

Para a destruição de uma imagem

Giovanni Paolo Panini acabou, neste preciso momento, de pintar uma das suas obras primas - *Roma Moderna*. Este quadro revela-nos uma galeria de dimensões magistrais, com uma estrutura suportada por colunas de mármore, onde a totalidade da superfície de parede é preenchida por pinturas (que, à falta de espaço, ocupam também parte do chão, em pé, encostadas umas às outras) onde se representam monumentos e obras de arte da cidade de Roma. Sentado numa cadeira, no centro da pintura, está o homem que encomendou o trabalho - o Conde de Stainville, mais tarde Duque de Choiseul, embaixador em Roma de 1753 a 1757. Esta pintura que contém dentro de si outras pinturas e trabalhos de outros artistas (Michelangelo, Gian Lorenzo Bernini), que representa o interior de um edifício onde cabem outros edifícios, perspectivas e paisagens, sublinha também o ideal burguês de se poder controlar, indexar, possuir, assimilar as complexas construções e manifestações simbólicas do poder e do mito, no universo interior luxuoso de um palácio.

Panini foca o seu olhar no céu que pintou ao fundo, no final do corredor, contínuo à galeria, por detrás da estátua de *Apolo e Dafne*. Sente que há qualquer coisa desestabilizadora neste céu. Ao estender-se por cima da paisagem verde minúscula, dá-nos a sensação de formar um outro quadro que cobre a última parede, um simulacro que pretende *desafogar* a vista, uma imagem que promete a existência de uma realidade onde todas as imagens que aparecem dentro do quadro deverão também existir. De forma despercebida (ou por certo evidente), ao aparato, acumulação, riqueza e exagero da coleção de obras, pinturas e postais que ocupam o quadro, Panini oferece-nos um ponto de fuga, um possível buraco negro, etéreo dentro da sua própria história - um espaço sem tempo. Ao retratar

através de várias imagens a grandiosidade e poder de um império (e do próprio personagem que encomenda e compra a obra), está também a indexar a sua ruína, morte, decadência e desaparecimento. Esta acumulação de imagens de Roma é antes demais a sua destruição. Não é por coincidência que Panini foi professor de perspectiva e que os seus conhecimentos inspiraram a criação de software atuais de produção de panorâmicas, através de técnicas da junção (*stitching*) de imagens. O mesmo tipo de destruição através de uma acumulação e distanciamento com um simulacro agregador, foi assimilada atualmente pelos algoritmos do Google Earth e outros produtores/mediadores das milhares imagens diárias por onde circulamos.

301 anos depois de Panini finalizar uma das suas obras-primas, um outro artista entra em cena. Yves Klein organiza uma exposição, na Galerie Iris Clert, intitulada *La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée, Le Vide* (A especialização da sensibilidade no estado da matéria-prima em sensibilidade pictórica estabilizada, O Vazio). Ele escolhe exibir nada ou neste caso o nada existente no espaço. Esvazia a galeria por completo, pinta todas as paredes de branco, deixando apenas no seu interior uma vitrine embutida, que já fazia parte do espaço. No dia da abertura, e depois de uma campanha de publicidade extensa, chegam à porta da galeria cerca de 3000 pessoas. A janela da galeria está pintada de azul e uma cortina azul ergue-se também no lobby de entrada. Lentamente, os interessados vão entrando, confrontando-se com o trabalho. E por se tratar ainda assim de uma exposição, os trabalhos, ainda que aparente e fisicamente inexistentes, estão à venda. O espírito do *happening* alonga-se à troca simbólica. O comprador interessado em ser o fiel depositário do trabalho imaterial, tem que pagar algumas folhas de ouro, reunindo-se com Klein e algumas testemunhas ao pé do Rio Sena. Feito o negócio, o artista atira as folhas de ouro ao rio enquanto o comprador queima o recibo e a prova de compra (estes encontros ficam no entanto documentados por

algumas fotografias a preto e branco e pela descrição das testemunhas). Klein com esta ação desmonta e destrói uma série de convenções do que se constitui e apresenta como objeto artístico ou exposição, para colocar o ónus no poder da abstração e na experiência do espectador. Responsabiliza também cada um pela imaginação das imagens que produz e destrói.

Transcendence is for the living, not for the dead. It is the symbolic sacrifice that releases one from the weight of guilt, fear, and anguish. It is the sacrificial action which releases and raises one to the heights. The sacrificial process in art is one in which a symbolic act is performed with symbolic objects for symbolic purposes, initiated by the need to maintain unconscious integrity.

Rafael Montanez Ortiz em *Destructivism: a manifesto*¹

Estamos agora em 1962 e Francis Bacon expõe na Galleria d'Arte Galatea em Milão. Uma das obras intitulada *Study for Man with Microphones*, cuja primeira versão foi exposta em 1946, aparece agora com muitas alterações e re-intitulada *Gorilla with Microphones*. A pintura que habitou o estúdio de Bacon, durante esses anos foi sendo repintada. A figura obscura de um homem orador (com a presença inconfundível dos ditadores que já trazem a morte na boca), com cabeça coberta por um chapéu de chuva negro, foi lentamente alterada pela figura torcida de um gorila. Após a morte de Francis Bacon, em 1992, no estúdio que o artista ocupava em Kensington, essa tela foi redescoberta com dois grandes cortes que fizeram desaparecer a figura antropomórfica quase na sua totalidade. A pintura estava destruída no meio de outras telas rasgadas, que se acumulavam no chão, contra a parede, pousadas contra janelas. Alguns desses golpes foram infligidos ainda quando a tinta estava fresca.

¹ Ortiz, Rafael Montanez. *Destructivism : a manifesto by Rafael Montañez Ortiz, 1962.*

Publicado em *Rafael Montañez Ortiz: Years of the Warrior 1960, Years of the Psyche 1988*, NY, El Museo del Barrio, 1988.

Panini, Klein, Bacon, os três a seu tempo exploraram através dos seus trabalhos formas de destruição, acumulação, saturação ou esvaziamento, enquanto forma de repensar o universo da representação imagética, a sua fragilidade, potência e augúrio de uma sociedade do espectáculo que veio implantar-se com o capital em torno da visão.

A exposição *Limit of Disappearance* de Bruno José Silva não explora apenas a destruição de uma imagem de forma concreta. Procura refletir sobre as problemáticas de uma realidade envolta e nutrida por *imagens-técnicas* (Vilém Flusser), onde contemplação, texto, discurso e crítica são assimilados por uma linguagem científica e codificada, linguagem esta que cria imagens com uma vida superficial própria. Esta superficialidade que se tornou autónoma, rapidamente transformou-se na razão esvaziada e opaca que gere os movimentos, actuações, construções individuais e sociais actuais.

Destruir uma imagem-técnica significa, acima de tudo, colocar a nu o absurdo da sua exultação sistémica e falar sobre as implicações se o futuro for, através dela, mediado e vivido. Jacques Rancière², a certa altura, perguntava-nos porque é que algumas coisas são irrepresentáveis, insistindo na necessidade e urgência política de podermos pensar imagens impensáveis, para que possamos dar atenção a tudo aquilo que não é contabilizado e representado dentro dos regimes existentes. A destruição de uma imagem implica a confrontação e imaginação de muitas outras.

Bruno Humberto, 2022

² Rancière, Jacques, *The Future of Image*, Verso Books, 2009.