

**VER PARA CRER
A ARTE DE OLHAR E A FILOSOFIA DAS IMAGENS**

**VER PARA CREER
EL ARTE DE MIRAR Y LA FILOSOFÍA DE LAS IMÁGENES**

**SEE TO BELIEVE
THE ART OF SEEING AND THE PHILOSOPHY OF IMAGES**

Eduardo Pellejero

Professor da Universidade Federal do Rio Grande do Norte
E-mail: estetica.ufrn@gmail.com

Resumo: Retomada de forma dogmática, a tematização platônica da pintura projeta sobre a produção e a contemplação de imagens atributos de irrealidade, irracionalidade e passividade, fazendo do olhar o oposto de conhecer e o oposto de atuar, uma aceitação acrítica das aparências, coisa de crianças. O presente artigo pretende problematizar essa tradição iconoclasta, colocando em causa os seus pressupostos filosóficos e explorando a potência das imagens da arte e do olhar crítico. Dialogando com as obras de Merleau-Ponty, Berger, Damish, Didi-Huberman, Manguel e Rancière, aspira a mostrar que os olhares do pintor e do espectador estão longe de deixar-se reduzir às simplificações platônicas, dando lugar a uma dialética crítica e criativa que desconhece qualquer distinção entre aparência e realidade, entre passividade e atividade, e, em última instância, entre interpretar e transformar o mundo.

Palavras chave: Imagens, Olhar, Pintura, Merleau-Ponty, Didi-Huberman, Rancière.

Resumen: Retomada de forma dogmática, la tematización platónica de la pintura proyecta sobre la producción y la contemplación de imágenes atributos de irrealidad, irracionalidad y pasividad, haciendo del mirar lo opuesto de conocer y lo opuesto de actuar, una aceptación acrítica de las apariencias, cosa de niños. El presente artículo pretende problematizar esa tradición iconoclasta, colocando en causa sus presupuestos filosóficos y explorando la potencia de las imágenes del arte y de la mirada crítica. Dialogando con las obras de Merleau-Ponty, Berger, Damish, Didi-Huberman, Manguel y Rancière, aspira a mostrar que las miradas del pintor y del espectador están lejos de dejarse reducir a las simplificaciones platónicas, dando lugar a una dialéctica crítica y creativa que desconoce cualquier distinción entre apariencia y realidad, entre pasividad y actividad, y, en última instancia, entre interpretar y transformar el mundo.

Palabras clave: Imágenes, Mirada, Pintura, Merleau-Ponty, Didi-Huberman, Rancière.

Abstract: Repeated dogmatically, the platonic critic of painting projects over the production and the contemplation of images notes of unreality, irrationality and passivity, opposing 'seeing' to knowing and acting, a plain acceptance of appearances. This paper aims to problematize this iconoclastic tradition, questioning its philosophical assumptions and exploring the power of the images of art and its critical consideration. Dialoguing with the works of Merleau-Ponty, Berger, Damish, Didi-Huberman, Manguel and Rancière, it aims to show that the ways of seeing of the painter and the spectator are not reducible to the platonic simplifications, opening space for a critical and creative dialectic that does not make distinctions between appearance and reality, passivity and activity, interpreting and transforming of the world.

Key words: Images, Looking, Painting, Merleau-Ponty, Didi-Huberman, Rancière.

Na arte não há mistério. Faz as coisas que possas ver, elas te mostrarão as que não podes ver.

Isak Dinesen (Karen Blixen)

A crítica platônica das artes miméticas acusa uma viragem radical entre os livros III e X da *República*, no qual as fábulas dos poetas trágicos já não se opõem simplesmente à fábula *politicamente correta* do Estado, mas ao conhecimento ideal do verdadeiro.*

Esse movimento pressupõe um deslocamento do foco da crítica, da poesia e do teatro para a pintura que se praticava na época em Atenas e, ainda que não implique a censura da pintura enquanto prática, nem o exílio dos pintores da cidade ideal, projetará sobre as suas imagens uma pesada carga. Ontologicamente precárias, afastadas três vezes do real, as imagens da pintura são para Platão mera aparência, cópia de cópia, simulacro, fantasma.

Ao mesmo tempo, os pintores serão desqualificados por Platão, assimilados a crianças que brincam torpemente com um espelho, refletindo indiferentemente a aparência do sol e do céu, da terra e dos seres viventes, das coisas e dos homens, sem apreender na realidade coisa nenhuma das suas naturezas. Os fazedores de imagens têm a consciência das sombras, essa forma baixa e irracional da consciência – *eikasía* – que caracteriza os habitantes da caverna; logo, são irresponsáveis, porque jogam com uma incapacidade séria, e compartilham nesse sentido a

* O presente artigo teve a sua origem num seminário dedicado aos problemas levantados pela pintura ao olhar crítico oferecido na Universidade Federal do Rio Grande do Norte e guarda uma dívida difícil de acertar com os alunos que colaboraram intensamente na construção de cada aula. Na medida do possível, tentei deixar registro de algumas dessas colaborações nas notas de rodapé.

condenação que Platão lança sobre os sofistas. As suas imagens são perigosas, porque remedam o espiritual, encobrendo-o sutilmente, trivializando-o, ameaçando converter-se num substituto mágico da filosofia, numa mediação que daria conta da realidade por um caminho mais curto e perigosamente consolador.

Todavia, o preconceito platónico para com as imagens da arte tem como correlato um preconceito em relação àqueles que olham para elas, os espectadores, na medida em que as imagens apelam nos homens à sua parte irracional (sem fins são nem verdadeiros). A arte é especialmente perigosa aí onde o pensamento é menos poderoso, ao nível da sensibilidade e das paixões. A arte é capaz de tocar-nos, de comover-nos. E, na medida em que, “inclusive os melhores entre nós” (Platão, 2007, 605c), nem sempre nem a maioria das vezes somos capazes de discernir ciência e ignorância, realidade e ficção, verdade e aparência, mas somos sensíveis às formas e às cores, às fábulas e às modulações da luz, as imagens têm o poder de reduzir-nos a uma posição de total passividade.

Irrealidade, irracionalidade e passividade conjugam-se assim na produção e na contemplação das imagens da pintura, fazendo do olhar o oposto de conhecer e o oposto de agir, uma aceitação acrítica das aparências, coisa de crianças¹.

Os alarmes de Platão em relação às imagens teriam enlouquecido na nossa época. As imagens proliferam onde queira que olhemos, registadas, transmitidas e reproduzidas vertiginosamente, sem descanso. Enchem o olho, cegam-nos. Afirmam, cinicamente, uma realidade deslumbrante na qual ninguém acredita, nem mesmo aqueles que aderem incondicionalmente ao espetáculo. Não lhes falta realidade. Pelo contrário, são terrivelmente efetivas: dão uma fisionomia ao

¹ Sobre a crítica platónica das artes miméticas, remeto para um pequeno trabalho introdutório que dediquei ao tema, publicado recentemente: Pellejero, E., “O desterro dos poetas - A crítica platónica das artes miméticas”, em: *Revista Exagium*, v. 11, p. 6-28, 2013.

mundo e uma figura ao nosso desejo. E cada vez é mais difícil olhar para outra parte; até piscar os olhos tornou-se complicado².

Porém, não é questão de repetir, no exercício da crítica, o gesto platônico de ir à procura, detrás das imagens, de qualquer coisa que transcenda as imagens, qualquer coisa de real ou ideal que as justifique ou as impugne. São as próprias imagens da arte que, livres por fim de uma metafísica que lhes negava toda a verdade, exigem isso de nós: não consentem que desviemos o olhar, que duvidemos da realidade do que vemos e sentimos, da forma em que somos afetados. Puras ou impuras, figurativas ou não, as imagens da arte jamais celebram outro enigma a não ser o da visibilidade, e esperam que nos atenhamos a isso³. Dizem: se há mistério no mundo, é da ordem do visível, não do invisível (Wilde). Dizem: a abertura ao mundo através dos sentidos não é nem ilusória nem indireta. Dizem: o que aparece é dobra do que é⁴.

² A afirmação de uma pluralidade de regimes do visível é fundamental para colocar o problema das imagens e do olhar; tal é o caso de Rancière, que apela a repensar o próprio regime espetacular, e também o de Régis Debray, que coloca o problema ao nível do visual, onde o espectador parece dissolver-se completamente na sucessão indefinida das imagens.

³ Cf. Merleau-Ponty, 1980, p. 281: “Nada é mudado se ele não pinta apoiado no motivo: em todo caso, pinta porque viu, porque, ao menos uma vez, o mundo gravou nele as cifras do visível”. Cf. Berger, 2004, p. 17: “Talvez seja hora de fazer uma pergunta ingênua: o que é que toda a pintura do período Paleolítico até o nosso século tem em comum? Cada imagem pintada anuncia: Eu vi isso, ou, quando o fazer da imagem se incorporava a um ritual tribal: nós vimos isso. O isso refere-se à visão representada. A arte não-figurativa não é exceção. Uma tela recente de Rothko representa uma iluminação ou um brilho colorido que se derivou da experiência que o pintor teve do visível. Quando estava trabalhando ele julgou sua tela segundo outra coisa que ele via”.

⁴ E que pela visão “tocamos o sol, as estrelas, estamos ao mesmo tempo em toda parte, tão perto das coisas longínquas como das próximas, e que mesmo o nosso poder de nos imaginarmos noutra lugar – “Estou em Petersburgo na minha cama, estou em Paris, meus olhos veem o sol” –, de visarmos livremente, onde quer que eles estejam, a seres reais, ainda vai buscar a visão, torna a empregar meios que é dela que recebemos.” (Merleau-Ponty, 1980, p. 298); “o mundo do pintor é um mundo visível, simplesmente visível, um mundo quase louco, pois que é completo sendo, entretanto, meramente

É que as imagens da arte veem (e dão a ver) de modos que divergem dos nossos modos de ver (e dar a ver) no cotidiano, no saber, na ciência, etc.⁵ Subtraídas às suas conexões habituais, nas margens ou nos interstícios dos diversos regimes éticos e políticos que procuram instrumentalizar as imagens num espetáculo total ou totalitário (consensual), as imagens da arte fazem da sua heterogeneidade uma potência crítica. No fundo, é isso o melhor que sabem fazer: dão a ver, e ao mesmo tempo dizem algo sobre o que significa ver⁶, nos convidam a uma aprendizagem *no* sentido *pelos* sentidos, a redescobrir a realidade do visível e a espontaneidade do olhar.

Isso quer dizer que, inclusive perante o regime imagético mais perverso, o problema não está nas imagens, mas no exercício do nosso olhar, e a arte está aí para lembrar-nos que não se trata simplesmente de aceitar ou recusar as aparências, coisa que nunca foi o caso para ela, mas de interrogá-las, de ressignificá-las, de torná-las um objeto de desejo, de reflexão ou de crítica. Pelo mesmo movimento, a arte nega ser apenas um meio emprestado do mundo real para visar as coisas prosaicas⁷ e solicita a colaboração do nosso olhar na tarefa (infinita) de articulação do real (colocando o problema de uma comunicação que não pressupõe natureza, razão ou língua comum⁸). As suas

parcial. A pintura desperta e eleva à sua última potência um delírio que é a própria visão, já que ver é ter à distância, e que a pintura estende essa bizarra posse a todos os aspectos do Ser, que de alguma maneira devem fazer-se visíveis para entrar nela” (Merleau-Ponty, 1980, p. 281).

⁵ “Porque se instala e nos instala num mundo do qual não temos a chave, nos ensina a ver e nos faz pensar como nenhuma obra analítica pode fazê-lo, porque nenhuma análise pode encontrar num objeto outra coisa além do que nele pusemos.” (Merleau-Ponty, 1974, p. 101)

⁶ A pintura é uma imagem de um tipo particular que se caracteriza por uma mais-valia: por um lado, dá a ver, por outro, produz um efeito de prazer específico – ambas as coisas a distinguem da imagem corrente (Damisch, 1977).

⁷ Cf. Merleau-Ponty, 1980, p. 280.

⁸ “A pintura moderna nos coloca todo um outro problema que não é o da volta ao indivíduo: trata-se de saber como se pode comunicar sem o socorro de uma natureza pré-estabelecida e sobre a qual nossos sentidos se abriam a todos, como pode haver aí uma comunicação antes da comunicação e enfim uma

imagens, portanto, não são simplesmente a forma eminente dum regime que exigiria de nós um gesto iconoclasta radical, mas manifestação de um princípio crítico fundamental que, pelas formas singulares nas quais se confronta com o visível, desafia as partilhas dadas do sensível, recusando qualquer distinção entre interpretar e transformar o mundo.

Se o olho é aquilo que é comovido por um certo impacto do ser, a restituição do ser ao visível pelos traços da mão pintor devolve todo o seu sentido ao olhar: cada imagem pintada traduz um encontro com o mundo, dando a ver, a partir do já visto, o resultado dessa experiência na qual o que afeta a sensibilidade é pela sua vez afetado pela imaginação ou pelo intelecto, pela memória ou pela razão, e em última instância transfigurado no entrelaçamento do olho e da mão, no estranho sistema de trocas que o corpo coloca em jogo⁹. O artista não é um criador, é um receptor que pelo ato de dar forma ao recebido nos instrui sobre a potência do nosso olhar.

A lição da arte é, portanto, muito simples: assim como o pintor empresta o seu corpo ao mundo para transformar o mundo em pintura, o espectador deve empregar todas as suas competências intelectuais para transformar as imagens numa visão¹⁰. E assim como nenhum meio de expressão adquirido resolve os problemas da pintura, o leque das formas simbólicas não poupa o espectador do trabalho da imaginação sobre o dado na intuição (nem a linguagem da pintura foi instituída pela

razão antes da razão.” (Merleau-Ponty, 1974, p. 68)

⁹ “Pintar é o resultado da receptividade da tinta: a tinta está aberta para o pincel: o pincel se abre para a mão; a mão se abre para o coração: tudo da mesma maneira como o céu engendra o que a terra produz, tudo resulta da receptividade.” (Berger, 2004, p. 21-22)

¹⁰ “Na questão de ver, Joseph Beuys foi o grande profeta da segunda metade do nosso século, e a obra de sua vida foi uma demonstração de, e um apelo para, o tipo de colaboração de que estou falando. Acreditando que potencialmente todo mundo é artista, ele pegava objetos e os arranjava de modo que implorassem ao espectador para que colaborasse com eles, dessa vez não pintando, mas escutando o que seus olhos diziam, e recordando.” (Berger, 2004, p. 23)

natureza, nem a forma do olhar está ditada pela cultura¹¹). Ser espectador é, nesse sentido, um exercício ao mesmo tempo crítico e criativo: o olhar avalia e sopesa, dá forma e faz sentido (ou deforma e problematiza).

Incansavelmente repetidos por uma tradição perversa ou ingenuamente iconoclasta, os argumentos platônicos sobre o caráter irreal e superficial das imagens, assim como as suas afirmações sobre a disposição irracional e inerte dos espectadores, se encontram fundados numa série de oposições e equivalências dogmáticas, que podem e devem ser revisitadas: tal é o caso das oposições entre imagem e realidade, entre atividade e passividade, entre consciência de si e alienação; e das equivalências entre olhar e passividade, entre imobilidade e inatividade. Por que identificar ‘olhar’ com ‘passividade’ – por exemplo –, se não pela pressuposição acrítica de que olhar significa olhar para uma imagem, isto é, para uma aparência, e isso significa estar separado da realidade que está sempre atrás da imagem? Rancière é claro nisso: essas distinções não são meramente lógicas; são o correlato conceptual da forma em que se distribuem desigualmente os lugares e as competências para fazer, ver, pensar ou falar numa sociedade dada (a nossa).

¹¹ É necessário pensar a pintura na distância entre legível e visível, distância que produz uma mais-valia – através da diferença com a imagem e a constituição de uma textualidade especificamente pictural. Valendo-se apenas dos recursos próprios da pintura, a arte de Cézanne ou de Seurat não procura opor o que dá a ver e aquilo que dá a entender (a sua significação). Favorece uma regressão a um momento geneticamente anterior ao simbólico. Produz um efeito psicossomático anterior que reconduz o sujeito a um momento onde produz a articulação da cor e do fonema. A cor, numa posição de exterioridade em relação ao signo e à significação, funciona como suplemento à interioridade do simbólico. Logo, o ícone não se deixa nem pensar nem interpretar. Como no trabalho do sonho, tudo se joga entre o que pode ser mostrado, figurado, colocado em cena (o visível) e o que pode ser dito, enunciado, declarado (o legível). É essa distância que produz uma mais-valia icônica. A textualidade pictórica é como um tecido de visível e legível. (Damish, 1977)

O olhar do pintor (e a produção de imagens) e o olhar do espectador (e a ressignificação das mesmas) dependem, pelo contrário, do encontro e da colaboração, sobre um mesmo plano, do mundo e do corpo, e, em seguida, da sensibilidade e do intelecto, da receptividade e da espontaneidade. O passivo e o ativo se confundem nesse gesto – ao mesmo tempo de uma simplicidade total e de uma complexidade não totalizável – que é ver (e dar a ver). A visão depende do movimento, e a verdade é que só se vê aquilo que se olha, que se considera de tal ou qual modo, se foca e se interpreta¹². O espectador sente e é afetado, mas também observa, dirige o seu olhar, conduz a sua atenção, e em geral submete o que lhe é dado na sensibilidade a um jogo livre entre as suas faculdades¹³. Ele conecta e associa, vê e

¹² “[mover-nos, olhar] esses atos simples encerram já todo o mistério da ação expressiva. Pois movo meu corpo sem mesmo saber quais músculos, quais trajetões nervosas devem intervir, e onde seria preciso procurar os instrumentos desta ação. Como o artista faz irradiar seu estilo até os elementos invisíveis da matéria que trabalha. (...) Não é o objeto que age sobre meus olhos e obtém deles os movimentos de acomodação e de convergência: pudemos mostrar que, ao contrário, não veria jamais nada nitidamente e não haveria objeto para mim se eu não dispusesse meus olhos de maneira a tornar possível a visão do único objeto. Para cúmulo do paradoxo, não se pode também dizer aqui que o espírito religa o corpo e antecipa o que vamos ver: não, são nossos olhares eles mesmos, é sua sinergia, é sua exploração ou sua prospecção que colocam no ponto o objeto iminente, e jamais as correções seriam bastante rápidas e bastante precisas se se devessem apoiar num verdadeiro cálculo de efeitos. É preciso então reconhecer sob o nome de olhar, de mão e em geral de corpo um sistema de sistemas voltados à inspeção de um mundo, capaz de abarcar as distâncias, de transpassar o futuro perceptivo, de desenhar na insipidez inconcebível do ser ociosos e relevantes, distâncias e afastamentos, um sentido... (...) Não só o corpo se volta a um mundo do qual ele carrega em si o esquema: ele o possui à distância mais do que é possuído. Com mais forte razão, o gesto de expressão que se encarrega ele mesmo de desenhar e fazer parecer além do que ele visa, consome uma verdadeira recuperação do mundo e o refaz para conhecê-lo.” (Merleau-Ponty, 1974, p. 89-90)

¹³ Afeção que é uma interpelação da imagem ao espectador, observava Ana Paula Ribeiro, uma interrogação que diz: De que forma minha existência afeta você e por que você se sente afetado?. E Hortênsia da Silva completava: interpelação que tem a forma do estranhamento, e que constitui o disparador de todo o olhar ativo, forçando assim a ir à procura das causas do nosso assombro.

interpreta, olha e especula. Faz o poema do poema, diz Rancière; propõe uma deformação coerente, dizia Merleau-Ponty. A atividade do espectador está associada a essa potência de tradução, que transfigura o que se vê, o que se está vendo, segundo um jogo (sem regras) de associações e dissociações, no qual cada quem trilha o seu próprio caminho, faz a sua própria experiência, conforma, transforma ou desforma as imagens que o mobilizam.

Agora, na medida em que a nossa cultura não faz da arte o principal instrumento das nossas relações com o mundo, na medida em que não nos sentimos tão à vontade perante as imagens como nos sentimos dentro da linguagem¹⁴, a nossa emancipação enquanto espectadores requer um verdadeiro adestramento do olhar, um exercício atento da visão, uma prolongada ocupação do olho e da mente.

Ver só se aprende vendo¹⁵. Há coisas que não vemos à primeira, *coisas que olhamos mas não enxergamos*, coisas que mais tarde podem revelar-se determinantes: trata-se de ir atrás disso, um pormenor, por exemplo, de ir descobri-lo¹⁶. As imagens comportam uma leitura limitada apenas pelas nossas aptidões¹⁷, pelo tempo que lhes dedicamos, pela disposição com a qual as encaramos.

Em primeiro lugar, é uma questão do emprego do tempo. Uma imagem pode surpreender-nos, deixar-nos sem palavras, obrigar-nos, inclusive, a desviar o olhar. As imagens nem sempre provocam em nós um amor à primeira vista. Mas se não desistimos delas, se persistimos na sua frequência, o nosso olhar pode encontrar nas nossas competências poéticas e conceituais elementos que ultrapassem esse primeiro momento de assombro, de rejeição ou indiferença. “É preciso, por isso, uma espécie de coragem: coragem de olhar, olhar ainda (...).

¹⁴ Cf. Merleau-Ponty, 1974, p. 79 e 119.

¹⁵ Cf. Merleau-Ponty, 1980, p. 280.

¹⁶ Cf. Damisch, 2007, p. 11.

¹⁷ Cf. Manguel, 2001, p. 22.

Não há imagens que, em si, nos deixariam mudos, impotentes. Uma imagem a respeito da qual não poderíamos dizer nada é geralmente uma imagem à qual não lhe dedicamos o tempo (...) de olhar atentamente.” (Didi-Huberman, 2006)¹⁸ As imagens, como a beleza, são uma coisa severa e difícil, que não se deixa alcançar facilmente, como diz Frenhofer na novela de Balzac: é preciso espreitá-las, estreitá-las, enlaçá-las firmemente para obrigá-las a revelar-se¹⁹.

Em segundo lugar, é uma questão de disposição. Podemos reconhecer uma imagem, desconhecer uma imagem (ou desconhecer-nos perante ela), podemos ser seduzidos ou repelidos por uma imagem, chocados, inquietados, abraçados, consumidos por uma imagem. Como tudo em nós, o olhar pressupõe o caráter polimórfico do nosso desejo, se encontra inevitavelmente submetido às suas variações, aos seus investimentos e disposições²⁰. Isso quer dizer que quando nos encontramos perante uma imagem sempre está em jogo, antes inclusive de que a imagem comece a fazer sentido, uma forma de ver, de sentir, de ser afetados (e também uma forma de olhar, de reagir, de responder ao que nos afeta). Conhecer, descrever, criticar, julgar, experimentar, fruir, se distrair, estudar, manipular, repetir, colar, copiar, destruir, consagrar, adorar, contemplar, compreender, dialogar, são apenas algumas das muitas formas de colocar em jogo o desejo em relação a uma imagem²¹. E não importa quantas precauções tomemos na hora de aproximar-nos a uma imagem, é sempre uma posição particular desse tipo que está em questão, sendo que, inclusive

¹⁸ Dora Bielschowsky enfatizava nesse sentido: é necessário que nos *destranquilizemos* perante as obras para poder vê-las. E Ana Carolina Aldeci recordava que Borges dizia que na memória os dias tendem a ser iguais, mas que não há um dia de prisão ou de hospital que não nos traga surpresas, propondo uma analogia inquietante para pensar a relação entre o olhar e as imagens.

¹⁹ Cf. Balzac, 2013, p. 12 (devo a referência exata a Amanda Padilha).

²⁰ “O encontro entre as imagens e o espectador não está nem sempre nem a maioria das vezes fundado na boa vontade: mais habitualmente se baseia em desejo, ira, medo, piedade ou nostalgia” (Berger, 2004, p. 20)

²¹ “uma forma de colocar em jogo o desejo” (Didi-Huberman, 2006)

quando nem todas tenham o mesmo valor, não há forma de afirmar de forma geral uma posição específica como sendo a melhor, a mais adequada. Nesse sentido, nenhuma experiência suscitada por uma imagem pode reclamar, de direito, um privilégio sobre as demais, assim como nenhuma narrativa ou discurso sobre uma imagem pode aspirar a ser exclusivo ou definitivo, sendo que os critérios para aferir a sua produtividade ou a sua justeza dependem do mesmo tipo de posição de desejo que dá origem às nossas experiências com as imagens²².

Em terceiro lugar, é uma questão ao mesmo tempo poética e filosófica. Certamente podemos apoiar-nos no saber disponível sobre as imagens, tomar emprestadas palavras para pensar e contar o que vemos: histórias e comentários, críticas e catálogos, tratados estéticos e livros de arte estão aí para oferecer-nos um verdadeiro leque de possibilidades conceituais e poéticas, um apoio difícil de avaliar (digo isto com toda a ambiguidade possível). Em todo o caso, quando realmente fazemos experiência de uma imagem, aquilo que vemos excede todas essas formas e categorias, exige de nós que as coloquemos entre parêntese, que desarmemos o nosso olhar. “Vemos uma pintura como algo definido por seu contexto; podemos saber algo sobre o pintor e sobre o seu mundo; podemos ter alguma ideia das influências que moldaram a sua visão; se tivermos consciência do anacronismo, podemos ter o cuidado de não reduzir essa visão pela nossa – mas no fim o que vemos não é nem a pintura em seu estado fixo, nem uma obra de arte aprisionada nas coordenadas estabelecidas pelo museu para nos guiar. O que vemos é a pintura traduzida nos termos da nossa própria experiência.” (Manguel, 2001, p. 27) Da mesma forma em que não existe uma posição privilegiada do desejo quando se trata de aproximar-se às imagens, não existe um estilo nem um pensamento adequados para traduzir as aventuras que nos propõem. Todo o saber existente para pensar uma imagem, todas as formas estabelecidas para escrever sobre ela, podem vir a apoiar ou questionar a nossa experiência, a nossa

²² Cf. Manguel, 2001, p. 28

interpretação ou a nossa tradução, mas, na medida em que sempre é capaz de nos surpreender, a imagem (cada imagem) exige de nós a suspensão dos quadros mentais e das competências intelectuais adquiridas, e a exploração (a invenção) de novas maneiras de pensar e de escrever²³. Os conceitos e o vocabulário de que nos valemos para interrogar uma imagem ou para traduzir a nossa experiência de uma imagem não se encontram sobredeterminados pela iconografia nem pela história da arte, nem pela semiologia nem pela estética filosófica²⁴. Perpassada por uma contingência radical, perturbada por circunstâncias sócias e individuais, culturais e políticas, a nossa experiência de uma imagem só pode ser articulada segundo combinações sempre singulares do conhecimento específico consolidado e dos devaneios da nossa imaginação, do saber técnico disponível e de ecos imprevisíveis suscitados por outras narrativas. Não existe meio privilegiado, não existe método, apenas pontos de partida e pontos de inflexão a partir dos quais podemos dar forma às nossas interpretações e aprender assim coisas novas (sobre as imagens, sobre o mundo, sobre nós mesmos), desde que nos atrevamos a associar o que vemos com o que já vimos, com o que ouvimos e pensamos, com o que fizemos e sonhamos²⁵. A imagem é sempre *uma* experiência da imagem, o resultado de um encontro singular, que mobiliza, quando é uma experiência produtiva, todas as nossas competências (e só assim faz todo o sentido dizer que uma imagem nos move ou nos comove).

²³ Cf. Didi-Huberman, 2006. Olhamos para pensar, pensamos para ver, sempre dando prioridade à experiência propiciada pelas imagens, sem a qual o pensamento seria uma forma de velar o visível. A partir disso, Ana Carolina Adecí me remetia para a fenomenologia do olhar proposta por Alfredo Bosi, e, através disso, ao trabalho de Stephen Poliak, quem sugere que não foi o cérebro que se estendeu até à formação do olho, mas ao contrário. O olhar trabalha em nós, diz Naiana Lustosa, e *nos trabalha*.

²⁴ O saber sobre as imagens é continuamente desbordado pela violência que as imagens exercem sobre nós, pelo que por vezes é necessário que violentemos esse saber para fazer falar às imagens. Evelyn Erickson me recordava que até Sherlock Holmes tinha, além de sua lupa e seu *kit* de química, o seu revólver.

²⁵ Cf. Rancière, 2010.

Olhar, e ver alguma coisa, ser tocado, ou inclusive ser desarmado por uma imagem, é uma experiência que ao mesmo requer *tempo, desejo e invenção*. Mas quando somos tomados dessa forma por uma imagem, nos é oferecida uma experiência de abertura, ao mesmo tempo não-quantificável (irredutível à lógica da extensão e da cronologia), imprevisível (irredutível a um programa de pesquisa), inquietante (irredutível a um saber ou a um sistema), e perturbadora (irredutível a qualquer forma de harmonia entre as nossas faculdades)²⁶.

Não estamos habituados a ver dessa maneira²⁷. Inscritas em regimes de consumo, de informação ou de conhecimento, na maioria das oportunidades as imagens chegam a nós sobredeterminadas no seu funcionamento elementar, deixando pouco ou nenhum espaço para um olhar crítico e criativo.

Em primeiro lugar, do ponto de vista do tempo (da aula, do *feed* de notícias, do informativo das oito), as imagens se sucedem sem descanso, são continuamente substituídas por outras imagens, confundindo-se eventualmente num espetáculo que suscita o anestesiamento da nossa sensibilidade ou a indiferença do nosso olhar, isto é, a *cegueira*.

Em segundo lugar, do ponto de vista do desejo (de formação, de comunicação, de satisfação, de evasão), os dispositivos imagéticos contemporâneos tendem a estabelecer a distância, a disposição, a intensidade do nosso olhar, o foco da nossa atenção e a forma da nossa expectativa – produzindo a homogeneização das nossas subjetividades enquanto espectadores, isto é, a *despaixão*.

Em terceiro lugar, do ponto de vista do pensamento e da expressão (do claro e do distinto, do legível e do inteligível, do neutro e do objetivo), a experiência das imagens pede para ser reduzida ao denominador comum da nossa experiência cotidiana: contextualizada, historicizada, teorizada, traduzida

²⁶ Cf. Didi-Huberman, 2006.

²⁷ Olhamos e não vemos, ouvimos e não escutamos, falamos e não pensamos a respeito das palavras que pronunciamos, se lamentava Ida Rocha.

numa linguagem acessível, sem atritos, e segundo parâmetros manejáveis, isto é, a *mediocridade*.

Sem sair do domínio das imagens da arte, por exemplo, constatamos que a maior parte das nossas experiências com a pintura têm lugar em contextos de formação ou conhecimento, a partir de livros de arte, *sites* especializados, apresentações de *slides*, ou, nas raras ocasiões que temos a possibilidade de estar cara a cara com as obras, acompanhados de textos explicativos ou guias acústicos. Essas experiências nos poupam o tempo, o engajamento pessoal, e a fadiga inerente à exploração criativa das *imagens brutas* tal como poderiam apresentar-se num atelier, numa exposição ou simplesmente na rua. Todavia, parecem ter a enorme vantagem de dominar o objeto do nosso olhar, situá-lo de uma vez por todas, convertê-lo em conhecimento. Pelo contrário, como assinala Harold Rosenberg (2004, p. 200), olhar diretamente para as pinturas não garante um ganho intelectual equivalente; dando lugar a um diálogo não pautado, sugerindo uma infinidade de interpretações, de possibilidades de descoberta, a experiência direta da arte deixa em nós uma nítida sensação de ignorância. Em última análise, o contato direto com as imagens da arte é irreduzível à temporalidade, à disposição e à poética associadas aos contextos de conhecimento: “nem o saber (como pensam muitos historiadores) nem o conceito (como pensam muitos filósofos) as apreenderão, as subsumirão, as resolverão ou redimirão” (Didi-Huberman, 2006).

Mas como fazer, nas condições atuais de produção e circulação das obras, para recuperar a sensação paradoxal que, segundo Didi-Huberman, define o olhar dirigido às imagens da arte? Como fazer para que o caráter imediato com o qual se manifestam visivelmente as imagens, com toda a sua carga de ambiguidade e de confusão, não seja coberto definitivamente por uma certa mediação codificada das palavras²⁸? Como

²⁸ “Frequentemente, quando colocamos o olhar sobre uma imagem da arte, temos a irrecusável sensação do paradoxo. O que nos chega imediatamente e sem rodeios tem a marca da confusão. Como uma evidência que seria obscura. Enquanto que o que nos parece claro é apenas o resultado de um longo rodeio,

restituir a sua potência intrínseca ao olhar e admitir, ao mesmo tempo, o caráter inesgotável de certas imagens, a nossa impossibilidade de possuí-las completamente²⁹?

Caso a caso, imagem a imagem, essas questões requerem um tratamento diferenciado, que deve conjugar as apostas teóricas e poéticas com os investimentos existenciais e políticos, vitais e intelectuais. Mas quiçá não seja secundário começar, alguém da educação na arte e o conhecimento da sua história através dos livros, pelo desenvolvimento da ignorância que pode propiciar o contato direto com as obras de arte (antes de serem incorporadas, cooptadas ou instrumentalizadas pelos dispositivos imagéticos hegemônicos do nosso tempo – da história da arte ao marketing e da publicidade à pedagogia)³⁰.

Não estou seguro de que seja desejável ou meramente possível prescindir do suplemento do discurso crítico em relação às imagens da arte. De alguma forma, elas nos impelem a responder, a dar testemunho da sua experiência, da prova à que nos submetem³¹. Mas essas imagens não são simplesmente

uma mediação, um uso das palavras. (...) Tudo isso sobre a própria superfície de um quadro, de uma escultura, onde nada teria sido escondido, onde tudo nos teria sido simplesmente *apresentado*.” (Didi-Huberman, 2010, p. 11)

²⁹ O próprio da pintura não é a representação, mas uma operação que resiste ao discurso, um ato, uma performance. A leitura iconográfica de um quadro reduz a pintura aos seus elementos discursivos. O que analisa não é o quadro em si, mas um *analogon*, uma metáfora que produz para fazer possível a leitura. É possível analisar o quadro de outro modo? Podemos olhar para o quadro sem submetê-lo ao modelo linguístico? Podemos escapar à ilusão descritiva produzida pelo saber, pela erudição do especialista? Seria necessário refazer os nossos laços com o trabalho que constitui a especificidade da pintura, a sua operação, a sua efetuação. O sentido de um quadro, o seu modo de significação, não é de ordem declarativo, mas demonstrativo. Si hay una verdad en pintura, ela excede largamente os limites de uma semiología. Cf. Damisch, 1977.

³⁰ Cf. Rosenberg, 2004, p. 202.

³¹ James Abbot McNeal Whistler dizia (devo a referência a Renata Marinho) que a arte acontece, não pede autorização, mas só vive, sobrevive, revive através de olhares que lhe são estranhos (e não poucas vezes infieis). Um quadro é limitado pela moldura (Derrida escreveu as coisas mais interessantes sobre isso), mas a sua interpretação é em princípio ilimitável, notava Ida Rocha; e Naiana Lustosa agregava: pode não mudar nada ao nível material da

textos a ser decifrados, coisa que as converteria numa palavra de segunda ordem, justificando as respostas institucionais à ansiedade das pessoas que exigem saber o que as imagens querem dizer. “Leituras críticas acompanham imagens desde o início dos tempos, mas nunca efetivamente copiam, substituem ou assimilam as imagens.” (Manguel, 2001, p. 28) Nem toda a imagem pode ser lida, nem toda a imagem admite tradução, pelo menos não completamente, sem resto³². A ansiedade é parte essencial da nossa relação com as imagens da arte no seu funcionamento contemporâneo (e qualquer saber que oblitere essa experiência é, para começar, um obstáculo para o olhar, não um instrumento, uma lente).

O problema de saber como a intenção do pintor renascerá (inevitavelmente transfigurada) naqueles que olham os seus quadros não pode ser resolvido por referência a uma linguagem ou saber comum sem destruir a própria essência da pintura moderna, que pressupõe que o espectador que é atingido por um quadro retome por conta e risco o trabalho de significação do gesto que o criou, sem mais guias que os traços deixados pelo pintor sobre a tela, silenciosos mas acessíveis a qualquer olhar atento³³. Uma pintura não é apenas um conjunto

imagem enquadrada, mas muda, é desenquadrado, com cada interpretação, o sentido, o valor e a significação, que damos à matéria dessas imagens.

³² “A história da arte pretende dar a impressão de um objeto elucidado sem resto, segundo um princípio de tradução total do visível no legível, reduzindo todas as imagens a conceitos.” (Didi-Huberman, 2010, p. 12) “Não é seguro que todos os traços, marcas ou elementos legíveis numa obra possam ser qualificados de “signos” independentemente da interpretação que os declara como tais. Os ‘fatos picturais’ são heterogêneos: dependem da química, da psicologia, da ótica, e também da mitologia ou da psicanálise (etc.). A língua da pintura é fragmentada, disseminada numa multiplicidade de sistemas parciais. As obras singulares não reenviam a nenhum código ou convenção recebida. O projeto semiológico separa, nesse conjunto heteróclito, coerências articuladas, sistemas, as estruturas. Mesmo quando a pintura se organiza em sistema (por exemplo, numa obra singular), ela não é necessariamente um sistema de signos.” (Damisch, 1977)

³³ Cf. Merleau-Ponty, 1974, p. 64-67. É importante notar que, tal como Rosenberg, Merleau-Ponty considera essa abertura um elemento diferencial da arte moderna; a relação do pintor e de seu modelo, tal como se exprime na pintura clássica, supõe também uma ideia de comunicação entre o pintor e o

de signos que poderiam ser inventariados; é “um novo órgão da cultura humana que torna possível (...) um tipo geral de conduta, e que abre um horizonte de investigações”³⁴. Em última instância, o que está em jogo na pintura moderna é a sua abertura essencial, que solicita dos espectadores uma colaboração ativa. O sentido das suas imagens não pode ser antecipado, definido ou demonstrado, mas depende da interpretação sempre singular e sempre retomada por parte dos que olham, da sua capacidade para ligar o que sabem com o que não sabem, fazendo as suas próprias experiências, traduzindo as suas aventuras para o uso dos outros (e eventualmente deixando de lado todo o problema do sentido, para concentrar-se noutros problemas, que não o do sentido³⁵).

A tirania da legibilidade total e da satisfação assegurada, que domina a cultura da nossa época, tende a alimentar o nosso olhar com imagens pré-digeridas, propiciando uma atitude acrítica, pelo que devolver ao olhar a singularidade essencial de toda a imagem, e o caráter eventual de toda a situação visual, é de uma importância política fundamental. Isso não significa remeter a imagem ao domínio do inominável ou do

espectador de seus quadros, que não se dá (nem pode ser pressuposta) pela pintura moderna. Em todo o caso, a recusa de reduzir a pintura à linguagem, não implica que Merleau-Ponty não pense as suas relações de uma forma produtiva. Assim, em “Pintura e linguagem”, Merleau-Ponty reconhece que o paralelo entre a pintura e a linguagem é, pelo menos, um princípio legítimo para uma problematização filosófica. A pintura expressa a estrutura do mundo (joga os peixes e conserva a rede), capta isso que existe com o mínimo de matéria necessário para que o sentido se manifeste. A tarefa da linguagem é semelhante. Ambos são parte de uma mesma aventura: transmutação do sentido em significação: “dos dois lados, a mesma transmutação, a mesma migração de um sentido esparso na experiência, que deixa a carne onde não chegava a se reunir, mobiliza em seu proveito instrumentos já investidos, e os emprega de tal maneira que enfim eles se tornam para ele o próprio corpo de que tinha necessidade enquanto passa à dignidade da significação expressa.” (Merleau-Ponty, 1974, p. 62).

³⁴ Cf. Merleau-Ponty, 1974, p. 82.

³⁵ Cf. Damisch, 2007, p. 11: “Mas a verdadeira questão não é saber o que significam as imagens – supondo que estas significam qualquer coisa –, é saber como elas significam”.

ininteligível³⁶; significa, apenas, recordar que as imagens só existem, ou, melhor, só funcionam realmente numa tensão constitutiva entre percepções e significações³⁷, entre afecções e sentidos, entre o saber e a experiência, ambígua e problematicamente, enquanto instâncias de um mundo em permanente construção³⁸.

Quando olhamos para uma imagem, podemos sentir que nos perdemos nela, afundar-nos num abismo de incompreensão ou sentir-nos desgarrados por uma multiplicidade de interpretações diferentes, mas na persistência e no engajamento nessas aventuras forja-se um olhar. O espectador emancipado é o correlato desse olhar que, sem perder a sua receptividade, vê restituída a sua iniciativa: olhar que não contempla sem projetar, que não é afetado sem propor hipóteses, sem estabelecer conexões, sem contar histórias. E isso sempre na consciência de que nenhum olhar esgota uma imagem, porque sempre há outras hipóteses por propor, outras conexões por estabelecer, outras histórias por contar³⁹.

Depois de tudo, cada imagem é uma trama de inumeráveis camadas de sentido, que enquanto espectadores procuramos remover para ter acesso a ela nos nossos próprios

³⁶ Cf. Didi-Huberman, 2006.

³⁷ “entre aquela que o pintor imaginou e aquela que o pintor pôs na tela; entre aquela que podemos nomear e aquela que os contemporâneos do pintor podiam nomear; entre aquilo que lembramos e aquilo que aprendemos; entre o vocabulário comum, adquirido, de um mundo social, e um vocabulário mais profundo, de símbolos ancestrais e secretos” (Manguel, 2001, p. 28)

³⁸ Nessa medida, a arte nos propõe uma aprendizagem muito especial, convidando-nos a levantar a vista, em ordem a recuperar a problematicidade que implica sempre a relação entre as imagens e o real, entre as imagens e o corpo, entre as imagens e a história, entre as imagens e a cultura. Cf. Didi-Huberman, 2006.

³⁹ Cf. Damisch, 2007, p. 11: “Uma obra tem todos os sentidos que se queira e toda uma história que lhe pode ser atribuída. É interessante ver como ao longo da história foram atribuídos diferentes sentidos a uma mesma obra. E a obra funciona muito bem”.

termos (mesmo se nunca estamos sós e a emancipação é, por definição, um processo, uma tarefa infinita)⁴⁰.

Hoje as imagens constituem uma peça essencial dos dispositivos através dos quais se articulam as sociedades nas quais vivemos; se encontram no centro das nossas práticas existenciais, culturais e políticas, preenchem o nosso tempo, conformam o nosso desejo, dão forma ao mundo. Não se pode dizer o mesmo do exercício crítico do olhar. Esse é o verdadeiro problema.

Não sei se as imagens são a matéria da qual somos feitos⁴¹, mas certamente somos seres visíveis e videntes, seres para os quais o mundo (humano) aparece, de forma total e irrestrita, com cada imagem, sem outras limitações que as das nossas competências para ver e apreciar, para sentir e interpretar. Nem a celebração entusiasta nem a recusa iconoclasta de uma hipotética civilização da imagem podem poupar-nos do trabalho, necessariamente singular, de ver e dar a ver. Trabalho que, quando orientado no sentido de um devir-ativo da visão, pode conduzir-nos a desfazer as velhas oposições que permeiam o pensamento das imagens desde Platão, restituindo ao livre jogo das nossas faculdades a sua espontaneidade rebelde.

Artigo recebido em 01.10.2013, aprovado em 01.02.2014

⁴⁰ Cf. Manguel, 2001, p. 32. Helena Gurgel lembrava que Ruben Alves dizia que nós não vemos o que vemos, nós vemos o que somos, mas também – agregaria eu – o que não somos, o que ainda não somos, o que estamos em vias de devir (pelo contato, pelo choque com o que vemos e sentimos, enxergamos e experimentamos). Isso é o mais importante. Nesse sentido, Roberto Solino apontava uma fórmula significativa que Merleau-Ponty toma de Klee para ressaltar a dialética implícita no olhar: as coisas nos fazem ver aquilo que elas colocam em nós.

⁴¹ “Sejam símbolos ou sinais, ou sejam apenas presenças vazias que completam o nosso desejo, as imagens, assim como as palavras, são a matéria de que somos feitos.” (Manguel, 2001, p. 21)

Referências

- BALZAC, Honoré de. *A obra prima ignorada; seguido de: Um episódio durante o Terror*. Porto Alegre: L&PM, 2013.
- BERGER, John, “Pasos em direção a uma pequena teoria do visível”, em *Bolsões de resistência*, Lisboa, Editorial Gustavo Gilli, 2004.
- DAMISCH, Hubert. Entrevista conduzida por Joana Cunha Leal. *Revista de História da Arte, UNL, n° 3*, Lisboa: Edições Colibri, 2007; p. 7-18.
- DAMISCH, Hubert. Huit thèses pour (ou contre ?) une sémiologie de la peinture. In : *Macula*, n° 2, Paris, 1977 ; p. 17-23.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Murcia: Cendeac, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Inquietar-se diante de cada imagem. Entrevista realizada por Mathieu Potte-Bonneville & Pierre Zaoui e publicada na revista *Vacarme*, n°37, do outono de 2006. . Disponível em: <http://www.vacarme.org/> Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Disponível em: <http://flanagens.blogspot.com.br/>
- MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens*. São Paulo: Companhia das letras, 2011.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O homem e a comunicação. A prosa do mundo*. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1974.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. In: Merleau Ponty. *Textos selecionados por Marilena Chauí*. São Paulo: Abril Cultural (Coleção Os Pensadores), 1980.
- PLATÃO. *A República*. Trad. de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 10ª edição, 2007.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- RANCIERE, Jacques. *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.
- ROSENBERG, Harold. *Objeto ansioso*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.