

SOBRE A IMAGEM E A INDEPENDÊNCIA DAS PERSONAGENS ARTÍSTICAS
NAS ARTES PLÁSTICAS: REFLEXÃO A PARTIR DE MERLEAU-PONTY E
DELEUZE

Susana Lopes Borges

Dissertação de Mestrado em Filosofia: Estética

Julho 2011



Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Filosofia especialização em Estética, realizado sobre a orientação científica do Professor Doutor João Constâncio e sob a co-orientação científica da Professora Doutora Margarida Medeiros

Declaro que este trabalho de dissertação é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

O candidato

Lisboa, 30 de Setembro de 2010

Declaro que esta dissertação se encontra em condições de ser apresentada a provas públicas.

O orientador

A co-orientadora

Lisboa 30 Setembro2010

Agradecimentos

Ao Professor Doutor João Constâncio e à sua dedicação e generosidade em me orientar nesta Dissertação.

À Professora Doutora Margarida Medeiros.

Resumo

Palavras chave: Espaço; Arte; Mundo; Percepção; Fotografia

O nosso olhar vê e *apalpa* as peças de arte, invade o espaço das obras e é-nos devolvido. O espaço que é o nosso é nos roubado e nós apoderamo-nos do espaço que vemos. Os nossos limites e o limites das coisas está posto em causa. Os mundos envolvem-se.

Índice

I. O PLANO DE IMANÊNCIA EM MERLEAU-PONTY

a. Rejeição de um Mundo Verdadeiro e de um Objecto Verdadeiro	8
b. A Minha Carne e a Carne do Mundo	10
c. Do quiasma ao plano de imanência	12

II. PLANO DE IMANÊNCIA EM DELEUZE

a. Introdução ao plano de imanência	16
b. O olho e a mão	25
c. O diagrama	27

III. CRÍTICA DA IMAGEM CONTEMPORÂNEA

a. Imagens e não cópias	31
b. As máquinas nas imagens	32
c. Os planos da imagem	33

IV. FOTOGRAFIA

a. Desafio da morte	36
b. <i>O objecto na fotografia</i>	38
c. <i>O mundo da fotografia</i>	40
d. <i>Autonomia da fotografia</i>	42
e. <i>Fotografia e realidade</i>	43
f. Fotografia como espelho do real do mundo / fotografia como operação de codificação das aparências	46

V. AQUILO QUE OLHAMOS	48
-----------------------	----

I. O PLANO DE IMANÊNCIA EM MERLEAU-PONTY

a. Rejeição de um Mundo Verdadeiro e de um Objecto Verdadeiro

“O mundo é aquilo que vemos”¹ — é esta a fé de todos os homens.

Esta certeza surpreendeu quem a quis analisar e formular uma tese sobre a nossa percepção do mundo. Merleau-Ponty, ao tentar construir uma tese sobre se *vemos* o *mundo*, confrontou-se com questões sobre o que é ser *nós*, o que é *ver* ou mesmo o que é o *mundo*, e ao tentar entender o que são estas três coisas confrontou-se com um “labirinto de dificuldades e contradições”², do qual muito dificilmente se consegue encontrar uma saída.

Para a filosofia, “o mundo é o que vemos e contudo precisamos de aprender a vê-lo”³. Para isso, temos de conseguir perceber o que é esta visão de que estamos a falar, temos de conhecê-la, temos de *tomar posse* dela, temos de nos *igualar* a ela. O filósofo ignora, então, tudo aquilo que conhece, questiona assim a própria visão, e deseja conduzir, do fundo do seu silêncio até à expressão, “as próprias coisas”⁴. O filósofo “finge ignorar o mundo e a visão do mundo... para precisamente fazê-los falar.”⁵

A visão que tenho de um objecto termina nele, termina na sua inevitável densidade. Por outro lado, “ao pensar [por exemplo] na ponte da Concórdia, não estou mais em meus pensamentos, mas na ponte da Concórdia e no horizonte destas *visões* ou *quase-visões* existe o mundo que habito.”⁶

Contudo, a filosofia — desde Platão e, de outro modo igualmente radical, desde Descartes — evoca um mundo *verdadeiro* e desclassifica as nossas *percepções*. Segundo Descartes, a possibilidade de nos reconduzirmos a um puro “eu penso” é um prova de que o mundo da percepção não difere em nada do mundo do sonho: “Se podemos, ainda que o ignoremos, retirar-nos do mundo da percepção, nada nos prova que nele estivemos alguma vez, nem que o observável o seja inteiramente, nem ainda que seja feito de tecido diferente do sonho”⁷. Assim, “é acima da própria percepção

¹ Merleau-Ponty, *O Visível e o Invisível*, pág.15.

² Merleau-Ponty, *O Visível e o Invisível*, pág.15.

³ Merleau-Ponty, *O Visível e o Invisível*, pág. 16.

⁴ Merleau-Ponty, *O Visível e o Invisível*, pág. 16.

⁵ Merleau-Ponty, *O Visível e o Invisível*, pág. 16.

⁶ Merleau-Ponty, *O Visível e o Invisível*, pág..17.

⁷ Merleau-Ponty, *O Visível e o Invisível*, pág.19.

que precisamos procurar a garantia e o sentido de sua função ontológica”⁸ — ou seja, só num plano inteligível, no plano do “mundo verdadeiro”, não-sensível e não-aparente (não-onírico), podemos explicar e justificar a existência do mundo da percepção. Ora, a grande questão, para Merleau-Ponty, é precisamente como voltar a dar sentido ao mundo da percepção, como voltar a valorizá-lo e como fazer com que deixe de ser concebido como sonho, ilusão, mera aparência.

⁸ Merleau-Ponty, *O Visível e o Invisível*, pág. 18.

b. A Minha Carne e a Carne do Mundo

Em “O Visível e o Invisível”, Merleau-Ponty fala do contacto entre o mundo e o corpo e do que é a comunicação entre o mundo e o corpo na percepção.

“O visível à nossa volta parece repousar em si mesmo”⁹. O contacto que estabelecemos com o visível é de pura intimidade, mas apesar disso, não existe inicialmente permissão para que nos liguemos a ele. Ao tentarmos ligar-nos, corremos o risco de fazer desaparecer o *vidente* e o *visível*.

No visível, as coisas não são uma representação delas mesmas — não há, segundo, Merleau-Ponty, uma outra coisa por detrás das coisas percebidas—, e não há também alguém que, munido de algum poder, tenha em si mesmo uma identidade fixa como “coisa pensante” e só depois se abra para as próprias coisas para as apreender: “Cabe-nos rejeitar os preconceitos seculares que colocam o corpo no mundo e o vidente no corpo”¹⁰. Portanto, somos capazes de nos aproximarmos das coisas e do visível através do olhar, mas um olhar que *apalpa* as próprias coisas. É o *próprio olhar* que *envolve* as coisas do mundo e que as “veste como carne”¹¹.

Merleau-Ponty diz, em “O olho e o Espírito”, que “tudo o que vejo está, por princípio, ao meu alcance, pelo menos ao alcance do meu olhar, edificado pelo plano do *eu posso*”¹². Mas aquele que observa não toma posse daquilo que vê, “apenas se abeira com o olhar, acede ao mundo, e por seu lado esse mundo do qual faz parte não é em si ou matéria”¹³.

“Todo o visível é moldado no sensível”¹⁴, toda a realidade táctil se dirige para a visibilidade, constituindo assim, um *cruzamento* (um “quiasma”) entre aquele que toca e aquele que é tocado, entre o *tangível* e o *visível*, permanecendo ambos no mesmo mundo.

Se a visão é a *apalpação* através do olhar, surge a necessidade de que ela se “inscreva na ordem do ser que nos desvela, é preciso que aquele que olha não seja, ele

⁹ Merleau-Ponty, *O Visível e o Invisível*, pág. 128.

¹⁰ Merleau-Ponty, *O Visível e o Invisível*, pág. 134.

¹¹ Merleau-Ponty, *O Visível e o Invisível*, pág. 128.

¹² Merleau-Ponty, *O olho e o espírito*, pág. 20.

¹³ Merleau-Ponty, *O olho e o espírito*, pág. 20.

¹⁴ Merleau-Ponty, *O Visível e o Invisível*, pág. 131.

próprio, estranho ao mundo que olha”¹⁵. Terá assim de haver uma visão *redobrada* que é *complementada* por uma outra visão que será de um eu mesmo fora de mim. Será uma visão de mim, mas a partir de um lugar que não é o meu, e este lugar que permanece fora de mim é um lugar visível no meio das coisas visíveis: “quem vê não pode possuir o visível a não ser que seja por ele possuído, que *seja dele*”¹⁶.

Só se pode possuir o visível se se puder ser possuído por ele. Sabemos por isso à partida que as coisas são muito mais do que o *ser-percebido*¹⁷.

Mas, na verdade, aquilo a que chamamos “o mundo” é o próprio horizonte da percepção. O mundo que vemos contém as coisas e estas permanecem no exacto lugar onde nós a vemos. Encontramo-nos distantes delas, e há, portanto, aquilo a que Merleau-Ponty chama uma *espessura do olhar e do corpo*. Esta *espessura* envolve-nos naquilo que, por outro lado, está à distância, transporta-nos até às coisas e transporta as coisas até nós, ao mesmo tempo que se constitui uma distância.

A *espessura da carne* é a ligação entre coisa e o vidente, e esta espessura é essencial para a *visibilidade* da coisa e para a *corporeidade* do vidente. É por causa dela que me sinto tão íntima com a visão, e que ao mesmo tempo, me afasto. É por causa da consistência desta espessura que não consigo chegar imediatamente à coisa, perdendo-me — ao mesmo tempo que estou envolvida com ela.

O ser que vê possui uma *profundidade*, assim como o mundo, e a espessura que se encontra tanto no mundo como no corpo faz com que o corpo se transforme em mundo e o mundo carne: “Em vez de rivalizar com a espessura do mundo, a do meu corpo é, ao contrário, o único meio que possuo para chegar ao âmago das coisas, fazendo-me mundo e fazendo-as carne”¹⁸. Os seres que permanecem no mundo são seres de profundidade que só podem ser alcançados por aquele que consiga existir no mesmo mundo que eles. Têm de ter essa profundidade em comum.

O corpo que se impõe entre mim e as coisas não é coisa, nem matéria. O corpo que se insere entre mim e o mundo é um *sensível para si*, é um Ser “que capacita a quem o habita e o sente de sentir tudo o que de fora se assemelha, e preso no tecido das coisas, o atrai inteiramente, o incorpora e, pelo mesmo movimento,

¹⁵ Merleau-Ponty, *O Visível e o Invisível*, pág. 131.

¹⁶ Merleau-Ponty, *O Visível e o Invisível*, pág. 131.

¹⁷ Merleau-Ponty, *O Visível e o Invisível*, pág. 131.

¹⁸ Merleau-Ponty, *O Visível e o Invisível*, pág. 132.

comunica às coisas sobre as quais se fecha essa identidade sem superposição, essa diferença sem contradição, essa distância do interior e do exterior”¹⁹.

Esta espessura é o que nos une directamente às coisas e é resultado de uma série de transformações. Este corpo é somente ele, porque é um *ser* de duas *dimensões* que nos leva para seres de *profundidade*. Este ser com faces, ser de falhas, é um *protótipo do Ser*, e o nosso corpo é, portanto, uma variante *sensível sentiente*. Noutros termos: o meu corpo não é apenas um “corpo objectivo”, um objecto entre os outros objectos percepçionáveis, mas é também “corpo fenoménico”, corpo “sentiente”, “carne”²⁰.

A Carne é o Sensível em si das coisas. Ela “não é matéria, não é espírito, não é substância”: a Carne é “um elemento do Ser”, o próprio “meio” onde surgem corpo e a coisa como se fossem entidades diferentes²¹.

¹⁹ Merleau-Ponty, *O Visível e o Invisível*, pág. 132.

²⁰ Merleau-Ponty, *O Visível e o Invisível*, págs. 133-134.

²¹ Merleau-Ponty, *O Visível e o Invisível*, pág. 136.

c. Do quiasma ao plano de imanência

Existe um abismo que separa o corpo sensível e o corpo sentiente, um abismo que separa “o *Em Si do Para Si*”²². O “Para Si” é o plano paradoxal da visibilidade, do quiasma ou cruzamento entre o vidente e o visível — o plano da “carne”.

Surge então a questão sobre se teremos um corpo. Se o “objecto” que temos não é permanentemente um *objecto de pensamento* mas um corpo que está sujeito a golpes — um corpo que é *afectado* por aquilo que percebe? Não é só porque o meu corpo tem a capacidade de tocar nas coisas que eu posso dizer que ele está no mundo das coisas, pois eu sei que é preciso muito mais do que isso para *apalpar* verdadeiramente as coisas. Com esta linha de pensamento teríamos, então, um corpo que tem duas faces: o corpo objectivo e corpo fenoménico. Uma delas seria “objecto” e a outra seria “sujeito”. Esta duas *referências* vivem e evocam-se mutuamente — mas, o que resulta do que vimos acima, é que elas são *apenas* “referências”, são construídas e emergem do plano da “carne”.

O corpo é visível de *direito*. O corpo consegue ver e *apalpar* as coisas, não pelo facto de estas simplesmente se encontram à sua frente, mas porque pertencem à mesma família. Como o corpo que é meu é ao mesmo tempo *visível e tangível*, ele é o meio que torna possível o nosso envolvimento com as coisas. “Os corpos pertencem à ordens das coisas assim como o mundo é a carne universal”²³. O corpo não tem então duas faces: ele não é apenas a “coisa vista nem apenas vidente, é a Visibilidade ora errante ora reunida e, sob esse aspecto, não está no mundo, não retém, como num recinto privado, sua visão do mundo”²⁴.

Merleau-Ponty aponta então duas questões fundamentais: “onde colocar o limite do corpo e do mundo, visto o mundo ser carne”, e “onde colocar no corpo o vidente, já que evidentemente no corpo há apenas ‘trevas repletas de órgãos’, isto é, ainda o visível?”²⁵

O meu corpo não está no mundo visível, nem o mundo visível está no meu corpo. “A película superficial do visível é apenas para a minha visão e para o meu corpo. Mas a profundidade sob essa superfície contém o meu corpo e por conseguinte

²² Merleau-Ponty, *O Visível e o Invisível*, pág. 133.

²³ Merleau-Ponty, *O Visível e o Invisível*, pág. 134.

²⁴ Merleau-Ponty, *O Visível e o Invisível*, pág. 134.

²⁵ Merleau-Ponty, *O Visível e o Invisível*, pág. 134.

contém a minha visão. O meu corpo como coisa visível está contido no grande espectáculo. Mas o meu corpo vidente subentende esse corpo visível e todos os visíveis com ele.”²⁶

Quando essa envolvência acontece, quando a nossa visão e o nosso tacto se voltam para todo o *visível* e para todo o *tangível* de que fazem parte, forma-se a *Visibilidade* e a *Tangibilidade em si*, que não pertencem ao mundo como *facto*, nem ao corpo como *facto*.

O vidente está detido naquilo que vê, e aí continua a ver-se a si mesmo. Existe uma espécie de narcisismo que é indispensável à visão: o ver inclui um ver-se a si próprio através da força que as coisas exercem sobre si, isto é, sobre quem vê. “Daí, como disseram muitos pintores, o sentir-me olhado pelas coisas”²⁷. O corpo que permanece à minha frente é habitado por mim, eu existo nele, e quando isso acontece, já não sei mais quem é visto. Os olhares trocam-se e confundem-se. Este Eu Mesmo é a Carne. A Carne é um *elemento* comum a mim e às coisas, e assim como eu me consigo ver nas coisas, também eu posso ser vista por outro corpo.

Por isso, “os outros corpos [são] conhecidos por mim do mesmo modo que o meu”²⁸. Ao tocar com a minha mão na minha outra mão, ambas têm a sua própria *experiência táctil* mas numa espécie de união, como acontece com os olhos, que agem e são cúmplices como se fossem apenas um. O que dá esta unidade — o que faz do corpo um só corpo e do mundo um só mundo — não é, porém, uma “consciência de...” que sintetizaria uma multiplicidade de estados de “consciência de...”²⁹. A unidade do corpo, bem como, a unidade do mundo é “pré-reflexiva e pré-objectiva”³⁰, e tal unidade inclui tanto o nosso o olhar como o olhar do outro: só somos “plenamente visíveis para nós mesmos graças a outros olhos”³¹.

Ora, o que nos interessa neste trabalho é precisamente esse plano “pré-reflexivo” e “pré-objectivo” — esse “plano de imanência” que, como Deleuze sublinha, é constituído por “perceptos e afectos” que são pré-conscientes e, portanto, pré-conceptuais.

²⁶ Merleau-Ponty, *O Visível e o Invisível*, pág. 135.

²⁷ Merleau-Ponty, *O Visível e o Invisível*, pág. 135.

²⁸ Merleau-Ponty, *O Visível e o Invisível*, pág. 137.

²⁹ Cf. Merleau-Ponty, *O Visível e o Invisível*, pág. 139-140.

³⁰ Merleau-Ponty, *O Visível e o Invisível*, pág. 140.

³¹ Merleau-Ponty, *O Visível e o Invisível*, pág. 139.

II. PLANO DE IMANÊNCIA EM DELEUZE

a. Introdução ao plano de imanência

O *conceito* de plano de imanência e de imagem do pensamento em Deleuze atravessa todas as duas obras.

Em “O que é a Filosofia?” Deleuze constrói um pensamento sobre o que é um conceito e sobre o que é o plano de imanência e de como se formam.

Os conceitos filosóficos, como é referido por Deleuze, são fragmentados e todos eles têm componentes que os caracterizam, todo o conceito remete para um problema e por muito que possam ser incoerentes ou desajustados existe por detrás de cada um deles, ou melhor, em volta de cada um deles um Todo Poderoso não fragmentado que a filosofia construiu e que permanece constantemente aberto. Surge um “plano de consciência ou, mais exactamente um plano de imanência dos conceitos, planómeno”³². Este plano de imanência dos conceitos não é um conceito nem tão pouco o conceito de todos os conceitos, é um plano que é estabelecido e que diz respeito a um Todo.

A filosofia, como diz Deleuze, é um *construtivismo* e tem dois aspectos que a definem: “criar conceitos e traçar planos.”³³.

Os conceitos são acontecimentos e o plano é o horizonte desses mesmos conceitos. O plano consiste num *lugar* onde permanecem esses mesmos conceitos. “Os conceitos são superfícies ou volumes absolutos, disformes e fragmentários, ao passo que o plano é absoluto e ilimitado, informe, nem superfície nem volume mas sempre fractal”³⁴. O plano de imanência é, portanto, um espaço onde permanecem os conceitos e é ocupado *fragmento* por *fragmento* pelos conceitos. O plano constitui assim o “defensor único dos conceitos”³⁵.

O plano da imanência é uma imagem do pensamento, não é ele próprio um conceito pensável nem um conceito pensado, nem é tão pouco um conceito como antes referido. É uma imagem construída pelo pensamento do que significa pensar. Não tem a ver com uma lógica do que significa pensar, nem do processo do pensamento, porque se assim fosse já diria respeito a conceitos e já foi visto que não se podem confundir os dois campos. Supõe, isso sim, uma imagem.

³² Deleuze/ Guattari, *O que é a filosofia?*, pág. 36.

³³ Deleuze/ Guattari, *O que é a filosofia?*, pág. 36.

³⁴ Deleuze/ Guattari, *O que é a filosofia?*, pág. 37.

³⁵ Deleuze/ Guattari, *O que é a filosofia?*, pág. 37.

O pensamento está ligado a ele mesmo e tudo o que esteja fora dele não é tido em conta, as opiniões históricas e acidentes que remetem para o cérebro não fazem parte da imagem do pensamento.

“A imagem do pensamento implica uma severa repartição do facto e do direito.”³⁶ e só pode conter o que pode reivindicar de direito. “O pensamento reivindica ‘somente’ o movimento que pode ser levado até ao infinito. O que o pensamento exige ‘por direito’ ... é o movimento infinito ou do infinito. É este que constitui a imagem do pensamento”³⁷

Neste movimento do infinito não temos acesso ao tempo nem a um espaço, não temos coordenadas dessa ordem. Para nos conseguirmos movimentar no pensamento não precisamos necessariamente de um ponto de referência objectivo. É o horizonte que se movimenta e não há espaço nele para o sujeito nem para o objecto: ele toma conta de tudo. O sujeito e o objecto seriam aqui já conceitos e por essa razão não existe espaço para eles.

O horizonte é absoluto e é um plano da imanência.

A ideia do movimento do pensamento é de ida e de volta, e esse movimento é infinito e volta-se para o verdadeiro continuando no seu movimento. Mas “o movimento não é a imagem do pensamento sem ser também matéria do ser”³⁸ e prende-se com duas face que o plano da imanência tem. Uma delas relaciona-se com o pensamento e a outra com a Natureza, com o *Noûs* e a *Physis*. Estes movimentos encontram-se embrulhados uns nos outros e dão origem uns aos outros, tornando perpétuo este movimento.

A questão de poder existir mais do que um plano de imanência impõe-se visto que, se é só um, como podem os movimentos fazer surgir outros? O plano é o objecto de uma especificação infinita, que faz com que ele apenas pareça Uno-Todo, em cada caso especificado pela selecção do movimento. Esta dificuldade relativa à natureza última do plano de imanência só pode ser resolvida progressivamente. “O verdadeiro no plano só pode ser definido por um ‘voltar-se para...’ ou ‘aquilo que o pensamento se volta’; mas ficamos assim sem dispor de qualquer conceito de verdade.”³⁹ Sendo o erro “um elemento de direito” do plano de imanência, e fazendo

³⁶ Deleuze/ Guattari, *O que é a filosofia?*, pág. 38.

³⁷ Deleuze/ Guattari, *O que é a filosofia?*, pág. 39.

³⁸ Deleuze/ Guattari, *O que é a filosofia?*, pág. 38.

³⁹ Deleuze/ Guattari, *O que é a filosofia?*, pág. 40.

parte dele, “ele consiste apenas em tomar o falso por verdadeiro (cair), mas só recebe um conceito se determinarmos algumas das suas componentes.”⁴⁰

Como diz Deleuze os elementos do plano são *traços diagramáticos*, movimentos do infinito, direcções absolutas de natureza fractal, e são intuições. Os conceitos são por sua vez *traços intensivos*, são as “ordenadas intensivas” dos movimentos do infinito do plano como “cores originais ou oposições diferenciais: movimentos finitos, cujo infinito já é apenas de velocidade e que, de cada vez, constituem uma superfície ou um volume, um contorno irregular que marca uma paragem no grau de proliferação.”⁴¹ Se os elementos do plano de imanência são “intuições”, os conceitos, pelo seu lado, são “intensões”⁴².

Os conceitos não vivem em relação ao plano, os primeiros têm de ser criados assim como o segundo tem de ser estabelecido e determinado. “A correspondência entre os dois excede mesmo as simples ressonâncias e faz intervir instâncias adjuntas à criação dos conceitos, a saber, as personagens conceptuais.”⁴³

O plano de imanência é conjecturável e baseia-se numa compreensão intuitiva e não conceptual. A maneira como é traçado este plano varia. Deleuze aproxima aqui o plano aos conceitos dizendo que esta suposição em relação ao plano de imanência assemelha-se à que é feita em relação aos conceitos, mas não quando os conceitos remetem uns para os outros. Aproxima-se, sim, quando os conceitos “remetem para eles próprios para uma compreensão não conceptual.”⁴⁴

Ao observarmos que a Filosofia começa com a criação de conceitos, e visto que este plano de imanência se trata de um Uno-Todo, este plano é pré-filosófico.

A Filosofia põe como pré-filosófico ou o não-filosófico “a potência de um Uno-Todo como um deserto movediço que os conceitos vêm provar”⁴⁵ Este pré-filosófico só existe na filosofia e embora esta diga que não, trata-se de uma condição interna da própria filosofia. A filosofia tende a preocupar-se com a não-filosofia não se deixando envolver com assuntos conceptuais e filosóficos.

⁴⁰ Deleuze/ Guattari, *O que é a filosofia?*, pág.40.

⁴¹ Deleuze/ Guattari, *O que é a filosofia?*, pág.40.

⁴² Deleuze/ Guattari, *O que é a filosofia?*, pág.40.

⁴³ Deleuze/ Guattari, *O que é a filosofia?*, pág.40.

⁴⁴ Deleuze/ Guattari, *O que é a filosofia?*, pág.40.

⁴⁵ Deleuze/ Guattari, *O que é a filosofia?*, pág.41.

O conceito é portanto o começo da filosofia e o plano a sua instauração⁴⁶. Não que os conceitos sejam o território do plano, mas eles surgem do plano de imanência.

Não operando com os conceitos, o plano pré-filosófico implica uma experimentação às *cegas*, utilizando meios que são duvidosos e não são nem racionais nem tão pouco razoáveis, como é o caso do sonho e da embriaguez.

“Não pensamos sem nos tornarmos numa outra coisa, qualquer coisa que não pensa”⁴⁷. Somo o que pensamos e este mesmo pensamento lança-se sobre as coisas e volta regressando.

“O plano de imanência é como um corte no caos”⁴⁸.

O desafio colocado à filosofia é o de conseguir ter a consciência “sem perder o infinito no qual o pensamento mergulha”, não perdendo nada desse mesmo infinito. O plano de imanência é pressuposto pela filosofia que o estabelece: “aquele cujas *curvaturas* variáveis conservam os movimentos infinitos, que voltam atrás sobre si próprios numa troca incessante, não cessam também de libertar outros que se conservam. Resta então, os conceitos traçarem as coordenadas intensivas desses movimentos em si mesmos que formam uma velocidade infinita de *contornos* variáveis inscritos no plano. Ao operar corte no caos, o plano de imanência faz apelo a uma criação de conceitos.”⁴⁹

“O plano é rodeado por ilusões”⁵⁰, i.e. por miragens do pensamento.

∴

Em *Lógica da Sensação*, Deleuze constrói um pensamento sobre o Plano de Imanência tendo a arte como o seu ponto de partida. Recorre a Francis Bacon para compreender os níveis de sensação da arte. Para Deleuze, a arte teria de conseguir atingir uma unidade de sensações, aquilo a que chamou “corpo sem órgãos”, a que mais tarde regressarei.

⁴⁶ Deleuze/ Guattari, *O que é a filosofia?*, pág. 40.

⁴⁷ Deleuze/ Guattari, *O que é a filosofia?*, pág. 41.

⁴⁸ Deleuze/ Guattari, *O que é a filosofia?*, pág. 42.

⁴⁹ Deleuze/ Guattari, *O que é a filosofia?*, pág. 42.

⁵⁰ Deleuze/ Guattari, *O que é a filosofia?*, pág. 47.

A arte é apresentada aí como sendo uma “realidade isolada”⁵¹ no sentido em que não está sujeito a nada: não é representativa nem é narrativa, é um facto concreto. A arte não tem de ser criada a partir de modelo algum, contudo alguma coisa se passa dentro da tela mesmo sabendo que ela nada tem a narrar pelo simples facto de ser uma pintura.

Na expectativa de chegar à *Forma Pura* as figuras que se encontram nas telas de Bacon encontram-se isoladas. Uma outra maneira de chegar à forma esperada seria a da abstracção, caminho que não é o de Bacon. Existe assim a necessidade de fugir ao figurativo por parte de Bacon e também de Deleuze.

O objectivo da obra de Bacon seria chegar à Figura e para o conseguir o artista terá sempre de sair e “opor o figural ao figurativo”⁵². O isolamento das figuras servirá para isso mesmo, para tirar a narrativa e a ilustração, que são duas das formas que fazem com que a figura fique dependente. Com a narrativa, as imagens dependeriam de outras imagens, obrigando a estabelecer relações entre elas; no caso da ilustração ficaria dependente da imagem quem está a ilustrar. Com o isolamento rompe-se com a representação: *interrompe-se a narração*, impede-se a *ilustração*, para “libertar a Figura: para ater-se o facto”⁵³

Esta Figura é aquela a que Cézanne chamou sensação. Para ele (e ao contrário de Bacon que defende que a arte passa essencialmente pelo cérebro), a figura age directamente sobre o sistema nervoso; ao contrário da arte abstracta, que agiria primeiro sobre o nosso cérebro. A sensação segundo Cézanne tem um lado voltado para o objecto e outro para o sujeito, ou melhor ela não tem dois lados: ela é um todo tornando-se o “mesmo corpo que dá e recebe a sensação que é tanto objecto quanto sujeito”⁵⁴. Como espectador de uma obra, só experimento a “sensação entrando num quadro, tendo acesso à unidade daquele que sente e do que é sentido.”⁵⁵

“A sensação é o que é pintado”⁵⁶: é o corpo do quadro, é o que é vivido e experienciado. É o que nos *obriga* a uma determinada susceptibilidade.

Para Bacon é o que nos chega sem termos de ouvir uma história ou uma narração, e essa mesma sensação passa por diversos “níveis”, “domínio” e “ordens” e neste ponto de vista (e como antes fora referido) tanto a pintura figurativa como a

⁵¹ Deleuze, *Lógica da sensação*, pág. 12.

⁵² Deleuze, *Lógica da sensação*, pág. 12.

⁵³ Deleuze, *Lógica da sensação*, pág. 12.

⁵⁴ Deleuze, *Lógica da sensação*, pág. 43.

⁵⁵ Deleuze, *Lógica da sensação*, pág. 42.

⁵⁶ Deleuze, *Lógica da sensação*, pág. 43.

pintura abstracta passam pelo cérebro, não agindo directamente sobre o sistema de nervoso *por permanecerem no mesmo nível*.

Mas, segundo Deleuze, a sensação não pertence a diferentes níveis, domínios ou ordens. Ela existe, sim, em diferentes ordens de uma mesma sensação.

O que são estes níveis, domínios e ordens?

Deleuze aponta três possíveis respostas. A primeira é rejeitada logo à partida: refere-se à figura representada na obra, o que facilmente iria contrariar que a figuração é o inverso da figura. Teria a ver com o invisível com que a imagem se depara, com a pura força que é exercida. Isso é apenas aqui a que Bacon chama de “sensacional” (i.e. o cliché), “a figuração primária daquilo que provoca uma sensação violenta”⁵⁷.

Uma segunda hipótese estaria numa ambivalência de sentimentos no espectador: figura veicularia sentimentos no espectador. Mas, segundo Deleuze, “não há sentimentos em Bacon”; em Bacon “existem apenas afectos ou seja *sensações e instintos*”⁵⁸. O instinto seria o que nos faz buscar uma sensação melhor que a outra.

A terceira resposta seria a de que os níveis de sensação “seriam domínios sensíveis remetendo aos diferentes órgãos dos sentidos: mas cada nível, cada domínio teria uma maneira de remeter aos outros (domínios) independentemente do objecto comum representado.

Entre os sentidos e no uso deles aconteceria uma ligação existencial que constituiria o momento não representativo da sensação, construindo assim um “exercício comum de todos os órgãos”⁵⁹

“Caberia ao pintor fazer uma unidade original dos sentidos e fazer aparecer visualmente uma Figura multissensível”⁶⁰

Isso só é possível se a sensação (visual) dos domínios for directamente capturada por um ritmo mais profundo que a visão, audição etc. Este ritmo e também o movimento são o que interessa definitivamente perceber, e ainda mais o movimento “no seu próprio lugar, um espasmo, que dá testemunho de um outro problema característico de Bacon: *a acção de forças invisíveis sobre o corpo*”⁶¹. Existe uma

⁵⁷ Deleuze, *Lógica da sensação*, pág. 49.

⁵⁸ Deleuze, *Lógica da sensação*, pág. 49.

⁵⁹ Deleuze, *Lógica da sensação*, pág. 49.

⁶⁰ Deleuze, *Lógica da sensação*, pág. 49.

⁶¹ Deleuze, *Lógica da sensação*, pág. 49.

relação entre o ritmo e a sensação, o ritmo passa pelos domínios, ordens e níveis da sensação.

“É diástole – sistóle: o mundo que me pega fechando-se sobre mim, o eu que se abre para o mundo e também o abre.”⁶² Atinge-se assim uma unidade rítmica que só é atingida quando se ultrapassa o próprio organismo.

Esta hipótese é ainda superada quando Deleuze fala da Potência, não ficando somente assim a unidade do ritmo e dos órgãos no corpo vivido. Ultrapassando o organismo mas contendo-se no corpo vivido fica o que Artaud nomeou de “corpo sem órgãos. O corpo é o corpo. Ele está sozinho e não precisa de órgãos. O corpo nunca é um organismo. Os organismos são inimigos do corpo”⁶³. A sensação atravessa o corpo como uma onda, como se o corpo não tivesse órgãos. “A sensação é vibração”⁶⁴.

Existe espiritualidade, mas está no corpo sem órgãos.

O corpo sem órgãos não se define por uma mera “ausência de órgãos”: ele é, antes, algo como um “*órgão indeterminado*” — ele é uma “ausência”, sim, mas apenas na medida em que dispensa a particular organização do organismo, a compartimentação em “órgãos determinados”⁶⁵.

Na pintura tentam-se retirar *presenças* na representação, presenças que ultrapassam a própria representação. Mas a pintura também se impõe com as suas cores e com as suas características físicas. O sistema de cores é um sistema que tem uma acção “directa sobre o sistema nervoso”⁶⁶

A esta manifestação de presenças, das que são retiradas e das que se impõem no sistema nervoso, Deleuze, em conformidade com Bacon, dá o nome de histeria. Histérico seria aquele que ao mesmo tempo impõe a sua presença e para quem os seres e as coisas estão muito presentes também. Existindo assim um excesso de presença. Assim esta histeria seria a da pintura. “É com a histeria que a pintura se torna arte”⁶⁷

A pintura encontra-se num lugar onde o corpo foge, mas nessa fuga descobre “a materialidade que o compõe, a pura presença de que é feito, e que não descobria de outro modo. Em suma é a pintura que descobre a realidade material do corpo, com o

⁶² Deleuze, *Lógica da sensação*, pág. 50.

⁶³ Deleuze, *Lógica da sensação*, pág. 51.

⁶⁴ Deleuze, *Lógica da sensação*, pág. 51.

⁶⁵ Deleuze, *Lógica da sensação*, pág. 55.

⁶⁶ Deleuze, *Lógica da sensação*, pág. 58.

⁶⁷ Deleuze, *Lógica da sensação*, pág. 58.

seu sistema de linhas-cores e o seu órgão polivalente, o olho.”⁶⁸ A pintura como a arte tem de tentar fugir do material de que ela pertence para no fim se submeter a ele.

“A tarefa da pintura é definida como a tentativa de tornar visíveis forças que não são visíveis”⁶⁹. A força, segundo Deleuze, é a condição da sensação, mas não é contudo essa força que nós vemos. A primeira das forças com que a pintura se depara é a do próprio isolamento.

Ao criar uma pintura, a tela que o pintor vê não está em branco: ela contém tudo o que está à sua volta e na cabeça do pintor, e a primeira parte da tarefa do pintor é retirar grande parte daquilo que está na tela, seja virtualmente ou não. Começa por ter que esvaziar a tela.

Quando um pintor começa a pintar, a tela depara-se com uma série de probabilidades iguais e desiguais, e com o objectivo de não pintar um cliché o pintor terá de pintar uma probabilidade desigual. Para isso, Bacon elabora um esquema que é o *diagrama* que lhe permite fazer isso. Faz traços *ao acaso* numa escolha sem probabilidade e que “nada exprimem que se refira à imagem visual”⁷⁰: só dizem respeito à mão do pintor.

“O pintor deve entrar na tela antes de começar”⁷¹. Por esta se encontrar demasiado cheia, o pintor sabe que medidas tomar em relação a isso. Mas, segundo Deleuze, o que “o salva é ele *não saber o que conseguir*, ele não sabe como fazer o que quer”⁷², e para isso terá que sair da tela. Esse será o desafio proposto: “sair do cliché, sair da probabilidade.”⁷³

Existe um “primeiro figurativo, pré-pictural”. Ele está na tela e na cabeça do pintor, está antes do pintor começar e está naquilo que o pintor quer fazer, e este primeiro figurativo nunca chega a ser eliminado completamente. Surge então um segundo figurativo que é o que o pintor obtém, “dessa vez como resultado da Figura, como efeito do acto pictural. Pois a pura presença da Figura é a restituição de uma representação, a recriação de uma Figuração”⁷⁴

Depois da obra terminada e atingindo a sua autonomia, ela conserva —e, como diz Deleuze em “O que é a filosofia?” a arte “é a única coisa no mundo que

⁶⁸ Deleuze, *Lógica da sensação*, pág. 61.

⁶⁹ Deleuze, *Lógica da sensação*, pág. 62.

⁷⁰ Deleuze, *Lógica da sensação*, pág. 98.

⁷¹ Deleuze, *Lógica da sensação*, pág. 99.

⁷² Deleuze, *Lógica da sensação*, pág. 100.

⁷³ Deleuze, *Lógica da sensação*, pág. 100.

⁷⁴ Deleuze, *Lógica da sensação*, pág. 100.

conserva”⁷⁵. Conserva um gesto, um som, um olhar. Os momentos outrora criados perdurarão até que sejam novamente observados, vividos. A música produzida, os gestos feitos voltam a acontecer e já não carecem de quem os fez, são autónomos.

A partir do momento em que as obras de arte são terminadas, são independentes do seu “modelo”, independentes do espectador e auditor que já só a experienciam num momento posterior. São também independentes do seu autor: a arte conserva-se em si. “A obra de arte é um ser de sensação e nada mais existe em si”⁷⁶.

Para Deleuze, o que nomeia a obra é “um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos”⁷⁷.

“Os Perceptos não são já percepções independentes de um estado dos que as experimentam; os afectos não são já sentimentos ou afecções, excedem a força que passam por eles. As sensações, perceptos e afectos, são *seres* que valem por si próprios e excedem todo o vivido. Existem na ausência do homem, o homem tal como ele é fixado na pedra, sobre a tela ou sobre as palavras, ele próprio é composto de perceptos e afectos. “A obra de arte é um composto de sensação, e nada mais: existe em si”⁷⁸ A tarefa mais complicada que o autor da obra tem é fazer com que a obra se mantenha “de pé por si própria”⁷⁹

Enquanto o material com que a arte é construído existir, é de uma perpetuidade “que a sensação goza nesses momentos”⁸⁰.

Por isso, “não se está no mundo, devém-se como o mundo, devem-se contemplando-o.”⁸¹

⁷⁵ Deleuze/ Guattari, *O que é a filosofia?*, pág.144.

⁷⁶ Deleuze/ Guattari, *O que é a filosofia?*, pág.145.

⁷⁷ Deleuze/ Guattari, *O que é a filosofia?*, pág.145.

⁷⁸ Deleuze/ Guattari, *O que é a filosofia?*, pág.146.

⁷⁹ Deleuze/ Guattari, *O que é a filosofia?*, pág.146.

⁸⁰ Deleuze/ Guattari, *O que é a filosofia?*, pág.147.

⁸¹ Deleuze/ Guattari, *O que é a filosofia?*, pág.149.

b. O olho e a mão

Visando o isolamento da Figura surge então a questão sobre o resto que permite isolar a Figura, o fundo, tudo aquilo que não constitui a Figura. O fundo só é conseguido e só funciona como tal por existir uma estrita correlação entre as Figuras e o fundo: “é a correlação de dois sectores no mesmo Plano.”⁸²

Deleuze em *Lógica da Sensação* remete-nos ao Egito para nos falar dos planos na arte e sobre as implicações que o baixo-relevo tem nesses mesmos planos.

No baixo-relevo existe uma conformidade entre o olho e a mão pois tem como elemento a *superfície plana*, o que faz com que obrigue o olho a ter um comportamento que tem tudo a ver com o tocar. O baixo-relevo impõe ao olho que o toque numa função que Deleuze definiria por háptica. “Ele garante, portanto, na vontade da arte Egípcia a reunião de dois sentidos, o tacto e a visão.”⁸³ O baixo-relevo situa-se então entre a pintura e a escultura, entre o olho e a mão, que colocados (forma e fundo) no mesmo plano são apenas distinguidos pelo contorno, proporcionando assim o surgimento de uma sensibilidade táctil do olho. Neste espaço a visão aproxima-se e ao anular a perspectiva elimina também a distância opticamente entre o espectador e o quadro e elimina também as distâncias de relações narrativas e de diálogo entre o primeiro plano e o plano mais recuado. Neste movimento de supressão da distância e da representação o espaço háptico configura-se como o espaço mais apropriado para a criação de uma imagem-sensação — de uma superfície sensível que atinja sem mediação o espectador.

A forma e o fundo encontram-se no mesmo plano de superfície, próximos um do outro e do espectador que observa a obra. Existe um contorno que isola a forma e que se torna imune ao “acidente, à mudança, à deformação, à corrupção”⁸⁴..., “é portanto uma geometria do plano, da linha e da essência, que inspira o baixo-relevo egípcio”⁸⁵, mas que se irá apropriar do volume.

⁸² Deleuze, *Lógica da sensação*, pág. 15.

⁸³ Deleuze, *Lógica da sensação*, pág. 123.

⁸⁴ Deleuze, *Lógica da sensação*, pág. 123.

⁸⁵ Deleuze, *Lógica da sensação*, pág. 123.

A arte grega é referida por Deleuze como sendo o segundo momento da história da arte, onde o espaço háptico dá lugar ao espaço óptico de uma visão distanciada. Com o surgimento da perspectiva, o fundo e a forma distinguem-se com a profundidade que nela vem induzida. Se na arte egípcia o contorno era dado para manter e delimitar a essência da forma reduzindo-a ao acidente e à transformação, na arte grega o contorno não é mais o limite comum da forma e do fundo no mesmo plano; ele confere, isso sim, a partir do primeiro plano, uma dimensão orgânica ao quadro. Com o contorno, surge o aparecimento do mundo *táctil-óptico*, isto porque “no primeiro plano a forma é vista como tangível e deve a sua claridade a essa tangibilidade”⁸⁶, e é na sequência disto que surge a figuração. Esta representação afecta o fundo por este se deixar enrolar na forma, mas por outro lado é o fundo que atrai a forma fazendo emergir o mundo óptico ao mesmo tempo que a forma perde o seu carácter táctil. Este espaço não é ainda assim puramente óptico porque ainda se encontram valores tácteis e estes não se encontram subordinados à visão. É neste limite que Deleuze vai encontrar as duas formas de evolução entre o olho e mão que se definem por irem ou em direcção a um espaço óptico puro ou em direcção a um espaço manual puro.

Em Bacon o mundo háptico já não é o da ausência da perspectiva característico da arte egípcia, mas uma profundidade *magra* entre o plano da frente e o plano do fundo. Entre o *aplat*, uma superfície lisa de cor, e a Figura mantém-se na mesma a visão aproximada um traço particular da imagem-sensação, fazendo do quadro uma pura superfície cromática que dissolve o sujeito-espectador e o conduz a uma tontura de falta de domínio, ignorando assim a ordenação e a representação das aparências do mundo sensível.

Esta sensação traça no espectador uma outra organização, o Corpo Sem Órgãos, já antes referido. Este espaço permite, portanto, a comunicação entre a carne da Figura e a carne do espectador, gerando assim um regime de circulação de vida mais intenso. A proximidade entre o quadro e o espectador não é um lugar de encenação do mundo mas de incorporação da matéria. Os sentidos estão mais próximos neste momento e comunicam-se, principalmente o táctil e o visual. Conseguindo, assim, atingir uma percepção sem representação e proporcionando um encontro mais imediato com a vida.

⁸⁶ Deleuze, *Lógica da sensação*, pág. 123.

c. O diagrama

Uma imagem sensação opõe-se a uma imagem de representação.

O mais importante para a pintura e para uma imagem-sensação é reproduzir formas sem a interferência de distância que a representação obriga. Teria, segundo Deleuze, de apresentar forças. A representação confere uma relação de *mimesis* entre o espaço da tela e o espaço real reproduzindo apenas formas e não forças.

A figuração na pintura tende a produzir apenas clichés e faz com que a pintura não tenha a capacidade de produzir forças. Estas imagens clichés interpõem-se entre nós e o mundo. Para Deleuze o pintor, quando começa a pintar uma tela, está perante uma tela que já está se encontra cheia de imagens. Estas imagens estão também na cabeça do pintor no seu atelier; por todo o lado prevalecem num momento pré-pictural da pintura: uma *doxa* do visível que tem de ser combatida para que se consiga obter uma imagem-sensação. Em Deleuze, a imagem é um afecto que nos permite a comunicação com o Corpo sem órgãos.

O pintor, ao construir uma tela, encontra nela os “dados figurativos e probabilísticos”⁸⁷ que permanecem na tela mesmo antes de serem construídos. O artista tem de lutar contra esses dados, e existe portanto “um trabalho preparatório que pertence plenamente à pintura, e no entanto pertence ao acto de pintar.”⁸⁸ O acto de pintar surge depois desta preparação. A *doxa* do visível instala-se na tela antes do pintor começar a pintar, assenta em clichés, imagens já antes concebidas que na reprodução nas formas do visível bloqueiam a passagem das forças que são a condição da sensação. No cliché existe uma sensação que luta por aparecer: é uma força que é invisível, em estado de tensão. Como é que essa sensação ganha essa luta?

Uma das respostas rejeitadas por Deleuze e Bacon era a de localizar a sensação no representado e dar a conhecer a violência numa pintura que fosse determinada pelo espectáculo. A sensação, como diz Deleuze, não é nem cliché nem assenta no *sensacional* nem no *espontâneo*.

Segundo Deleuze a localização da sensação não está no representado, o que põe em causa a pintura figurativa. Deleuze analisa três movimentos que puseram em

⁸⁷ Deleuze, *Lógica da sensação*, pág. 102.

⁸⁸ Deleuze, *Lógica da sensação*, pág. 102.

causa a figuração; a abstracção, o expressionismo abstracto e a pintura de Francis Bacon, e observa estes três movimentos/tendências com um conceito de diagrama. O diagrama é um conjunto de linhas, manchas e zonas que não são representativas nem têm em si um significado; o diagrama é um momento de preparação para se construir uma pintura. A tinta é lançada para a tela ao acaso e destrói a organização óptica do quadro. A mão tem de ser livre do olhar neste momento, criando uma oposição entre o olho e a mão. Esta liberdade da mão vai criar o caos na tela, onde se abrem possibilidades que poderão dar a origem a factos picturais e, assim, a um ritmo. Estes factos picturais apesar de manipulados pelo acaso pelo artista são sujeitos à lógica do acaso que o artista não tem acesso.

Para Deleuze as três tendências referidas anteriormente, a abstracção, o expressionismo abstracto e Bacon, lutam contra os dados pré-picturais e para isso cada um conseguiu desenvolver condições, fazendo uso do diagrama.

A abstracção usada por Kandinsky e Mondrian elimina o diagrama, afasta a relação com o caos e introduz um código visual no espaço pictural: “substitui um diagrama por um código”⁸⁹. Assim, “o espaço óptico abstracto não tem mais necessidade das conotações tácteis”.⁹⁰ A arte abstracta dirige-se, pois, unicamente ao cérebro, falhando a acção directa sobre o sistema nervoso. É apenas desta forma que abandona a figuração e a narração da pintura — através de um código em vez de um diagrama —, e por isso não consegue atingir uma imagem-sensação.

O expressionismo abstracto de Pollock rejeita, como a arte abstracta, a *mimesis* do real no espaço da tela, mas neste caso o caos diagramático é levado ao limite como estratégia de resistência à organização do visível: o diagrama é a própria tela. Os traços propostos pelo diagrama e a manipulação do acaso são agora levados ao limite. A mão neste caso ganha uma importância fundamental relativamente ao olho, desfazendo a organização óptica não conseguindo ainda assim que haja uma harmonia entre o olho e a mão que Deleuze iria qualificar como háptica. O diagrama de Pollock os seu traços livres e irracionais existem por toda a tela espalhando a catástrofe e impedindo que as possibilidades de facto dêem origem a factos, a sensações claras e precisas.

A terceira tentativa de conseguir ultrapassar a figuração e a narração em pintura é a que Francis Bacon segue: a arte Figural. O diagrama aqui é utilizado com

⁸⁹ Deleuze, *Lógica da sensação*, pág. 106.

⁹⁰ Deleuze, *Lógica da sensação*, pág. 106.

harmonia, não é eliminado como a pintura abstracta nem excessivamente usado como no expressionismo abstracto — e com isso consegue-se tirar a Figura à figuração.

O diagrama lança traços ao acaso para que o pré-pictural desapareça, mas nem todos os dados figurativos devem desaparecer, uma nova figuração, a da figura, deve aparecer: o diagrama deve conduzir ao claro e ao preciso, surgir do caos “como o nascimento de um mundo”⁹¹.

⁹¹ Deleuze, *Lógica da sensação*, pág. 103.

III. CRÍTICA DA IMAGEM CONTEMPORÂNEA

a. *Imagens e não cópias*

O mundo chega-nos através de imagens, elas são mediações entre nós e o mundo. É nas imagens que a vida se torna visível e se singulariza.

É nas imagens que nos vemos a nós próprios — por exemplo, no espelho.

A função das imagens é representar e fazer-nos compreender o mundo.

No momento em que experienciamos o mundo ele é aquilo que percebemos, mas quando tentamos reflectir sobre ele são as imagens que nos permitem compreendê-lo. Esta reflexão, que depende de imagens, leva-nos a pensar que a percepção que temos do mundo é de imagens e só delas. Assim, as imagens seriam imagens de imagens.

Merleau-Ponty, como vimos, ensina-nos a não interpretar os objectos percebidos como meras imagens de uma outra coisa — de um “mundo verdadeiro”, de um “mundo inteligível”. O mundo percebido não é uma “imagem” no sentido de uma *cópia* de um outro mundo. Mas, além disso, talvez convenha também perceber, com a ajuda de Bragança de Miranda, que, embora as imagens sejam representações do mundo, elas não devem ser reduzidas a meras *cópias* do mundo percebido. A imagem é, antes de mais, uma divisão e o efeito de uma divisão: “a imagem é (...) uma lesão primordial da opacidade das ‘coisas’. A opacidade é dissipada pela divisão, que extrai imagens leves da ‘densidade’ da matéria”⁹². A imagem só é uma *cópia* depois de passar por um processo de divisão.

Portanto, se interpretarmos o mundo percebido como uma imagem que não é uma cópia e as imagens (em espelhos ou em fotografias, por exemplo) como imagens de imagens (embora não como cópias de cópias), devemos concluir que “só existem imagens, elas são a única coisa que existe”⁹³. O nosso mundo é constituído por imagens que se relacionam com outras imagens, e não há um referente último desta multiplicidade de relações — não há um “original” de que as imagens sejam meras “cópias”.

⁹² Bragança de Miranda, *O corpo e a Imagem Miranda*, pág. 24.

⁹³ Bragança de Miranda, *O corpo e a Imagem Miranda*, pág. 24.

b. As máquinas nas imagens

Lacan diz que “as imagens são efeitos energéticos que partem de um dado ponto do real (...) e que vêm reflectir-se num ponto qualquer de uma superfície, vêm bater no mesmo ponto correspondente do espaço”⁹⁴. É deste *reflectir-se, espelhar-se* que Bragança de Miranda fala quando se refere aos espelhos como sendo a primeira máquina que permitiu construir máquinas.

O objecto, ao espelhar-se, cria um objecto virtual que é e não é ao mesmo tempo o mesmo objecto.

Este segundo objecto não é a privação do primeiro, não é incompleto. Esta nossa “coisa” eventualmente “objecto” tem a particularidade de ser sempre dependente de alguma outra coisa ter sido. Depende da existência de uma realidade.

As coisas depois de *terem sido* têm a possibilidade de serem fixadas de diversas maneiras, por testemunho, por linguagem, por registo. As imagens são “novos objectos” que se “destacam do *continuum* da *Physis*”⁹⁵.

É aqui que acontecem divisões originárias e é nestas divisões que se iniciam todas as imagens. “É no início da ‘imagem’ que conseguimos apreender a origem das ‘máquinas’”⁹⁶. Bragança de Miranda cita o poeta cubano Lezamo Lima para fazer entender o que é, no fundo a imagem: “*Apenas existe o corpo da imagem, e a imagem do corpo. A imagem acaba por criar o nosso corpo, e o corpo segrega a imagem... E só a poesia pode captar tudo isso...*”⁹⁷. A imagem abre a história, e o homem está totalmente absorvida por ela. Mas não é só a poesia no sentido estrito do termo (a poesia escrita ou dita) que pode “captar tudo isso”. As imagens geradas por máquinas ou aparelhos — por exemplo, as fotografias — também são capazes de captar a “poesia” do mundo e “dizer” que só há imagens. Mesmo sendo o efeito de uma “techné”, mesmo sendo “mecânicas” e não “humanas”, elas são, ou pelo menos podem ser, “poéticas”. “A Techné e a Poesis estão em conflito e têm ao mesmo tempo afinidades.”⁹⁸

⁹⁴ Citado por Bragança de Miranda, *O corpo e a Imagem Miranda*, pág. 30.

⁹⁵ Bragança de Miranda, *O corpo e a Imagem Miranda*, pág. 31.

⁹⁶ Bragança de Miranda, *O corpo e a Imagem Miranda*, pág. 32.

⁹⁷ Bragança de Miranda, *O corpo e a Imagem Miranda*, pág. 32.

⁹⁸ Bragança de Miranda, *O corpo e a Imagem Miranda*, pág. 33.

c. Os planos da imagem

Uma imagem é, nas palavras de Fussler, uma superfície que pretende representar alguma coisa, é a tentativa de abstrair duas das quatro dimensões espaço-temporais. Esta abstracção é resultado daquilo a que nós chamamos imaginação. A capacidade que a imaginação tem é a de tornar as coisas que nos rodeiam em duas dimensões e de fazer ver as imagens assim criadas, voltar a dar-lhes dimensões que lhes foram retiradas: “a imaginação é a capacidade de fazer e de decifrar imagens”⁹⁹

Nas imagens existem vários planos. Para compreender o seu significado mais profundo não nos basta deitar um olhar: temos, sim, de “retribuir as dimensões abstraídas”¹⁰⁰, temos que vagar sobre a superfície da imagem.

É neste vagar que a imagem nos permite abrir um espaço interpretativo sobre a própria imagem, que será sempre relacionado com a intencionalidade do autor e do receptor.

Existe um tempo para observar e perceber uma imagem. Os seus elementos são vistos um após o outro, o olhar é circular, tende a voltar a ver elementos já antes observados. Os elementos mais vistos são elementos preferenciais de sentido e por isso mesmos centrais e por sua vez preferenciais quanto ao conteúdo.

Fussler refere-se a este tempo como sendo o tempo de magia: “um elemento explica o outro e este explica o primeiro”¹⁰¹. Este tempo é fundamental para compreender as suas mensagens.

É necessário compreender as suas mensagens.

As imagens criadas pelo homem (e porque não pelo mundo?) interpõem-se entre o homem e o que seria o mundo como “coisa em si”, como coisa “não-percepcionada”. Por isso, passam a ser um fim em si mesmo, e não apenas uma meio para o homem chegar ao “mundo verdadeiro”.

No nosso mundo contemporâneo, passou a existir uma autêntica adoração em relação às imagens e em vez de nos servirmos delas passámos a viver “em função delas”.¹⁰² E estas imagens passaram a ser controladoras. Independentemente de ser o

⁹⁹ Flusser, *Ensaio sobre a fotografia*, pág. 27.

¹⁰⁰ Flusser, *Ensaio sobre a fotografia*, pág. 28.

¹⁰¹ Flusser, *Ensaio sobre a fotografia*, pág. 29.

¹⁰² Flusser, *Ensaio sobre a fotografia*, pág. 29.

homem o seu criador, isso não impede que ele seja *usado* em proveito das próprias imagens.

Bragança de Miranda acaba por dizer que a beleza está na poesia: é ela que nos salva do excesso de imagens e da falta delas. “As imagens no início são as próprias coisas a que se colam imperceptivelmente, mas que alteram. A poesia é essa máquina de alterar, que cria outros espaços, impossíveis mas necessários”¹⁰³

A poesia afecta o “comum”, cria formas no “comum”, e é nestas formas “que o humano tem lugar”¹⁰⁴

A divisão das imagens que é feita pela poesia é aquilo que verdadeiramente nos altera e cria o mundo a que chamamos “humano”.

É tendo em visto tudo isto que queremos pensar agora a *fotografia*.

¹⁰³ Bragança de Miranda, *O corpo e a Imagem Miranda*, pág. 38.

¹⁰⁴ Bragança de Miranda, *O corpo e a Imagem Miranda*, pág. 31.

IV. FOTOGRAFIA

a. Desafio da morte

“As obras de arte são as mais intensamente mundanas de todas as coisas tangíveis”¹⁰⁵. A sua permanência está mais assegurada que outro qualquer objecto produzido “nada como a obra de arte demonstra com tamanha clareza e pureza a simples durabilidade deste mundo de coisas”¹⁰⁶ A estabilidade humana manifesta-se na permanência da arte, “de modo que um certo pressentimento de imortalidade – não a imortalidade da alma ou da vida, mas algo imortal feito pelas próprias mãos mortais – adquire presença tangível para fulgurar e ser visto, soar e ser escutado, escrever e ser lido.”¹⁰⁷

O exemplo que melhor encontro para ilustrar o acima referido é o da fotografia, onde a perenidade é encontrada tanto na permanência das coisas feitas pelo homem (artifício humano), como por meios técnicos que a fotografia possui.

A fotografia tem a capacidade, ou melhor, a mestria, de captar a realidade, tornando-a permanente, enganando e perturbando a morte. O homem, como seu autor, torna-se criador de imagens que afrontam a morte.

Para Roland Barthes a fotografia trazia a morte: dado que esta já não estava no religioso, talvez estivesse “nessa imagem que produz a Morte, pretendendo conservar a vida”¹⁰⁸. Passou assim a ter funções mágicas, passou a embalsamar o tempo: “a fabricação da imagem libertou-se mesmo de qualquer utilitarismo antropocêntrico”¹⁰⁹ tratando-se, assim, “da criação de um universo ideal à imagem do real e dotado de um destino temporal autónomo”¹¹⁰

Ao *roubar* instantes das acções do homem e fazê-las perdurar, a fotografia constrói um mundo, que de início, se tornou assustador para o próprio homem, sendo-lhe dado um papel quase de igualdade: “a partir do momento em que me sinto olhado pela objectiva, tudo muda: preparo-me para a pose, fabrico instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem. Esta transformação é activa: sinto que a Fotografia cria o meu corpo a seu belo-prazer”¹¹¹

¹⁰⁵ Arendt, *Condição Humana*, pág. 208.

¹⁰⁶ Arendt, *Condição Humana*, pág. 208.

¹⁰⁷ Arendt, *Condição Humana*, pág. 208.

¹⁰⁸ Barthes, *A Camara Clara*, pág. 103.

¹⁰⁹ Bazin, *Ontologia da imagem fotográfica*, pág.14.

¹¹⁰ Bazin, *Ontologia da imagem fotográfica*, pág.14.

¹¹¹ Barthes, *A Camara Clara*, pág. 19.

A fotografia regista um acontecimento que nunca se voltará a repetir, mesmo que a sua técnica lhe permita produzir mecanicamente a mesma imagem infinitas vezes. “Nela, o acontecimento nunca se transforma noutra coisa”¹¹²: a fotografia *conserva* os gestos, as roupas, os estados de espírito. Os gestos, as vontades, e os sonhos agora registados, manter-se-ão até que o objecto seja destruído.

¹¹² Barthes, *A Camara Clara*, pág.14

b. O objecto na fotografia

De todas as imagens que a câmara fotográfica possa tirar, a única coisa que a fotografia nos diz realmente é que aquilo que lá está é assim efectivamente: “não diz mais nada, uma fotografia não pode ser transformada (dita) filosoficamente, toda ela está carregada com a contingência da qual é um envelope transparente e leve.”¹¹³

Roland Barthes encontra grandes dificuldades em definir o que é realmente a fotografia, mas ela parece ser, acima de tudo, transparente. Ao referir-se a uma foto específica, não se fala da Fotografia, pode-se falar da sua técnica, do que esta representado nela, mas não da fotografia *em si*.

As imagens fotográficas, no caso de estar alguém lá representado, são o aparecimento do eu próprio como outro, uma “dissociação artificiosa da consciência da identidade”¹¹⁴; ao contrário do “retrato pintado que por muito semelhante (é o que falta provar) que seja, não é uma fotografia”¹¹⁵ não tem a capacidade de *roubar* mecanicamente a realidade.

O sujeito registado, capturado pela fotografia, transforma-se em objecto, passando por uma experiência de deixar a vida. Segundo Roland Barthes, passa por uma microexistência da morte, *tornou-se verdadeiramente espectro*. “O Fotógrafo sabe isso muito bem, e ele próprio receia (...) essa morte, na qual o seu gesto me vai embalsamar.”¹¹⁶ Enquanto fotografia tornei-me *Todo – imagem*, ou seja, *Morte em pessoa*. O fotografo usa esse objecto manipulando-o.

A fotografia, seja qual for, tem sempre elementos, alguma coisa ou alguém, e isso arrasta a Fotografia para a desordem imensa dos objectos – de todos os objectos do mundo. A fotografia possui-se e possui ou pode pussuir tudo o que nós conseguimos imaginar e por vezes pode até ultrapassar a própria imaginação.

“Porquê escolher [fotografar] um determinado objecto, um determinado instante, em vez de um outro? A fotografia é inclassificável porque não há qualquer razão para a *marcar* esta ou aquela das suas ocorrências”¹¹⁷. Ela gostaria, talvez, de se tornar tão nobre como um signo, “o que lhe permitiria alcançar a dignidade de uma

¹¹³ Barthes, *A Camara Clara*, pág. 14.

¹¹⁴ Barthes, *A Camara Clara*, pág. 21.

¹¹⁵ Barthes, *A Camara Clara*, pág. 21.

¹¹⁶ Barthes, *A Camara Clara*, pág. 23.

¹¹⁷ Barthes, *A Camara Clara*, pág. 14.

língua: mas, para existir signo, é necessário haver marca; privadas de princípio de marcação, as fotos são signos que não se fixam bem, que se alteram como leite. Seja o que for que ela dê a ver e qualquer que seja a sua maneira, uma foto é sempre invisível: não é ela que nós vemos.”¹¹⁸

¹¹⁸ Barthes, *A Camara Clara*, pág.14.

c. O mundo da fotografia

Num contexto de industrialização, o aparecimento da fotografia fez desassossegos os teóricos da época que tiveram muita dificuldade em percebê-la.

A tentativa de fixar uma imagem efêmera, para além de ser considerada impossível, era encarada como que uma blasfêmia, porque o homem, ao ser criado à imagem de Deus, não poderia ser fixado por nenhuma máquina humana. Essa experiência era solicitada ao artista, que era considerado divino e que por isso mesmo poderia tentar delinear com traços divinos o homem num rasgo de inspiração, poderia pintar um quadro ou desenhar, mas isso nunca passaria de uma tentativa, e mais importante, era feito pela mão do homem.

Um retrato pintado tem a mestria da mão do pintor, o autor da peça, e é essa competência que fica com o passar do tempo. A pessoa representada, por seu lado, vai perdendo as suas características, não podendo ser reconhecida posteriormente. A magia de fazer com que a realidade fosse reconhecida independentemente do tempo que possa passar, isso foi a fotografia que trouxe. O processo fotográfico é completamente técnico e a mão do homem, ao contrário da pintura e das outras práticas artísticas, não está em primeiro plano.

Todas as artes, eram fundadas na presença do homem; somente na fotografia se usufruía da sua ausência. Ela agia sobre o homem como um fenómeno “natural”, como “uma flor ou um floco de neve cuja beleza é inseparável de sua origem vegetal ou telúrica.”¹¹⁹ A fotografia goza de independência assim como as coisas naturais.

O autor só participa na construção do objecto enquanto orientador e que “por muito visível que [isso] esteja na obra final, não figura nela a mesma qualidade que a do pintor”¹²⁰

Pela primeira vez na arte, “entre o objecto inicial e a sua representação nada se interpõe a não ser um outro objecto. Pela primeira vez também, uma imagem do mundo exterior se forma automaticamente, sem a intervenção criadora do homem, segundo um rigoroso determinismo”¹²¹

¹¹⁹ Bazin, *Ontologia da imagem fotográfica*, pág. 19

¹²⁰ Bazin, *Ontologia da imagem fotográfica*, pág. 17

¹²¹ Bazin, *Ontologia da imagem fotográfica*, pág. 17

Partindo do princípio de que a fotografia está no contexto das artes plásticas, e por isso, pegando nas palavras de Deleuze, “Ela é independente do criador, pela auto posição do criado que se conserva em si”¹²². Atingido a sua autonomia, cria um mundo. Um mundo como qualquer obra de arte cria, o mundo da arte.

Tendo em vista que a fotografia tem a capacidade de capturar a realidade automaticamente sem ter a mão directa do homem, reforça a sua independência e autonomia como obra de arte.

A realidade que a fotografia capta é a dos homens: ela cria, portanto, um mundo que se torna muito semelhante ao dos homens. Conseguimos assim descortinar dois mundos paralelos, e que por vezes se cruzam. “No início ... não se ousava ... olhar longamente para as primeiras fotografias produzidas, tal era o espanto perante a nitidez e fidelidade à natureza, resultantes dos primeiros daguerreótipos, que despertavam em cada um de nós.”¹²³

¹²² Deleuze/ Guattari, *O que é a filosofia?*, pág.144.

¹²³ Benjamin, *Sobre a linguagem técnica e política*, pág.180.

d. *Autonomia da fotografia*

De acordo com Hannah Arendt as coisas fabricadas pelo homem *emprestam permanência ao mundo*. Até que sejam destruídas, as fotografias tocam, então, em dois mundos, o *mundo humano*, como objecto que perdurará como todos os outros, e o seu próprio mundo, visto que, para além de serem um objecto autónomo, são um objecto construído pelo homem e fazem permanecer os gestos do próprio homem. O homem, ao construí-la, empresta a sua *permanência ao mundo*, ela ao reproduzi-lo (ao homem) também o faz. Já não é o homem que se reproduz a ele próprio através da fotografia: é ela que, devido à sua autonomia, o faz.

A fotografia capta coisas que o próprio olho humano não vê: a câmara tem uma visão indiferenciada sobre a realidade, trabalha assim com o inconsciente na medida que cria ângulos completamente novos dos quais nem o fotógrafo nem a pessoa fotografada têm controlo e consciência. Deste ponto de vista, podemos dizer que as fotografias colecionam presas, as quais ficam para sempre num mundo à parte. E isto porque, como diz Walter Benjamin:

“...relativamente ao original, a reprodução técnica surge como mais autónoma do que a manual”¹²⁴. Na fotografia podem, por exemplo, salientar-se aspectos do original, que só são acessíveis a uma lente regulável, pode-se mudar de posição e escolher um ângulo de visão que não é acessível ao olho humano; por meio de determinados procedimentos como a ampliação ou o retardador, podem-se “registar imagens que pura e simplesmente não cabem na óptica natural.”¹²⁵

A fotografia desprende a arte de ter que se assemelhar à realidade. Com ela as outras áreas das artes ganharam novas perspectivas e interpretações do mundo, pois, como diz Bazin, “só a objectiva nos dá do objecto uma imagem capaz de ‘libertar’, do fundo do nosso inconsciente, esta necessidade de substituir um objecto por algo melhor que um decalque aproximado: o próprio objecto, mas liberto das contingências temporais”¹²⁶.

¹²⁴ Benjamin, *Sobre a linguagem técnica e política*, pág. 72.

¹²⁵ Benjamin, *Sobre a linguagem técnica e política*, pág. 72.

¹²⁶ Bazin, *Ontologia da imagem fotográfica*, pág. 19.

e. Fotografia e realidade

No início do sec. XIX a fotografia era encarada “como uma imitação um pouco mais perfeita do que a realidade”¹²⁷ e essa sua capacidade mimética resultava da sua capacidade tecnológica, que fazia aparecer uma imagem técnica e autónoma, objectiva e quase natural, sem que a mão do artista tivesse interferido directamente na fotografia.

Muitos críticos se insurgiram contra esta maneira de a sociedade encarar a fotografia e a arte. Baudelaire reprovou a fotografia, mas reprovou sobretudo aquela forma de a sociedade entender a fotografia e a arte — i.e. a convicção de que “a arte é, e não pode deixar de ser, a reprodução exacta da Natureza.”¹²⁸ Criticou, noutros termos, uma sociedade que acreditava que a indústria fotográfica seria a “arte absoluta”, a arte finalmente realizada como perfeita imitação da natureza. |

Para Baudelaire a fotografia deveria ser a “serva das ciências e as artes, mas a mais humilde das servas”¹²⁹. A fotografia seria uma ajudante da memória, e ela não poderia ser “ao mesmo tempo artística e documental, porque a arte é definida como o que permite escapar ao real.”¹³⁰ A fotografia estaria presa ao real, não nos permitindo fugir.

Outros autores como Picasso e Bazin, falam, pelo contrário, da fotografia como tendo a capacidade de libertar a pintura e as artes plásticas do “do real, do utilitário e do social”¹³¹, permitindo todo um mundo novo de objectos e pensamentos.

A fotografia teria a competência de operar com a ausência do sujeito: ao contrário da pintura, a fotografia não decifra, não selecciona e com isso não hierarquiza. Seria o meio mais justo de construir objectos artísticos.

O autor só participa na construção do objecto enquanto orientador e, como diz Bazin, “por muito visível que [isso] esteja na obra final, não figura nela a mesma qualidade que a do pintor”¹³²

Pela primeira vez na arte, entre aquilo que se quer representar e aquilo que fica efectivamente representado nada se interpõe a não ser um outro objecto: “Pela

¹²⁷ Dubois, *O acto fotográfico*, pág. 21.

¹²⁸ Dubois, *O acto fotográfico*, pág. 22.

¹²⁹ Dubois, *O acto fotográfico*, pág. 23.

¹³⁰ Dubois, *O acto fotográfico*, pág. 24.

¹³¹ Dubois, *O acto fotográfico*, pág. 25.

¹³² Bazin, *Ontologia da imagem fotográfica*, pág.17.

primeira vez também, uma imagem do mundo exterior se forma automaticamente, sem a intervenção criadora do homem, segundo um rigoroso determinismo”¹³³

Esta magia que acontece com a fotografia desassossegou quem a vira pelas primeiras vezes.

Bazin, citando Oliver Wandell Holmes sobre a invenção do “Estereoscópio” por Charles Wheatstone diz: “O primeiro efeito que se experimenta olhando para uma boa fotografia por meio de um estereoscópio é de uma surpresa tal, que nenhuma pintura jamais pôde provocar algo de parecido. O espírito avança no interior da profundidade da imagem. Os ramos descarnados de uma árvore em primeiro plano dirigem-se-nos como se quisessem arrancar-se-nos os olhos. O cotovelo desta figura desloca-se de tal modo que nos incomoda. Há igualmente uma quantidade tremenda de detalhes, a tal ponto que *experimentamos a mesma sensação duma complexidade infinita como perante a Natureza.*”¹³⁴

Bazin e Barthes iriam defender que o real na fotografia está na *mensagem sem código* que a fotografia tem a capacidade de transmitir.

Em suma, os autores referidos interpretaram a fotografia como conseguindo efectivamente representar o real, o real como ele é — a fotografia como um roubo.

Outros pontos de vista surgiram mencionando as falhas que a fotografia trazia ao representar a realidade.

As sombras reais não são como as da fotografia na Natureza¹³⁵. A fotografia terá sempre de obedecer ao ângulos impostos impostos fotógrafo, à distância escolhida e ao seu enquadramento: a realidade não está completa na fotografia.

As três dimensões passam a duas. Os sentidos não estão todos contemplados na fotografia: só o da visão e, no caso do filme, só a visão e a audição.

A fotografia também não é percebida como uma mensagem por todos, mas apenas pelos que conhecem este nível de códigos: “Melville Herkovits mostrou um dia a uma aborígine uma fotografia do seu filho. Ela não reconheceu esta imagem sem que o antropólogo não tenha atraído a sua atenção sobre os detalhes da fotografia (...) o dispositivo fotográfico é fundamentalmente um dispositivo *cultural codificado*”¹³⁶.

¹³³ Bazin, *Ontologia da imagem fotográfica*, pág. 17.

¹³⁴ Citado por Dubois, *O acto fotográfico*, pág. 27.

¹³⁵ Dubois, *O acto fotográfico*, pág. 27: “[Lady Elizabeth] não é apenas feita de luzes e sombras verdadeiras, directas”.

¹³⁶ Dubois, *O acto fotográfico*, pág. 27.

De acordo com esta interpretação, a fotografia não poderia, devido às suas falhas ao produzir a realidade, revelar a verdade empírica do mundo. Já não era o *espelho transparente* do mundo. O que a fotografia iria ter a capacidade de fazer seria revelar a verdade interior (não empírica): “*É no próprio artifício que a fotografia se vai fazer verdadeira e atingir a sua própria realidade interna. A ficção reúne, mesmo supera, a realidade.*”¹³⁷

¹³⁷ Dubois, *O acto fotográfico*, pág. 36.

f. Fotografia como espelho do real do mundo / fotografia como operação de codificação das aparências.

Philippe Dubois refere-se a estas duas maneiras de pensar a fotografia — a fotografia como espelho real do mundo e a fotografia como operação de codificação das aparências — como tendo em comum o facto de serem ambas “portadoras de *valor absoluto* ou ao menos *geral*, seja por semelhança seja por convenção.”¹³⁸

Diz ter sido necessário atravessar a fase “*negativa* de desconstrução do efeito do real e da *mimésis*, para [se] poder finalmente recolocar – *positivamente mas do doutro modo* – a questão da pregnância do real na fotografia.”¹³⁹

Subsiste um discurso da *mimesis* e um discurso do vestígio.

A fotografia teria o poder de conferir aos seus produtos um carácter de magia que a pintura e outros meios não conseguira. O seu carácter técnico, e como já foi referido, traz um encantamento que a pintura não conseguira dar.

O espectador de uma fotografia terá sempre necessidade de encontrar uma pequena centelha do acaso, do aqui e agora, o que faz com que a realidade consiga queimar a fotografia e a imagem. Já não vemos a imagem (a fotografia), vemos sim o que lá esta representado “e é preciso encontrar-lhe o lugar imperceptível, onde na maneira singular de ser deste minuto desenvolvido depois de muito tempo, assenta ainda hoje o futuro, e tão eloquente que, com um olhar retrospectivo, nós podemos encontrá-lo.”¹⁴⁰

A fotografia tem uma dependência do passado; como se pode ver, é justamente por ter conseguido ultrapassar o conhecimento dos códigos (de que se falava há pouco) que Barthes “pode insistir no realismo. Porque é na sua *essência*, quer dizer, para além de todos os códigos, ou aquém, que a fotografia”¹⁴¹ é, para ele, delimitada como inscrição referencial: “é na ‘pureza’ da sua denúncia, é pela sua ‘gênese automática’”, que ele faz ver a fotografia como “mensagem sem código”¹⁴².

¹³⁸ Dubois, *O acto fotográfico*, pág. 39.

¹³⁹ Dubois, *O acto fotográfico*, pág. 39.

¹⁴⁰ Dubois, *O acto fotográfico*, pág. 40.

¹⁴¹ Dubois, *O acto fotográfico*, pág. 43.

¹⁴² Dubois, *O acto fotográfico*, pág. 43.

Dubois acrescenta o puro acto-vestígio, ou seja: a mensagem sem código de Barthes só poderá existir num único momento, o momento que se tira a fotografia. É aí que o homem não poderá interferir, sob pena de modificar o carácter da fotografia.

Neste acto de tirar a fotografia há uma falha, “um instante de esquecimento dos códigos, um índice quase puro”¹⁴³ que não será mais que um instante e que logo de seguida será logo tomado e retomado pelos códigos que não o deixarão mais.

A imagem fotográfica é inseparável da sua experiência referencial, do acto que a funda.

A sua realidade primeira é uma afirmação de existência. A fotografia é, *primeiramente*, índice. Somente *depois* pode tornar-se semelhante (ícone) e adquirir sentido (símbolo)

¹⁴³ Dubois, *O acto fotografico*, pág. 45.

V. *AQUILO QUE OLHAMOS*



A fotografia aqui apresentada estará numa sala completamente escura, não nos são dadas a ver as margens da moldura, e a única coisa que nos é revelada é-o através de um pequeno foco de luz. Esse foco de luz permite-nos ver uma personagem que no meio de tanta escuridão tentará evitar que essa luz a ofusque. Ela sabe que esta luz está noutro espaço que não é o dela, está num mundo que ela não conhece, e sabe que estará a ser observada por alguém que estará nele.

O mundo a que ela pertence é ao mundo das imagens.

Ao apagarmos aquele foco de luz, ela desaparece para nós que a observamos: desconhecemos por completo o que se passa, estamos em completa escuridão, só quando acendemos o foco temos a certeza de que a personagem se incomodou por o termos feito.

Olhando para esta fotografia, criamos novas imagens, mas a personagem fotografada também o faz. Ela sabe que nós estamos “cá fora” e que para ela não passamos de imagens também. Pegando nas palavras de Carlos Vidal sobre as fotografias de Helena Almeida, e que penso poder reflectir alguma coisa deste

trabalho, a personagem rompe a tela com a cabeça e com o olhar “mirando inocentemente o ‘lado de cá sem ao certo saber o quê. Certamente que se trata de ver esse corpóreo da (não) essência da imagem. Enquanto forma instantânea, ela a nada corresponde a não ser a si mesma (...) o que se vê é também informado por aquilo que não se vê”¹⁴⁴. O espectador rouba e cria novas imagens, ele é um *voyeur*.

Este trabalho tenta evitar isso mesmo, que nós espectadores nos tornemos *voyeurs* pondo a mão à frente da cara.

O ponto ao qual a personagem resiste talvez seja para ela invisível, mas nós que a observamos sabemos que esse ponto somos nós — o nosso corpo, mas principalmente os nossos olhos.

O espaço que a personagem tenta descortinar é duas vezes invisível: esse ponto não é e não está no espaço da fotografia e por outro lado situa-se num ponto cego que é onde o nosso olhar penetra no olhar e no gestos da personagem e aí retorna para nós, é-nos devolvido.

E no entanto, “como poderíamos deixar de ver essa invisibilidade?”¹⁴⁵.

A personagem é uma personagem sensível, uma personagem fotografada.

A linha que a personagem estabelece ao tentar evitar a luz é para nós visível, não a poderíamos evitar, atravessa a própria fotografia e atinge-nos a nós que a iluminamos e nós que a observamos, estamos assim completamente ligados à fotografia, e ligados à representação da fotografia.

Aparentemente é um simples lugar de troca de olhares.

Os olhares que trocamos com a personagem só são ocorrem na medida em somos nós que estamos naquele local, nós estamos em excesso, e isso é ainda mais evidente quando a personagem se tenta tapar, tenta evitar que a observemos. Se de alguma maneira somos acolhidos e envolvidos por uma personagem pequena que nos mete irremediavelmente dentro do seu mundo, por outro lado somos expulsos pela tentativa dela de se esconder atrás das suas mãos. Esta é uma relação que se estende ao infinito.

Entramos aqui no que anteriormente foi dito: não se sabe quem vê e quem é visto. Sabemos, sim, que essa relação existe a partir de espaço diferentes. A nossa imagem a observarmos tal imagem é invisível para nós mesmos, e a nossa imagem

¹⁴⁴ Vidal, *Imagens sem Disciplina*, pág. 15.

¹⁴⁵ Foucault, *As palavras e as coisas* pág.60

para aquela personagem só é imagem porque nós próprios quisemos construir um foco de luz que nos permite ver e em última instância construir o seu olhar.

∴

Deleuze, em *Lógica da Sensação*, procura explicar como pode uma pintura tornar-se uma imagem-sensação e atingir o que Artaud designou como um Corpo sem Órgãos. O desafio a que me proponho é o de tentar definir esta minha fotografia como uma potencial imagem-sensação no sentido Deleuziano do termo. Apesar de se tratar de uma fotografia e de por isso haver diferenças consideráveis e óbvias em relação às pinturas de Bacon, vou tentar criar paralelismos entre as duas obras.

A fotografia aqui apresentada pretende ser um facto isolado sem estar sujeita a uma narrativa nem ter necessidade de ser representativa. Sem querer ignorar que se trata de uma fotografia e que a referência ao real existe e é visível, esta fotografia não depende de qualquer modelo depois de ser instalada.

Da mesma maneira que Bacon isola as suas figuras para “opor o figural ao figurativo”¹⁴⁶, esta imagem encontra-se privada de qualquer artifício que a possa comprometer, e este isolamento faz com que a imagem consiga tornar-se independente, visto que só a narração ou a ilustração a tornariam dependente.

Tendo em vista este isolamento, observemos então o fundo que nos permite isolar a figura. O fundo desta fotografia, e como já foi dito antes, confunde-se (por ser completamente escuro) com o fundo da sala em que está a personagem e com o da sala em que nós estamos. O espaço em que estamos é portanto o mesmo em que se encontra a figura, mas não é só por isso. Toda a peça sente a nossa presença, e a percepção que temos é precisamente essa. A luz que a ilumina está, perante nós, a entrar para um espaço que é o da fotografia, conseguindo, assim, obrigar o olho a ter necessidade de tocar na própria imagem. Esta é a função que Deleuze denominou como háptica e que é a que os egípcios usavam como princípio. Os planos aproximam-se e com a supressão da perspectiva que os gregos trouxeram, anula-se também a distância entre o espectador e a própria obra e a personagem que se encontra na obra.

¹⁴⁶ Deleuze, *Lógica da sensação*, pág. 12.

O que interessou a Deleuze e o que interessa discutir neste trabalho é a profundidade “magra” entre o *aplat* e a Figura, o que conduz à falta de domínio que o espectador tem, ignorando assim a representação das aparências do mundo sensível.

A sensação criada traça no espectador uma outra organização, o Corpo Sem Órgãos, por se ter conseguido criar um espaço onde existe uma comunicação entre a carne da Figura e a carne do seu espectador, originando vida e circulação de vida. A proximidade com a fotografia, assim como a proximidade com o quadro de Bacon, não é apenas uma encenação mundana, mas uma reunião da matéria. Os dois sentidos, o da visão e o do toque, aproximam-se estabelecendo uma comunicação, conseguindo atingir a percepção sem comunicação conceptual. A sensação é o que é vivido e experienciado, consiste em conseguir ter acesso à “unidade daquele que sente e do que é sentido.”¹⁴⁷

Da representação da fotografia são retiradas presenças que a ultrapassam como fotografia. De acordo com a “lógica da sensação”, esta fotografia consegue fugir a ser efectivamente uma fotografia: ela cria espaço interior assim como cria o tempo. Ela sai das regras que a fotografia impõe.

O processo de construção da fotografia é em tudo diferente do da pintura e o diagrama não poderá ser aplicado da maneira que foi descrita. Mas existe um diagrama.

A manipulação do acaso que o diagrama exige está sempre patente na fotografia. O autor da fotografia é incapaz de saber tudo o que ficará no registo fotográfico, contudo manipula o máximo para que consiga escolher o que quer realmente fazer. Na peça apresentada, o primeiro momento figurativo existiu também, e teve de ser limpo, com o processo que Deleuze descreve: o diagrama. Talvez o diagrama possa não ser o mesmo das palavras de Deleuze, mas com certeza que é um processo em ter em conta. Este diagrama não se circunscreveu a delinear traços ao acaso: o diagrama está antes no meio que é usado, está na própria máquina fotográfica que nunca permite fazer exactamente aquilo que o autor quis fazer.

O funcionamento de uma máquina fotográfica implica a oposição entre a mão e o olho, e é isso que dá origem ao diagrama. A mão do autor não interfere no momento em que a obra é construída, está em completo desacordo com o olho e desobedece-lhe. Está aqui a lógica do acaso, que constrói uma imagem-sensação. O

¹⁴⁷ Deleuze, *Lógica da sensação*, pág. 42.

artista não tem acesso a essa lógica. A fotografia capta aquilo a que o artista nunca conseguiria ter acesso, a lente tem uma visão indiscriminada conseguindo captar o algo de que nem o fotógrafo nem o que é fotografado tem consciência.

Existiu sempre, portanto, um pré-figurativo, que nunca chega nunca a ser eliminado completamente. Ele renasce quando se consegue retirar da figuração uma Figura, a representação da Figura, recriação de uma “Figuração.”¹⁴⁸

Merleau-Ponty é uma peça fundamental para compreendermos este trabalho porque faz uma reflexão sobre o que é a visão e sobre a importância da percepção. A peça aqui apresentada vive da percepção que eu tenho dela, vive do entendimento que o meu corpo permite que eu faça dela. Esta percepção é completamente desenhada pelo objecto que se encontra à minha frente — um objecto que só existe para o meu olhar (ou na minha percepção) e que, contudo, está aí fora (e não dentro da minha cabeça).

O meu corpo enquanto objecto no espaço apaga-se quando percepciono, e é a percepção que importa nesse momento, a qual me permite acreditar que o que está diante dos meus olhos é de um corpo sensível. É o nosso olhar que envolve a fotografia e que a veste. É necessário que o nosso olhar consiga *apalpar* a peça. Transformá-la em carne e colocar-nos no seu mundo, transformando-nos nele.

Mas outra questão surge e tem a ver com a percepção que eu vejo que a personagem tem. Se, como diz Deleuze, a obra de arte, ao ser imagem-sensação, é também carne e matéria, quando observo a personagem a observar-me e a tomar uma atitude em relação a isso, encontro-me no meio da unidade do que sente e do que é sentido. Eu não só experiencio o que sente e o que é sentido como faço parte disso. Sinto então que a vida é vivida nesse espaço, e que a nossa realidade é constituída por perceptos e afectos, mas também por pensamento.

∴

Em todas as imagens fotográficas que possam existir a única coisa que realmente sabemos delas é aquilo que lá está, todas elas são transparentes. Aquilo que vemos não é a fotografia em si, mas aquilo que já foi fotografado. Esta transparência é

¹⁴⁸ Deleuze, *Lógica da sensação*, pág. 100.

muito importante para perceber a fotografia exposta. Não é que a transparência da fotografia seja exclusiva deste trabalho, mas com essa transparência conseguimos efectivamente ver uma personagem que nos vê também. A transparência neste trabalho é igual para os dois lados da peça, para o espectador e para a personagem fotografada.

Esta envolvimento com a personagem fotografada vai pôr em causa o que disse André Bazin, no seu texto “Ontologia da imagem fotográfica”, sobre a capacidade de embalsamar o tempo. A fotografia aqui proposta vem de alguma maneira provar o contrário: se ela nos olha, ela está no presente: o tempo aqui é o presente e não aquele em que a imagem foi fotografada. Rolanda Barthes, em *A Câmara Clara*, refere que na fotografia o seu acontecimento nunca se torna outra coisa e, concordando com ele, não posso deixar de dizer que neste caso o acontecimento para o qual a personagem olha muda, e aí talvez mude alguma coisa de um acontecimento que nos parece à partida inalterável. A presença desta fotografia é sólida e parece impor-nos muito mais do que uma imagem de registo. A imagem com a qual nos deparamos é uma imagem que, aos nossos olhos, tem a capacidade de captar a realidade.



autor: Susana Lopes Borges

Bibliografia

ARENDT, Hannah, *A Condição Humana*, trad. Roberto Raposo, Lisboa, Relógio d'Água, 2001

BARTHES, Roland, *A Câmara Clara*, trad. Manuela Torres, Lisboa, Edições 70, 2008

BAZIN, André, *O Que é o cinema - Ontologia da imagem fotográfica*, trad. Ana Moura, Lisboa, Livros Horizonte, 1992

BENJAMIN, Walter, *Sobre arte, técnica linguagem e política*, trad. Maria Luz Moita/ Maria Amélia Cruz/ Manuel Alberto, prefácio de T.W. Adorno, Lisboa, Relógio d'Água, 1992

DELEUZE, Gilles, *Lógica da sensação*; trad. Roberto Machado, Rio de Janeiro, Zahar, 2007

DELEUZE, Gilles/ FÉLIX Guattari, *O que é a Filosofia?*, trad. Margarida Barahona/ António Guerreiro, Lisboa, Editorial Presença, 1992

DUBOIS, Philippe, *O acto fotográfico*, trad. Edmundo Cordeiro, Lisboa, Vega, 1992

FOUCAULT, Michel, *As palavras e as coisas — Uma Arqueologia das Ciências Humanas*, trad. António Ramos Rosa, Lisboa, Edições 70, 1998

FLUSSER, Vilém, *Ensaio sobre a Fotografia — para uma Filosofia da técnica*, Lisboa, Relógio d'Água Lisboa, 1998

MERLEAU-PONTY, Maurice, *O olho e o espírito*; trad. Luís Manuel Bernardo, Lisboa, Vega, 2006

MERLEAU-PONTY, Maurice, *O Visível e o Invisível*, trad. José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira, São Paulo, Perspectiva, 2007

MIRANDA, José A. Bragança, *O corpo e a Imagem*, Lisboa, Nova Vega, 2008

MOLINA, Ângela, *Helena Almeida: aprender a ver: obras selecionadas*, Porto, Mimesis, 2005

VIDAL, Carlos, *Imagens sem Disciplina: meios e arte nas últimas décadas*, Lisboa, Livros Vendaval, 2002