



O MUNDO “NOVO” JÁ NÃO É ADMIRÁVEL?

Interrogações sobre a mudança a partir das visualidades

Isabel Calado

No âmbito do [PEP]- Portugal Entre Patrimónios, fui desafiada tratar o tema MUDANÇA. Agradecendo a oportunidade de partilha, equacionarei meia dúzia de ideias que perspectivam o tema sob a óptica das imagens e das visualidades, já que, sendo a cultura visual a minha área de especialidade, foi através dela que me pus a pensar no assunto.

Como ponto de partida anotaria que, no que respeita à organização do conhecimento e à comunicação, também e concomitantemente ao modo como pensamos, vivemos um tempo cheio de paradoxos e contradições. Igualmente convivemos bem com a dispersão, a flutuação na superfície, o raciocínio fragmentado ainda que profusamente linkado. Chegamos a digerir com facilidade e em diferentes circunstâncias um conjunto de informações e mensagens que não dizem coisa-com-coisa e no entanto parecem fazer sentido. Desde 1974 estávamos avisados que seria assim a sociodinâmica da cultura (refiro-me à obra de Abraham Moles). E agora sabemos que a responsabilidade é, em grande medida, das imagens. Não de cada uma em particular, mas do uso, em grande escala, que fazemos delas.

Ter-vos-ei dito isto para me justificar? Creio que não. Mas fiz este preâmbulo também para vos pedir que não esperem da minha intervenção um tipo de discurso assente, de fio a pavio, num raciocínio lógico (chamemos-lhe uma tese). Para muitos efeitos, e para este em particular, é o mundo das imagens que me provoca e elas são formas de pensamento e de comunicação do domínio da infra-lógica, um tanto selvagens (no bom e no mau sentido), um tanto insubordinadas, perigosas também. Espero entretanto que o que tenho para vos dizer não seja nem leviano nem incoerente. Coerência não é linearidade. Pelo contrário, quando aceitamos pensar a complexidade da vida humana, temos de livrar-nos da linearidade. E as imagens, os diabinhos de há pouco, ajudam nisso. Não prometo pois partir de premissas para chegar a conclusões e vou autorizar-me a algumas derivas. Espero que me acompanhem e que isto não seja desagradável para vós.

Para pensar o tema, comecei, canonicamente, pelas perguntas óbvias: **O que mudou (e não mudou)? O que mudará? O que é a mudança?**

E olhei com alguma demora para a palavra. Fi-lo, asseguro-vos, com a maior das seriedades, mas acontece que, ao fazê-lo, dei por mim a brincar com o vocábulo: **a mudança é uma dança muda? Uma andança mutante?**

A brincadeira não foi espontânea nem imediata, embora possa parecer um mero jogo de palavras.

Na verdade, esta fórmula jocosa de dizer reflete, em primeiro lugar, a necessidade que senti de, pelo menos até certo ponto, libertar a palavra da ideia de transformação. Ou seja, se dizer “mudar” equivale a dizer que algo se transforma, disponho-me a não acreditar nisso.

Confesso a minha alergia ao sobre-uso das palavras, ao abuso delas. O vocábulo mudança é uma dessas palavras abusadas. Tornou-se um termo obrigatório – quer para descrever, quer para prescrever e ainda para fazer política: **tudo muda, é preciso mudar.**

A mudança é o imperativo dos tempos modernos. De tão compulsiva, esta mudança obrigatória frequentemente não é capaz de engendrar soluções novas e muitas vezes o que faz é reincidir em velhas estratégias com outros invólucros e outras designações. Este é um tipo de mudança que não transforma, pelo contrário só adensa o estabelecido, sob a aparência de desestabilizá-lo. Eis um primeiro *trompe l'oeil* da realidade, criado por **unstable establishments**.

Entre outras coisas, o imperativo da mudança tem conduzido a que em certos sistemas, como os do trabalho, se desvalorize a experiência, a que ela, na maior parte das vezes, não seja capitalizada. Paralelamente, a avaliação desses sistemas (uma avaliação sobre-equipada, tendente à obsessão, frequentemente alienada) não dispõe nunca do necessário tempo de recuo que possa torná-la credível. A prova está em que quanto mais os sistemas são avaliados, menos confiáveis se tornam. Por várias razões associadas aos modos dessa avaliação e também ou sobretudo porque ela tem lá no fundo (ou declaradamente), como pressuposto, a desconfiança: os agentes dos sistemas (as pessoas que os integram, quero eu dizer) não são confiáveis. Assim, tudo fica minado à partida.

Mas voltemos ao primado e à urgência da mudança.

Será que ele decorre de ser **o homem pós-moderno um náufrago do tempo** que ainda não se conformou com isso? Pode ser que sim. A pós-modernidade alterou, contraiu se não mesmo aniquilou a dimensão do tempo, a sua densidade. A História (e com ela a memória) foi substituída pela **experimentação do momento**.

E cedeu o passo ao jornalismo, cuja matéria prima é o momento (fugaz), quando muito o *événémentielle* de que no outro século nos falava a velha escola dos *Annales*. E é o jornalismo (eu diria já o fotojornalismo) que nos fornece uma quase exclusiva imagem do mundo. Só existe o que é notícia e o que é notícia só existe brevemente. Segue-se que a narrativa do mundo, essa tal do *tempo longo* de Fernand Braudel, se vê aniquilada pela notícia; compacta-se, comprime-se e confina-se à agenda imposta pelos *media*. **Esta agenda são folhas soltas** e a notícia é um bem perecível (consome-se e desaparece). Isto fez explodir a continuidade criada pela História no momento da invenção da escrita.

Um exemplo da experimentação do momento pode ser dado ao nível da intervenção dos cidadãos na vida pública, na esfera política: aquilo a que vimos assistindo é a uma progressiva substituição das organizações (ou seja, de um conjunto de ações acumuladas e nada experimentalistas, muito viciadas até) pelos ativismos espontâneos, momentâneos, voluntaristas.

Pergunto eu neste momento: será que **podemos contar a história do mundo sem narrativas de longa duração** (como eram as dos mitos, construídos no e para o imaginário coletivo)?

E mais ainda: serão as *imagéticas* atuais capazes da dimensão da imaginação (como era expectável quando traduzíamos o termo do inglês *imagery*?) Ou elas têm vindo a ser rebatidas, de um modo geral, às *imagiologias* (científicas e comerciais) – cativas umas da objetividade e do realismo (pese embora fantásticas), outras das estratégias da sedução e do consumo?

Salvar-nos-á o cinema? Esse cinema que faz sonhar, de que falava Wim Wenders em Berlim em 2006? Salvar-nos-á o cinema no tempo das séries televisivas?

“Nada forma a nossa imaginação contemporânea tão intensamente, tão especificamente e permanentemente como o cinema.

Não haverá ‘consciência europeia’, nenhuma emoções e nenhum apego sentido ao nosso continente, em suma, nenhuma futura identidade europeia, se formos incapazes de projetar e absorver os nossos próprios mitos, a nossa própria história e as nossas próprias ideias e emoções.” [Wim Wenders na Conferência “Uma Alma para a Europa”. Novembro 2006. Berlim]

Quero agora voltar atrás e ser menos radical: é o excesso da ideia da mudança que me demarca da crença instalada de que toda ela é transformação. E não, também não penso ao contrário (como o velho senhor Caetano): que toda a mudança é uma “renovação na continuidade”. Igualmente não me convence a sentença do Príncipe de Salina, o Leopardo de Lampedusa, ao dizer que “*tutto deve rimanere com'è*, se vogliamo *che tutto cambi*.”

Com efeito, não se trata de achar que tudo permanece. Pelo contrário, vive-se hoje, mais do que nunca, o regime da impermanência.

O permanente-mente imposto é a mudança e a mudança é a impermanência.

Será isto que o termo mudança encobre, sob o discurso persuasivo que nos faz acreditar que a palavra encantada indica o novo, até mesmo o milagroso (o que salva, o que cura)?

Também não estou dizendo que nada se transforma. Acho mesmo que grandes transformações aconteceram nos últimos quarenta anos, desde que entrámos na era digital. Uma boa parte dessas transformações tem a ver com as tecnologias; com as tecnologias da produção, é verdade (e refiro-me, para voltar à minha dama, à passagem da imagem analógica para a imagem digital e à desmaterialização da fotografia), mas tem a ver sobretudo com as tecnologias da transmissão e circulação que os bits de informação propiciam. *Google, Yahoo, Wikipedia, Youtube, Flickr, Facebook, Twitter, Myspace, Instagram, Second Life, Ebay, Paypal, Skype*, e por aí fora. Algo que podemos resumir numa expressão breve: **o novo foi a passagem para a vida online.**

Esta passagem já aconteceu e tornou-se irreversível.

Hoje é ontem. Amanhã é hoje.

As transformações foram e continuam a ser fruto de uma acumulação e de uma exploração de dispositivos que tornou infundáveis (melhor dizendo, inumeráveis) as possibilidades de evolução na continuidade, mas muito difíceis as possibilidades de ruptura. A não ser que um *crash* global aconteça, semelhante a um fim do mundo. A mudança da inovação, da impermanência, da superação dos limites, da constante atualização dos “últimos modelos” (de há quarenta anos para cá, quatro gerações nas redes móveis) – é uma mudança de um só sentido e por isso inviabiliza, ou pelo menos dificulta muito, qualquer alternativa – real e mesmo imaginada. **Imaginamos mais do mesmo.**

Ou será que “o dia é ainda uma criança” e que estamos a tempo de “trocar-lhe as voltas” a este “mundo composto de mudança”, como tanto desejou o Zé Mário Branco? Pode ser que sim.

Olhemos então uma outra face da mesma moeda, aquela que nos mostra que até a evolução na continuidade produz efeitos de transformação e não apenas de acumulação. Consideremos, por exemplo, a questão da escala: a alteração de escala, por si só, pode ser profundamente transformadora.

Mais do mesmo, noutra escala, pode ser profundamente transformador.

Sempre as imagens recriaram o mundo, o que também quer dizer que o distorcem. Nunca existiram imagens inocentes. As imagens (designadamente as fotografias) nunca foram neutras e os fotógrafos sempre souberam disso. Acontece que durante muito tempo havia algo mais para além delas. As imagens não eram tantas nem eram tudo. Mas hoje sim, e o facto de o mundo se ter transformado num enorme e preenchidíssimo ecrã muda muito, muda profundamente a nossa relação com ele.

Por isso não me parece interessante concluir-se que... “foi sempre assim”, a propósito desta e de outras dimensões da vida humana. Pode ser útil e até viciante encontrar paralelismos e relativizar tudo, mas não é certamente sensato rebater sistematicamente umas coisas sobre as outras.

“Sempre foi assim, dizem sempre foi assim, sempre foi assim, mas há-de ser diferente” (Sérgio Godinho)

Mergulhando então no presente, neste presente que já dura há pelo menos quarenta anos, deixem que vos fale, com maior foco, no homem novo que aí está. Há quem lhe chame *Homo photographicus*. Se calhar podemos mesmo chamar-lhe **Animal Photographicus**.

Ele é o cidadão comum que capta o que quer que seja incessantemente com o seu smartphone. É o cidadão-fotógrafo que prefere a quantidade à qualidade. É ainda o cidadão-fotojornalista, que fornece a prova noticiosa a uma agência que já não contrata os *seus* homens, mas recorre aos homens das pizzas, e que publica sem triagem o que chega mais rapidamente, respondendo assim à cultura do *scoop*, à competição desenfreada pela primazia da notícia.

A velocidade e a urgência substituíram o “instante decisivo” (a “image à la sauvette” de Cartier-Bresson). Já lá vai o tempo em que “o segredo estava na lentidão”, como dizia o fundador da Magnum.

A *National Geographic*, que está a comemorar os seus cento e trinta anos (com uma exposição no Museu de História Natural e de Ciência do Porto que se iniciou em outubro passado e estará patente até julho), gabou-se, no edital do seu número especial publicado na altura do centenário (não há muito... ou sim?), de oferecer aos seus colaboradores óptimas condições de trabalho (hotéis de luxo, equipas de assistência, helicópteros, ...). Nessa altura, em cada reportagem disparavam-se em média vinte e sete mil fotos e publicava-se apenas uma dúzia. Publicavam-se as melhores. Mas a “síndrome de Hong Kong” alastrou a todo o mundo. Esta síndrome refere-se ao despedimento, em 2011, de fotojornalistas que faziam a cobertura das notícias locais para um importante jornal de Hong Kong, e à sua substituição pelos entregadores de pizzas, a quem se deram câmaras digitais para fazerem o trabalho. Os infernais engarrafamentos da cidade, agilmente serpenteados pelos entregadores de pizzas que conseguem chegar a tempo à notícia, justificaram a medida. Vale mais uma qualquer imagem que nenhuma.

Os aparelhos de captação das imagens são os telemóveis, as webcâmaras e os dispositivos de vigilância. Mas também já se usam os crânios humanos e isso também não é novo: em 2010, no âmbito do seu projecto *The 3rd I*, Wafaa Bilal,

um artista iraquiano, introduziu cirurgicamente uma câmara na parte posterior do crânio (uma encefalocâmara) para poder fotografar constantemente. Mais tarde, um museu de arte moderna em Doha (capital do Catar) fez disparar a encefalocâmara de Bilal de minuto em minuto e mostrar as imagens em tempo real por *streaming* a partir dos monitores do museu. **Filmamos com os nossos olhos.**

E há ainda outras experiências que (será por pouco tempo) consideramos na periferia das imagens. Como as que se desenvolvem no *Computer Neurosciences Lab* de Quioto, um centro de tecnologia avançada, e que consistem em monitorar a atividade mental com o objetivo de extrair imagens simples diretamente do cérebro e projetá-las num ecrã. **Gravamos os nossos sonhos e projetamo-los num ecrã.**

Nada disto é agora ficção científica como nos filmes *La Mort en Direct* (de Tavernier, 1980) ou *Inception* (Christopher Nolan, 2010)

A compulsão da captação incessante de imagens contagiou ainda outros colegas não humanos, também animais. **Os bestiários fotográficos são uma moda pós-moderna**, que colocou câmaras fotográficas, por exemplo, nas mãos de chimpanzés: logo em 1999, no pavilhão russo da bienal de Veneza, os artistas Vitaly Komar e Alex Melamid apresentam Mikki, o chimpanzé fotógrafo. E também há cães e gatos (Rufus e Nancy), até cabras, touros e cavalos a clicarem. É bem certo que a história pioneira é a de Hilmar Pabel, em 1935. Já lá iremos.

Embora sempre se soubesse que a prática fotográfica altera a realidade, que a manipulação, a edição, a pós-produção são uma constante do fazer fotográfico, o que vemos acontecer de “novo” é que elas se tornaram o essencial desse fazer. Ao mesmo tempo, temos hoje mais do que nunca consciência disso e portanto, passado o ciclo da crença na imagem (que se iniciou com a descoberta da fotografia, entre 1826 e 1839, e durou até ontem), entrámos num novo ciclo – o da pós-fotografia – em que já não acreditamos nas imagens. Somos desconfiados e estamos de pé atrás: nada é o que nos mostram, nada é como nos mostram. Ainda bem que assim é, ainda bem que desconfiamos.

A pós-fotografia suspeita das imagens – como suspeitavam dela os Antigos.

É também importante sublinhar este aspecto: apesar do impulso da captação, hoje o mais importante joga-se na edição, na pós-produção. Inverteram-se as prioridades inscritas no *slogan* que em 1888 catapultou a Kodak para um lugar de topo da indústria fotográfica: “*Você carrega no botão, nós fazemos o resto!*” **Hoje você não precisa de carregar no botão, só precisa de fazer o resto. E o resto é tudo.**

Numa fase inicial as imagens são apenas dados. Milhões de dados disponíveis. O que há a fazer com elas é gerenciá-las, tratá-las, armazená-las, transmiti-las, exibi-las, recuperá-las, organizá-las, pô-las em circulação, compartilhá-las. **Gerenciar e prescrever.**

Toda esta dinâmica levanta ainda as questões da criação e da autoria.

Volto à história pioneira de Pabel: em 1935, um fotojornalista alemão, Hilmar Pabel, trabalhando como *freelancer* para o *Berliner Illustrierte Zeitung*, emprestou umas quantas *Leicas* aos chimpanzés do zoológico e pediu aos tratadores que os ensinassem a carregar no botão do mesmo modo que viam os visitantes fazer. Assim, quando estes fotografavam as macaques dos macacos, os macacos fotografavam as macaques dos humanos. O jornal publicou os resultados. Porém, quando Pabel apresentou a conta, os editores recusaram-se a pagar-lhe o trabalho. Quem afinal o tinha feito tinham sido os macacos. De nada valerem os argumentos do autor da ideia... a não ser três anos mais tarde, quando renegociou a reportagem com a *Life*, que a publicou, reconhecendo-lhe a autoria.

O que esta história nos revela é que a criação (de uma peça visual, de uma obra de arte ou até de fotojornalismo) cada vez mais se desloca do ato de fazer para o ato de prescrever, ou seja, ter a ideia, conceptualizar, atribuir sentido. O que pode até incluir alterar/subverter o sentido – como na tradição dos *ready-made*, há bem pouco tempo enaltecida com a banana de Maurizio Cattelan exposta numa Feira de Arte Contemporânea em Miami Beach, e rapidamente desaparecida por outra manifestação artística, a da *performance* do nova-iorquino David Datuna, que consistiu em comer a banana. O que não impediu (antes facilitou) que ela (não a banana, mas a ideia-da-banana) fosse vendida durante a feira por cento e vinte mil dólares (a obra fazia-se acompanhar de um certificado de autenticidade que autorizava a substituir a banana quando necessário). Na altura, um tipo das relações públicas da galeria Perrotin, pôde dizer: “***He did not destroy the art work. The banana is the idea.***”

Esta incursão no campo artístico, mostra-nos não só a substituição da obra de arte pelas chamadas mercadorias artísticas, como sobretudo uma **deslocalização da condição autoral**: o artista/o criador/ o autor perde importância

– a favor do curador, do teórico da arte, do “gerenciador”, alguns dirão do idiota (numa acepção popular do termo: aquele que tem muitas ideias).

No novo modelo de consciência autoral, o autor foi ao ar... ele está cada vez mais camuflado... na(s) nuvem(s) – atraído pelo *cloud computing*, dedica-se a reinventar materiais/bancos de dados que estão disponíveis para todos. E é assim que igualmente o autor se socializa: estamos na era da criação colaborativa, da co-criação, onde têm lugar os anonimatos estratégicos, tais como os decorrentes dos bestiários fotográficos que referi e de outras modas de obras órfãs, que deslocalizam a criação (a atribuição de significado *vem a posteriori*): fotografias tiradas por animais irracionais, por cegos, por satélites, por câmaras de vigilância, Google Street View’s, etc.

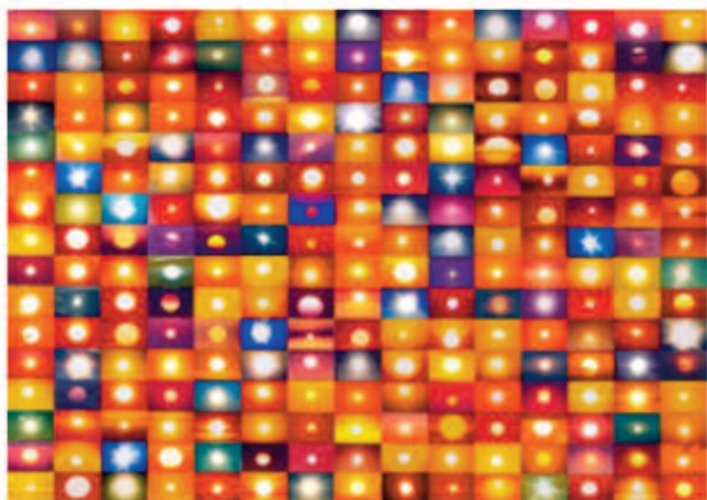
O autor (e os seus direitos) ainda resistem, mas tendem a desaparecer. Também o plágio deixou de o ser. **A imitação é autor-izada.**

Links: https://www.youtube.com/watch?v=_UUZEAn7Z20

https://www.youtube.com/watch?v=_HjwUvhQI30

[anúncios à 4G da PT, 2014, à Nokia Lumia, 2011 e clip dos Iron, 2014]]

Soluções para esta videosfera saturada de imagens? O desejo de alguns é promover uma ecologia do visual e **reciclar**. Isto significa, até certo ponto, estancar a hemorragia, mas sobretudo desenvolver estratégias de apropriação e de gestão da acumulação: vasculhar os depósitos, escrutinar, ordenar, inventariar, catalogar, fazer triagens são ações cada vez mais utilizadas em diversos tipos de iniciativas. Num projeto intitulado *Suns from Flickr*, a artista norte-americana Penélope Umbrico usou dez mil fotografias de pôres do sol (de entre perto de quinhentas e cinquenta mil que em 2006 encontrou no Flickr, pesquisando com a tag “sunset”). Hoje são seguramente mais de dez milhões as fotografias de sunset disponíveis.



Soma-se a este espírito de reciclagem um certo fascínio pelo achamento do que é bizarro e imprevisível; a procura do inesperado, daquilo que não é óbvio nas imagens.

Há alguns artistas contemporâneos que fazem isto. Dedicam-se a produzir imagens invulgares a partir de registos fotográficos pré-existent, nomeadamente procurando/rastreando dados captados por aplicações como o *Google Street View*. Querem encontrar aquilo que é o menos visível, apesar de estar acessível a qualquer um: é o caso do trabalho do norte-americano Jon Rafman (*9-Eyes of Google Street View*, ongoing desde 2008) e do do

alemão Michael Wolf, que selecionou imagens a partir de um fluxo contínuo no computador, reciclando-as/(re)criando-as com o seu aparelho fotográfico instalado num tripé. Sintomaticamente, e não sem polémica, o alemão foi merecedor de uma menção de honra da *World Press Photo* em 2011 – um pouco à semelhança do óscar para *Roma* de Alfonso Cuarón no ano passado, um filme da Netflix. Pela primeira vez em 2011 o poderoso e canónico concurso de fotojornalismo premiava um trabalho de fotografia documental virtual.

O *Google Street View* torna-se fotojornalista.

Estes trabalhos de busca de evidências para realidades mais ocultas a partir de imagens captadas por câmaras de vigilância em circuitos fechados, retomam a ideia de documentar qualquer coisa em qualquer rua do mundo – algo que já Ed Ruscha havia feito em 1966 com o seu trabalho *Every Building on the Sunset Strip* – um livro com fotografias contínuas de um troço com duas milhas e meia de uma das mais icónicas ruas norte-americanas, com vinte quatro milhas de comprimento. E se tudo isto me faz lembrar o *Smoke* de Harvey Keitel, realizado em 1995, não deixa de também me trazer ao espírito o inevitável *1984* do Orwell, publicado em 1949. Já então o futuro acontecia.

Há que perguntar: **na era da hipervisibilidade e da banalização das imagens que buscam estas reciclagens salvar?**

O meu último apontamento, para fechar, como comecei, com perguntas, vai para os espelhos – os coletivos e os individuais. Há quem lhes chame **reflectogramas**.

FOTO DE ANTONIO SANCHEZ



Foto tirada na Guinness store, em Dublin

O universo da arte e dos *media* está repleto deles. Milhões de espelhos e de auto-referências. Através dos espelhos o mundo dobra-se e desdobra-se à medida dos nossos desejos. Já não é um outro, mas um infinito eu. A imagem deixou de ser o duplo do mundo, como na tradição clássica, tão pouco é o mundo o duplo da imagem (como profetizava Baudrillard em 1987), ela é o mundo. O que significa que este último desapareceu... não apenas do nosso tacto (como nos primórdios da galáxia audiovisual de Marconi, descrita por McLuhan), mas também dos nossos olhos e dos nossos ouvidos. O homem afastou o mundo sensível, que se tornou para ele incompreensível e desinteressante, talvez até assustador.

Tornou-se mais livre, o homem? Menos homem? Um deus-machina?

Neste novo mundo-imagem, composto pelos milhões de eus que o habitam, cada um destes eus tem vários rostos, múltiplas faces, não raramente engendrados a partir de impulsos narcísicos e exibicionistas. A plasticidade dos eus estica-se até aos avatares e aos cyborges.

Num ontem não muito longínquo, muitas destas faces e corpos dos eus ter-se-iam chamado disfarces. E a verdade é que o baile de máscaras é um dos grandes espectáculos de uma sociedade (ou pelo menos da subcultura urbana, onde a grande maioria de nós habita e que se tornou invasiva, global) de que já nos falava Guy Debord há cinquenta e três anos atrás. Os traços dessa sociedade do espectáculo que Debord então descreveu não parecem ter-se desvanecido.

Conforme as circunstâncias e as intenções, podemos inventar-nos constantemente. Admiramos a nossa plasticidade e fazemos dela um objetivo da *life-span*: acalentado pelo valor que damos à mudança.

Não admira que a identidade seja um dos grandes temas do pensamento pós-moderno e em particular dos estudos de cultura visual; e também, há que dizê-lo, um dos problemas mais recorrentes transportados para os divãs dos psicanalistas e para os espaços das dinâmicas psicoterapêuticas.

No campo das figurações, quanto material não está aí disponível para podermos decifrar como nos movimentamos no palco das imagens que criamos dos outros e de nós próprios!

Fazem-no algumas iniciativas no campo da fotografia artística (refiro-me por exemplo ao chamado *retrato performativo*) e também, mais raras, no domínio da publicidade. Algumas destas iniciativas datam de há muito tempo, se considerarmos que meio século é muito tempo. Mas não é passado. Refiro, a título de exemplo, a série de auto-retratos do fotógrafo camaronês Samuel Fosso (1960-70), em que o artista desafia a representação dominante e dominada do negro, e o célebre anúncio da Pirelli, de 1993, onde se mostra o atleta norte americano Carl Lewis em posição de partida na pista de corrida, calçando uns sapatos vermelhos de salto alto, com o slogan: “La potenza é nulla senza controllo”.



1960-70 da série de auto-retratos de Samuel Fosso



1993, Pirelli / Carl Lewis

Os casos (que apenas enuncio) ilustram o esforço criativo empreendido nos anos 60-70 e 90 do século passado para dismantelar imagens imutáveis, para desaprender modos de ver instalados. Fizeram-no, especificamente, através de encenações que desafiaram o olhar colonialista sobre o Negro, então ainda objeto de uma acentuada estereotipagem.

Como desde então evoluiu este esforço? Como desde então se alteraram os estereótipos? Como desde então se enfraqueceram? Ou não? Estas são questões que deixo em aberto e com as quais finalizo, e que se albergam sob a suspeita de que, no séc. XXI, não se tornou mais fácil para as imagens esquivarem-se à contaminação dos *clichés* dominantes.

Creio mesmo que hoje, para a maioria dos cidadãos, é mais difícil, cada vez mais difícil, a decifração de tudo o que está para além do expectável: de imagens que não encaixam (que não são *ready-mades*), de palavras que não encaixam, de ideias que não encaixam. Basta ver o quão rapidamente algumas pessoas, quando escutam uma palavra menos usada, mas não desaparecida nem tão pouco incorrecta, imediatamente a traduzem para aquela que passou a soar bem: “ativo”, por exemplo, é compulsivamente traduzido por “proativo”; os casos são infindáveis, grande parte do nosso vocabulário sofreu uma normalização/standardização (também globalização) que, também ela, traduz (e veicula) a sedimentação de uma identidade indiferenciada. Os *marketeers* da linguagem uniformizada impõem a sua tosca, mas tão arrogante “sabedoria” universal.

No meio de tudo isto
(no meio do antes e do depois),
os que não encaixam
ficam *supostamente*
“lost in translation” ...



Lost in translation – Suntory time, 2003
<https://www.youtube.com/watch?v=gXGZiX0pCA>