

A “terrível beleza” de algumas imagens *ou* uma possibilidade frágil de salvação¹

Vitor Ferreira*

Universidade do Porto - ILC

Resumo: Partindo das reflexões de Susan Sontag, Byung-Chul Han e Pedro Eiras, este ensaio analisa os projetos fotográficos *Gastropoda* (2009-16) e *Kintsugi* (2021), desenvolvidos por Joan Fontcuberta, com o objetivo de refletir a respeito de conceitos como beleza, tempo e salvação.

Palavras-chave: beleza, tempo, salvação, fotografia

Abstract: Based on the reflections of Susan Sontag, Byung-Chul Han, and Pedro Eiras, this essay examines the photographic projects *Gastropoda* (2009-16) and *Kintsugi* (2021), developed by Joan Fontcuberta, intending to reflect on concepts such as beauty, time, and salvation.

Keywords: beauty, time, salvation, photography

Nos últimos anos, diversos filósofos como Giorgio Agamben, Bruno Latour ou Byung-Chul Han têm vindo a insistir num discurso *apocalíptico* quando se propõem discutir as transformações operadas pela “revolução digital” (cf. Cachopo 2020). Observe-se, por exemplo, como Han conclui o seu livro *A Salvação do Belo* com um lamento: “Encontramo-nos hoje numa crise do belo, uma vez que este é amaciado e

transformado em objeto de agrado, em objeto do *Gosto*, em qualquer coisa de arbitrário e gratificante. A salvação do belo é a salvação do que vincula” (2016: 99; itálico do autor). Neste livro, redigido em 2015, o filósofo sul-coreano defende que o belo é cada vez mais difícil de experienciar: a experiência exige a negatividade, mas a sociedade hodierna procura justamente eliminar qualquer distração, abalo ou ferida. Por conseguinte, no seu entender, a experiência tem vindo a ser substituída pelo consumo, onde imperam os fenómenos de “positividade pura” (*idem*: 30) – o polido, o liso, o doce –, isto é, objetos e momentos que não pretendem “derrubar, mas agradar” (*idem*: 17).

Assim, note-se que, em Han, a definição de belo se afasta da proposta de filósofos como Burke ou Kant,² aproximando-se da negatividade: “Ao belo é inerente uma *fraqueza*, uma *fragilidade*, uma *quebra*” (*idem*: 58; itálicos do autor). Ainda assim, o filósofo nota que a atual “calocracia” (“o império da beleza”) reduz simplesmente o belo ao pornográfico:

A indústria da beleza explora o corpo sexualizando-o e tornando-o consumível. O consumo e o atrativo sexual implicam-se um ao outro. Uma identidade pessoal baseada em ser-se sexualmente desejável é um produto do capitalismo de consumo. A cultura de consumo submete cada vez mais a beleza ao esquema do estímulo e da excitação. O ideal do belo subtrai-se ao consumo. É por isso que elimina qualquer mais-valia do belo. À falta desse ideal, o belo torna-se liso e polido e submete-se ao consumo. (*idem*: 61)

Na senda de Hegel, Han defende que é necessário “subtrair o belo a qualquer consumo”, isto é, salvá-lo da sua crise, encontrando estratégias que permitam resistir aos avanços do neoliberalismo. Por conseguinte, a tese deste livro poderia resumir-se através da seguinte formulação: é necessário salvar o belo porque só o belo nos pode salvar. Assim, poder-se-ia quicá propor que a salvação do belo equivale, num certo sentido, à salvação do mundo, ou, pelo menos, à recusa de uma sociedade de consumo e alienação.

Contudo, é evidente que as palavras de Han não refletem um pensamento pioneiro relativamente a estas questões. Por exemplo, em *Ensaaios sobre Fotografia*, Susan Sontag começa por referir que, desde 1839, “tudo, ou quase tudo, parece] ter sido fotografado” (2015a: 11). Segundo a autora, a insaciabilidade do olhar fotográfico pode produzir resultados díspares: imagens de prazer e ócio ou de guerra e barbárie. Mas Sontag sublinha igualmente que as imagens de sofrimento “não reforçam necessariamente a consciência e a capacidade de compaixão. Também podem corrompê-las” (*idem*: 28). Como tal, de acordo com a ensaísta, já em finais da década de 1970 se tinha atingido “um ponto de saturação” relativamente a imagens que antes chocariam o público. Todo este excesso de imagens não parecia capaz de apelar à ação, e, pelo contrário, reforçava a “alienação”. Neste livro de Sontag, uma das preocupações centrais é indubitavelmente o excesso de imagens, disseminado através de uma sociedade

hiperconsumista: “Consumir significa queimar, gastar e implica pois a necessidade de reabastecimento. Como fazemos imagens e as consumimos, precisamos de ainda mais imagens, cada vez mais imagens” (idem: 174). Não surpreende, assim, que o livro termine com um apelo à “ecologia, não só das coisas reais, mas também das imagens” (idem: 175).

Tantos anos depois, importa interrogar: como salvar o belo? como procurar outra alternativa que recuse esta ideia, tantas vezes formulada na política, de que *não há alternativa*?³ Pergunto, não porque espero encontrar uma resposta que me satisfaça, mas porque questionar é também, desde logo, resistir. Neste seguimento, proponho uma releitura da comunicação apresentada por Pedro Eiras na sessão inaugural destes seminários. No texto daí resultante, intitulado “Falhar melhor: novos apontamentos sobre a palavra *salvação*”, o autor debate-se com a polissemia do verbo “salvar”, abrindo possibilidades que recusam alguns significados mais óbvios. Analisando a trama de diversos filmes-catástrofe, Eiras observa que, apesar de “reconhe[cerem] uma ameaça radical da civilização”, essas obras “no fim, resgata[m] o mundo tal-como-era; [ou seja,] o próprio resgate demonstra e realiza essa conservação do mundo” (2021: 18). Assim, o ensaísta propõe que “[t]alvez seja preciso redefinir o verbo ‘salvar’, retirá-lo dos gonzo, pensá-lo num sentido não económico, muito distante das ideias de conservação, manutenção, guarda, pecúlio, posse” (idem: 14). Mas há, neste texto, uma frase que me parece ainda mais desconcertante: “Não é preciso conservar as coisas, é preciso amá-las na condição de coisas que se perdem, coisas sem eternidade” (idem: 16). E é precisamente essa frase que me levou a rememorar a seguinte fotografia, do fotógrafo e teórico catalão Joan Fontcuberta:



Figura 1: Joan Fontcuberta, “Gastropoda XI” (206).

Eis uma imagem que recusa a polidez, a lisura, a transparência. Resiste ao consumo imediato, à apreensão fácil e direta do referente. E quando refiro que a imagem é da autoria de Joan Fontcuberta, dizê-lo é também uma forma de provocação. Esta fotografia pertence a uma série desenvolvida pelo fotógrafo entre 2009 e 2016. Dessa série, denominada *Gastropoda* (classe taxonómica que agrupa animais como caracóis, lesmas, lapas e búzios), resultaram várias fotografias e exposições, um livro de artista (homónimo) e um vídeo (intitulado *Cargolarium*).

A ideia de conceber este projeto foi motivada pelo seguinte acontecimento: após uma ausência mais prolongada, e assim que chegava a casa, Fontcuberta recolhia o seu correio e deparava-se com diversos caracóis (*Helix aspersa*) que “comiam” e “atacavam” os convites de museus e exposições que se iam acumulando na sua caixa de correio. Fascinado por este processo de “decomposição icónica”, Fontcuberta defenderia que a imagem não é apenas representação pura, como também um objeto. Num texto de apresentação, redigido para a mostra *Fotografia Europea 015*, em Reggio Emilia, o autor de *Gastropoda* refere que “as imagens representam a realidade, mas são também partes tangíveis dessa realidade, podendo ser fotografadas como ‘imagens-objeto’” (2015: s/p; trad. minha).⁴ Nesse texto, o fotógrafo debate igualmente a noção de autoria, referindo que os caracóis devem ser considerados os “verdadeiros autores” deste trabalho (*ibidem*).

Não há dúvidas de que a questão da autoria é inegavelmente um dos eixos fundamentais desta proposta. No entanto, tendo em conta as reflexões prévias, convém sobretudo refletir a respeito do excesso de imagem na sociedade contemporânea. A saturação visual, criticada por Sontag em 1977, tem atingido novas proporções que então teriam sido difíceis de imaginar. Num texto recente, intitulado “La cámara tuerta”, Iván de la Nuez serve-se de uma metáfora atual para defender que, hoje, o fotógrafo deve ser um “gestor de imagens” ou um “epidemiólogo”, capaz de deter a propagação “pandémica” das imagens (2020: s/p).

Joan Fontcuberta também demonstra preocupação relativamente a estas questões, tanto na sua prática fotográfica como na sua reflexão teórica. Desta forma, no seu livro de ensaios *La Furia de las Imágenes. Notas sobre la postfotografía*, o autor analisa vários projetos desenvolvidos por fotógrafos e/ou artistas visuais contemporâneos que têm procurado refletir a respeito das consequências da hiperabundância de imagens. Um dos melhores exemplos foi ilustrado pela exposição de 2011, *Photography in Abundance*, do artista Erik Kessels, apresentada no museu FOAM em Amsterdão. Fontcuberta escreveria o seguinte a respeito deste trabalho:

A instalação consiste no simples despejo de cerca de um milhão e meio de fotos – descarregadas da internet e impressas em tamanho de cartão-postal – espalhadas pelas diferentes salas do edifício. Essa enormidade corresponderia ao número de arquivos enviados para o portal Flickr durante um período de 24 horas. Estima-se que, se dedicássemos

um breve segundo para cada imagem, levaríamos mais de duas semanas para as vermos todas. É claro que, diante de tamanha magnitude, as qualidades individuais e a razão de cada imagem se dissipam, substituídas pela sensação desoladora de impenetrabilidade daquela massa imponente e imensurável. Os visitantes podiam, de facto, experimentar a imersão sufocante num oceano de imagens, como se arrastados por uma corrente irresistível. Além do espanto, o público vivia uma agitação, para não dizer uma ameaça de asfixia. (2016: 25-26; trad. minha)

Como tal, perante esta realidade qualquer proposta artística que pretenda subverter o hiperconsumo de imagens parece destinada ao insucesso. Outro exemplo mencionado pelo fotógrafo catalão intitula-se *Suns from Flickr* e foi realizado por Penelope Umbrico em 2006. Neste projeto, a artista compôs um mural, utilizando recortes do sol presentes em fotografias de outros utilizadores do *website Flickr*:

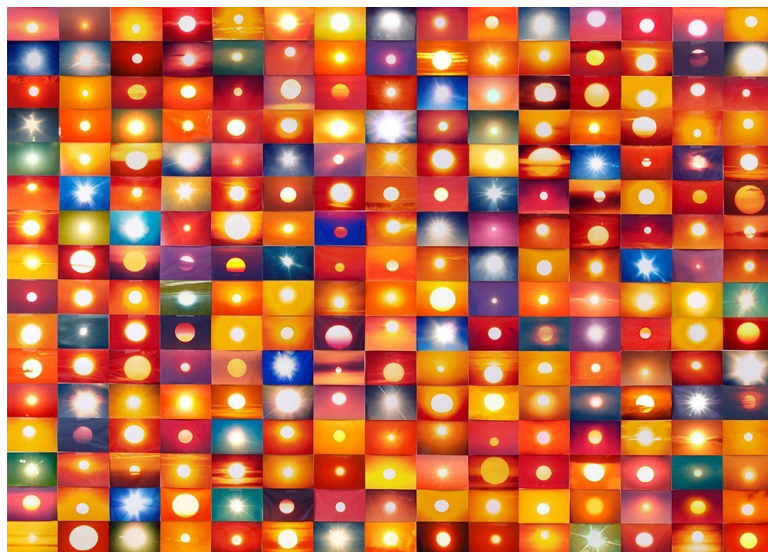


Figura 2: Penelope Umbrico, *Suns from Flickr* (2006).

Para desenvolver este trabalho, Umbrico serviu-se do motor de pesquisa do *website* e encontrou 541 795 entradas correspondentes à palavra “sunset”.⁵ Perante esta enormidade de resultados, Fontcuberta interroga: “Faz sentido obtermos uma fotografia adicional? Uma imagem nossa acrescentará algo mais ao que já existe? Vale a pena aumentar a contaminação gráfica vigente? Umbrico responde não, não e não” (2018: 42; trad. minha). Deste modo, o ensaísta entende o projeto da artista norte americana como uma “cruzada ambiental” que, todavia, se destina ao insucesso: “O mais engraçado é que se, hoje, procurarmos *sunset* no Flickr, também aparecem as

composições de Umbrico ou as fotos que os visitantes tiram nas suas exposições. O gesto simbólico da fotografia revela-se, assim, inútil: a contaminação O é impossível” (*ibidem*). Uma breve pesquisa no *website* permite confirmar a afirmação de Fontcu- berta; vejam-se os seguintes exemplos:



Figura 3: Montagem da minha autoria a partir de uma pesquisa no Flickr.

Se, em 1977, Sontag referia a necessidade de uma ecologia das imagens, também é importante lembrar o que escreveria mais tarde (2003) em *Olhando o Sofrimento dos Outros*: “Não vai haver nenhuma ecologia das imagens” (2015b: 104). Quase trinta anos depois, o alerta é substituído por uma sentença descrente. Num livro ainda mais recente, *O Desligamento do Mundo e a Questão do Humano*, o ensaísta André Barata confirma o parecer de Sontag, alertando para uma “desmaterialização” empobrecedora:

A desmaterialização leva as nossas vidas para um mundo de imagens. A realidade subtraída da materialidade converte-se em pura imagem. Por isso, a actual sociedade, tão desmaterializada quanto hipermediatizada, está sobrepovoada de imagens que já não são imagens de nada senão de si mesmas, que deixaram de ser uma representação da realidade para se substituírem à realidade – uma versão espectral, contida, empobrecida de realidade. Como se os nossos olhos não aguentassem o brilho das coisas dadas na sua mais crua materialidade, sem mediação. Paradoxalmente, demasiada imagem pode significar nenhuma imagem. (2020: 75)

Neste seguimento, importa regressar a *Gastropoda*, de Joan Fontcuberta. Note-se que o fascínio do fotógrafo catalão pelo processo de “decomposição icónica” operado pelos caracóis se deve principalmente ao facto de os gastrópodes destruírem os postais referentes a convites de museus e exposições. Em *La Furia de las Imágenes. Notas sobre la postfotografía*, Fontcuberta observa que aos visitantes do museu é exigida uma atitude de “submissão”: “O código de comportamento num museu é muito semelhante ao de um hospital ou de uma igreja” (2018: 82; trad. minha). Como tal, sendo o museu e a galeria espaços que visam a conservação da obra, a atitude iconoclasta dos caracóis é o principal estímulo para o desenvolvimento deste projeto. Daí que, ao ler a frase de Pedro Eiras previamente citada (“[n]ão é preciso conservar as coisas, é preciso amá-las na condição de coisas que se perdem, coisas sem eternidade”), tenha pensado de imediato neste trabalho do artista catalão. Consciente de que também as imagens são objetos, isto é, “coisas sem eternidade”, Fontcuberta *transporta* os caracóis desde a caixa de correio até ao museu, onde podem continuar o processo de decomposição das obras.⁶ Ou seja, o museu deixa de ser o espaço estéril, de manutenção e salvaguarda, convertendo-se num lugar de operações, mutações, risco, imprevisibilidade.

Perante o excesso de imagens, e descrente em relação à possibilidade da cruzada ambiental das fotografias, o trabalho de Fontcuberta pode ser entendido como *belo*, na aceção proposta por Han, uma vez que resiste ao consumo e à apreensão fácil. Mas a sua beleza advém igualmente da possibilidade de nos ajudar a entender a irreversibilidade e a violência do tempo. Neste seguimento, retomo uma frase de Pedro Eiras, que se afigura, creio, uma sábia lição, tanto na vida como na arte: “Não é preciso salvar nada, grande ou pequeno, porque as coisas estão salvas no seu próprio acontecimento, ínfimo e inteiro. Estar aqui e agora, eis a tarefa, a difícil tarefa que nos cabe” (2021: 19).

A “difícil tarefa que nos cabe” implica, contudo, um saber estar sustentado por uma sensibilidade crítica, atenta ao que nos rodeia. Num projeto ainda mais recente, intitulado *Kintsugi*, e a convite do Arquivo Nacional de Andorra, Fontcuberta recupera diversas fotografias danificadas por fungos e pela oxidação do tempo, reunindo-as num livro catálogo com 45 dípticos. O próprio objeto artesanal, cosido à mão com um fio dourado, pretende evocar a técnica japonesa homónima, que consiste em recuperar vasos de cerâmica partidos, salientando as fraturas através da nobreza de um material como o ouro.⁷ Assim, também através deste projeto, o artista espanhol não pretende salvar nada, apenas acentuar a “terrível beleza” (Fontcuberta 2021: s/p) destas imagens deterioradas, cujas cicatrizes não se disfarçam – pelo contrário, celebram-se.



Figura 4: Joan Fontcuberta, díptico incluído em *Kintsugi* (2021)

Xavier Antich, num texto incluído nesta obra, defende que o trabalho de Fontcuberta possibilita “uma nova experiência que atesta a fragilidade e a vulnerabilidade das coisas”, equiparável à “nossa condição de seres sujeitos à passagem do tempo e à inclemência da violência de todos os tipos” (2021: s/p; trad. minha). E assim *Kintsugi* afirma-se como um outro exemplo, no seguimento de *Gastropoda*, de uma obra que resiste, do modo possível, ao seu tempo. Perante a imaterialidade do pós fotográfico, do digital desmaterializador denunciado por Barata, das “não-coisas” (Han 2022), *Kintsugi* existe (e resiste) como objeto, constituído por folhas de papel passíveis de serem corroídas pelo tempo e pelos seres. Eis a sua beleza, uma possibilidade frágil de salvação.

Notas

* Vítor Ferreira nasceu em 1993 no Porto. Concluiu em 2016 o mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes, com a dissertação *Não Sei se a Culpa É Minha ou de Ninguém: a poesia política de José Miguel Silva*. Encontra-se a terminar um doutoramento (sobre as relações entre literatura e fotografia, em Portugal, a partir da segunda metade do século XX) na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. É investigador do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa desde 2016. Em 2020 publicou, em conjunto com o fotógrafo e artista visual Rui Dias Monteiro, o livro *Basta que um Pássaro Voe*. É co-fundador e co-editor da revista online *SKHEMA* (www.skhemamagazine.com), um espaço virtual que acolhe propostas de poetas, artistas plásticos, performers, vídeo-artistas, ilustradores, designers, entre outros.

¹ Este artigo foi escrito no âmbito da investigação desenvolvida no Instituto de Literatura Comparada, Unidade I&D financiada por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e para a Tecnologia (UIDB/00500/2020).

² Byung-Chul Han lembra que, para Edmund Burke, “O belo é pequeno e delicado, leve e terno. Caracteriza-se pelo liso e pelo suave. O sublime é grande, maciço, tenebroso, agreste e rude. Causa dor e horror. Mas é saudável na medida em que comove energicamente o ânimo, enquanto o belo o torna letárgico” (Han 2016: 30); “Tal como Burke, Kant isola o belo na sua positividade. O belo suscita uma complacência positiva. Mas vai para lá do prazer hedonista, uma vez que Kant o inscreve no processo cognitivo” (*idem*: 31).

³ “Nenhuma *política do belo* é possível na atualidade, uma vez que a política atual permanece submetida por completo aos imperativos do sistema. Dispõe apenas de margens. A política do belo é uma política da liberdade. A *ausência de alternativas*, sob cujo jugo *trabalha* a política atual, torna impossível a ação autenticamente política” (Han 2016: 75; itálicos do autor).

⁴ O texto encontra-se disponível em: www.fotografiaeuropea.it/fe2015/en/mostra/joan-fontcuberta (último acesso a 07/01/2022).

⁵ Este valor refere-se à data inaugural da exposição, em 2006. No entanto, a autora tem atualizado estes números sempre que reapresenta a exposição. Em 2016, por exemplo, encontrou mais de 30 milhões de fotografias correspondentes à etiqueta “sunset”.

⁶ O seguinte vídeo permite assistir ao processo operado pelos caracóis nas fotografias: www.youtube.com/watch?v=dHabK-sr35Y (último acesso a 04/02/2022).

⁷ O seguinte vídeo permite assistir ao manuseamento do livro-objeto de Fontcuberta: www.youtube.com/watch?v=ylaucMMnPuc (último acesso a 06/02/2022).

Bibliofotowebgrafia

- Antich, Xavier (2021), “Learning to look with new eyes. On *Kintsugi*, the project by Joan Fontcuberta”, in Joan Fontcuberta, *Kintsugi*, Barcelona, RM Verlag.
- Barata, André (2020), *O Desligamento do Mundo e a Questão do Humano*, Lisboa, Documenta.
- Cachopo, João Pedro (2020), *A Torção dos Sentidos: Pandemia e remediação digital*, Lisboa, Documenta.
- Eiras, Pedro (2021), “Falhar melhor: novos apontamentos para a palavra salvação”, in AA. VV., *Materiais para a Salvação do Mundo I*, Porto, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa: 9-21, <<https://hdl.handle.net/10216/134144>> (25 de fevereiro de 2022).
- Fontcuberta, Joan (2018), *La Furia de las Imágenes. Notas sobre la postfotografía*, Barcelona, Galaxia Gutenberg [2016].
- (2020), *Contravisiones 1974-1989*, Barcelona, Ediciones Anómalas.
- (2021), *Kintsugi*, Barcelona, RM Verlag.
- Han, Byung-Chul (2016), *A Salvação do Belo*, Lisboa, Relógio D'Água [2015].
- (2022), *Não-Coisas. Transformações no mundo em que vivemos*, Lisboa, Relógio D'Água.
- Nuez, Iván de la (2020), “La cámara tuerta”, in Joan Fontcuberta, *Contravisiones 1974-1989*, Barcelona, Ediciones Anómalas.
- Sontag, Susan (2015a), *Ensaio sobre Fotografia*, Lisboa, Quetzal [1977].
- (2015b), *Olhando o Sofrimento dos Outros*, Lisboa, Quetzal [2003].