

Manifestações do informe: a nuvem e a mancha como disruptura do visível nas obras de Hans Bellmer e Nobuyoshi Araki

Manifestations of the formless: cloud and blot as disruption of the visible in the works of Hans Bellmer and Nobuyoshi Araki

Manifestaciones del informe: la nuvem y la mancha como disruptura del visible en las obras de Hans Bellmer y Nobuyoshi Araki

Alexandre Rodrigues da Costa¹



¹Universidade do Estado de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil, rodriguescosta@hotmail.com

Resumo

Neste artigo, analisamos como, em termos visuais, os significados articulados pelo informe, verbete publicado por Georges Bataille na revista *Documents*, são determinados por uma operação que dilacera a forma, ao mesmo tempo que a mantém no limite da integridade. Nesse sentido, investigaremos como a nuvem e a mancha, nas obras de Hans Bellmer e Nobuyoshi Araki, contrapõem-se à noção de pureza do corte fotográfico defendida por Philippe Dubois, no instante em que percebemos, a partir do conceito de heterologia, de Georges Bataille, como elas tornam-se um espaço de contaminação, onde o baixo e o elevado alternam-se a ponto de eliminarem as fronteiras entre o sujeito e o mundo, o ser humano e a natureza.

Palavras-chave: Informe. Heterologia. Comunicação.

Abstract

In this article, we analyze how, in visual terms, the meanings articulated by the formless, note published by Georges Bataille in the Documents magazine, are determined by an operation that shatters the form while keeping it at the edge of integrity. In this sense, we will investigate how the clouds and the blots in the works of Hans Bellmer and Nobuyoshi Araki contrast with the notion of purity of the photographic cut defended by Philippe Dubois, at the moment that we perceive, from the concept of heterology, of

Georges Bataille, as they become a space of contamination, where the low and the high alternate to the point of eliminating the boundaries between the subject and the world, the human being and the nature.

Keywords: *Formless. Heterology. Communication.*

Resumen

En este artículo, analizamos cómo, en términos visuales, los significados articulados por el informe, nota publicada por Georges Bataille, en la revista Documents, son determinados por una operación que dilata la forma al mismo tiempo que la mantiene en el límite de la integridad. En ese sentido, investigaremos cómo la nube y la mancha, en las obras de Hans Bellmer y Nobuyoshi Araki, se contraponen a la noción de pureza del corte fotográfico defendida por Philippe Dubois, en el instante en que percibimos, a partir del concepto de heterología, de Georges Bataille, como ellas se convierten en un espacio de contaminación, donde el bajo y el elevado se alternan hasta el punto de eliminar las fronteras entre el sujeto y el mundo, el ser humano y la naturaleza.

Palabras clave: *Informe. Heterología. Comunicación.*

Agradecimentos à FAPEMIG pelo apoio financeiro.

Em seu livro *O ato fotográfico*, Philippe Dubois, ao analisar a questão do recorte fotográfico, detém-se nos diferentes tipos de fora-de-campo que ele pode engendrar. Dubois elenca quatro categorias: fora-de-campo por efeito de (re)centramento, fora-de-campo por fuga, fora-de-campo por obliteração e fora-de-campo por incrustação. No entanto, ele acaba por diminuir o valor desses procedimentos em detrimento de uma quinta categoria, a que se expressa pelo corte puro: “recorte bruto e brutal, não vazio, mas virgem de qualquer signo especial e explícito de uma exterioridade precisa” (DUBOIS, 1993, p. 200). De certa maneira, no estudo que realiza sobre a série de fotografias de nuvens intitulada *Equivalências*, de Alfred Stieglitz, Philippe Dubois busca, a partir da análise da cadeia de articulações espaciais que constitui a imagem-ato fotográfica, formada pelo espaço referencial, representado, de representação e topológico, “uma imagem inteiramente liberada, radicalmente cortada de suas amarras, flutuando no céu, exatamente como uma nuvem” (DUBOIS, 1993, p. 214). A indeterminação do

espaço interior da imagem, provocada pelo recorte do enquadramento, faz com que as fotografias de nuvens tornem-se despojadas de referenciais que possam subjugar-las à nossa relação com o horizonte, à nossa necessidade de orientação. Para Rosalind Krauss, o corte, nessas fotografias,

vai além de simplesmente extrair algo de um continuum maior; ele carrega a imagem de tal forma, que a sentimos como algo arrancado de nós, como se já não fosse possível a extensão de nossa própria ocupação física do mundo que as fotografias sempre pareciam, com confiança, ser. (KRAUSS, 1979, p. 135)

As maneiras como Philippe Dubois e Rosalind Krauss analisam e descrevem as fotografias de Stieglitz, a princípio, nos levariam a aproximá-las do verbete informe, publicado por Georges Bataille, no número 7 da revista *Documents*, em 1929. Nesse verbete, podemos encontrar afirmativas como: “o informe não é apenas um adjetivo que dá um significado, mas um termo que serve para desclassificar, exigindo geralmente que cada coisa tenha sua forma” (BATAILLE, 1970a, p. 217), ou, “o que o informe designa é o incerto que se espalha por todos os lugares” (BATAILLE, 1970a, p. 217)¹. Semelhante às nuvens fotografadas de Stieglitz, o informe tem a função de desorientar, o que pode ser percebido no próprio texto que o define, no qual, em momento nenhum, temos um significado preciso do que vem ele a ser. Talvez, por isso, Rosalind Krauss e Yve-Alain Bois, ao usarem o informe como chave interpretativa e organizadora das obras presentes no livro *Formless*, tenham escolhido exatamente aquelas, que, em sua maioria, não são figurativas. Em termos visuais, os significados articulados pelo informe, nessa concepção, seriam abstratos, pois o que ele “designa é o incerto” e, ao exigir “que cada coisa tenha sua forma”, abre a possibilidade de se desorganizar os sistemas de conhecimento, de criar a desordem na taxonomia, nos modos de classificação e figuração².

Embora Philippe Dubois não compare as fotografias de Stieglitz com a pintura abstrata, os sentidos que podemos extrair de suas análises em muito se aproximam delas. Como nas pinturas abstratas, apropriando-nos das palavras de Dubois, “o espaço fotográfico das chapas de Stieglitz é um espaço não determinado com relação a nosso posicionamento topológico; é um espaço que não tem direita ou esquerda, em que não compreendemos o que está em cima e o que está em baixo” (DUBOIS, 1993, p. 214). Ao cortar suas amarras com a terra firme, as nuvens de Stieglitz não só nos libertam da necessidade de referencial como se tornam metonímias do incomensurável, pois, de

acordo com Dubois, “Stieglitz oferece-nos apenas, como diamantes brutos, verdadeiros pequenos fragmentos de infinito, talhados da própria matéria luminosa” (DUBOIS, 1993, p. 206). O informe, nesse sentido, nos oferece a possibilidade de pensar que cada coisa tem sua forma, como as nuvens, que possuem um aspecto incerto, sempre em contínua transformação. No entanto, Bataille não exemplifica o informe com base na nuvem, pois ele objetiva romper com quaisquer aspectos transcendentais, ao dizer: “ao se afirmar que o universo se assemelha a nada, somente o informe é relevante para se dizer que o universo é algo como uma aranha ou cuspe” (BATAILLE, 1970a, p. 217). De acordo com Yve-Alain Bois, ao se referir ao cuspe e à aranha, Bataille aproxima o informe das características que definem outro termo seu, o baixo materialismo:

O baixo materialismo (do qual o informe é a manifestação mais concreta) tem a função de desclassificar, ou seja, abaixando-se e libertando-se simultaneamente de todas as prisões ontológicas, de qualquer “devoir etre” (modelo). É principalmente uma questão de desclassificar a matéria, extraí-la das garras filosóficas do materialismo clássico, que nada mais é que o idealismo disfarçado. (BOIS; KRAUSS, 1999, p. 53)

Tanto o informe quanto o baixo materialismo, por dirigirem-se ao mundano, desclassifiquem e rompam com o idealismo, abrem-se para os princípios que regem aquilo que Bataille nomeou como heterologia: “A ciência do que é completamente outro” (BATAILLE, 1970b, p. 61-62). Conforme Yve-Alain Bois, “a cisão é a base da heterologia” (BOIS; KRAUSS, 1999, p. 67), pois em vez de afirmar a conciliação dos contrários, como ocorre na dialética, ela frustra a reconciliação, ao se sustentar indefinidamente em um movimento de oscilação e divisão assimétrica, pois, “para Bataille, não há terceiro termo, mas sim um ‘ritmo alternado’ de homologia e heterologia, de apropriação e excreção” (BOIS; KRAUSS, 1999, p. 71). Nas fotografias de Stieglitz, inexistente conflito, alternância entre homologia e heterologia, apropriação e excreção, pois Dubois, ao buscar nelas o corte em seu estado puro, acaba por não perceber como a homogeneidade se torna, de certa maneira, uma prisão³. É interessante notar que, dentre os tipos de corte fotográfico que Philippe Dubois enumera, o único talvez que conjugue elementos referenciais e não-referenciais diz respeito ao fora-de-campo por obliteração. Ao contrário do corte puro, no fora-de-campo por obliteração:

trata-se de tudo o que vem introduzir, no campo de base enquadrado pela tomada, espaços neutralizantes de todas as formas, de todas as cores e de todas as naturezas (por exemplo, quadrados negros ou retângulos brancos ou coraçõezinhos vermelhos, ou halos fantasmáticos gerados pela imprevisível alquimia da emulsão etc.), esconderijos ou véus, de certa forma, que vêm cobrir certas porções do campo e produzir efeitos de mascaragem pontual, de apagamento, de eliminação parcial. (DUBOIS, 1993, p. 1995)

Como exemplos, Dubois cita fotos arranhadas por esposas ciumentas, intervenções de artistas fotógrafos, por meio de pintura, papel, adesivo, raspagem, borrões em superfícies fotográficas, e dispositivos de censura que acrescentam traços obliterantes na fotografia para ocultar o sexo ou qualquer insinuação a ele. Em todos esses exemplos, algo estranho à fotografia invade o espaço de representação, de maneira que uma ausência representativa e uma cisão são, aí, inseridas. Embora, nesses exemplos, essas inserções sejam deliberadas, há, como nos lembra o teórico francês, fotografias nas quais o acaso se presta a realizar tais intervenções. É o que ocorre na fotografia anônima tirada por volta de 1900 e posteriormente publicada por Denis Roche e nas 89 fotografias de prostitutas tiradas por E. J. Bellocq, em 1912. Em todas essas imagens, encontramos algum tipo de deterioração causada pela passagem do tempo, furos, arranhões, corrosão, reações químicas, que, de uma forma ou outra, se inserem no espaço de representação. Não temos, nelas, uma grade homogênea, a partir da qual nuvem e fotografia compartilhariam aspectos comuns, comportando-se como, de acordo com Dubois, “autênticas máquinas de luz, véus, tramas, armadilhas, reveladores, telas, cortinas, espectros, fantasmas de luz” (DUBOIS, 1993, p 202). Dessa forma, em vez de termos a fotografia como “representação de seu próprio processo constitutivo” (DUBOIS, 1993, p. 205), no sentido de as nuvens de Stieglitz funcionarem emblematicamente como revelação, resultado físico das propriedades da luz, nas fotografias, nas quais o acaso desempenha o papel de invasor, ao permitir que elementos heterogêneos se agreguem à sua superfície, o informe surge como um conflito determinado pela coexistência de domínios representativos e não-representativos.

Assim como Alfred Stieglitz, Nobuyoshi Araki fotografa nuvens. Desde seus primeiros livros, as fotografias de nuvens são uma constante em seu trabalho. Ao contrário de Stieglitz, Araki provoca intervenções no espaço de representação, como o gesto de escrever ideogramas sobre as fotografias, pintá-las ou inserir outras fotografias nelas.

Em seu livro *2THESKY, my ENDER*, podemos observar imagens do céu com nuvens, sobre as quais o fotógrafo cola uma e, às vezes, duas fotografias de suas modelos amarradas pela técnica do kinbaku. De acordo com o fotógrafo: “Em suma, eu estava de muito mais bom humor para colar fotografias umas sobre as outras do que em álbuns” (ARAKI, 2018, p. 255). Em vez de termos fotografias de nuvens como representação do infinito, expressão de um corte puro, como quer Dubois, Nobuyoshi Araki nos entrega um espaço onde, por meio da montagem, parte da imagem, ao mesmo tempo que é obliterada, recebe uma nova camada de imagem, agregando novos significados a ela. A suposta pureza de um céu com nuvens é corrompida pela presença de corpos femininos amarrados, assim como estes o são por ele. Ambos tornam-se elementos heterogêneos, que se opõem “a qualquer representação homogênea do mundo” (BATAILLE, 1970b, p. 62), pois se convertem em configurações que não podem ser assimiladas por sistemas racionais de classificações. Por isso, a falta de orientação que domina as nuvens de Stieglitz, nas fotografias de Araki, não existe, já que elas não são estabelecidas em contraste com a terra, mas como parte dela, no instante em que o fotógrafo registra não somente o céu, mas, por meio do enquadramento, o agrupa com elementos presos à terra, como árvores, postes e partes dos telhados de casas.

Ao reunir o elevado e o baixo em um mesmo espaço, Araki rompe com os conceitos que definem e separam essas esferas. Nesse sentido, já que suas nuvens não são “puras”, ou seja, desprovidas de referências, elas, de certa maneira, se fundem à presença humana, no momento em que se tornam um espaço de subversão, onde o baixo e o elevado alternam-se e coexistem, pois “os movimentos de atração e repulsão que encontraram a subversão estão situados no interior da região heterogênea” (BATAILLE, 1970b, p. 217). Com relação a essa convergência do baixo e do elevado, Bataille chama a atenção para os dois significados da palavra sacer: “tanto sujo quanto sagrado” (BATAILLE, 1970b, p. 62), pois “às vezes, há uma atração, às vezes uma repulsa, e todos os objetos de repulsão podem se tornar, em certas circunstâncias, um objeto de atração ou vice-versa” (BATAILLE, 1970a, p. 347). Nas imagens sobrepostas das nuvens com elementos humanos, esse significado binário aponta para as duas formas de heterogeneidade concebidas por Bataille, das quais, como explica Allan Stoekl, “uma é imperativa, associada ao que é nobre, puro, superior, individual, e outra é impura, envolve coisas intocáveis e pessoas” (STOEKL, 1985, p. XVII). Em um poema intitulado “Ó crânio...”, Bataille explora o alto e o baixo, o sagrado e o profano, o que lembra, em alguns momentos, a maneira como Nobuyoshi Araki os manipula em suas fotografias:

Ó crânio ânus da noite vazia
o que morre o céu sopra
o vento traz a ausência à obscuridade.

Deserta um céu falseia o ser
voz vazia língua pesada de caixões
o ser se choca contra o ser
a cabeça oculta o ser
a doença do ser vomita um sol negro de escarros.

A camisa agitada através
da água floresce de pelos
quando a felicidade suja lambe a alface
o coração doente
pela chuva à luz vacilante da saliva ela gargalha. (BATAILLE, 2015, p. 149)

É interessante notar que, nas três estrofes do poema, há referências ao céu. Se, na primeira estrofe, ele varre a morte, “o que morre o céu sopra”, na segunda, o seu afastamento e, por consequência, isolamento, contrapõe-se à miséria humana, no momento em que a racionalidade, representada no poema pela cabeça, não apenas define o ser humano como é o que o mantém separado da natureza. Na terceira estrofe, a referência ao céu retorna, no verso “pela chuva à luz vacilante da saliva ela gargalha”, a partir da expressão “rire aux anges”, que, ao ser traduzida para o verbo gargalhar, perde o seu duplo sentido, já que a sua tradução literal para o português, “rir para os anjos”, soa sem sentido. Bataille finaliza seu poema, ao unir o profano, rir, e o sagrado, anjos, em uma imagem que não aponta para uma síntese, mas “em favor de um espaço de contaminação tensa em que dois modos de ser invadem um ao outro, contaminam um ao outro, comprometem-se mutuamente, enquanto conservam paradoxalmente a integridade de sua oposição” (LIBERTSON, 1995, p. 212). Tanto o poema de Bataille quanto as fotografias de Araki tornam-se um espaço de contaminação, em que os termos colocam-se, simultaneamente, em jogo, ao questionarem uns aos outros, mas nunca apontando para uma resposta, uma solução. Nesse sentido, equivalente à expressão “rire aux anges” do poema de Bataille, podemos encontrar essa contaminação, nas fotografias de Araki, no instante em que a imagem de um rosto feminino com os olhos va-

zados, recortes de jornais, negativos de sua falecida esposa ou uma série de fotografias de candidatos às prefeituras das cidades do Japão são colados sobre fotografias do céu. Em todos esses exemplos, temos uma tensão não resolvida, “uma subjetividade aprisionada entre dois modos de ser que os constituem simultaneamente”, (LIBERTSON, 1995, p. 212), que se traduz também como subversão, pois “a necessidade peculiar às formas subversivas exige que o que é baixo se torne alto, que o que é alto se torne baixo, e é nessa exigência que a natureza da subversão é expressa” (BATAILLE, 1970a, p. 368).

Na obra de Hans Bellmer, essa tensão também é uma constante, já que em suas fotografias e desenhos podemos observar um espaço de contaminação, onde os corpos, ao mesmo tempo que se interpenetram, mesclam-se com o espaço e os objetos em volta, como um “arranjo ao nível da desordem” (BLANCHOT, 2010, p. 43), no momento em que abrem “uma outra maneira de acabamento, àquele que está em jogo de espera, no questionamento ou em alguma afirmação irreduzível à unidade” (BLANCHOT, 2010, p. 42). Entre o arranjo e a desordem, esses elementos são colocados em questão, na medida em que os limites que separam uns dos outros se dissolvem e colapsam suas identidades. Isso não quer dizer que ocorra uma síntese, o surgimento de um terceiro termo, ao contrário, pois, como assinala Yve-Alain Bois, “este modo dualista de pensamento recusa-se a resolver contradições” (BOIS; KRAUSS, 1999, p. 69). Nos desenhos de Hans Bellmer, esse jogo de contradições surge a partir da coexistência que o artista estabelece entre o referencial e não referencial, ou seja, elementos de ordem figurativa e abstrata.

Embora não haja imagens recorrentes de nuvens na obra de Bellmer, podemos encontrar o seu equivalente nas manchas, definida por Kenneth Clark, em seu ensaio “The blot and the diagram”, como “marcas ou áreas que não pretendem transmitir informações, mas que, por alguma razão, parecem agradáveis e memoráveis para o criador, e podem ser aceitas no mesmo sentido pelo espectador” (CLARK, 1963, p. 29). Kenneth Clark utiliza-se das observações de Leonardo da Vinci sobre de que forma as manchas encontradas nas paredes podem sugerir, para o pintor, uma variedade de figuras e ações, que vão desde paisagens, animais, passando por batalhas, até o surgimento de faces e roupas⁴. Se, em um primeiro momento, a mancha se oferece como uma espécie de ferramenta para a associação de imagens e ideias, em um segundo, ao ser colocada em contraponto ao diagrama, “uma afirmação racional em uma forma visível, envolvendo medidas, e geralmente feita com um motivo oculto” (CLARK, 1963, p. 29)⁵, ela ganha conotações abstratas. Para Clark, mancha e diagrama, ao se integrarem, tornam-se, com base na sua interpretação do texto de Leonardo da Vinci, sinônimo de arte:

Figura 1Hans Bellmer, *À Sade*, 1961, gravura

Fonte: (BELLMER, 1970, p. 63)

“A arte em si era a conexão entre o diagrama e a mancha” (CLARK, 1963, p. 29). Nos desenhos de Bellmer, tanto a mancha quanto o diagrama surgem de maneira operacional, provocando rupturas na imagem como um todo, no momento em que o corpo e o espaço, o referencial e o não referencial, a ordem e a desordem se fundem de tal maneira, que o que vemos passa a ser um labirinto de materialidades expostas. Para alcançar esse entrelaçamento, Bellmer utiliza linhas finas, quase apagadas, que lembram as de rascunhos, para alcançar sobreposições de corpos, cenários e objetos.

A transparência e a sobreposição permitem, assim, que os corpos se abram, se mesquem uns com os outros, já que não conseguimos mais definir os seus limites, onde começam e acabam. Essa simultaneidade surge com intensidade nas séries de ilustrações inspiradas na obra de Sade, intituladas *À Sade* e *Petit Traité de Morale*, e nas pro-

duzidas para o texto *Madame Edwarda* e o livro *História do olho*, ambos de Georges Bataille⁶, como se um raio X rompesse com os limites dos corpos e criasse uma paisagem onde o dentro e o fora se comunicassem e compartilhassem uma única realidade. Em quase todas essas séries, os corpos, ao se sobreporem, adquirem ramificações, excessos, a partir dos quais o olhar se realiza entre e sobre a carne, no instante em que os sujeitos, nessas imagens, são revirados, expostos de dentro para fora, e suas identidades se tornam uma mescla das coisas ao seu redor com aquelas que os preenchem (Figura 1).

Embora a sobreposição também possa ser realizada na fotografia, Bellmer não faz uso dessa técnica nas imagens da sua boneca. Sutilmente, ele opta por outras estratégias que permitem a interação entre os materiais que compõem a boneca e o cenário que ela ocupa. Um exemplo é a terceira fotografia de *Die Puppe*, em que a boneca é ainda uma estrutura de madeira e metal, com o revestimento de gesso dando-lhe forma apenas em partes do torso, de maneira que uma sombra de seu “rosto” é projetada na parede, mais nítida e expressiva que o próprio corpo da boneca. É como se o corpo se desdobrasse sobre o papel de parede e, de acordo com a perspectiva escolhida para fotografá-lo, se tornasse parte dele.

Nesse sentido, nas obras de Bellmer e de Araki, percebemos operações que tornam as imagens subversivas, no instante em que, nelas, as coisas têm as suas próprias formas e não se deixam aprisionar pelos sistemas taxonômicos⁷. É a partir dessas resistências que o informe, na concepção de Georges Bataille, torna-se presente, pois ele se constitui como operação que busca propositalmente a indistinção: “o informe é, naturalmente, fundado nos destroços da representação, de assimilar tudo à forma” (BOIS; KRAUSS, 1999, p. 67). Encontramos esses destroços da representação nos desenhos de Bellmer, ao nos depararmos com imagens de corpos abertos, dilacerados, multiplicados, mesclados uns aos outros, já que a configuração se torna uma orgia da forma, a partir da qual os limites se dissolvem entre o determinado e o indeterminado, ou, conforme escreve o próprio o artista, em seu livro *Pequena anatomia do inconsciente físico ou a anatomia da imagem*, “uma fusão do ‘real’ e do ‘virtual’, do ‘permitido’ e do ‘proibido’” (BELLMER, 2008, p. 12).

Bellmer explora essa dissolução de limites, ao fundir o corpo com o espaço, de modo que a dúvida se impõe à visão, ao condicionar o informe a uma dimensão tanto abstrata quanto figurativa. Se, em seu tratado de pintura, Leonardo da Vinci aconselha os pintores a buscarem imagens nas superfícies manchadas das paredes, Bellmer, ao utilizar a decalcomania em suas obras, parece seguir esse conselho à

Figura 2

Hans Bellmer, sem título, 1951, tinta e decalcomania com guache, 47 x 44,4 cm.



Fonte: (BELLMER, 2006, p. 177)

risca. Em uma obra sua, sem título, datada de 1951 (Figura 2), em meio aos padrões abstratos obtidos pela transferência de tinta de uma superfície para outra, os quais nos lembram estruturas geológicas, ele desenha corpos que se confundem com essas manchas, de maneira que o observador é levado à dúvida, ao questionar o que realmente está vendo. Embora não possamos conceituar o informe, ele se torna visível ,não só nessa imagem, mas em quase toda sua produção, no instante em que “se movimentam entre conceitos e sistemas, destruindo-os, mas nunca os reduzindo a algo perfeitamente limpo” (ELKINS, 2003, p. 47). Assim, as linhas dos desenhos e das pinturas de Bellmer, ao aglutinarem abcessos, bolhas e manchas, impedem as imagens de se realizarem de maneira estável, pois elas se opõem a uma concepção idealizada do espaço e se estabelecem como lugar de extravio, onde a perda se afirma como catástrofe, onde o olhar se contesta em não saber⁸. O corpo e o espaço, nessas imagens, levam o olhar a se realizar nos colapsos, nas intermitências do visto e não visto, do que escapa ao entendimento e se confirma na instabilidade.

Em um dos seus últimos livros, *Polarnography*, Nobuyoshi Araki alcança esse lugar de extravio entre corpo e espaço por meio da montagem de cem fotografias polaroides, cujas superfícies são combinadas a partir de imagens cortadas de mulheres e do céu⁹. Nessa obra, podemos perceber que Araki estabelece um diálogo entre corpo e nuvem, cenário e paisagem, a partir de traços ou tons de cores comuns às essas formas. Em algumas fotografias, as nuvens parecem completar uma parte do corpo da modelo, ao mesmo tempo que há uma impressão de que ela está se desintegrando (Figura 3), enquanto, em outras, um diálogo é criado entre as cores do corpo, do cenário que ele ocupa e as do céu (Figura 4), como “algo tomando uma forma que não alcançou forma, mas que acontece entre a forma e a sua perda” (LEAHY, 2005, p. 124). Essas imagens, simultaneamente, opõem-se, espelham-se e complementam-se, de maneira similar ao que propõe Bellmer em uma passagem de *Anatomia da imagem*:

Coloquemos perpendicularmente um espelho sem moldura sobre a fotografia de um nu e, sempre mantendo o ângulo de 90°, avancemos ou giremos, de modo que as metades simétricas do conjunto visível diminuam ou cresçam de acordo com uma evolução lenta e estável. O todo nasce sem parar, em bolhas, em peles elásticas que, por inchaço, saem da fenda teórica do eixo de simetria; ou, se realizarmos um movimento reverso, a imagem diminui inevitavelmente, suas metades espalham-se uma sobre a outra, como cola quente sugada por um nada irresistível – como a vela colocada em uma chapa de fogão aquecida, que encolhe porque é liquefeita silenciosamente por sua base, que também é a do seu duplo refletido na cera derretida. (BELLMER, 2008, p. 25)

Em *Polarnography*, o encontro de duas imagens cria uma linha reta, que “capta de maneira única os momentos cinéticos e estruturais do todo e de suas partes e, nesse aspecto, a linha é trajetória, movimento, colisão, fixação, corte e junção” (RODCHENKO, 1990, p. 72). Assim, o limite que separa as imagens de mulheres das imagens do céu é equivalente ao espelho do texto de Bellmer, pois, como corte que marca uma linha na superfície da fotografia, ele permite entrelaçar o que, a princípio, não poderia ser entrelaçado, nuvens e carne, o virtual e o real. Se a condição de existência do informe revela-se como operação, mas não como conceito, sua presença, em *Polarnography*, ocorre no instante em que a cisão fragmenta as identidades¹⁰, justapõe as suas formas e estas, virtualmente, “espalham-se uma sobre a outra” (BELLMER, 2008, p. 25). Nesse

sentido, essas formas se convertem em um arranjo complexo de violentas forças irrup-tivas direcionadas à instabilidade, pois “o informe está sempre na forma, mas nunca é absorvido por essa forma” (NOYS, 2000, p. 35), já que ele resiste não só à categorização, mas a qualquer ato que tencione homogeneizá-lo. O informe se estabelece, assim, como uma operação de resistência, “um desperdício inassimilável que Bataille designaria com poucas palavras como o objeto preciso da heterologia” (BOIS; KRAUSS, 1999, p. 79). Dessa forma, como disruptura móvel, imagem subversiva, o informe, segundo Benjamin Noys, “nunca se estabelece dentro de um quadro ou uma imagem, mas sempre emerge de uma imagem, uma palavra ou coisas” (NOYS, 2000, p. 35). Assim, o informe, como o que excede e não se deixa aprisionar, colapsa não apenas o movimento que o engendra, mas que dele se desdobra. Em *Polarnography*, o colapso ocorre a partir de um proces-sso de divisão e reunião incessantes, pois as imagens mutiladas espelham-se na cisão, como duas faces simultâneas de uma mesma superfície, na qual as identidades, ao se-rem obliteradas, permitem que as diferenças e as semelhanças se neguem e se afirmem ao mesmo tempo. Sobre a cisão e o desdobramento de imagens, o próprio Hans Bellmer exemplificou como ele poderia ser alcançado por meio da amarração de corpos:

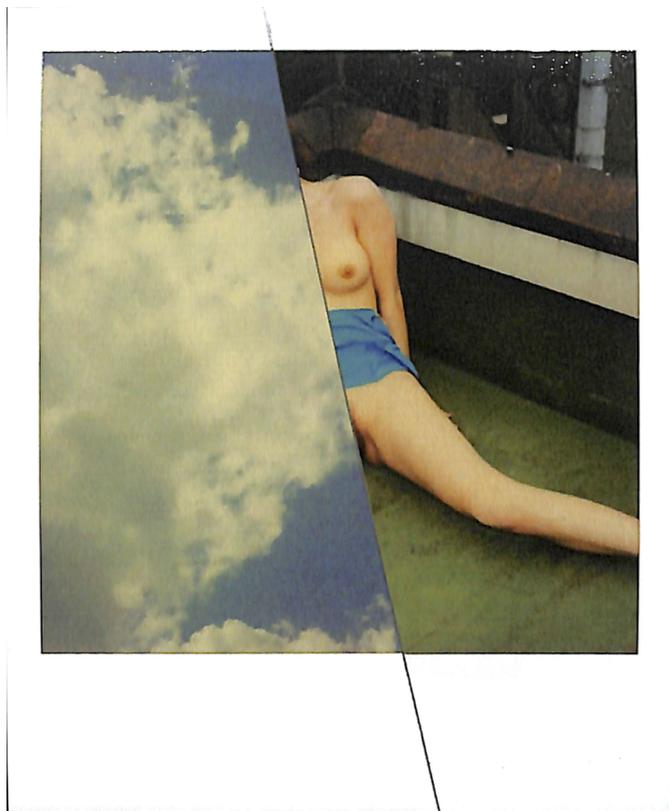
De acordo com a memória intacta que guardamos de um certo documento fo-tográfico, um homem, para transformar sua vítima, tinha firmemente amarra-do suas coxas, seus ombros, seu peito, com um arame apertado, entrecruzado aleatoriamente, de maneira que ele produziu acúmulos de carne, triângulos ir-regulares esféricos, alongando dobras, desfigurando lábios, multiplicando seios nunca vistos em lugares inimagináveis. (BELLMER, 2008, p. 42)

Quando Nobuyshi Araki amarra suas modelos com a técnica do kinbaku, ele compactua com a maneira como Bellmer explora o corpo humano, ao fazer com que dele surjam outras imagens, como um processo de rupturas sobre o corpo e a represen-tação. É importante observar que Bellmer realiza essa multiplicação informe da carne não somente em seus desenhos, mas em suas fotografias também, como é o caso das que fez em preto e branco, em 1958, tendo como modelo sua companheira, Unica Zürn. Nessas fotografias, ao contrário do acontece nas típicas poses de modelo, o corpo femi-nino surge amarrado, ausente de uma cabeça, de um rosto, enfim, de uma identidade que o redima. Antes de se configurar como um retrato, o corpo, imobilizado, torna-se cego diante daqueles que o olham, pois ele rompe os limites de si mesmo, transbordand-

do, através da linha que o sacrifica, seu excesso de vida. A desordem que daí surge só pode ser a de um lugar inominável, onde o sentido se perde, já que o corpo, ao mesmo tempo em que se torna cego perante aquele que o sacrifica, nos conduz ao desconhecido, à angústia de uma nudez, a partir da qual a morte se abre soberana, imune a qualquer projeto ou plano moral.

Figura 4

Nobuyoshi Araki, *Polarnography*, fotografia polaroide,



Fonte: (ARAKI, 2019, sem número de página).

Figura 3

Nobuyoshi Araki, *Polarnography*, fotografia polaroide



Fonte: (ARAKI, 2019, sem número de página).

Se, nas fotografias de Kinbaku, as modelos são amarradas e erguidas por cordas, nas de *Polarnography*, Araki as suspende também, no momento em que as justapõe com imagens do céu, assim como o abaixa ao colocá-lo ao lado de imagens de seres presos ao chão. Por meio do corte e da combinação, esse movimento de erguer confunde-se com o de abaixar, de maneira que temos um contínuo deslizamento de

sentidos, como “uma rede de ondas intermináveis que se renovam em todas as direções” (BATAILLE, 1970, p. 441), que oscila entre a continuidade e a descontinuidade de duas imagens que jamais se conjugam ou se situam em lugares determinados. Similar ao que ocorre no poema de Bataille, cuja expressão do último verso, “rire aux anges”, justapõe duas realidades, a princípio, inconciliáveis, as fotografias de *Polar-nography* apontam para o impossível, “uma convulsão que envolve todo o movimento dos seres, [...] que vai do desaparecimento da morte à fúria voluptuosa que, talvez, seja o significado do desaparecimento” (BATAILLE, 1971, p. 102). Diante da ausência de resolução, da vontade de questionar sem ter respostas, corpos e nuvens se entrelaçam no limite de suas formas, em um contínuo movimento de resistência à satisfação, que, nas palavras de Blanchot, se revela como “interrogação que não interroga, que não quer resposta e parece atrair-nos para a irresponsabilidade e a esquiwa de uma fuga tranquila” (BLANCHOT, 2001, p. 46).

No dilaceramento das formas, no qual o informe opera, ao dissipar as fronteiras que separam o abstrato e o figurativo, observarmos, nas fotografias de Araki e nos desenhos e pinturas de Bellmer, uma proliferação de imagens que se instauram, a partir da disruptura do visível, como fragmentos sobrepostos, multiplicados, interpenetrados e simultâneos. Esses fragmentos surgem nas obras dos dois artistas, à medida que ambos não veem na configuração um aprisionamento das formas, mas, sim, possibilidades de, ao romper com os limites que as condicionam, entrecruzar a interioridade dos corpos e das coisas com os espaços externos que eles habitam. Nesse sentido, Bellmer utiliza o anagrama, em seus textos, como uma forma de exemplificar sua proposta de um corpo insubordinado, permutável, já que “o corpo é comparável a uma sentença que nos convidaria a desarticulá-lo, para recompor, por meio de uma série de anagramas sem fim, seus verdadeiros conteúdos” (BELLMER, 2008, p. 45), e, ao mesmo tempo, levar a imagem a um permanente colapso, “desastre [que] se reflete no que perde” (BELLMER, 2019, p. 58). Palavra aberta, dissecada, o corpo se decompõe, se desdobra, até que a identidade que ele carrega seja destruída em uma dispersão sem volta. Dessa maneira, o anagrama, similar a um espelho, desagrega os sentidos e as estruturas dos versos, levando-os ao limite do incompreensível como corpo deslocado em relação a si mesmo, dilacerado tanto pela corda que o amarra quanto pelo espelho que lhe subtrai a identidade. Por isso, nos desenhos que realiza, as imagens se estabelecem como conjugação e divergência, pois a sobreposição de imagens múltiplas acontece a partir da fragmentação e da repetição, seja por meio do espelho ou da corda, como um processo

que se desfaz à medida que se desenvolve. Diante da multiplicação de espaços e corpos, o informe surge como dissecação e resultado desse processo, já que ele opera contra e dentro da forma e, dessa maneira, afirma-se como devir da interrupção, ruptura sem origem, em perpétua dilaceração.

Nas cem fotografias que compõem *Polarnography*, podemos identificar o mesmo princípio combinatório que rege o anagrama e as imagens de Bellmer, já que tanto um quanto o outro concebem o corpo em relação ao espaço que ocupam como uma espécie de caleidoscópio de miragens, por meio do qual a fragmentação e a repetição expõem-se como desarticulação e decomposição, sem nunca chegar a ter uma forma permanente, estável. Em *Polarnography*, por exemplo, observamos que fragmentos de imagem de uma mesma modelo encontram-se combinados com os de imagens diversas do céu. As fotografias mutiladas das modelos e das nuvens, ao serem justapostas no espaço reservado a elas no formato do polaroide, permitem que os corpos se dissolvam nas nuvens assim como estas se desintegram neles. Dessa forma, os limites das nuvens e dos corpos, ao mesmo tempo que se tornam continuação uns dos outros, por meio do espelhamento estabelecido pelo corte e pela junção, se diluem em “uma visão na qual o hiato não é uma ruptura entre entidades ou experiências ou formas, mas sim um espaço erótico que separa e une” (CROWLEY; HEGARTY, 2005, p. 110).

Assim, o aniquilamento dos limites não significa que as formas fixas, os corpos, e as formas não fixas, as nuvens, eliminem umas às outras, pois o informe pode ser interpretado, nas obras de Bellmer e Araki, como um movimento que se realiza na interrupção da completude, dentro e fora da forma: “A forma arbitrária é o trabalho do informe como algo que tem sido e passou, mas pode ser identificado como especificamente ausente, talvez como parte de um ‘ter-vindo-para-forma’ ou de um ‘ser-levado-para-forma’” (CROWLEY; HEGARTY, 2005, p. 190). Em *As três donzelas e a morte* (*Les trois jeunes filles et la mort*), decalcomania realizada por Hans Bellmer entre 1941 e 1942 (Figura 5), podemos observar o informe como processo, do qual esses movimentos se tornam visíveis, ao assistirmos à dissolução dos limites dos corpos de três mulheres provocada pela presença da morte, de maneira que a imagem, como um todo em ruínas, “nasce sem parar, em bolhas, em peles elásticas” (BELLMER, 2008, p. 25). Não há mais interior e exterior, mas uma paisagem onde dentro e fora se comunicam e compartilham uma única realidade, já que os corpos passam a ser o próprio espaço que ocupam, “um espaço no qual as formas são justapostas, desfeitas e colidem umas com as outras em uma encenação formal do jogo entre o erótico e a morte” (CROWLEY;

HEGARTY, 2005, p. 106). O instante torna-se perpétuo, uma vez que a morte adentra os corpos, rompe com o que os diferencia e se confunde com eles, ao aprisioná-los entre o 'ter-vindo-para-forma' e o 'ser-levado-para-forma'. O entrecruzamento dessas temporalidades ocorre não apenas na dissolução dos limites dos corpos, mas na presença da morte, que se define como parte da existência humana, como é perceptível na imagem da última jovem à direita, que aparenta estar grávida, "já que a existência das coisas não pode fechar a morte que ela traz, mas que ela mesma se projetou nessa morte que a encerra" (BATAILE, 1970, p. 96). A multiplicação de corpos, nessa imagem, torna, assim, indiferenciados os tempos, o que está prestes a surgir e o que está prestes a desaparecer, uma vez que a morte possibilita "pensar sobre como essas formas se desfazem e como elas *contêm* a sua desintegração, ao terem vindo para a forma" (CROWLEY; HEGARTY, 2005, p. 190)¹¹, em um fundo indiferente onde nada se afirma.

Figura 5

Hans Bellmer, *As três donzelas e a morte* (*Les trois jeunes filles et la mort*), 1941-1942, decalcomania com guache sobre cartão, 24,8 x 32,6 cm.



Fonte: (BELLMER, 2006, p. 148)

Nesse sentido, o informe poderia ser também a representação móvel no espaço do qual se exclui o fator tempo, de modo a, conforme Bellmer, “opor-se à noção clássica da unidade de tempo e de espaço, resultando no ‘instantâneo’, a ideia de uma projeção humana em um plano temporalmente neutro, onde se coordenam e se conservam o passado, o presente e o futuro de suas aparências” (BELLMER, 2008, p. 44). Sem a unidade de tempo como referência, essa projeção humana, representada em *As três donzelas e a morte*, encontra paralelo no exemplo que Bellmer traça para a sua concepção de multiplicação anatômica:

A vida de uma larva em um pedaço de madeira projeta, assim, seu rastro, um labirinto de corredores íntimos, escavados em sonhos e confortos. Para obter o molde, coloque o chumbo na cavidade e depois dissolva a madeira: temos o panorama imóvel de seu movimento, a multiplicação da larva. (BELLMER, 2008, p. 44)

Em *As três donzelas e a morte*, assim como em quase toda a produção de Bellmer, não só a representação do corpo, mas a imagem que se configura em obra transforma-se em um labirinto, onde a convergência de temporalidades diversas nos apresenta formas que se desfazem e das quais, simultaneamente, surgem outras formas. Ao se converter em um panorama imóvel de movimento, o corpo e o lugar que ele ocupa tornam-se indiscerníveis, pois, ao terem suas estruturas dilaceradas, eles perdem os limites que os separam. Nas obras de Bellmer e Araki, as imagens se revelam, assim, instáveis, pois seus sentidos jamais se dão como definitivos, mas permanecem abertos pelo “pensamento [que] vive a aniquilação que o constitui como uma vertiginosa e infinita queda, e assim não tem somente a catástrofe como seu objeto, sua estrutura é a catástrofe, ela se absorve no nada que a suporta e ao mesmo tempo deixa escapar” (BATAILLE, 1970, p. 94). Poderíamos, a partir dessa citação de Bataille, ver as imagens de Bellmer e Araki como estruturas que se manifestam sob a catástrofe, uma vez que o excesso é o que possibilita que elas entrem em colapso, ao colocar em crise o olhar que as sustentam. Assim, o informe é o próprio colapso dentro da imagem, que se realiza naquilo que Maurice Blanchot nomeia como comunicação:

a intimidade dilacerada de momentos irreconciliáveis e inseparáveis, a que chamamos medida e desmedida, forma e infinito, decisão e indecisão, e que, sob

suas oposições sucessivas, conferem realidade à própria violência, tendente a abrir-se e tendente a fechar-se, tendente a fixar-se na figura clara que limita e tendente a errar sem fim, na migração sem repouso. (BLANCHOT, 2011, p. 216).

Embora Blanchot não aplique, em momento algum, sua definição de comunicação ao informe, o fato de ele a dirigir à obra, em sua concepção artística, a partir dos sentidos que dela se vinculam ao leitor, nos possibilita pensar nas imagens de Bellmer e Araki, que, aqui, estudamos, como “intimidade dilacerada” que aponta para a “medida e desmedida”, no instante em que o sujeito, diante de suas obras, contempla essa violência que se realiza pela impossibilidade de o indeterminado e o determinado se conjugarem em uma síntese. A partir dos corpos e das nuvens que os invadem e ao mesmo tempo são invadidas por eles, o vazio projetado pela indefinição do informe dilacera a configuração por meio de uma operação pautada nas contradições tecidas “entre a medida da obra que tende para a impossibilidade, entre a forma onde ela se apreende e o ilimitado onde ela se recusa” (BLANCHOT, 2011, p. 215). Como elementos heterogêneos, livres da especificidade, corpos e espaços se amparam exatamente em um mundo onde a incerteza e a ambiguidade estabelecem um conflito com o pensamento racional e pragmático. Nas palavras de Joseph Libertson: “perda além do cálculo, situada no próprio coração do cálculo” (LIBERTSON, 1995, p. 228), pois, ao se colocarem em quiasma¹², as imagens criadas por essa relação, nas obras de Bellmer e Araki, resistem às classificações, na medida em que o excesso as prolifera, intactas e despedaçadas, como uma descontinuidade que apreende mais do que ela pode aprisionar. O informe, desse modo, aproxima-se das reflexões que Maurice Blanchot elaborou sobre o que vem a ser uma imagem: “ausência ainda indeterminada de forma (esse mundo que oscila entre o adjetivo e o substantivo), antes de mergulhar na prolixidade informe da indeterminação” (BLANCHOT, 2011, p. 279). Condicionados pelo erro e pelo desastre, os desenhos e pinturas de Bellmer, assim como as fotografias de Araki, projetam-se como impossibilidade de resolução, com base na definição de Blanchot de imagem, no instante em que se amparam na descontinuidade e nos levam a “um reino equívoco onde já não existem limite, nem intervalo, nem momentos, e onde cada coisa, absorvida no vazio de seu reflexo, aproxima-se da consciência que se deixou encher por uma plenitude anônima” (BLANCHOT, 2011, p. 287). É nesse sentido que, retomando a citação de Ives-Alain Bois, “o informe é, naturalmente, fundado nos destroços da representação, de assimilar tudo à forma” (BOIS; KRAUSS, 1999, p. 67), pois ele nos nega o reconhecível, ao absor-

vê-lo no vazio de seu reflexo¹³, na opacidade e no erro dos limites das formas. Como um conjunto de linhas que não mais separam o eu do mundo, ou fotografia cujo corte perde e agrega o que ele espelha, esses destroços da representação tornam-se o inexprimível, o que engana o olho com sobras de objetos e corpos, entrelaçamentos de identidades desintegradas pela configuração, sempre desfeitas e se desfazendo, emaranhadas em uma ininteligibilidade que, ao produzir sua própria dissolução, dilacera o olhar, o que está próximo e distante.

Notas

1. De acordo com o verbete completo escrito por Georges Bataille: “Um dicionário começaria a partir do momento em que não daria mais os significados, mas as tarefas das palavras. Assim, o informe não é apenas um adjetivo que dá um determinado significado, mas um termo que serve para desclassificar, exigindo geralmente que cada coisa tenha sua forma. O que ele designa não tem direito em nenhum sentido e se espalha por toda parte como uma aranha ou uma minhoca. De fato, para os acadêmicos serem felizes, é necessário que o universo ganhe forma. A filosofia inteira não tem outro objetivo: trata-se de dar um casaco ao que é, um casaco matemático. Por outro lado, afirmar que o universo não se assemelha a nada e é apenas informe equivale a dizer que o universo é algo como uma aranha ou um cuspe”. BATAILLE, 1970a, p. 217.

2. Assim como Rosalind Krauss e Yve-Alain Bois, Georges Didi-Huberman, em seu livro *A semelhança informe ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille*, aproxima o informe das artes visuais. No entanto, Yve-Alain Bois assinala as diferenças entre o seu projeto e o de Didi-Huberman, ao pontuar: “Gerando o oxímoro ‘ressemblance informe’ (semelhança informe), Didi-Huberman reintroduz o conceito de informe em tudo, como a querer se livrar dele. [...] Este é o risco que se corre em querer medir o informe com a semelhança ou a diferença a qualquer preço, em vez de estar ciente de que ‘não se assemelha a nada’ não é ser diferente de algo em particular, nem se assemelhar a algo que não é nada” (DUBOIS, 1993, p. 80).

3. Para Yve-Alain Bois: “Cada vez que o homogêneo ergue a cabeça e se reconstitui (o que nunca deixa de fazer, pois a sociedade é coerente apenas por meio de sua existência), a tarefa do informe, do baixo materialismo e da cisão é decapitá-lo. O que está em jogo é a própria possibilidade de um materialismo não dialético: a matéria é heterogênea; é o que não pode ser domado por nenhum conceito” (BOIS; KRAUSS, 1999, p. 71).

4. Em seu livro *Degas Dança Desenho*, Paul Valéry aproxima o informe das considerações de Leonardo da Vinci sobre a mancha: “Eu pensava às vezes no informe. Há coisas — manchas, massas, contornos, volumes - que têm, de alguma maneira, somente uma existência de fato: são apenas percebidas por nós, mas não conhecidas; não podemos reduzi-las a uma lei única, deduzir seu todo da análise de uma de suas partes, reconstruí-las por meio de operações racionais” (VALÉRY, 2003, p. 86). No entanto, Valéry se afasta da proposta de informe de Bataille, quando

o vê como parte de um exercício acadêmico: “Trata-se, portanto, de tornar inteligível certa estrutura de um objeto que não tem nenhuma estrutura determinada, e do qual não há clichê nem lembrança que permita dirigir o trabalho, como se faz quando se desenha uma figura de árvore, de homem ou de animal divididos em porções bem conhecidas” (VALÉRY, 2003, p. 87).

5. Como reflexão sobre a relação entre mancha e diagrama nos tempos atuais, Kenneth Clark cita o seguinte exemplo: “A outra relação entre arquitetura contemporânea e pintura parece ser indireta e até acidental. Estou pensando no impacto visual quando toda a parte superior de um prédio alto de vidro espelha as nuvens ou as brasas agonizantes de um pôr-do-sol, e assim se torna uma moldura para uma maravilhosa e comovente imagem tachista” (CLARK, 1963, p. 33).

6. Para Alain Jouffroy, “o desenho permite a Bellmer dotar um ser humano com posturas simultâneas, que sua boneca só poderia assumir sucessivamente” (JOUFFROY, 1960, p. 10).

7. Sobre essa resistência aos sistemas classificatórios e idealistas, que aproxima Bellmer e Araki, Alain Jouffroy comenta: “Há muito que Araki conhece o trabalho de Bellmer, as suas fotografias e o seu livro *Die puppe*. Ele até deu um livro sobre Bellmer para sua futura esposa como presente, no dia do noivado. A metafísica, tanto para Araki quanto para Bellmer, é a última coisa que qualquer um deles poderia acreditar. Para eles, isso significaria um desesperado apogeu da mente, uma oração lançada no vazio, a utopia de todas as utopias. Para Araki, a única coisa que importa é a sensação especial que ele recebe das coisas do mundo real à medida que vão e vêm: a vida real, todas as vidas e, particularmente, sua própria vida em Tóquio” (JOUFFROY, 2007, p. 3).

8. O não-saber, segundo Bataille, não se opõe ao saber, mas o desnuda: “Desnuda, então eu vejo o que o conhecimento escondeu até então, mas se eu vejo eu sei. De fato, eu sei, mas o que eu sabia, o não saber, o desnuda ainda. Se *nonsense* é o sentido, o sentido que é o *nonsense* se perde, se torna um *nonsense* (sem uma parada possível)” (BATAILLE, 1973, p. 66).

9. Já em outra série, intitulada *Kirishin*, de 2018, Nobuyoshi Araki, por meio também do corte, justapõe imagens de mulheres com flores.

10. Se analisadas como práticas da *collage*, as fotografias de *Polarnography* podem “construir contradições, mas também revelá-las. Seu ataque a contornos e limites pode dissolver identidades e forjar novas” (TAYLOR, 2017, 159).

11. Para Georges Bataille, o fato de existirmos é o fundamento de nossa descontinuidade. Somos descontínuos, pois a identidade e os acontecimentos que constituem a nossa vida, assim como a morte de cada um, instauram o abismo entre o ser e os outros seres ao nosso redor. Esse abismo é a própria morte, a verdadeira continuidade, “pois a morte é, para nós, a violência maior, que nos arranca da obstinação que temos em ver durar o ser descontínuo que somos” (BATAILLE, 1988, p. 15). A morte surge, assim, como negação da duração individual, como a dissolução dos limites que asseguram a embriaguez da descontinuidade.

12. Antes de ser uma simples inversão retórica de atributos, o quiasma pode ser conceituado como o entrelaçamento do sujeito com o mundo, no instante em que um se torna prolongamento do outro: “a ramificação de meu corpo e a ramificação do mundo e a correspondência do seu dentro e do meu fora, do meu dentro e do seu fora” (MERLEAU-PONTY, 2000, p. 132).

13. Bellmer exemplifica esses destroços da representação, em *A anatomia da imagem*, da seguinte maneira: “como a vela colocada em uma chapa de fogão aquecida, que encolhe porque é liquefeita silenciosamente por sua base, que também é a do seu duplo refletido na cera derretida” (BELLMER, 2008, p. 25).

Referências

ARAKI, Nobuyoshi. *2THESKY my Ender*. Tokyo: Taka Ishii Gallery, 2009.

ARAKI, Nobuyoshi. *Leçon de photo intégrale*. Traduit par Dominique Sylvain et Frank Sylvain. Tokyo: Atelier Akatombo, 2018.

ARAKI, Nobuyoshi. *Polarnography*. Milano: Skira Editore, 2019.

BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. São Paulo: Editora Ática, 1992.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de João Bénard da Costa. Lisboa: Antígona, 1988.

BATAILLE, Georges. *Oeuvres complètes I*. Paris: Gallimard, 1970a.

BATAILLE, Georges. *Oeuvres complètes II*. Paris: Gallimard, 1970b.

BATAILLE, Georges. *Oeuvres Complètes V*. Paris, Gallimard, 1973.

BATAILLE, Georges. *Poemas*. Tradução e organização de Alexandre Rodrigues da Costa e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

BELLMER, Hans. *Anatomie du désir*. Paris: Éditions Gallimard, Centre Pompidou, 2006.

BELLMER, Hans. *Bellmer-Graphik*. Köln: Studio 69, 1970.

BELLMER, Hans. *Die Puppe*. Berlin: Sammlung Dieter Brusberg, 1934.

BELLMER, Hans. Os jogos da boneca. In: COSTA, Alexandre Rodrigues da (Org.). *Corpos labirínticos: textos de Hans Bellmer*. Rio de Janeiro: Editora Gramma, 2019.

BELLMER, Hans. Pequena anatomia do inconsciente físico ou anatomia da imagem. In: COSTA, Alexandre Rodrigues da (Org.). *Corpos labirínticos: textos de Hans Bellmer*. Rio de Janeiro: Editora Gramma, 2019.

BELLMER, Hans. *Petite anatomie de l'inconscient physique ou l'anatomie de l'image*. Paris: Éditions Allia, 2008.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita 1: a palavra plural*. Tradução de Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2001.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita 3: a ausência de livro, o neutro, o fragmentário*. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010.

BLANCHOT, Maurice. *L'écriture du désastre*. Paris: Éditions Gallimard, 1980.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BOIS, Yve-Alain; KRAUSS, Rosalind. *Formless: a user's guide*. New York: Zone Books: 1999.

CLARK, Kenneth. *The blot and the diagram*. In: Encounter, January, 1963.

CROWLEY, Patrick; HEGARTY, Paul (Orgs.). *Formless: way in and out of form*. Bern: Peter Lang, 2005.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1993.

ELKINS, James. As fotografias mais intoleráveis já tiradas. In: GREINER, Chrisline; AMORIM, Claudia (Orgs.). *Leituras do corpo*. São Paulo: Annablume, 2003.

GREINER, Chrisline; AMORIM, Claudia (Orgs.). *Leituras do corpo*. São Paulo: Annablume, 2003.

HILL, Leslie. *Maurice Blanchot and fragmentary writing: a change of epoch*. New York, London: Continuum International Publishing Group, 2012.

HOLLIER, Denis. *Against architecture: the writings of Georges Bataille*. Translated by Besty Wing. Massachusetts: The MIT Press, 1989.

JOUFFROY, Alain. *Bellmer*. Chicago: Copley Foundation, 1960.

JOUFFROY, Alain. Introduction. In: ARAKI, Nobuyoshi. *Photofile*. New York: Thames & Hudson, 2007.

KRAUSS, Rosalind. Stieglitz/Equivalents. In: *October*, number 11, Nova York, 1979, p. 129-140.

LEAHY, Caitríona. Bataille and Kafka. Or: formless takes shape. In: CROWLEY, Patrick; HEGARTY, Paul (Orgs.). *Formless: way in and out of form*. Bern: Peter Lang, 2005.

LIBERTSON, Joseph. Bataille and communication: savoir, non-savoir, glissement, rire. In: BOLDT-IRONS, Leslie Anne (Org.). *On Bataille: critical essays*. Albany: State University of New York, 1995.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. 4ª edição. Tradução de José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2000.

NOYS, Benjamin. *Georges Bataille: a critical introduction*. London, Sterling: Pluto Press, 2000.

RODCHENKO, Alexander. The Line. In: *Art into Life: Russian Constructivism 1914-1932*. Washington, Seattle: Henry Art Gallery, 1990.

STOEKL, Allan (Org.). *Georges Bataille: Visions of excess, selected writings, 1927-1939*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985.

TAYLOR, Brandon. The cutting edge. In: ETGAR, Yuval (Org.). *The ends of collage*. New York: Luxemboug & Dayan, 2017.

VALÉRY, Paul. *Degas dança desenho*. Tradução de Christina, Murachco e Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

Recebido em: 28/05/2019

Aceito em: 21/04/2020

Publicado em: 29/05/2020