

Vilém Flusser¹ e a fotografia; Pintura e fenomenologia: aproximações

TOLEDO, Alexandre Mauro

Alexandre Mauro Toledo

Alexandre Toledo é ator, diretor teatral, dramaturgo, jornalista. É mestre em Filosofia pela UFMG e doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC/São Paulo.
toledoalexandre@hotmail.com

1. Vilém Flusser foi um pensador tcheco de origem judia. Nascido em Praga, atual República Tcheca, em 1920 e ali faleceu em 1991. Viveu no Brasil de 1920 a 1973 onde, a partir da década de 60 do século passado, passou a lecionar filosofia em universidades paulistas e a escrever para os jornais O Estado de São Paulo e Folha de São Paulo. Em 1973 voltou para a Europa onde passou a residir na França. É reconhecido com um dos mais importantes pensadores da comunicação e da contemporaneidade.

[PT] RESUMO: *O presente artigo procura estabelecer um diálogo entre a filosofia de Vilém Flusser e a abordagem que a fenomenologia faz da pintura, através da análise de Merleau-Ponty, principalmente quando ele nos fala que a pintura (e poderíamos dizer também a fotografia) torna visível o que se encontra invisível. Nosso diálogo se estabelece também com a pesquisadora Eliana Escoubas que nos traz um excelente quadro sobre a fenomenologia e a filosofia de Merleau-Ponty.*

Palavras-chave: fotografia, pintura, fenomenologia, olhar, imagem.

[EN] ABSTRACT: *The present article tries to establish a dialogue between the philosophy of Vilém Flusser and the approach that phenomenology makes of painting, through the analysis of Merleau-Ponty, especially when he tells us that painting (and we could also say photography) makes visible the which is invisible. Our dialogue is also established with the researcher Eliana Escoubas, who brings us an excellent picture about the phenomenology and the philosophy of Merleau-Ponty.*

Keywords: *photography, painting, phenomenology, looking, image.*

[ES] RESUMEN: *El presente artículo busca establecer un diálogo entre la filosofía de Vilém Flusser y el enfoque que la fenomenología hace de la pintura, a través del análisis de Merleau-Ponty, principalmente cuando nos dice que la pintura (y podríamos decir también la fotografía) hace visible lo que se encuentra invisible. Nuestro diálogo se establece también con la investigadora Eliana Escoubas que nos trae un excelente cuadro sobre la fenomenología y la filosofía de Merleau-Ponty.*

Palabras clave: fotografía, pintura, fenomenología, mirada, imagen.

Vilém Flusser e a imagem

Imagens são superfícies que pretendem representar algo. Na maioria dos casos, algo que se encontra lá fora no espaço e no tempo. As imagens são, portanto, resultado do esforço de se abstrair duas das quatro dimensões do espaço-tempo, para que se conservem apenas as dimensões do plano (FLUSSER, 2002, p.7).

Com essas palavras, Vilém Flusser abre o primeiro dos dez artigos que compõem o livro *Filosofia da Caixa Preta*. A fotografia é tratada sob os mais diversos aspectos dentro da perspectiva da filosofia desenvolvida pelo pensador tcheco, que é vista como um aparelho dentro de outros aparelhos. Para além de todas as implicações que tal concepção possa apontar, nos interessa, nesse artigo abordar como Flusser entende a questão da geração das imagens e em que medida podemos relacioná-la com outras abordagens como, por exemplo, a fenomenológica (da qual ela evidentemente não escapa), destacadamente quando se trata da pintura. Para Flusser a fotografia possui um status especial dentro do quadro das imagens técnicas. No seu entendimento, imagens têm sua origem na capacidade de abstração que nos é própria e à qual damos o nome de imaginação. Esse atributo por sua vez possui dois aspectos distintos: primeiro, a possibilidade de abstração em duas dimensões e, segundo, a possibilidade de reconstrução das duas dimensões abstraídas na imagem. Ou, em outros termos:

Imaginação é a capacidade de codificar fenômenos de quatro dimensões em símbolos planos e decodificar as mensagens assim codificadas. Imaginação é a capacidade de fazer e decifrar imagens (FLUSSER, 2002, p.7).

O decisivo para Flusser, no que diz respeito ao deciframento de imagens, é o fato de estarmos tratando de planos, o que permite que seu conteúdo possa ser captado num só golpe de vista. O problema que primeiro se coloca é o da superficialidade da interpretação. De fato, se alguém quiser aprofundar-se no significado das imagens representadas deverá permitir que sua vista passeie livremente sobre a superfície da imagem. A esse passear despreocupado, Flusser chama de *scanning*.

O traçado do *scanning* segue a estrutura da imagem, mas também os impulsos no íntimo do observador. O significado decifrado por esse método será, pois, resultado de síntese entre duas "intencionalidades": a do emissor e a do receptor. Imagens não são conjuntos de símbolos com significados inequívocos, como são as cifras: não são "denotativas". Imagens oferecem aos seus receptores um espaço interpretativo: símbolos "conotativos" (FLUSSER, 2002, p.7/8).

Que espaço significativo é esse? O vaguear pela superfície, nas palavras de Flusser, faz com que o olhar estabeleça relações temporais entre os diversos elementos da imagem já que, um elemento é visto após o outro. Esse olhar é então circular pois tende a retornar à contemplação ao que já foi visto e, mais que um simples retorno, o olhar se fixa em elementos preferenciais que, dessa forma, são transformados em elementos centrais, portadores preferenciais de significado. "O tempo projetado pelo olhar sobre a imagem é o eterno retorno. O olhar diacroniza a sincronicidade imagética por ciclos" (FLUSSER, 2002, p.8).

Tempo circular. O olhar que percorre as imagens, que estabelece as relações significativas é um olhar diferente, pois seu tempo também é diferente, um tempo de magia. Diferente do tempo convencional, linear, que é o tempo da escrita e da história. Uma relação causal entre os diversos elementos é estabelecida no tempo linear. Para que exista qualquer tipo de compreensão, uma coisa deve vir logo após a outra. A fumaça aparece na linha do horizonte porque algo está queimando. Não há gratuidade. Há relação de causa e efeito. No tempo da imagem, que é o tempo da magia, os elementos se explicam mutuamente, um dá sentido ao outro. Como no símbolo do Yin/Yang presente na bandeira coreana: é um círculo que se divide em duas partes ou são duas partes que se unem para formar um círculo? Um elemento não está após o outro. Um elemento está contido no outro porque ambos fazem parte da mesma realidade. "O significado das imagens é o contexto mágico das relações reversíveis!" (FLUSSER, 2002, p.8).

A imagem possui, assim, um caráter mágico e esse caráter é, para Flusser, de importância capital para a compreensão das suas mensagens. Imagens são códigos. Elas traduzem eventos e processos em situações e cenas. Não existem para eternizar alguma coisa, mas para substituir tal coisa por cena. Trata-se de um jogo. Um jogo que se manifesta pelo próprio caráter mágico da imagem, a sua estruturação em plano que desloca o olhar, res-tabelecendo-o sob novas condições.

Imagens são mediações entre homem e mundo. O homem "existe", isto é, o mundo não lhe é acessível imediatamente. Imagens têm o propósito de representar o mundo. Mas, ao fazê-lo, interpõem-se entre mundo e homem. Seu propósito é serem mapas do mundo, mas passam a ser biombos. O homem, ao invés de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver em função de imagens. Não mais decifra as cenas da imagem como significados do mundo, mas o próprio mundo vai sendo vivenciado como conjunto de cenas (FLUSSER, 2002, p.9).

O mundo, onde o homem passa a viver em função das imagens, é o mundo da idolatria, do esquecimento, da alucinação. O homem se esquece da função inicial da imagem, da razão de sua produção que é ser guia, servir de instrumento para orientá-lo no mundo. O esquecimento da função leva a uma outra amnésia: o homem perde a capacidade de decifrar as imagens. De acordo com Flusser, tal alucinação alcança seu apogeu por volta do segundo milênio antes de nossa era. A imagem entra em crise e a solução de tal crise consiste numa tentativa de resgate da função original da imagem. A imagem é então desfiada, rasgada, revolvida. Salta do plano para a linha e surge a escrita. O tempo circular é transcodificado em tempo linear, cenas são traduzidas em processos.

A escrita funda-se sobre a nova capacidade de codificar planos em retas e abstrair todas as dimensões, com exceção de uma: a da conceituação, que permite codificar textos e decifrá-los. Isto mostra que o pensamento conceitual é mais abstrato que o pensamento imaginativo, pois preserva apenas uma das dimensões do espaço-tempo (...) a escrita surge de um passo aquém das imagens e não de um passo em direção ao mundo. Os textos não significam o mundo diretamente, mas através de imagens rasgadas (FLUSSER, 2002, p. 10).

Estamos nos movendo em um outro território. As imagens dão lugar à escrita. O que temos presente agora não são os fenômenos, mas as idéias. Elas são expressas por conceitos. O texto surge do

dilaceramento da imagem que nele se refugia. É preciso encontrar no texto, a nova morada da imagem. “Em outros termos: a escrita é metacódigo da imagem” (FLUSSER, 2002, p. 10).

Pintura e fenomenologia

Eu teria mesmo uma certa dificuldade para dizer onde é que está o quadro que estou olhando. Pois não o olho como se olha uma coisa, não o fixo em seu lugar; meu olhar vagueia nele como nos nimbos do ser e eu o vejo segundo ele ou com ele, mais do que o vejo (MERLEAU-PONTY, 1980, p.90)².

A citação é de Merleau-Ponty, retirada de uma de suas obras capitais: *O Olho e o espírito*. O filósofo francês, como aponta Eliane Escoubas em brilhante ensaio no qual nos baseamos para redigir esse artigo, dirige suas preocupações para o espaço próprio da pintura, para o lugar ocupado pelo quadro dentro da percepção. Claro está, desde o princípio, que o olhar que se direciona para uma pintura (uma imagem para usar a terminologia de Flusser) é um olhar diferente do olhar que lançamos sobre a coisa em si. “Ver com” ou “ver segundo” são expressões que marcam tal distância.

A distância entre o espaço da percepção ou da representação (o espaço da imagem-cópia ou da imagem-reprodução) e o espaço pictural. Se o “ver segundo” ou o “ver com” são as condições da constituição do quadro como quadro, é precisamente porque o espaço pictural não é um espaço da representação-reprodução do real, que ele não é nem um “depois” (après-coup), nem uma duplicação do real (ESCOUBAS, 2005, p.164).

Mas, seguindo a argumentação da autora, poderíamos perguntar: o que a pintura pinta, afinal? E o que o espaço do quadro põe à obra? A resposta é que a pintura pinta as condições de visibilidade existentes ao longo da história e não as condições de reprodução da realidade. O próprio exercício do olhar, do vaguear livremente sobre as imagens, determina as condições de produção das próprias imagens. Não é o olho que se adequa à imagem, mas o contrário. O plano da imagem (quadro) é local privilegiado. Nele inscreve-se o espaço para a aparição da imagem ou, nas palavras de Escoubas,

O espaço do quadro é antes de tudo um espaço do aparecer e da manifestação, e não um espaço da representação. O espaço pictural é o pôr-em-obra (mise-en-oeuvre) do exercício do olhar, segundo suas modalidades históricas. “Exercício do olhar” diz o pôr-em-movimento do olhar, precisamente seu pôr-em-obra, sua energia (ESCOUBAS, 2005, p.164).

E para ilustrar o que está dizendo, Escoubas (2005) nos dá alguns exemplos. Obras como *A batalha de São Romão*, de Uccello, ou *A Montanha de Santa Vitória*, de Cézanne, ou ainda a *Ronda da Noite*, de Rembrandt. O espaço em cada uma dessas obras é visivelmente diferente. O que importa dizer aqui é, se é verdade que a pintura se direciona não para as condições de reprodução do real, mas bem mais para as condições de visibilidade segundo sua modalidade histórica, é necessário então, compreender como se configura esse espaço, como ele se desdobra a cada vez que é colocado em jogo.

2. Citado por Escoubas, Eliane. Investigações fenomenológicas sobre a pintura.

Essência e existência, imaginário e real, visível e invisível, a pintura embaralha todas as nossas categorias desdobrando seu universo onírico de essências carnis, de semelhanças eficazes, de significações mudas (MERLEAU-PONTY, 1980, p.90) ³.

Se Merleau-Ponty analisa a pintura por meio de categorias próprias da filosofia é lícito perguntarmos então, no dizer de Escoubas, que a pintura também se inscreve na história da filosofia? Um exercício do olhar, êxtase do olhar: na obra pictural, é colocado o sentido do Ser como aparecer. O espaço do quadro é o local onde o fenômeno do mundo, e a autora utiliza o termo no seu sentido grego de *phainesthai* que significa parecer-aparecer, é exposto em destaque, *mais visivelmente que as coisas localizáveis ou enunciáveis da representação*. (ESCOUBAS, 2005, p.164) O que implica dizer, nas palavras de Escoubas, que a análise do espaço pictural está atrelada a uma elaboração fenomenológica, enquanto revelação (desvelamento), do alicerce ontológico desse exercício do olhar. A resposta para essa questão foi formulada por Heidegger, na sua noção de *Dasein* que teria como uma de suas definições a espacialidade. "*O Dasein é espacial*", sendo essa espacialidade entendida como oposição à noção cartesiana do espaço (a extensão homogênea, divisível e descritível em termos de "figura e movimento"). Já a espacialidade do *Dasein*, pelo contrário, só pode ser compreendida a partir de seu modo de ser e o seu modo de ser é ser-no-mundo.

Ao contrário do *Ego* cartesiano, que coincide com seu "aqui e agora", o *Dasein* está fora de si mesmo. Ele está aí, e vem daí, em direção ao seu aqui: a espacialidade do *Dasein* é, afinal, uma deslocalização — aquilo a que Merleau-Ponty chamará *ubiquidade*. Por isso, o *Dasein* não sobrevoa as distâncias e as direções, ele as traz consigo; eis por que o espaço não é isso dentro do qual ele se encontra, mas isso que ele abre: ele é região (*contrée, Gegend*). A região é a rede dos distanciamentos e das orientações: desde a ontologia pragmática de *Sein und Zeit*, a região é um *topos* (ESCOUBAS, 2005, p.165).

O espaço para Heidegger não é dimensional, mas topológico. Dessa forma, "espaçar" ou "localizar" ganha o sentido de "liberar lugares". Esse "lugar" é compreendido como "ter lugar" e ele "advém", não está pré-inscrito em algo, no conjunto dos objetos que formam o mundo, por exemplo. *Um lugar não é outra coisa senão o advir do que advém: ele é, em sentido próprio, fenômeno do mundo*. (ESCOUBAS, 2005, p.166) A espacialidade topológica é então, definida como acontecimento. Nesse aspecto, a obra de arte (pintura, imagem) tem a característica de incorporar lugares. Então, se buscamos uma ontologia do espaço pictural, ela certamente abdicará da noção central de representação-reprodução da voluminosidade e se fixará na instauração da corporalidade: *instauração de "corpos" como acontecimentos*. (ESCOUBAS, 2005, P.166) E como lugares, poderíamos completar. Pensemos, como exemplifica Escoubas, num quadro de Van Gogh em que figura um par de sapatos. O que está sendo mostrado em tal imagem não é uma coisa particular (um par de sapatos), mas o mundo dessa coisa e de quem a usa (no caso, o camponês). Nessa perspectiva, o quadro se relaciona com uma "eclosão do ente", com o seu desvelamento, com a verdade desse desvelamento (*alêtheia*).

É, pois, a "verdade" como desvelamento que está em obra na obra de arte: a obra de arte é o "pôr-se em obra da verdade". Aqui, pois, a arte não é mais ilustração de alguma coisa, nem embelezamento da existência — não é "cópia" da natureza, nem "alegoria" de uma sobre-natureza, nem manifestação sensível do belo. As diversas possibilidades registradas pela estética tradicional estão

3. Citado por Escoubas, Eliane: Investigações fenomenológicas sobre a Pintura. In: Kriterion – Revista de Filosofia. Belo Horizonte: UFMG/Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, v. 46, n. 112, p. 163-173, dez. 2005

invalidadas. O que está em obra na obra de arte é o advento da verdade (ESCOUBAS,2005, p.167).

Verdade no sentido grego, *alêtheia*, desvelamento, descortinar a verdade oculta. Qual verdade oculta? A do mundo. Qual mundo? Não se trata propriamente do mundo natural, de um simples conjunto de coisas, mas de um mundo historial. Lugar próprio de existência do mundo. Um lugar onde o homem existe e que o homem faz existir, necessária circularidade. Impossível não lembrar-se de Flusser e da circularidade do tempo mágico da imagem. Impossível não perceber as ressonâncias do pensamento de Heidegger na filosofia flusseriana.

Para Heidegger, a obra de arte não se relaciona com a *aisthesis*, mas com a *alêtheia*. A essência da verdade coincide com a essência da arte. Desse modo, a noção de beleza, que tradicionalmente associamos à obra de arte, nada mais é que um dos modos de estadia da arte como desocultamento. É a partir de tal ponto de vista que Merleau-Ponty irá fazer suas considerações sobre a pintura assegurando-lhe um outro estatuto, na interpretação de Escoubas.

Quando Merleau-Ponty fala de “concentração e vinda a si do visível”, ele descreve esse momento em que a coisa está liberada a seu modo de desdobramento; ele descreve a instauração do aparecer, enquanto tal, diretamente na pintura. O que se quer dizer quando se diz que o que a pintura pinta é o aparecer do que aparece, o aparecer enquanto tal? (...). Que o aparecer é a visibilidade das coisas – sua invisível visibilidade, que só a pintura torna visível? (...) A pintura (toda pintura, mesmo a figurativa) pinta um mundo sem objeto, visto que o mundo que ela faz nascer sob o olhar não tem lugar na objetividade dos objetos, mas na visibilidade enquanto tal – que é o acontecimento de seu aparecer (ESCOUBAS,2005, P.168).

A pintura, poderíamos dizer, traz para o campo da visão o que não se vê naturalmente, cotidianamente ou, pelo menos, o que não se vê de imediato, de todo. A pintura traz consigo um novo mundo, ela, na verdade, redescobre, reinventa o mundo sob o olhar. A pergunta que fazemos nesse momento é: será que só a pintura tem essa capacidade? Não poderíamos ampliar esse conceito também para o campo da fotografia?

Fotografia é uma imagem técnica, isto é, uma imagem produzida por aparelhos. Os aparelhos, na terminologia flusseriana, são o resultado da aplicação do texto científico e sendo assim, são produtos indiretos de textos. As imagens técnicas são pós-históricas, ao contrário das imagens tradicionais (as quais incluímos a pintura) que são pré-históricas e surgiram num momento de crise da escrita. Nova magia.

Ontologicamente, as imagens tradicionais imaginam o mundo; as imagens técnicas imaginam textos que concebem imagens que imaginam o mundo. Essa condição das imagens técnicas é decisiva para o seu deciframento (FLUSSER, 2002, p.13).

O que nos interessa nesse ponto e, à guisa de conclusão, não é propriamente o processo de decifração de tais imagens ou o processo de sua produção pelo aparelho (caixa preta, input/output) que Flusser desenvolve ao longo do capítulo, mas qual o estatuto ontológico de tais imagens e a pergunta: podemos conferir à imagem técnica/fotografia, sob o ponto de vista da fenomenologia enunciada anteriormente, o mesmo estatuto que Merleau-Ponty, na esteira de Heidegger, atribui à imagem tradicional/pintura? O

que seria o mesmo que perguntar se tal linha de pensamento repercute no texto flusseriano. Propomos que sim. A imagem técnica, tal qual a imagem tradicional, também pode desvelar o visível, ser criadora de mundos sob o olhar. Senão, qual o sentido da afirmativa de Flusser de que, no ato de olhar, o observador se relaciona com a imagem como se ela fosse uma janela? O que é uma janela? Uma moldura (como um quadro), um campo privilegiado do olhar, um enquadramento da realidade ou, melhor dizendo, um tornar-se visível do que está invisível.

O caráter aparentemente não-simbólico, objetivo, das imagens técnicas faz com que seu observador as olhe como se fossem janelas, e não imagens. O observador confia nas imagens técnicas tanto quanto confia em seus próprios olhos. Quando crítica as imagens técnicas (se é que as critica), não o faz enquanto imagens, mas enquanto visões do mundo (FLUSSER, 2002, p.14).

Referências

BAITELLO JR, Norval. **Vilém Flusser e a terceira catástrofe do homem ou as dores do espaço, a fotografia e o vento**. Flusser Studies. V. 2, n. 3, p. 1-7, nov. 2006. Disponível em:< <http://www.flusserstudies.net/archive/flusser-studies-03-november-2006>>

ESCOUBAS, Eliane. Investigações fenomenológicas sobre a pintura. In: **Kriterion** — Revista de Filosofia. Belo Horizonte: UFMG/Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, v. 46, n. 112, p. 163-173, dez. 2005.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Olho e o espírito**. IN: OS PENSADORES. 2 ed. São Paulo: Nova Cultural, 1980, v. 52.

