva novamente à dimensão ternária da imagem. Não tomemos esse terceiro olho como algo restrito ao sentido transcendental abordado por alguns princípios espirituais – como o hinduísmo –, mas o tomemos também como lugar imanente da *intuição*. Em outras palavras, o terceiro olho enquanto um terceiro lugar de orientação intuitiva através e para além da dicotomia transcendente/imanente. Uma *imagem* experimentada pelo que Bavcar considera enquanto *terceiro olho* é terceira – três, trans – porque se faz enquanto terceiro elemento em relação a contradições como corpo/mente e sensível/intelectual. Ou seja, o *terceiro olho* não é um olho orgânico nem um olho cerebral, não é um órgão dos sentidos nem um órgão intelectual. O terceiro olho se encontra em um diferente nível de *percepção* – logo, de *realidade* – onde há a simultaneidade originária corpo e mente, sensível e intelectual.

Em um momento de intensa atividade intuitiva, nós podemos nos deparar subitamente com o substrato de nossa sensibilidade e inteligência “num vislumbre de mundos psíquicos, recônditos, terras virgens” (OSTROWER, 2013, p. 33). Desse modo, sendo o processo de criação orientado pela *intuição*, uma mesma forma expressiva pode se referir “a vários níveis de realidade que existem em conjunto, a várias realidades psíquicas que se sustentam mutuamente, contendo sucessivas camadas de significado, em vez de uma única que exclua as outras” (OSTROWER, 2013, p. 245).

A apreensão da *imagem* é estranha e íntima, desconhecida e conhecida. Experienciamos imagens, porém, essas experiências são revestidas de dimensões visíveis e invisíveis, dizíveis e indizíveis, articuláveis e inarticuláveis. Há, portanto, na experiência perplexa da imagem, algo que se estabelece sob a sombra do *irrepresentável*, da “impossibilidade de uma experiência se expressar em sua língua própria” (RANCIÈRE, 2012, p. 137). A imagem se torna assim parte integrada do processo de expressão e, simultaneamente, impossível de ser comunicada por completo. Para abordar a imagem, é preciso transitar, entrar e sair, manejar sua materialidade e sua intangibilidade. Há na composição da imagem sempre uma *nova imagem* que se compõe no próprio processo de composição.

Torna-se preciso, assim, que no situemos vivamente no lugar de criação experimentado por Paul Cézanne (1839-1906): “Se Cézanne pinta a montanha de Sainte Victoire [Santa Vitória] umas 125 vezes, então são 125 viagens ao desconhecido” (OSTROWER, 2013, p. 129). Cézanne criava imagens a partir da sempre renovada experiência de olhar a montanha de Santa Vitória – localizada na região de Aix-en-Provence, na França. Portanto, ele se baseava na experiência autêntica de cada nova imagem sem se carregar de conceitos pré-estabelecidos referentes aos modos de se conceber imagens.

Podemos também tomar como orientação o lugar de criação aberto por uma posição artística brasileira, a arte Neoconcreta, que expôs a perplexidade contínua da experiência como elemento constituinte da obra. No *Manifesto Neoconcreto*, de 1959, escrito por Ferreira Gullar (1930-2016), há a busca por compreender um *fenômeno*[[11]](#footnote-11) que dissolve o espaço como realidade causalmente determinável e o oferece como tempo[[12]](#footnote-12), como *espacialização da obra*:

Entende-se por espacialização da obra o fato de que ela está sempre se fazendo presente, está sempre recomeçando o impulso que a gerou e de que ela já era origem. E se essa descrição nos remete à experiência primeira – plena – do real, é que a arte neoconcreta não pretende nada menos que reacender essa experiência (GULLAR, 2010, p. 102).

A *experiência primeira*, originária, abordada por Gullar, remete-nos à *semelhança originária* levantada por Rancière: “a semelhança que não fornece a réplica de uma realidade, mas o testemunho imediato de um outro lugar, de onde ela provém (RANCIÈRE, 2012, p. 17). Podemos afirmar, de acordo com nossas considerações anteriores, que tanto a experiência como a semelhança, descritas pelos autores, trazem à tona a composição de um mesma topologia: o lugar originário, terceiro, três, *trans*, da *imagem*.

Baseando-se também na perplexidade da experiência como válvula propulsora da obra, Cao Guimarães – utilizando-se da videoinstalação – dispõe e elabora a potência viva, constantemente inédita e imprevisível, da imagem em *Rua de mão dupla* (2002)[[13]](#footnote-13). Ele propõe, enquanto terceiro, uma experiência de duplas onde se exerce o trânsito entre espaços, a transa à distância entre pessoas desconhecidas e o transe através do imaginário de alteridades. Sendo o propositor da experiência, o artista se torna um terceiro elemento, um *voyeur* que acompanha as duplas e concebe, no arranjo dos restos de suas transas, a matéria-prima do seu trabalho.

Partindo dos pressupostos apresentados, a atuação do que abordamos aqui como *imagem* se formula assim enquanto feitura de *experiências*: “A experiência artística – por isso é um modelo para a experiência histórica – é algo que só se cumpre em ato. Só se pode falar da experiência da arte de dentro, daí que ninguém possua, *a priori*, autoridade dessa fala” (BRITO, 2005, p. 146). Portanto, só é possível apreendermos propriamente uma *imagem* enquanto a estamos experienciando, ou seja, durante o *transe* da sua contemporaneidade.

**Aberturas finais**

O objetivo do nosso estudo não está em definir o significado do que podemos conceituar como *imagem*. Nosso objetivo aqui é destrinchar, analisar e interrogar a dimensão da imagem no intuito de manejar plasticamente suas bordas. Entretanto, esse processo de manejo traz consigo, em certa medida, algo de vertiginoso: ao adentrarmos no interior da imagem nos descobrimos do lado de fora e, estando fora, encontramos um lado de dentro. O que nos leva a constatar que a *imagem* está sempre em trânsito, em *transa*, em *transe*: a imagem é um elemento dignamente *trans*.

Inicialmente, buscamos elucidar o funcionamento ternário contido na imagem: o *terceiro espaço* (COCCIA, 2015) que se elabora em um sentido transicional (MERLEAU-PONTY, 2012) para além do paradigma cartesiano (MORIN, 2015) e a *semelhança originária* (RANCIÈRE, 2012) que se compõe no testemunho imediato do seu engendramento. Tal funcionamento nos forneceu um eixo ternário para manejarmos a dinâmica *trans* presente na imagem e trouxe à tona a importância do estudo *transdisciplinar* (NICOLESCU, 1999).

Um elemento tão fugidio e movediço como a *imagem* tem sua análise potencializada se tiver ferramentas transdisciplinares em mãos. Senão acabamos por enclausurar uma rede complexa de contradições em um compartimento disciplinar excludente. Estudar a imagem contemporânea requer a investigação não só de conceitos e métodos dos campos restritos da arte, da comunicação e da filosofia, mas também a investigação de paradigmas e práticas surgidas, por exemplo, na teoria quântica e na teoria psicanalítica. Apreender os princípios funcionais do *fóton* (*quantum* de luz)e do *inconsciente* amplia nosso transitar entre diferentes níveis de *realidade* e de *percepção* e alarga nossa perspectiva em torno do que ponderamos enquanto *imaginário*. A imagem, desse modo, insistentemente, faz-se enquanto realidades e percepções em aberto na contemporaneidade.

A imagem que *resta* em nossa contemporaneidade se compõe na renovada virtualização de nossas *transas* em rede e no renovado *transe* de uma ideia de normalidade que se dissipou. A imagem contemporânea capta uma nova dialética que se formula no *imaginário do vírus* (transmissão, impacto, socialização) e no *vírus do imaginário* (*fake news*, negação, dissimulação). Se é *isto* que *resta*, o que nos resta é experienciar, analisar e indagar as transas dessa *imagem* no intuito de considerar suas dinâmicas potenciais e de subverter e transgredir seu aparato conservador, elitista, etnocêntrico, patriarcal, racista e fascista.

Portanto, uma imagem que toma corpo na experiência perplexa da contemporaneidade atua no sentido de incluir lugares sociais e simbólicos ocultados por paradigmas binários e por programas históricos de exclusão. E uma imagem que toma forma nos diversos níveis de realidade e de percepção atua no sentido de considerar os mecanismos fundadores referentes ao funcionamento estrutural da nossa espécie. Enquanto experiência e pensamento em trânsito, o transe concedido pela *imagem* que buscamos esboçar em nosso trabalho possui, assim, como direcionamento, a atuação de um instrumento *trans*, um *isto* que *resta* em contínuas transas.

**Referências Bibliográficas**

ARANTES, Otília B. F. **Mário Pedrosa**: itinerário crítico. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

BAVCAR, Evgen. **Memória do Brasil**. Tradução de Paulo Neves, Edson de Souza e Elida Tessler. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

BELTING, Hans. **O fim da História da Arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BENJAMIN, Walter. **Imagens do pensamento** – Sobre o haxixe e outras drogas. Edição e tradução de João Barreto. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BOHR, Niels. **Física atômica e conhecimento humano**: ensaios 1932-1957. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1995.

BRITO, Ronaldo. **Experiência crítica** – textos selecionados. Organização de Sueli de Lima. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

CABANNE, Pierre. **Marcel Duchamp**: engenheiro do tempo perdido. Tradução de Paulo José Amaral. São Paulo, Perspectiva, 2008.

COCCIA, Emanuele. “Física do sensível: pensar a imagem na Idade Média”. In: ALLOA, Emmanuel (org.). **Pensar a imagem**. São Paulo: Autêntica, 2015.

DANTO, Arthur. **Após o fim da Arte**: a Arte Contemporânea e os limites da História. São Paulo: Edusp, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

FERREIRA, Carolin O. **Introdução brasileira à teoria, história e crítica das artes**. São Paulo: Edições 70, 2019.

FREUD, Sigmund. “O inconsciente”. In: **Introdução ao narcisismo, Ensaios de metapsicologia e outros textos** (1914-1916). Obras completas – Volume 12. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GULLAR, Ferreira. “Manifesto Neoconcreto”. In: COHN, Sergio (org.). **Ensaios fundamentais**: artes plásticas. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.

MAMMÌ, Lorenzo. **O que resta**: arte e crítica de arte. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MAGNO, MD. **Arte e Psicanálise**: Estética e Clínica Geral. Rio de Janeiro: Novamente, 2008.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_. “O halo bífido do inconsciente”. In: **TRANZ**: revista de estudos transitivos do contemporâneo. Nº 5, 2010. Disponível em: <http://www.tranz.org.br/5\_edicao/TranZ10-Magno.pdf>. Acesso em: <10/12/20>.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_. **ZIG/JAC: MAG** – Razão de um percurso. Rio de Janeiro: Novamente, 2015.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Visível e o Invisível**. Tradução de José Artur Gianotti e Armando Mora d’Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2012.

MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. Tradução de Eliane Lisboa. Porto Alegre: Sulina, 2015.

NICOLESCU, Basarab. **O manifesto da transdisciplinaridade**. Tradução de Lucia Pereira de Souza. São Paulo: TRIOM, 1999.

LINS, Consuelo. **Cao Guimarães**: arte documentário ficção. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2019.

OSTROWER, Fayga. **Acasos e criação artística**. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Vozes, 2014.

PAZ, Octavio. **Marcel Duchamp ou O Castelo da Pureza**. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PLANCK, Max. **Autobiografia científica e outros ensaios**. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Tradução de Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

1. Artigo apresentado ao Eixo Temático 19: Estéticas da Comunicação: Linguagens e Artes, do XIII Simpósio Nacional da ABCiber. [↑](#footnote-ref-1)
2. Possui doutorado em Artes Visuais (Universidade Federal do Rio de Janeiro) e mestrado em Comunicação (Universidade Federal de Juiz de Fora). E-mail: diegoperezende@gmail.com [↑](#footnote-ref-2)
3. “Pode-se diagnosticar, na história ocidental, a hegemonia de um paradigma formulado por Descartes [René Descartes (1596-1650)]. Descartes separou de um lado o campo do sujeito, reservado à filosofia, à meditação interior, de outro lado o campo do objeto em sua extensão, campo do conhecimento científico, da mensuração e da precisão. Descartes formulou muito bem esse princípio de disjunção, e essa disjunção reinou em nosso universo. Ela separou cada vez mais a ciência e a filosofia. Separou a cultura dita humanista, a da literatura, da poesia e das artes, da cultura científica. A primeira cultura, baseada na reflexão, não pode mais se alimentar nas fontes do saber objetivo. A segunda cultura, baseada na especialização do saber, não pode se refletir nem pensar a si própria” (MORIN, 2015, p. 76). [↑](#footnote-ref-3)
4. De acordo com Rancière, *imagem* designa duas coisas diferentes: “Existe a relação simples que produz a semelhança de um original: não necessariamente sua cópia fiel, mas apenas o que é suficiente para tomar seu lugar. E há o jogo de operações que produz o que chamamos de arte: ou seja, uma alteração da semelhança [...] As imagens da arte são operações que produzem uma distância, uma dessemelhança” (RANCIÈRE, 2012, p. 15). [↑](#footnote-ref-4)
5. “Simplesmente tive a ideia de uma projeção, de uma quarta dimensão invisível, pois não se pode vê-la com os olhos. Como achava que se podia fazer sombra projetada de uma coisa de três dimensões, um objeto qualquer – como a projeção do Sol sobre a Terra faz duas dimensões – por analogia simplesmente intelectual a quarta dimensão poderia projetar um objeto de três dimensões, em outras palavras, que todo objeto de três dimensões, que vemos com indiferença, é uma projeção de uma coisa de quatro dimensões que não conhecemos” (CABANNE, 2008, p. 67). [↑](#footnote-ref-5)
6. Lógica formalizada por Stéphane Lupasco (1900-1988): “O mérito histórico de Lupasco foi mostrar que a lógica do terceiro incluído é uma verdadeira lógica, formalizável e formalizada, multivalente (com três valores: A, não-A e T) e não-contraditória” (NICOLESCU, 1999, p. 40). [↑](#footnote-ref-6)
7. “Entendo por Realidade, em primeiro lugar, aquilo que resiste às nossas experiências, representações, descrições, imagens ou formalizações matemáticas” (NICOLESCU, 1999, p. 30). Sendo assim, *nível de Realidade* pode ser entendido como “um conjunto de sistemas invariantes sob a ação de um número de leis gerais [...] Isto quer dizer que dois níveis de Realidade são diferentes se, passando de um ao outro, houver ruptura das leis e ruptura dos conceitos fundamentais” (NICOLESCU, 1999, p. 31). [↑](#footnote-ref-7)
8. “A lógica do terceiro incluído pode descrever a coerência entre os níveis de Realidade pelo processo interativo compreendendo as seguintes etapas: 1. um par de contraditórios (A, não-A) situado num certo nível de realidade é unificado por um estado T situado em um nível de Realidade imediatamente vizinho; 2. por sua vez, este estado T está ligado a um par de contraditórios (A’, não-A’), situado em seu próprio nível; 3. o par de contraditórios (A’, não-A’) está, por sua vez, unido por um estado T’ situado num nível diferente de Realidade, imediatamente vizinho daquele onde se encontra o ternário (A’, não-A’, T). O processo interativo continua infinitamente até o esgotamento de todos os níveis de Realidade conhecidos ou concebíveis” (NICOLESCU, 1999, pp. 58-59). [↑](#footnote-ref-8)
9. *Constante universal* proposta, em 1900, por Max Planck (1858-1947). Como apresentava as dimensões de uma *ação* (uma *energia* multiplicada por um *tempo*), Planck (2012, p. 35) a nomeou de *quantum elementar de ação*. Em seus primeiros cálculos, ele chegou ao valor de 6,55 x 10-27 erg.s (energia por tempo). Ou seja, uma constate da física atômica de dimensões infinitesimais. [↑](#footnote-ref-9)
10. O *universo escuro* – que contêm a *matéria* e a *energia* escuras – ainda é um enigma para estudiosos de diversas áreas de pesquisa. Ambas, matéria e energia, não são *visíveis* – ou seja, não interagem com a *luz* – e atuam por meio da *gravidade*, compondo, aproximadamente, 96% do universo. Sendo os outros 4% *matéria bariônica* (prótons, nêutrons e elétrons: poeira cósmica de onde nascem as estrelas). Em linhas gerais, a *matéria escura* (23%) possui uma imensa massa e interage com estrelas e galáxias através da gravidade, já a *energia escura* (73%) é uma força hipotética que age em larga escala em oposição à gravidade, influenciando, assim, a aceleração da expansão do *Universo*. Disponível em: <https://arxiv.org/abs/gr-qc/0202064> <http://chandra.harvard.edu/photo/2004/darkenergy/pie.tif>. Acesso em: <14/12/2020>. [↑](#footnote-ref-10)
11. “Não concebemos a obra de arte nem como ‘máquina’ nem como ‘objeto’, mas como um quasi-corpus, isto é, um ser cuja realidade não se esgota nas relações exteriores de seus elementos: um ser que, decomponível em partes pela análise, só se dá plenamente à abordagem direta, fenomenológica” (GULLAR, 2010, p. 101). [↑](#footnote-ref-11)
12. “É porque a obra de arte transcende o espaço mecânico que, nela, as noções de causa e efeito perdem qualquer validez, e as noções de tempo, espaço, forma, cor, estão de tal modo integradas – pelo fato mesmo de que não preexistiam, como noções à obra” (GULLAR, 2010, p. 101). [↑](#footnote-ref-12)
13. Em *Rua de mão dupla* (2002), Cao Guimarães convidou seis pessoas, moradoras solitárias, pertencentes à classe média da cidade de Belo Horizonte, para participar da seguinte proposição: “Divididos em duplas, eles trocariam de casa por 24 horas e, munidos de uma pequena câmera digital, filmariam o que bem lhes aprouvesse em casa alheia, tentando ‘elaborar uma ‘imagem mental’ do outro(a) através da convivência com seus objetos pessoais e seu universo domiciliar’ [Cao Guimarães, em texto na contracapa do DVD *Rua de mão dupla*, editado pela Videofilmes]. Ao final dariam um depoimento para a câmera, contando como imaginaram esse outro” (LINS, 2019, p. 84). [↑](#footnote-ref-13)