

## ALGUNS APONTAMENTOS SOBRE OS TRABALHOS DE EROS: WESLEY DUKE LEE E FOTOGRAFIA

Thales Caetano Lira<sup>1</sup>

A série Os Trabalhos de Eros: Preparação para a Anunciação da Era do Filho (scannaprint, pastel e lápis cera sobre tela, 130 x 147 cm) é composta por 12 obras. Como os 12 trabalhos de Hércules, suas tarefas a serem cumpridas para poder voltar as graças dos deuses, os trabalhos de Eros evocam as funções que deverá assumir para trazer a cabo essa nova era:

Aqui o trabalho deixa de ter o significado de esforço e castigo dos “Trabalhos de Hércules,” para aproximar-se da visão descompromissada da criança, dirigindo processos, o novo, o prazenteiro fazer – um outro mundo, uma nova reflexão se instaura.<sup>2</sup>

Eros, que por sua vez é comumente representado como uma criança, em suas primeiras aparições era um adulto e um dos deuses primordiais. Sua transformação para uma criança traz mais uma ressonância para o aspecto mítico que Wesley propõe com a Era do Filiarcado:

... Tenho a impressão de que estamos simplesmente trocando de era. Inicialmente tivemos o período matriarcal, em seguida o período patriarcal. Hoje estamos vivendo o desmoronamento do patriarcado... É uma nova proposta. Haverá um retorno ao conceito gnóstico, isto é: Mater, Pater et Filius. Assim, entrevejo uma nova era que se denomina Filiarcado, Era do Filho.<sup>3</sup>

Sai uma entidade primordial, densa, altamente representativa e entra uma forma que carrega um ar mais lúdico, brincalhão, que abre maiores possibilidades. Afinal, como o clichê diz o que é uma criança senão uma promessa de futuro? Uma passagem de William Smith amplia as noções das representações diversas de Eros:

Eros, in Latin, AMOR or CUPI'DO, the god of love. In the sense in which he is usually conceived, Eros is the creature of the later Greek poets; and in order to understand the ancients properly we must distinguish three Erotes: viz. the Eros of the ancient cosmogonies, the Eros of the philosophers and mysteries, who bears great resemblance to the first, and the Eros whom we meet with in the epigrammatic and erotic poets (...)

---

1 UNICAMP, BACHAREL EM ARTES VISUAIS, CAPES-CNPQ

2 <sup>1</sup> COSTA, 1991, p. 9

3 COSTA, 1991, p. 5

Eros of later poets, on the other hand, who gave rise to that notion of the god which is most familiar to us, is one of the youngest of all the gods.(...) Eros is represented by the epigrammatists and the erotic poets as a wanton boy, of whom a thousand tricks and cruel sports are related, and from whom neither gods nor men were safe.<sup>4</sup>

Essa promessa simbólica toma uma forma interessante na concepção do trabalho, Wesley se apropria dos relevos das colunas do Grand Palais em Paris, e usando a figura dos infantes, constrói seus pontos principais para a concepção de uma nova era. Com isso, ele articula um diálogo que traz 3 tempos para a construção de um novo: A era grega clássica, sua reinterpretação neoclássica e a era contemporânea, tudo isso se condensa graças a imagem fotográfica e o processo de manipulação digital.

Isso só se torna possível devido as revoluções técnicas e industriais que ocorreram desde a virada do século passado, com isso pode se dizer que ampliou o modo com que o passado (a história da arte) pode ser lidado, surge uma noção de um fluxo não contínuo, algo que é maleável e pode ser manipulado. Sobre isso De Duve escreve: Here is the reason why the whole tradition of painting now amounts to one large readymade. Just as the prerequisite of the painter's work is manufactured product, so "all paintings in the world" now partake of an industrial culture.<sup>5</sup>

E talvez o elemento crucial para essa situação seja a fotografia. Funcionando como chave para esse processo, ela permite a criação de blocos simbólicos que podem ser movidos e reorganizados, e também induz um sentido de deslocamento, onde há uma perda de referenciais, José Luis Brea escreve sobre essa condição, também no nível social:

La fotografía convierte al arte en "cosa de este mundo". A esa gran transformación de la experiencia artística que la reproductibilidad técnica propicia se añade la que se va a producir al nivel de la distribución social del conocimiento artístico, de la estructuración de las formas colectivas de la experiencia artística, en el orden de la recepción social. Es a este nivel donde la fotografía induce un desplazamiento más fuerte del sentido de la experiencia artística<sup>6</sup>.

A perspectiva de Brea aponta para uma visão mais global do funcionamento dos métodos reprodutivos, mas tomando Os Trabalhos de Eros como exemplo, podemos encontrar paralelos

---

4 SMITH, 1873, sem página

5 DE DUVE, 1998. p. 163

6 Disponível em: < <http://aleph-arts.org/pens/ics.html> > Acesso em 04/07/2014

com algumas de suas afirmações. A própria apresentação do trabalho no seu formato que imita um pergaminho, busca trazer elementos que representem um passado mítico. Mas essa estrutura é logo alterada pela impressão da foto, não temos aí uma gravura ou algo pintado num pergaminho, mas sim uma impressão, que é uma transferência de imagem para uma superfície.

Os elementos que antes coexistiam em planos diferentes, agora ocupam o mesmo espaço, mas ainda retendo sua verossimilhança fotográfica, eles habitam um espaço entre a planaridade e a profundidade. Cacilda escreve sobre:

A ampliação das superfícies para as dimensões decididas pelo artista, modifica a escala original. A cor e a luz foram trabalhadas por Wesley para conseguir os tons e os brancos solarizados, sem compromisso com a fidelidade naturalista. A seu modo, acentuam o caráter de imagem eletrônica um pouco televisiva, resultante da impressão por linhas de scanner.<sup>7</sup>

Talvez o elemento menos ambíguo seja a escrita em giz, que traz uma materialidade bidimensional muito definida. A escrita por mais que interfira no espaço (como grafitos), sempre vem numa ordem bidimensional. Sua inclusão na obra, em que transita entre um título e uma assinatura, reforça que estamos lidando com um plano, mesmo com todos artifícios presentes.

O uso da foto como instrumento para a criação de uma nova era, ainda que metafóricamente, traz questões interessantes. A foto produz uma imagem do mundo, que pode ser vista como pedaço dele, agora transformada para o virtual, ainda retêm essa ligação. Então, nada mais acertado para uma cosmogonia que o uso da foto, porém a fotografia, ela não alcança o real, sempre se articula numa pequena superfície rasa, num espaço entre o virtual e o real:

y cualquier aproximación a la fotografía que la imagine dominada por el impulso de mimesis descuida su principal virtualidad: la de revocar el orden de la representación presupuesto por una metafísica de la presencia. Tensada por la posibilidad de su repetición infinita, la fotografía sólo comparece para atraer al espacio de la representación el aparecer evanescente e irregular de la diferencia pura. La fotografía no “re-presenta”, tan sólo acontece, acaricia la superficie absolutamente externa de las apariencias, roza la piel leve de la diferencia, captura y retiene ese humor infraléve que, en forma de luz pura, exhala el ser -para hacer cierta la doctrina que le asimilaba a su posibilidad de ser percibido.<sup>8</sup>

---

7 COSTA, 1991, p.8

8 Disponível em: < <http://aleph-arts.org/pens/ics.html> > Acesso em 04/07/2014

A imagem que abre a série possui também um significado que se relaciona com a foto/reprodução/criação, intitulada de A Memória, que possui a seguinte legenda: Mnemozyne (a Memória) gera a luz as Musas. Assim o canto das musas nasce da memória tanto no sentido mítico quanto no psicológico. Dela dependemos para dar continuidade a civilização<sup>9</sup>. Apresentam assim dois elementos chaves, a memória como origem das musas, ou seja, origem das artes, e a memória como continuação de uma civilização, sua mantenedora. Invocando ela como primeiro trabalho, Wesley busca não uma ruptura, mas sim um fluxo de criação novo e que surge da continuidade de outras obras.

Com a escolha dessa figura para a abertura da série, Wesley parece reconhecer e acenar para o método necessário para o desenlace da obra, no qual a memória funciona como parte fundamental para a criação. Memória esta vista como as histórias ancestrais que fundam parte da civilização ocidental. Assim evoca sua matéria para estabelecer uma conexão e prosseguir no processo de criação.

O contexto da obra é necessário para entender a função que a fotografia possui. Feita em 1991, a percepção da fotografia como instrumento artístico já estava mais consolidada. A proliferação de seu uso por artistas já tinha ocorrido há duas décadas atrás. O que corre agora é uma segunda transformação: De analógica para digital, a foto começa a tomar um rumo em que o elemento físico se torna opcional, se antes era necessário a revelação do negativo e subsequente impressão das fotos, agora essa materialização se torna uma escolha.

A imagem agora pode ser impressa em uma quantidade maior de suportes, e o processo perde cada vez mais a necessidade de intervenção manual, automatizando-se cada vez mais. De certo, nessa época a criação de imagens virtuais ainda era tímida, comparada a agora, mas indica um caminho que iria se tornar bastante premente na produção artística atual.

Uma das coisas fascinantes nessa obra é a conjunção de fatores conflitantes, na busca da criação. Wesley estabelece uma narrativa embebida nas tradições clássicas, via reinterpretação do século XX, mas se utiliza de artifícios tecnológicos que distanciam da manufatura tradicional. Nesse contexto é como se evocasse um fantasma do passado, não por intermédio de rituais, mas com um simples clique fotográfico. Essa automatização reflete as possibilidades históricas e técnicas que estão a sua disposição, como um ready-made acima citado.

---

9 COSTA, 1991, p. 11

O aspecto virtual e suas inúmeras aplicações torna a imagem algo que existe em relação ao tempo. Uma permanência temporal ao invés de uma possibilidade física. Ela surge como uma manifestação, podendo assumir diversas formas. Não é a toa o sentido que o *médium* assume nessa configuração. Assim como em doutrinas espirituais, o material/meio/médium recebe a presença da imagem. Essa recepção não é livre de interferências (acidentais e/ou propositais), criando um mecanismo em que a relação original se perde ou se torna confusa.

Tomando como base a série de Wesley, os relevos do Grand Palais, com as alterações digitais e manuais, perde-se o contexto da sua origem e os tornam algo mais simbólico, A imagem torna-se mais conceitual, algo que traz uma bagagem de símbolos e conceitos, quer dizer, não é só um relato verossímil, um índice, mas também algo simbólico que vai além de ser fidedigno ao real. No caso dos pequenos cupidos eles são símbolos, tanto quanto são retratos, é como os mecanismos de busca de bancos de imagens se comportam, digitam-se alguns termos e ele fornece imagens que foram classificadas com esses termos. Com essas imagens poderíamos imaginar as palavras-chaves algo como: cupidos, anjinhos. Essa associação entre texto e imagem, joga luz ao jogo conceitual que existe na nossa relação com as imagens na atualidade.

Cacilda escreve no catálogo de Wesley sobre sua prática: “A procura de meios e materiais corresponde, portanto, à exploração de mundos e mitologias pessoais e ao estudo vivido e sentido, em grande tensão, da História da Arte”<sup>10</sup>. Com isso podemos ver que o processo de criação dessa obra se articula tanto no campo simbólico (pessoal e global), quanto no técnico, essa busca acaba gerando uma necessidade que condiciona os meios de expressão em que elas se materializam. Mais adiante acrescenta:

Quanto às figurações, Wesley as interpretou como sendo a Memória, o Músico, o Poeta, o Cantor, o Desenhista, o Mago, o Escriba, o Escultor, o Pintor, o Geômetra, o Ferreiro e o Alquimista, numa associação livre com suas experiências pessoais. São manifestações arquetípicas que certamente não seguem o elenco das artes que o escultor acadêmico gravou. A transformação das frisas pseudo-gregas, ou neo-barrocas, do ecletismo, realizou-se através da *techné*, esta sim ligada originalmente à visão grega, para quem o termo significava tanto arte quanto técnica – o saber fazer.<sup>11</sup>

---

10 COSTA, 1991, p. 7

11 COSTA, 1991, p.8

Com isso podemos ver que mesmo com técnicas tecnologicamente mais avançadas, elas ainda se reportam para um modo de pensar antigo. O que acontece com esse saber fazer na atualidade é que ele torna-se algo que não é necessariamente de responsabilidade do artista. A relação entre a técnica e o artista existe na medida da necessidade do trabalho, e pode ser realizada por outros, dotados de saberes técnicos mais específicos. Com isso podemos perceber a mudança provocada por uma realidade industrial, tanto no que se refere a posição do artista frente a história da arte e seus constituintes, quanto sua posição frente ao próprio fazer. E como estamos discutindo, o quanto a foto é significativa nessa mudança.

A criação e popularização da foto permitiu que ocorre-se uma mudança no modo que lidamos com imagem, deslocando ela de uma materialidade fixa para um contínuo que povoa nosso dia-a-dia, assumindo um aspecto mais virtual que material. Essa mudança pode ser entendida no campo da arte com o deslocamento do artista que pinta (e esculpe em menor grau) para o artista que cria arte, ou do artista que cria pinturas para um artista que lida com imagens. De Duve (1998, 166) escrevendo sobre a obra de Duchamp, comenta sobre essa mudança: “... what was at stake for Duchamp was to assert that the proper name of art (...) be given to a practice that no longer was painting, but was apropos of painting”<sup>12</sup> Essa desmaterialização e constante expansão faz com que nós reavaliemos as obras antigas sobre um prisma diferente, podendo elencar períodos e obras distintas e combiná-los no presente, sem necessariamente levar em conta seu contorno material. Em séculos passados, caso um artista realizasse um trabalho similar ao de Wesley, o seu procedimento provavelmente seria de rascunhar, fazer estudos dos frisos, depois disso no seu ateliê realizar uma pintura ou gravura baseada nos seus estudos anteriores. Esse método apontaria mais para um processo pessoal (no sentido da própria pessoa realizar) de relação com a imagem, acentuado pela manufatura própria, em que há uma presença do corpo, das mãos e da reinterpretação por meios não fidedignos. É um método que põe a figura do artista em destaque pela realização. E o que acontece no método de Wesley é que há um deslocamento na presença do artista, sim foi por escolha dele e enquadramento próprio que as obras são do que jeito que são, mas a sua materialização como obra ocorre de forma mecânica, sem a mão do artista em algumas partes do processo, isso acontece graças a capacidade indicial da fotografia, o que vemos nas obras, mesmo com as altera-

---

12 De Duve, 1998, p.166

ções nos remete a algo que parece real, um quase-real, e esse índice que nos lembra da sua origem ganha um destaque maior do que a presença ou manufatura que o artista impôs sobre a obra.

A transformação da imagem material (pintura e escultura) para a imagem virtual acarreta mudanças na própria apreensão da imagem. Antes elas poderiam ser enquadradas num contínuo razoavelmente fixo, com precedentes concretos, agora essa leitura se torna muito mais fragmentada, muito por causa da presença da imagem fotográfica. Ela traz em si não só o que é visível, mas como Brea coloca sobre a perspectiva de Walter Benjamin traz também a presença de um inconsciente óptico, ou seja, traz a tona elementos que a apreensão normal da realidade não dão conta em condições normais, cria uma camada diferente de entendimento:

(...)insinuación benjaminiana. se refería precisamente a esta capacidad de la cámara, del ojo técnico, para aprehender en su inconsciencia lo que al ojo consciente, educado en el dominio de la representación, le resulta inaprehensible: el registro mismo de la diferencia, del acontecimiento.<sup>13</sup>

Essa pulsão do inconsciente é aludida na série de Wesley como a força que Eros exerce, na construção simbólica que a obra pretende. Ao expor imagens reapropriadas como Eros, na forma de fotografias impressas, traz consigo tanto esse nível oculto como um nível além que permeia a significação da imagem invocada. Só assim pode se ambicionar a mudança pretendida. Cacilda escreve sobre:

A pintura rastreada digitalmente é uma experimentação coerente com a trajetória de sua obra. Mas como instrumento é fascinante e poderá desnortear aqueles que não souberem ver, além dele, os significados do trabalho de arte, integrado à tradição e ao sentido erótico da criação. Enquanto meio transformador do visível, não terá nenhuma dignidade especial se por ele não passar o invisível – o poder de Eros, a visão crítica, o fazer com significado, o suporte de uma experiência verdadeira.<sup>14</sup>

A obra então assume uma condição que é paradoxal, cheia de possibilidades e significados que se contradizem, geram embates. Desde sua forma material que imita um pergaminho, passando pelo motivo e a fatura por impressão, todos os elementos presentes, apontam para uma vontade que busca trazer ordem e continuidade com o passado, mas seus elementos contradizem essa vontade de ligação. É como se essa ligação não fosse mais possível, dentro de uma sociedade

13 Disponível em: < <http://aleph-arts.org/pens/ics.html> > Acesso em 04/07/2014

14 COSTA, 1991, p.8

industrial, essa possibilidade foi perdida e só existe como uma fagulha, algo transitório. Novamente Brea:

Según la hermosa descripción heideggeriana, nos encontraríamos sumidos en la “era del fin de la imagen del mundo”, en la época del fin de la Weltbilde: la era en que pensar una representación orgánica y eficaz del mundo se ha vuelto imposible, impracticable. Que ella coincida justamente con la era de la espeluznante proliferación de las imágenes -del estallido auténticamente viral de una iconosfera que satura y recubre el mundo casi en su totalidad, sin dejar rincón alguno libre de su presencia infinita- no debería extrañarnos: al fin y al cabo, esa muerte de la “imagen del mundo” no podía producirse sino por multiplicación.<sup>15</sup>

Sendo assim, podemos perceber como no trabalho de Wesley, certas condições existentes no nosso modo de lidar com imagens atualmente, como é existente uma necessidade de reorganização de toda essa matéria imagética. E por mais que tentamos criar marcadores para uma nova visão de mundo, para uma criação de uma nova era, como Wesley aponta, os meios e condições atuais acabam sempre apontando para multiplicidades, se tornam escorregadios e não se prendem a um ponto fixo. Talvez a vontade artística mesmo frente a esses entraves, sempre tente criar uma ordem, uma possibilidade que mesma destinada ao fracasso, por tentar abarcar algo que não tem mais uma função totalizante, persiste e essa condição frágil entre possibilidade e a derrota é o que dá força para a continuação e perpetuação do fazer artístico.

#### BIBLIOGRAFIA:

DE DUVE, THIERRY. **Kant after Duchamp**. Cambridge. The MIT Press. 1998. 484p

LEE, WESLEY DUKE; COSTA, CACILDA TEIXEIRA. **Os trabalhos de Eros**. São Paulo. Kate Art Gallery. 1991.

BREA, JOSÉ LUIZ. **El inconsciente óptico y el segundo obturador. La fotografía en la era de su computerización**. Disponível em: < <http://aleph-arts.org/pens/ics.html> > Acesso em 04/07/2014

BREA, JOSÉ LUIZ. **Cambio de régimen escópico: del inconsciente óptico a la e-image**. Disponível em: < <http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num4/JlBrea-4-completo.pdf> > Acesso em 04/07/2014

SMITH, WILLIAM. **Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology**. 1873. Disponível em: < <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0104%3Aalphabetic+letter%3DE%3Aentry+group%3D6%3Aentry%3DERos-bio-1> > Acesso em 04/07/2014

---

15 Disponível em: < <http://aleph-arts.org/pens/ics.html> > Acesso em 04/07/2014



Figura01.jpg - Wesley Duke Lee, A memória, 1991, Fonte: Catálogo Os Trabalhos de Eros, 1991