

Retratos sintéticos e infância sedada: o “Paraíso Perdido” na obra de Loretta Lux

Synthetic portraits and sedated childhood: the “Lost Paradise” in the work of Loretta Lux

Frederico Feitoza

Resumo

Loretta Lux, em sua série de retratos de crianças retocados digitalmente, afirma que está “homenageando o paraíso perdido da infância”. Mas por que, ao fotografar crianças em cenários idílicos que lembram os velhos álbuns de família, parece restar ainda um ‘ponto cego’ ou uma inquietação para aquele que vê os seus retratos? Trata-se de uma opacidade que resiste ao excesso de polidez digital. Esta ambiguidade, e o que ela diz da própria ideia de infância, fazem parte do que tentaremos descrever no texto a seguir.

Palavras-chave

Estética digital, Infância, Loretta Lux

Abstract

Loretta Lux in her series of digitally retouched portraits explains that her work is “honoring the lost paradise of childhood”. But why, while photographing children in idyllic scenarios that recall old family photo albums, something uncanny remains as a “blind spot” for the spectator? This experience seems to be attached to an opacity that resists to its excess of digital retouch. This ambiguity – and its meaning for the idea of childhood in itself - is part of what we will try to describe in the following paper.

Keywords

Digital Aesthetics, Childhood, Loretta Lux.

Frederico Antonio Feitoza

Universidade Federal de Pernambuco

Doutor em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco. Mestre em Comunicação pela mesma instituição. Possui estágio de doutoramento (CAPES) na Universidade de Leeds, Reino Unido. Estudante do grupo de pesquisa 'Imagens Contemporâneas' vinculado ao Diretório dos Grupos de Pesquisa no Brasil (CNPQ). Formado em Jornalismo pela Universidade Estadual da Paraíba, e especialista em Jornalismo Cultural pela Fundação Francisco Mascarenhas. Áreas de interesse: cultura visual, teoria crítica, teorias da imagem e do afeto, psicanálise, entretenimento e estética.

fredfeitoza@outlook.com

Introdução

Nesse texto tentarei descrever um conjunto de imagens que deixam aparente uma inquietação. Quando escrevo ‘aparente’ refiro-me ao fato de que não há um enigma a ser desvendado. Nesse caso, parto da noção de aparência como aquela descrita sumariamente por Hannah Arendt (2010, p. 36) e entendida como tudo aquilo que parece aos outros e que garante a sua existência numa dada realidade objetiva. Sendo mais importante salientar que toda aparência, ainda de acordo com Arendt, carrega consigo algo que não aparece, já que haverá sempre um ponto de vista capaz de questioná-la. Essa perspectiva, que atribui à aparência algo que é intrinsecamente opaco, se deixa inspirar por uma leva de pensadores importantes como Immanuel Kant, para quem “a aparência tem sempre um fundamento que não é ele mesmo uma aparência” (apud ARENDT, 2010, p. 40) ou Maurice Merleau-Ponty (apud ARENDT, 2010, p. 41) para quem “nenhum lado de uma coisa se mostra sem que se oculte os demais”.

Nas imagens trazidas aqui, e que serão pensadas em seu conjunto, o enigmático aparece suavemente exposto aos sentidos, evidenciando que a opacidade visual pode resistir inclusive ao excesso de polidez digital. O que corrobora para a ideia de que o olhar, no campo da linguagem e da percepção, surge como uma estrutura sempre-já cindida, visto que, enquanto vê apenas de um ponto, aquele que o detém é visto de toda a parte, para salientarmos a leitura lacaniana (1998, p. 73) da fenomenologia de Merleau-Ponty. O olhar, afirmará o psicanalista, “só se nos apresenta na forma de uma estranha contingência” (LACAN, 1998, p.74). O que indica que, por ser objeto de pulsão, antes de ser um objeto geométrico e cartesiano da razão (como se insistiu a partir o Renascimento até a invenção da Fotografia), o olhar em sua relação com a ótica do campo visual está sempre suscetível às deformidades que o desejo gera sobre isso que chamamos de realidade: o espaço objetivo de aparências compartilhadas.



Figura 1: The Drummer, 2004,
Loretta Lux, Works IV¹

1

Disponível em:
<http://www.lorettalux.de/>

Como então as crianças retratadas por Loretta Lux tornam evidentes estes contrastes constitucionais entre aparência e olhar? Que “ecos” despertam em nossos corpos, para tomarmos emprestada uma expressão estética de Merleau-Ponty (1984, p. 89)? No texto que segue, a partir dessas imagens, buscaremos entender as relações entre as poéticas da imagem digital, no plano de expressão, e sua relação com uma noção de infância contemporânea digitalizada.

Sabemos que as poéticas da imagem digital são ainda muito recentes na história da cultura visual para que possamos entendê-las em toda a sua

extensão. Mas também já aceitamos que elas apontam para a impactante experiência com a carência de referenciais, no seu sentido representacional já esfacelado, para colocar, no lugar da cópia e da imitação, a simulação. Sua materialidade dispõe-se a partir de códigos digitais binários que geram a si mesmos, sem privilegiarem um olhar específico e pondo em cheque o regime escópico que a perspectiva e a câmera obscura fundaram em torno das poéticas visuais na modernidade².

Ao longo desse texto, vamos desenvolver a ideia de que a obra de Loretta Lux, toda inspirada em fotografias infantis retocadas digitalmente, ilustra, de forma bastante didática, como a imagem de síntese, a despeito de sua necessária racionalidade processual, pode carregar consigo uma poética hermética que resiste à própria ideia de digitalização/simulação do mundo. Com suas crianças, somos postos diante de um olhar bastante original, o qual acompanha a assunção das tecnologias digitais, que parecem fazer parte inclusive de uma concepção contemporânea de infância: nem disciplinada ou controlada - para tomarmos, respectivamente, as críticas foucaultiana e deleuziana aos modos de subjetivação das sociedades modernas - mas sedada.

A ideia de sedação como poética própria à digitalização imagética do mundo ancora-se no pensamento radical do alemão Dietmar Kamper, conforme apresentado em sua obra *Mudança de Horizonte* (prelo, 2016). Nesse texto, Kamper oferece uma perspectiva radical sobre a relação entre imaginário e corpo dentro do processo civilizatório. Ele explica que, ao ter cultivado (e passado a cultivar) ideias imagéticas de si, o homem teria atingido, com a assunção da era digital, o que chama de *estética da ausência*, caracterizada pela remoção histórica e social do corpo e que seria a expressão última de um momento antropológico em que o pensamento se dá sem um embate carnal, afetivo e pulsional entre corpo e mundo. Tempo marcado pela simulação e pela transformação da comunicação através dos códigos binários: “passo em direção à total abstração – a nulodimensionalidade – [que] foi implantado pelo Renascimento e hoje encontra-se concluído” (KAMPER, 2016, p. 31).

Kamper realiza uma oposição didática entre duas palavras, *leib* e *körper* - a primeira, de origem germânica, e a segunda, de origem latina, que poderiam ser traduzidas como ‘corpo’ - para pontuar um modo específico de pensar a relação entre corpo vivo e corpo sedado. *Leib* diria respeito ao corpo vivo, movente, que experiencia o mundo e a história; *körper*, por sua vez, seria o corpo morto, ou o cadáver, tendo, no corpo de Cristo o seu protótipo mais apurado na história do ocidente, já que, ao deixar de existir, tornara-se espírito e imagem, como explica, em nota de rodapé, Danielle Naves, a tradutora da obra³ para a versão em português.

Mais do que um protótipo também privilegiado desse corpo que se rendeu a sua própria simulação, ou que afundou em ‘águas narcísicas’, para pensá-lo a partir da crítica de Kamper, a experiência com imagens das crianças de Loretta Lux é de uma ambiguidade prolífica: não há como decifrar um afeto, nem como definir a rostidade ou semblância de seus protagonistas, formas humanas que vão cedendo a própria digitalização ou sucumbem à bela e civilizada sedação do orgânico. Um tipo de antevisão da prole da própria geração digital.

A artista deixa algumas pistas sobre o seu trabalho.

Sobre a artista

Loretta Lux, essa fotógrafa/pintora nascida em 1969, em Dresden, conseguiu mudar-se para Munique meses antes da queda do muro de Berlim, em 1989, para ingressar ali na Academia de Belas-Artes. Tendo a

2

Nesse caso, é sempre interessante fazer referência ao trabalho do canadense Jonathan Crary, que faz uma cuidadosa arqueologia das configurações dos regimes visuais da modernidade a partir de suas relações com a câmera obscura e outros aparatos técnicos do século XIX. Ver CRARY, Jonathan. (2012) *Técnicas do Observador*.

3

Ela complementa: “Foi somente na posteridade latina que o termo *corpus* adquiriu o significado corrente que alcança nossos dias. Dietmar Kamper, em toda sua obra, foi muito sensível a essa diferenciação, a partir da qual pôde elaborar a tese do corpo (*Körper*) como princípio de um grande processo de abstrações que marca a história do Ocidente (KAMPER, 2016, p. 224).

princípio dominado a técnica da pintura, com o passar da década de 1990 acabou migrando para a fotografia, até iniciar, a partir dos anos 2000 a série de imagens que a levariam ao reconhecimento internacional.

Utilizando como modelos os filhos de seus amigos e conhecidos, o que Lux basicamente faz é fotografar crianças e realizar sucessivas combinações de manipulação digital com o Photoshop. Esta ferramenta a permite, como ela mesma afirma “fazer dúzias de versões de uma imagem, salvá-las, compará-las e retrabalhá-las”⁴, para atingir um efeito idealizado que vaga entre retratações nostálgicas da infância e imagens burguesas de estúdios fotográficos especializados em álbuns infantis. Conforme afirmou para o *The Telegraph*⁵ em 2005 ela usa “as crianças como uma metáfora para o paraíso perdido”.

Ao fim do processo, após dilatar e distorcer as proporções dos retratos originais, quase não é mais possível encontrar resquícios da criança real que lhe serviu primariamente como modelo. Assim, as crianças acabam sendo alienadas de suas próprias imagens, num processo labiríntico de digitalização da forma orgânica original.

O repertório de inspirações para os retratos é amplo. Há referências a obras clássicas como *As meninas* de Velásquez, passando por românticos alemães como Caspar David Friedrich; além de imagens publicitárias americanas dos anos 1950, até a cultura pop dos animes japoneses e filmes de horror protagonizados por crianças. Entre referenciais artísticos mais diretos há, por exemplo, uma referência especial às imagens infantis expressionistas do franco-polonês Balthus (Balthasar Klossowski), particularmente a sua série intitulada *Garotas com gatos*; as texturas artificiais da arte Camp dos franceses Pierre e Gilles e também uma afinidade com o Kitsch das crianças-bonecas da americana Margaret Keane. Um conjunto de sensibilidades imagéticas que, como sugere a crítica do *The New York Sun* (12/Maio/2005), nos permite deparar com uma ‘inconsistência cuidadosamente composta’.

As imagens de Lux jogam assim com uma inconsistência a qual, como veremos, é propriamente infantil, ou melhor, própria às mutações que a ideia de infância vem sofrendo ao longo da modernidade. Quando subtrai das imagens dos corpos retratados a sua organicidade para jogá-los num limbo digital limpo, ordenado e desconcertante, nos deparamos com crianças que parecem não ter um passado na história; crianças que parecem só poder existir numa época digital, pós-humana ou pós-orgânica, como preferem alguns autores. Elas parecem crianças libertas do corpo pulsional pensado por Sigmund Freud na aurora do século XX, e que por sua vez, tinha suplantado os anjinhos burgueses concebidos após o Iluminismo e as Revoluções Burguesas do século XVIII.

O paraíso infantil e a criança freudiana

“É como se ela não tivesse um passado”, foi assim que Gerd Winne, professor da faculdade de belas-artes de Munique referiu-se a Lux ao *The Telegraph*⁶ à época do *boom* de sua carreira em Nova Iorque, mesmo quando a própria artista afirma que é só em relação ao passado e as suas experiências ser possível ao humano se definir⁷. A sua arte parece envolta, portanto, por um afeto nostálgico paradoxal. Lux ressentida profundamente o seu passado como uma “pequena comunista”, por não ter sido feliz vivendo na Alemanha socialista. E, embora a sua biografia não seja a razão de nosso texto, a sua arte parece comunicar, inevitavelmente, esse tempo não alcançado da infância. Mas nesse caso, conforme apontaremos, esse paraíso em suas fotografias não parece dizer respeito à infância individual, de um dado sujeito, mas ao paraíso referente a todo um modelo de infância,

4

Disponível em <http://www.paratyemfoco.com/blog/wp-content/uploads/2009/07/loretta-lux.pdf>

5

Disponível em <http://www.telegraph.co.uk/culture/3638552/1-use-children-as-a-metaphor-for-a-lost-paradise.html>

6

Disponível em <http://www.telegraph.co.uk/culture/3638552/1-use-children-as-a-metaphor-for-a-lost-paradise.html>

7

Disponível em <http://www.paratyemfoco.com/blog/wp-content/uploads/2009/07/loretta-lux.pdf>

orientado de acordo com uma certa organicidade erótica (ou um corpo pulsional), enquanto espaço de fantasmagorias e fantasias, que deixa evidente o primado do corpo vivo (*leib*) como lócus de encantamento infantil.

As imagens de Lux parecem trazer a tona um questionamento maior: o que marca a infância ou o infantil em tempos de poéticas digitais? Ou ainda, o que acontecerá, nesse tempo de adesão à imagem sintética, com o modelo libidinal pensado por Sigmund Freud, e que redimensionou a percepção moderna sobre a própria criança ao longo do século XX? A obra de Lux parece atribuir mais uma camada de incerteza à fissura psicológica da relação entre sujeito e passado, a partir do que virá a constituir o sujeito freudiano adulto. Os corpos retratados de suas crianças vão abandonando o mundo das vicissitudes das pulsões eróticas, para caírem no campo das semblâncias homogeneizadas proporcionados pelos códigos numéricos. Ou seja, a criança freudiana, que viera para pôr em cheque a criança escolar rousseauiana sonhada pela modernidade Iluminista, parece também superada na obra de Lux.

Contrastando com a ideia de criança burguesa⁸, para Freud (1990 (1905)), a composição do período infantil é majoritariamente perverso. Na base do pensamento psicanalítico, esse período do desenvolvimento não se estabelece apenas como um tempo lúdico, fantástico e cheio de curiosidade, mas, a partir da fantasmagórica ideia de indiferenciação sexual – quando a criança ainda não se deparou com uma noção adulta de norma sexual.

Estes sujeitos são pensados, portanto, como perversos polimórficos, no sentido de que, as pulsões sexuais, que persistem por todo o desenvolvimento, na criança compõem um circuito variável e investido sobre uma diversidade de objetos (o seio da mãe, suas fezes, diferentes partes do corpo, etc.), já que não haveria maturidade psíquica e física para um exercício sexual genital efetivo. A sexualidade infantil seria dotada, assim, de uma plasticidade ilimitada (nesse caso, o perverso refere-se àquilo que é da ordem do não genital; ou do não articulado a uma suposta “escolha amadurecida” de um objeto de amor). A relação entre a criança e o saber em torno do sexual seria basicamente erótica, dando-se primeiramente por meio de uma exploração fantástica do mundo; de uma interrogação constante, no que Freud chama de “pesquisa sexual infantil”. Um momento de fruição em relação tanto às regras do mundo - do seu princípio de realidade e do Édipo que virá a formalizar a diferença sexual - quanto de seus próprios impulsos infantis de destruição e crueldade.

A experiência curiosa com essa ignorância sexual leva a criança a vivenciar um tempo fluido e fantástico articulado por um não saber: um tipo de paraíso que se inicia nos primeiros meses de vida, quando ela apreende o mundo a partir de um contato narcísico com a realidade, o qual insiste em não se preservar, por meio da intromissão do Outro, enquanto linguagem ou princípio de realidade. Experiência total com um momento que ainda é só dela, mas que está fadado ao fim, com o passar dos primeiros anos, numa série de encontros equivocados e contingentes que fundarão o sujeito. Esta relação, que é primordialmente imaginária, fundará uma fragilizada noção de ‘eu’. Algo do que Loretta Lux parece estar consciente ao confeccionar as suas próprias crianças:

O reino imaginário não é nada além de uma projeção de ideias; uma expressão de nossos próprios anseios. Ao fotografar crianças solitárias, divorciadas de qualquer cenário social, eu permito que elas existam por si mesmas... Eu exploro a equivocada relação entre o eu e o mundo⁹.

Essa relação equivocada é um campo de proliferação de ilusões e fantasias. O espaço no qual o sujeito deve jogar a fim de proteger-se da

8

No texto **Emílio ou da Educação** Jean Jacques Rousseau estabelece algumas diretrizes para a formação de um novo conceito de homem que passa por uma revisão da concepção de infância, muito importante para o reconhecimento futuro de direitos infantis específicos. A ideia era basicamente formalizar a educação infantil a partir de seu afastamento de uma sociedade corruptora. Para ele, o ‘instinto’ infantil natural era bom e merecia ser cuidado com atenção especial: “amai a infância, favoreci as brincadeiras, seus prazeres, seu amável instinto” (ROUSSEAU, 2004, p.75)

9

Disponível em
<http://www.lorettalux.de/>

10

Disponível em:
<http://www.lorettalux.de/>

realidade social. O paraíso da experiência lúdica que equaciona, assim, saber e ignorância, e toca, também, como adiantado anteriormente, à plenitude narcísica infantil, experiência corporal do mundo ilusória e fundadora. Um momento escasso de contato espontâneo com o Outro recém descoberto, quando ele é ainda mais parte de nós do que do mundo. Plenitude da comunicação corporal com o que nos cerca, quando o corpo é ainda um território majoritário de afecção, curiosidade tátil e prazer.

As crianças de Lux parecem borrar essa noção pulsional e elevar a sua experiência narcísica a um novo e inquietante patamar para aquele que tenta entendê-la, quando repensada por meio de um imaginário sintético, tão recente à nossa cultura visual. Elas evidenciam uma certa sedação do orgânico inerente ao digital, como a versão perfeita e límpida de sujeitos que só podem existir em superfícies organizadas: no espelho, no retrato, na tela do computador, etc.

Sobre estes retratos dedicaremos a próxima seção.

Os retratos de Lux



Figuras 2 e 3: *The Red Ball* (2000) e *The Dove* (2006), Loretta Lux, Works I e V¹⁰

Nas imagens acima, *The Red Ball* e *The Dove*, observamos crianças que parecem brincar e se entreter ou estudar. Elementos rousseauianos essenciais à ideia de uma infância digna. Na imagem à esquerda, nos deparamos com o olhar distante da protagonista, que nos deixa intrigado sobre a sua relação com a bola vermelha: ela estaria brincando? Pousando timidamente para a fotografia? Seria ela indiferente à brincadeira? O momento capturado/composto por Lux é preciso quanto a sua ambiguidade. No caso da imagem à direita, somos levados a pensar que a relação do seu protagonista com a ave, que parece morta, é menos lúdica, encantada, e mais científica. Estaria o garoto desenhando o animal? Preocupado em compreender algo como a sua anatomia? Estaríamos diante de uma curiosidade mais científica e menos iludida, no sentido atribuído por Freud às ilusões infantis?

As crianças de Lux são limpas, solitárias e polidas. São criaturas cujas texturas digitais não destoam dos anjos burgueses, enfeitados e paparicados das fotografias infantis que acompanharam o progresso humanista da modernidade. Ao mesmo tempo há um estranhamento que persiste a esta aparência, ou o seu ponto cego. Na limpidez do retrato pousado e manipulado, sobram interrogações: seriam crianças geniais, robóticas, autistas, assustadoras? A presença perturbadora lembra aquela que impregnamos, por exemplo, no nosso imaginário cinematográfico, através de personagens como o mórbido Damien (*The Omen*, Richard Donner, 1976), ou as cobaias de *Meninos do Brasil* (*The boys from Brazil*, Franklin J.

Schaffner, 1978) e mesmo os supostos pequenos proto-nazistas de *A fita branca* (*Das Weisse Band*, Michael Haneke, 2009). São imagens que capturam a nossa impossibilidade de arcar, ainda, com a ideia de que crianças podem não passar de pequenos perversos, controladores afetivos ou chantagistas emocionais. Ambiguidade psicológica ecoante no olhar que os pequenos devolvem ao espectador.

Há, no entanto, algo que vai além disso nas imagens de Lux e que pode estar relacionado à própria materialidade do digital. Esta que aponta, prioritariamente, para questões densas como aquela posta por Régis Debray (1994) acerca da imagem de simulação tomada como referente para o real. Debray nos habilita a pensar numa certa territorialização semiológica pautada essencialmente no estabelecimento e compartilhamento de ícones. Segundo ele, um tipo de ecologia sónica-digital que seria capaz de promover uma revolução do olhar, e conseqüentes re-significações do mundo. Um nova cultura experimentada como reencantante pela chamada Geração Y ou os “filhos do caos” - para tomarmos um termo concebido por Douglas Rushkoff (1999) referente àqueles sujeitos nascidos após 1980 - e integrada a vida daqueles que vieram a seguir, os nativos digitais nascidos a partir de meados dos anos 1990.

Nesse sentido, superado o trauma da descoberta de que crianças são criaturas sensualmente pulsionais, adiciona-se aí mais uma camada de sensibilidade infantil contemporânea, como a sugerida pelos pincéis do próprio *Photoshop*. Essa criança pós-freudiana é trazida para o interior do paradigma da estética da ausência. Seus corpos deixam de ser pulsionais ou carnis para se exibirem sedados. Os tons pastéis do digital nos permitem pensar que a curiosidade infantil - aquela que nos comove ou envergonha com seus questionamentos hereges - está informatizada e possivelmente, menos lúdica. Elas intrigam quando pensadas junto àquilo que Kamper (2016, p.27) denuncia: “a necessidade de entrar nas ilusões desprovido de qualquer ilusão (...) há muito uma prática modelo dos novos tempos”.

Os gestos infantis são suavizados, o nonsense dá espaço as agora privilegiadas inventividades técnicas da imagem. São retratos de uma geração calculada em que, ao invés de se estabelecerem nas subjetividades que se dão por meio de tropeços e erros, projetam-se em acertos de tons, sombras e texturas. São crianças cujos corpos digitalizados brincam apenas para a imagem. Corpos que pousam, literalmente destituídos de sua carnalidade e “organicidade”, no sentido sugerido por Paula Sibilia (2004) em sua crítica aos corpos manipulados digitalmente, para se encontrarem no espaço da pura abstração numérica, sem porosidades e viscosidades. O paraíso perdido não aparece aqui como algo que ficou para trás, mas que se projeta diante de nossos olhos.

A interrogação lançada pela série de fotografias de Lux reside no nosso testemunho atordoado desse fato. Essa nova geração que se integrou confortavelmente as estranhadas conquistas dessa inteligência planetária anteriormente conhecida como Cibercultura ou Cultura Digital, mas que não teve a oportunidade de experimentar aquilo que se vivenciou até o limite da troca de gerações: a experiência da imaginação em um mundo ainda não totalmente imagético, ainda não totalmente organizado por um sistema de comunicação via imagens.

Elas habitam um tempo em que toda história de ninar, todo conto de fadas, toda fábula parece possuir uma imagem que seja capaz de lhe designar. Imagem que se prolifera nas incontáveis telas e touchscreens. O trabalho de Lux testemunha o fato de que estamos diante da primeira geração nascida dentro deste paradigma, o qual apreende, com um imaginário ambicioso a potência da imaginação. Vilém Flusser (1990, p. 25) oferece um curioso resumo sobre o desenvolvimento da humanidade com base nessas tensões entre imaginação e imaginário:

Algo como: primeiro, o ser humano renunciou ao mundo da vida (*Lebenswelt*) para imaginar a si mesmo. Em seguida, renunciou à força da imaginação para se descrever. Então, renunciou à crítica da escrita linear para se analisar. E por fim, projetou-se fora da análise graças à força da imaginação de imagens sintéticas. Claro que essa cadeia de gestos não deve ser vista como uma série linear. Os gestos não se descolam ou soltam individualmente, mas se agarram e sobrepõem uns aos outros. Paralelamente à sintetização de imagens, continua-se pitando, escrevendo e analisando, e esses gestos avançarão juntos rumo a tensões imprevisíveis e a fecundações mútuas. Mas, existencialmente, aqui e agora, o que nos diz respeito é o árduo salto do linear ao não-dimensional (ou seja, ao 'quântico') e à sintetização (ao computacional) que temos de dar conta. O desafio que nos está posto é o de ousar o salto rumo à nova força da imaginação.

Que forças de imaginação ou jogos estão em ação nas imagens de Lux? Parece-me que olhares, antes de mais nada, não vacilantes. Há uma certa inclinação científica nesses posturas; uma vocação para o saber positivo. Uma praticidade; como melhor aliada; e cujo patético está em sua plena dessexualização, em um infantil que sucumbiu a um vício antropológico da razão, o seu desejo por disciplina, docilidade e finalmente sedação.

Havia, nas teorizações anteriores, um não saber na inocência infantil em constante negociação com a chamada irresistibilidade perversa das pulsões sexuais. E estas crianças, as que nos provocam nas palhetas digitais de Lux, parecem ilustrar o momento de confronto, negociação e domínio dessa lacuna subjetiva. No tom limpo e ordenado de suas imagens, na sua frieza computacional, nas cores harmônicas, confere-se ao corporal um novo grau de dignidade civilizatória, traduzido sob a forma de domínio (ou ilusão de domínio) do homem sobre a animalidade da natureza; algo como uma celebração atualizada da serenidade científica.

No momento em que a infância é um paraíso, é quando a ilusão funciona em seu primor. A ilusão infantil ensina porque, num determinado nível, comporta-se como a realização de um desejo no presente. Ela se anuncia, para a criança, como um poder criativo, um domínio seu, vivo e lúdico, do mundo. Um encantamento disperso; uma interrogação vivaz acerca da realidade. A ilusão possui um papel fundamental para a construção do saber quando o sujeito se encontra confrontado pela realidade. E é esse momento específico de uma mobilidade pela ilusão, de sua pura fruição no que toca a curiosidade por um mundo que ainda não se decidiu entre interior ou exterior, o que vemos instrumentalizado no olhar dessas crianças. A celebração de um olhar desafetado sobre a aparência do mundo.

Loretta Lux captura um momento da racionalidade infantil. Um tom delicadamente recriado, e cuja originalidade está na documentação de um olhar diferente, que só é possível hoje, no tempo da assunção da chamada inteligência emocional e da simulação digital. Documentação artística de um momento singular em que a brincadeira é levada a sério, sendo que agora como elemento pragmaticamente essencial do desenvolvimento saudável. Visão que nos oferece de fato a ideia de que o paraíso da infância perdeu-se e está distante.

Considerações finais

A série de imagens de Loretta Lux ilustra uma passagem de gerações traduzida nas poéticas ainda não completamente sondadas da materialidade do meio digital. Ou melhor, nos faz pensar, com um certo didatismo, em como aparência e o olhar são intrinsecamente dotados de estranheza e opacidade, mesmo quando nos encontramos diante da limpidez e da precisão da imagem de síntese.

Desta forma, nos rendemos à interpretação de que suas crianças se colocam como exemplares de nosso tempo, de uma geração destituída de outras noções de 'paraísos infantis': tanto aquele que toca a criança burguesa, e que parece altamente ironizado no artifício extremo das obras, quanto aquele da criança pulsional freudiana, que sofre e se deleita entre o mundo narcísico e o princípio de realidade. São crianças nascidas a partir de meados dos anos 1990, impregnadas de digital, e mesmo assim, guardadoras do segredo sobre como seremos daqui em diante: no mundo do capitalismo cognitivo e da espacialização do tempo como profetizou Fredric Jameson¹¹, do network e das subjetividades MBA.

Ao mesmo tempo, atribuímos uma força de sedação aos retratos, quando pensados em contraponto à materialidade orgânica do que entendemos como corpo vivo, no sentido proposto pelo filósofo Dietmar Kamper, em sua crítica ao que chama de estética da ausência, atribuída à remoção social e histórica do corpo ao longo do processo civilizatório. Imagens, portanto, que nos levam a imaginar se estas criaturas digitalmente mimetizada, perdidas de seus referentes corporais orgânicos, não seriam protótipos de como queremos nossas crianças a partir de agora: inteligentes, limpas, ultra-protegidas, focadas e não vacilantes.

Sobre o artigo

Recebido: 23/07/2017

Aceito: 21/09/2017

Referências bibliográficas

- ARENDDT, H. **A vida do espírito**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- BARING, Louise. 'I use children as a metaphor for a lost paradise'. **The Telegraph**. Disponível em: <http://www.telegraph.co.uk/culture/3638552/I-use-children-as-a-metaphor-for-a-lost-paradise.html> Acesso em 12 mar. 2014.
- DEBRAY, R. **Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente**. Petrópolis: Editora Vozes, 1994.
- FREUD, S. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. (1905) In **Obras Psicológicas Completas - Edição Standard Brasileira**. Rio de Janeiro: Imago, 1990, v. xiv, p.163-195.
- FREUD, S. Sobre o narcisismo uma introdução (1914). In **Obras Psicológicas Completas - Edição Standard Brasileira**. Rio de Janeiro: Imago, 1990, v.xiv, p. 83-119.
- FLUSSER, V. Eine neue Einbildungskraft. In: Volker Bohn (org.) **Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik**. Frankfurt am Main, 1990.
- KAMPER, D. **Mudança de horizonte: O sol novo a cada dia, nada de novo sob o sol, mas...** Tradução Danielle Naves. São Paulo: Paulus (prelo).
- LACAN, J. **O Seminário, Livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- ROUSSEAU, J. J. **Emílio ou da educação**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- RUSHKOFF, D. **Um jogo chamado futuro: como a cultura dos garotos pode nos ensinar a viver na era do caos**. São Paulo: Revan, 1999.
- SIBILIA, P. O pavor da Carne: riscos da pureza e do sacrifício do no corpo-imagem contemporâneo. In: **Revista FAMECOS**. Porto Alegre, nº25, dezembro de 2004.
- Sites: <http://www.lorettalux.de/>

11

Ver JAMESON, F. (1991) **Pós-Modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio**.