

AS MÁQUINAS DE VISÃO E A EDUCAÇÃO DO OLHAR – TRANSBORDAMENTOS E INCONTINÊNCIAS VERSUS ENQUADRAMENTOS E VELADURAS

Alessandra Caetano – UERJ

Isabela Frade – UERJ

RESUMO

Discutimos a educação do olhar a partir do conceito de máquinas de visão de Paul Virilio, interrogando os processos culturais que modelam nosso principal vetor de percepção a partir do entrelaçamento indissociável entre visibilidade e invisibilidade. A arte e a educação estão vinculadas nas táticas de transbordamentos e de constituição de veladuras.

Palavras chave: máquinas de visão, corporeidade, campos cegos, arte educação.

ABSTRACT

We discuss the education of the eye through Paul Virilio's concept of "vision machine" questioning the cultural processes that shape our main vector of perception by the inseparable entanglement between visibility and invisibility. Art and education are linked in spillover tactics and the establishment of veils.

Key words: *vision machines, corporeity, blind fields, art education.*

Corpos videntes em campos cegos

O olho é o ponto central onde se enfeixam os dados sensoriais na nossa percepção. Somos educados a olhar para compreender, para avaliar e para valorar as coisas do mundo. Paradoxalmente, a esse mesmo olhar é atribuído o poder de falsear, de enganar e de seduzir com direção a outro estado – o de simulação – discussão que desde Platão a Baudrillard, tem sido uma constante nas reflexões filosóficas sobre o estatuto do conhecimento e da verdade. Em outras culturas, a corporeidade – e os processos cognitivos que dela derivam – se desenvolve de outros modos, o que nos instiga a pensar sobre esse progressivo refinamento do olho ocidental que, na arte, encontra seu paradigma de sensibilidade e reflexibilidade.

Clifford Geertz em *Interpretação das Culturas (1989)* reconta uma história deliciosa de Gilbert Ryle sobre a piscadela, exemplificando e relativizando, de modo bem humorado, o etnocentrismo que torna opacas as alteridades mais sutis. Cada

personagem deflagra um sentido diferente e o olho, curiosamente, é o dispositivo manipulador dessa opacidade entre os que percebem e os que permanecem alheios aos sinais operantes no grupo. A piscadela, por exemplo, significando cumplicidade, demarca territórios de significação compartilhados e, em seu sentido de compulsão inconsciente ou deboche, segrega. Mauss (2005) mensura essa dimensão da corporalidade socialmente modelada, onde até mesmo os gestos mais banais como cuspir ou sentar se fazem com controle e modos cultivados. A naturalização da percepção e, especialmente do olhar, é fator de primordial atenção do etnógrafo que se expõe ao contato com o novo e a diferença. Paul Stoller (1990) elabora a defesa de “uma virada sensual”, sugerindo que os sentidos do tato, da audição e do gosto devem estar ativados, indo além do sempre privilegiado olhar, nessa observação do “outro”. Stoller insiste na requalificação desse mesmo olhar, aconselhando o acesso crítico aos nossos próprios modos de percepção.

Para Merleau-Ponty (2004), ver-se e sentir-se enquanto corpo é condição para a constituição de uma autocompreensão humana. O corpo vidente e senciente preconizado existe no limite de sua auto-experiência situada entre “vidente e visível, entre tocante e tocado, entre um olho e o outro, entre a mão e a mão se produz uma espécie de recruzamento, quando se acende a faísca do senciente-sensível” (p. 18), estabelece-se sobre o “enigma” de que ele “que olha todas as coisas, pode também se olhar, e reconhecer no que vê então o "outro lado" de seu poder vidente. Ele se vê vidente, ele se toca tocante, é visível e sensível para si mesmo” (Idem, p. 17) e como tal integra o mundo percebido, visto, tocado, ouvido, degustado, inalado, falado.

Contudo, o olho não se vê. Ele está fora de seu próprio campo visual, ele constitui em si mesmo um “campo cego”, uma zona desconhecida, oculta, auto-oculta. O centro da percepção retiniana é incapaz de ver a si mesmo sem o auxílio de algum dispositivo, de uma prótese; é um ponto de fissura que, todavia, integra uma dinâmica entre um “mundo visível”, aquele “que o vê” e “suas relações com os outros 'visionários'” (Idem, p. 47) que estrutura o pensamento.

Esses modelos perceptuais e cognitivos estão, numa perspectiva educativa, sendo negados em sua irredutibilidade na medida em que se procura perscrutar e transgredir seus limites. Perguntamos, então, se estaríamos buscando através de

uma educação do olhar constituir essa autoconsciência do olhar que nos falta. O ponto cego seria assim tornado visível – ou essa consciência da cegueira (reconhecimento de sua irreduzibilidade) nos faria confiar mais abertamente nas outras esferas perceptuais, na retomada de uma forma amplificada do sentir?

Em *Maks in Venice* (**Ilustração 1**) Egven Bavcar manipula a condição de um olhar tocante através de uma “invasão” da imagem por parte do próprio fotógrafo cego. Ao tocar aquilo que pretende fotografar Bavcar percorre a distância visual entre a máquina fotográfica e o objeto. Ele projeta seu corpo no espaço da fotografia. E de certo modo diminui momentaneamente “o abismo que separa a visão que dá certa promessa de ubiqüidade, do tocar que leva ao problema da escolha” (BRUN, 1991, p. 173). Ver e tocar se integram enquanto procedimentos “que têm ambos acesso à forma, dão-nos duas experiências da distância e do transporte”, e “o tocar acaba por ser a aprendizagem da mediação e do intervalo que nos separa do que nos rodeia”. A mão é assumida por ele como órgão perceptivo que “leva consigo o eu e expõe-no, em todos os sentidos do termo”. (Idem, p. 174).



Ilustração 1: Evgen Bavcar. Masks in Venice. Fotografia. Fonte: personajesfotograficos.blogspot.com.

“A visualidade, como um texto híbrido que envolve arte, mídia e imagens do cotidiano, é, na contemporaneidade, objeto de estudo no ensino de arte” (DUTRA, 2010, p. 1938). Assim se reafirma a indagação pela complexidade do visível. Esses estudos contemporâneos se intersectam e se fecundam na investigação sobre as condições das visibilidades operantes que, politicamente direcionadas, hoje se constituem como os principais vetores de orientação nos ambientes culturais mais

diversos. Nesse aspecto, inquirimos o conceito de “máquinas de visão” formulado por Virilio (2002) que as apresenta como dispositivos através dos quais determinados aprendizados e revelações se desenvolvem enquanto, por outro lado, inversamente, promovem certos processos de ocultamento.

Das incontinências visuais

“Ao contrário da fotografia, o mundo não tem uma moldura: o olho divaga e pode apreender aquilo que está além das margens”. (MANGUEL, 2001, p. 92) Esta afirmação preconiza, inicialmente, uma característica de incontinência que seria própria da percepção visual. Confronta-nos com uma visibilidade que transborda os limites estabelecidos por quaisquer mecanismos que se proponham apreender e reproduzir a realidade em oposição às margens delimitadoras e fragmentadoras de uma fotografia, que resultariam em uma percepção composta de pedaços, recortes arbitrários que ainda que posicionados lado a lado nos ofereceriam apenas uma dentre muitas percepções possíveis de um mesmo mundo.

Ao estabelecer a fotografia como parâmetro e medida para a atividade visiva do olho, Manguel (Idem) propõe não somente uma dicotomia entre ferramentas perceptivas, mas aponta para os processos por meio dos quais a fotografia se tornou paradigma e mecanismo para apreender e compreender o visível, atentando para dinâmicas visuais próprias a um mundo que se habituou a ser visto como que por trás das lentes de uma câmera, no qual por meio do “olho da lente, o passado tornou-se contemporâneo e o presente se resumiu a uma iconografia coletiva. [...] A fotografia democratizou a realidade. Ou a fabricou?” (Idem, ibidem.) Manguel não confronta duas percepções opostas, uma “natural” e outra “artificial”, ou uma percepção “plena” e outra “incompleta”. No confronto entre a fotografia e o olho encontramos o posicionamento, lado a lado, de duas faces ou fases diferentes de uma mesma “máquina de visão” (Virílio, 2002). Dispositivos e componentes distintos, os quais, todavia, operam a partir de uma lógica semelhante.

Em *A Máquina de Visão* (2002), Paul Virílio propõe paralelos entre a dinâmica da percepção visual e os mecanismos tecnológicos de apreensão e reprodução do

visível, identificados por ele em ferramentas próprias às linguagens fotográfica, videográfica e cinematográfica. Virílio aproxima a dimensão sensível do *olhar* a uma condição mecânica, maquina, igualmente constituída por anteparos, lentes e reflexos, que se organizam em torno de dinâmicas e dispositivos alternados tanto de *exposição e revelação*, quanto de *ocultação, sobreposição, de oclusões e de veladuras*. Propõe, então, o conceito de uma “máquina” perceptiva – uma “máquina de visão” – equipada e operada por disposições culturais múltiplas. Ver seria, então, uma ação determinada por *máquinas culturais de visão*, uma composição de dispositivos culturais integrados. A realidade seria determinada, percebida, dentro das molduras criadas por essas máquinas produtoras de imagens. O mundo seria uma imagem, a percepção de um mundo se daria como a percepção de uma imagem (BURKE, 2004), contida nos limites do enquadramento, do recorte, do enfoque, da iluminação dessas máquinas perceptivas. A ação dessas máquinas, aproximadas por possibilidades oferecidas pelas tecnologias da comunicação e da informação, conduziria a um processo de aceleração dos mecanismos de produção, reprodutibilidade e troca de imagens entre sujeitos e grupos que resultaria na formação de “campos cegos”.

O termo “máquina de visão” não é adotado aqui somente no sentido de mecanismo ou equipamento visivo. No “olho que divaga” e apreende o que está “além das margens” encontramos a proposição de um olhar que se move, se desloca, um “olhar caminhante”, uma visão que “depende do movimento”. (MERLEAU-PONTY, 2005). O movimento desse olho corporificado se exprime para Jackson Pollock em uma pintura que se derrama sobre o espaço, ultrapassando os limites impostos pelo quadro, escorrendo para uma dimensão situada entre a realidade da pintura e a realidade externa a ela. Seu modo de pintar, que se baseia na pintura de um caminho do olho, partilha a agitação e a intensidade de um olhar que se move e se choca contra as fronteiras do visível.

O espaço do quadro em Pollock é o espaço ocupado por seu corpo, percorrido por seu olhar no ato de pintar, e as margens do quadro não interrompem a visibilidade do gesto, que continua, para além das molduras da tela. O olhar que se move em Pollock é um olhar que se move sobre um mundo igualmente emoldurado por processos culturais. Que reconhece a atuação das máquinas culturais da visão. E

por reconhecê-las, por saber identificar seus procedimentos e operações, age para alargar essas molduras, transbordá-las. Tenciona-as sabendo, no entanto, que isso não significa destruí-las. É um olhar que atua em meio a “visibilidades transbordantes” que se derramam sobre as bordas dos parâmetros “do “visus” (CANEVACCI, 2008) contemporâneo.



Ilustração 2: Martha Holmes. 1949. Foto de Jackson Pollock. Fotografia.

Fonte: bestoflife.tumblr.com.

Um transbordamento visual que reconhecemos igualmente na produção de Brígida Baltar (**Ilustração 3**), onde a condição incontinente se manifesta sob um anseio pela desmaterialização da obra (da qual o corpo não se ausenta), pela transitoriedade, e atinge os limites do invisível, quando os próprios rastros e resíduos da ação de coleta, a neblina, desaparecem por fenômenos naturais e inevitáveis de evaporação. Sob visibilidades corporais que deixam para trás apenas recipientes vazios e o testemunho silencioso das fotografias e dos vídeos por meio dos quais a artista registra suas ações. Na *Coleta de Neblina* identificamos uma busca por aquilo que escapa a visão e ao entendimento, que escoar, constituindo-se em uma percepção senão "liquefeita" (BAUMAN, 2001), ao menos gasosa, volátil. Uma percepção que se baseia na pluralização dos cânones culturais/ sociais (GEERTZ, 1997) da constituição do visível e sua tradução em imagem. Essas percepções "líquidas" (ou "vaporosas" nesse caso), desprovidas de limites ou formas definidas, geram poças, infiltrações, inundações, goteiras, névoas e fenômenos de condensação perceptiva em meio a inundação de imagens (fotográficas, videográficas, etc.) que nos são disponibilizadas pela cultura visual contemporânea, dando origem aos

"transbordamentos visuais" (no sentido de uma visão que não pode ser contida por fronteiras, limites, recipientes, ou ainda que continue sujeita a margens como uma fotografia).



Ilustração 3: Brígida Baltar. Coleta de Neblina (projeto Umidades). 1996-2001. Fotografia.
Fonte: celezinski.blogspot.com.

Em Pollock e Baltar manifesta-se um olhar que por um lado ultrapassa as fronteiras estabelecidas pela fotografia de que nos fala Manguel, mas que por outro se move de uma fotografia para outra e, nesse movimento, nesse salto, completa a lacuna deixada pelas margens, preenche os interstícios entre os fragmentos, preconiza o invisível. Vemo-nos diante de uma visibilidade “supercomplexa” que nos apontam “máquinas de visão supercomplexas” as quais encontram no campo das artes fatores de perturbação da dinâmica visual que estabelecem e na própria fotografia um mecanismo para sua apropriação.

Das supercomplexidades visuais

A *supercomplexidade* é consequência de um sistema de produção de pensamento que Ronald Barnett (2005) define como após-moderno, no sentido de uma posição filosófica assumida pelas instâncias produtoras/ consumidoras de pensamento para se relacionar com o mundo pós-moderno. Tal sistema se embasaria na incredulidade frente as *metanarrativas*, resultando não do fim desses discursos universalizantes do conhecimento, mas da própria proliferação cada vez mais intensa de “universais” na atualidade, em especial nos campos das ciências biológicas, biomédicas, tecnológicas, econômicas e sociais. A situação de

supercomplexidade se originaria a partir da impossibilidade de se dispor cada uma dessas *metanarrativas* contemporâneas em campos opostos e confrontá-las, uma vez que se desenvolvem com base em aspirações, valores, critérios, conceitos e estruturas variadas, que conduzem a campos diversificados de reflexão.

Da pluralidade de narrativas se desenvolve a situação a qual Barnett dá o nome de *supercomplexidade*, e com a qual designa a um contexto no qual os próprios conceitos e estruturas empregados por um sujeito ou grupo para organizar e compreender o mundo são postos em dúvida, posicionando a sociedade em uma situação de fragilidade que não implicaria exclusivamente uma “dissolução” desses conceitos e critérios social e culturalmente estabelecidos, mas uma sobreposição de estruturas racionais/ culturais igualmente dotadas de validade que podem ser utilizadas para conferir significado ao real (considerado aqui a partir de Berger e Luckmann (1998) enquanto experiência situada nos níveis sensorial e intelectual da percepção e da interpretação, o dado sensível da experimentação) e selecionar os parâmetros para determinar a realidade (entendida enquanto construção sociocultural estabelecida a partir de critérios pré-determinados coletivamente para a experiência do real, resultante de um processo político de disputa entre entendimentos, percepções, visões, pontos de vista a cerca daquilo em que consistiria o próprio real, com base naquilo que se consegue apreender do real). Para Barnett, quando se multiplicam as estruturas disponíveis para a interrogação e a decodificação, o resultado é uma situação de indefinição de critérios na qual prevaleceriam os discursos da dissolução dos valores enquanto categorias de pensamento, estando todos situados na esfera da cultura e, desse modo, do arbitrário.

As implicações de uma situação de *supercomplexidade* sobre manifestações, ações e objetos de determinados segmentos da cultura visual determinam uma dinâmica de multiplicação de formas de ver, sobre as quais inovações científicas e tecnológicas, trocas culturais e processos estéticos, exercem variados níveis de influência, uma vez que os limites entre o que *é visto* e o que *não é* são determinados no interior dos grupos humanos de acordo com critérios que combinam fatores e valores que permeiam aspectos tecnológicos, econômicos, históricos, políticos, artísticos de suas práticas sociais e culturais. É o que nos diz

Michael Baxandall (1988) quando destaca a relevância dos fatores sociais e culturais, as habilidades advindas do conjunto de experiências da vida cotidiana em seus aspectos históricos, econômicos, políticos e simbólicos, sobre as “habilidades inatas”, determinantes de uma sensibilidade retínica aos estímulos luminosos recebidos pelos olhos e interpretados pelo cérebro como formas e cores nos processos de formação do “olhar”. Manifestações religiosas, econômicas, artísticas, etc., participariam da constituição de maneiras específicas de se relacionar visualmente com o mundo, estabelecendo códigos *iconográficos* e *iconológicos* para a percepção e a interpretação visiva do real, resultando em uma categoria específica de arte mimética. Baxandall evidencia processos por meio dos quais se constrói aquilo que este texto optou por designar uma “máquina de visão”, tomando emprestado o termo cunhado por Paul Virílio (Op. Cit.) e expandindo-o para além das questões de uma pura “mecânica óptica” para abarcar as dinâmicas e as “mecânicas” culturais envolvidas na produção de visibilidades, de modos de ver.

Contudo, como Baxandall também afirma, em análises de processos culturais é necessário considerar dinâmicas de troca, contaminação, difusão, aculturação, enfim, a proliferação de discursos e práticas nos variados campos de conhecimento e compreensão do mundo, que abrem espaço para a confrontação de múltiplos critérios para determinação daquilo que é visto, daquilo que não é, e da região intersticial do que está situado no espaço localizado entre *ver* e *não ver*. Evidenciando para este estudo uma multiplicidade de “máquinas de visão” cujos componentes não se encontram fixados e “aparafusados”, mas que passam por constantes processos de “manutenção”, “adaptação”, máquinas que são desmontadas e remontadas continuamente, trocando peças e componentes entre si, sofrendo “transplantes” em seus dispositivos que se fazem mestiços, e resultam na produção de visibilidades igualmente mestiças, pois como quaisquer maquinários, as máquinas perceptivas não são feitas para a imobilidade. Máquinas abandonadas à imobilidade são máquinas que se deterioram, são corroídas pela ferrugem, invadidas pela poeira que trava suas engrenagens e embaça suas lentes. Precisam ser regularmente abertas, desmontadas, limpas, oleadas, remontadas. Às vezes, nesse processo de desmontagem e remontagem, as peças e componentes podem ser acidentalmente ou arbitrariamente dispostos em uma ordem diversa daquela que prevalecia antes de iniciada a desmontagem. Componentes de outras “máquinas

visuais” podem ser agregados, em substituição ou em acréscimo aos dispositivos, outros podem ser suprimidos, sem prejuízo para o funcionamento geral do equipamento.

Essas dinâmicas não são características exclusivas da sociedade contemporânea e suas máquinas perceptivas; todavia, não se pode negar a aceleração que tais processos sofreram, entre os séculos XIX e XX, em grande parte sob a influência das pesquisas tecnológicas relacionadas à comunicação e à circulação de pessoas e bens (materiais e imateriais), categorias as quais as tecnologias digitais conferem inúmeras possibilidades frente à “desmaterialização” e “abstração” cada vez maiores dos meios necessários à circulação e à troca de conhecimentos. Na relação estabelecida entre a sociedade ocidental contemporânea e a imagem, as possibilidades tecnológicas fragmentam, multifacetam e diluem os limites entre as instâncias pública e privada, individual e coletiva da memória, conduzindo sua aplicação midiática e documental a outros níveis. Um deles, identificado por Pierre Levy (Op. Cit.) na partilha de imagens por meio de páginas e álbuns virtuais permitindo a todos “tornarem-se jornalistas de si mesmos, mas também, de tudo quanto é possível testemunhar com uma câmera digital, um gravador ou um teclado em mão”. (p. 52)

O real se fragmenta e pluraliza diante das imagens produzidas por testemunhas oculares institucionalizadas ou não, dotadas de perspectivas, equipamentos visuais (culturais e tecnológicos) e pontos de vista diversos, divergentes ou não, ao mesmo tempo em que a variedade dos assuntos que se tornam noticiados e noticiáveis, rompendo os limites entre o pessoal e o público. Desses, a proliferação de aparelhos de telefonia móvel equipados com recursos fotográficos e de audiovisual possibilita a produção de reportagens e documentações “instantâneas”, cuja orientação pode oscilar entre a denúncia, a autopromoção e a invasão de privacidade. Diante da constituição de “uma esfera pública fractal, rizomática, que se refrata em milhões de ângulos diferentes nos sítios e nas comunidades virtuais do ciberespaço” (Idem, *ibid.*), as estruturas e os critérios para ver o mundo são problematizados, evidenciando um “comércio dos olhares” que se transforma “na gestão comercial do visível” (CESAR, 2009).

A integração de dispositivos fotográficos digitais, páginas de relacionamento online, circuitos integrados de vigilância audiovisual, filmes em DVD, vídeos postados no Youtube, álbuns virtuais, flagrantes em “tempo real” de fatos e acontecimentos disponibilizados simultaneamente para diversos países, etc., compõem um expandido mecanismo visual supercomplexo em que imagens “fazem sentido por si mesmas, pois produzem em nós um efeito de realidade, como também um efeito emocional, identitário e psíquico” através do qual estamos “convictos quando vemos uma imagem, acreditamos que a imagem é uma forma de testemunho material. O uso de suas práticas mercadológicas são potentes construções de visibilidade”. (FRANCA-HUCHET, 2009, p. 106-107) Essa “máquina de visão” contemporânea “supercomplexa” aproxima diferentes “máquinas de visão”. Engloba-as promovendo vertiginosas trocas entre elas, sobrepondo múltiplos critérios para ver o mundo que resultam em uma percepção “distraída” na qual aceitamos “que uma câmera (de TV, por exemplo) possa substituir nossa presença diante de um acontecimento, diante de um fato: um substituto de nosso olho como testemunha” (Idem, *ibid.*), mas sem dissolver completamente suas diferenças estruturais, mantendo seus ritmos internos individuais e o sentido próprio de rotação de suas engrenagens, resultando em uma imensa quantidade de visibilidades que se oferecem a nós, de imagens que nos solicitam nossa crença, nossa “fé perceptiva” (MERLEAU-PONTY, 2005), que nós lhes oferecemos “de forma distraída”. Que se tornam verdadeiras para nossos contextos culturais e nossas “máquinas de visão” “quase por princípio, simplesmente porque foram filmadas ou fotografadas”. (FRANCA-HUCHET, *Op. Cit.*, p. 107)

A visibilidade em um contexto sociocultural *supercomplexo* resulta em uma situação semelhante a que Neil Leach (2005) identifica como uma “inundação de imagens”, em um “transbordamento do visível” que não mais se limita ao mero transbordar da visibilidade em relação as molduras impostas pela máquina fotográfica. Para além de um transbordamento que evidencia uma fotografia que “(ampliada, cortada, tirada de determinado ângulo, iluminada de certa forma) cita a realidade de maneira deturpada”. (MANGUEL, 2001, p. 93) Um transbordamento que supera nosso conhecimento “dos limites de um documento fotográfico”, de “que ele mostra apenas aquilo que o fotógrafo quis enquadrar e aquilo que determinada luz e sombra lhe permitiram revelar” (Idem, p. 92) e acaba por nos cegar para esses processos.

Uma cegueira, uma veladura, um ocultamento que ecoa o ato/ imagem de Man Ray (**Ilustração 4**), no qual mesmo embrulhado, encoberto, prevalece um objeto que “virtual, oculto, perturbado, interpretado, imprevisível, achado, insólito, maravilhoso, selvagem – o objeto não deveria jamais ser idêntico a si mesmo.” (MORAES, 2002, p. 64) O objeto velado se desdobra em uma presença ausente ao mesmo tempo em que, posicionado no espaço expositivo, subverte seu princípio básico de dar a ver em evidencia sua potência oclusora. O visível deixa de ser pensado como um sinônimo para o objeto em si – que se torna coisa em estranhamento, num jogo de formas que desafia nossa memória visiva – para se tornar uma de suas possibilidades perceptivas. Nós ainda o percebemos, mas agora enquanto corpo, enquanto massa, volume de feridas visuais (DIDI-HUBERMAN, 1998).



Ilustração 4: Man Ray. O enigma de Isidore Ducasse. 1920. Fotografia.

Fonte: the-tarpeian-rock.blogspot.com.

Feridas que em Regina Silveira (**Ilustração 5**), se dão pela relação entre os objetos e suas sombras, em um jogo de remetimentos e percepções, de provocações visuais, de multiplicações, propondo uma sombra que existe em um tempo diverso do tempo do espaço expositivo, uma sombra deslocada, distorcida, ampliada, multiplicada que não corresponde à luz local.

Pois sombras são imagens efêmeras, fluídas, dotadas de uma visibilidade transitória. São rastros, indícios de uma materialidade sólida. Pertencem aos corpos dos objetos que impõem sua existência e matéria à luz, no sentido de que se manifestam por meio da presença do objeto. Desaparecido o objeto, oculto, também elas desaparecem, ou são ocultadas. Ao desaparecer a luz, a sombra uma vez mais

desaparece engolida pela escuridão, fundindo-se a ela. Prevalece a “cor de buraco” a “ferida visual” de que fala Didi-Huberman (Op. Cit.). Luz e sombra deixam, assim, de ser apenas fatores na determinação de contrastes para se tornar visibilidades móveis, em transbordamento.



Ilustração 5: Regina Silveira. O paradoxo do Santo. 1994. Ploter e vinil adesivo.

Fonte: elle.abril.com.br.

Dos campos cegos e os transbordamentos do visível

Dialogando com uma estrutura visual da sociedade que situa a imagem em uma condição de projeção imparcial, ao mesmo tempo falante e silenciosa, do real – Neal Leach (2005) situa-nos em uma “cultura de cópias”, uma sociedade que se organizaria a partir de imagens, baseando-se em uma compreensão do próprio mundo apreendido como imagem, algo que pode ser lido, iconográfica e iconologicamente, interpretado, (re)significado simbolicamente. A relação entre informação e produção de sentido baseando-se em um princípio de negação, segundo o qual a informação/ imagem atuaria devorando seu próprio conteúdo, resultando em um “autodesgaste” no processo de comunicação, bem como em um “autodesgaste” no processo de produção de sentido, inviabilizando, ou ao menos dificultando, os processos de comunicação e de trocas culturais.

Uma cegueira progressiva nos envolve em um consumo acrítico e excessivo. O próprio olho, como nódulo de abertura cognitiva, hoje se ofusca e se ressentido. O brilho do espetáculo detém esse poder de exorbitar anestesiando-nos, extasiando o olho que se aprisiona em imensa planura luminosa: “nossa época realmente é a época da *tela*”. (BOURRIAUD, 2009, p. 92) Quanto maior o risco de

homogeneidade, onde tudo se iguala na unidimensionalidade do espaço dominado pela lógica do consumo do excedente, maior o repuxo para o acento na identidade e na qualidade ímpar do localismo em busca pela diferença. Porém, nesse processo, os ofuscamentos progressivamente se ampliam.

“O espetáculo é expressamente o setor que concentra todo olhar e toda a consciência” (DEBORD, 1997, p.14). No entanto, este não se explica apenas no acúmulo e no excesso, mas precisamente na crença, na adesão sintomática, materialmente traduzida. Ele é o lugar do olho iludido. (Idem) Esse olho que se absolutiza termina por ser mesmo caminho de “uma perdição”, absorto na fé iludida de seu próprio poder quando do abandono da fantasia e do afastamento de uma corporeidade ativa e integrada.

É nesse intervalo entre ir e vir pelas exposições e ocultamentos, no balanço que nos fixa exatamente no esquecimento do corpo pelo embalo hipnotizante que a educação crítica do olhar se faz presente apontando as brechas para o engajamento no sentido das coisas, dos acontecimentos e das relações, não se deixando aprisionar entre a dialética do interior e do exterior, mas buscando a recuperação de inteligibilidade e comunicabilidade e de alcançar as novas condições de permeabilidade. “Nesse sentido, o potencial inerente às imagens se transforma em ameaça criando a necessidade de uma educação da cultura visual que priorize o desenvolvimento do senso crítico” (VALENÇA E MARTINS, 2007, p.887).

A saída que se apresenta como um movimento para além do campo da arte não deve arriscar no esquecimento da operação dessas máquinas poderosas de transbordamentos e rupturas que ali se produzem, retomando, para sua tarefa, esse diálogo entre os espaços intra, inter e trans/ institucionais, lembrando a condição do pensar/ sentir humano que perpassa, necessariamente, pelos diálogos e trocas que se cultivam nos âmbitos institucionalizados pelas culturas.

Entre as ações que buscam “iluminar” (uma referência ao sentido de apagamento que o termo aluno possui) os sujeitos permeiam os movimentos que, diametralmente, fecham as livres explorações e a liberdade de viver essa visualidade sem racionalizações totalizantes. O mesmo serviço de crítica cria, por sua vez, novos movimentos de ocultação, privilegiando uma perspectiva ou modelo

cognitivo. Elas projetam sua “sombra”. O sistema em hegemonia segue compondo quadros, escolhendo posições e determinando os objetos e seus contextos. É assim, também, um curso demarcado, inserido numa topologia controlada. A educação também participa desse contexto, devendo adquirir essa autoconsciência crítica de si como campo de concentração de forças e sentidos próprios, ideologicamente configurados. Por outro lado, inversamente, também vive dos transbordamentos e dois desvios e, assim como a arte, segue criando novas formas de visão.

REFERÊNCIAS

- BARNET, Ronald. *A universidade em uma era de supercomplexidade*. São Paulo: Editora Anhembi-Morumbi, 2005.
- BAXANDALL, Michael. *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style*. Oxford: Oxford University Press, 1988.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BERGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas. *A construção social da realidade*. Tratado de Sociologia do Conhecimento. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BRUN, Jean. *A mão e o espírito*. Lisboa: edições 70, 1991.
- BURKE, Peter. *Testemunha Ocular – História e Imagem*. Bauru, SP: EDUSP, 2004.
- CANEVACCI, Massimo. *Fetichismo Visuals – corpos erópticos e metrópole comunicacional*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.
- CESAR, Marisa Flório. *A ambivalência da imagem*. In.: CESAR, Marisa Flório; DABUL, Lígia; SIMÃO, Luciano Vinhosa (Ed.). *Poiésis*. – n. 13, V1. Niterói: PPGCA/ UFF, 2009. p. 11-24.
- DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- DUTRA, Analice Pillar. *Contágios entre arte e mídia no ensino da arte*. In *Anais XIX ANPAP*, Cachoeira, 2010.
- FRANCA-HUCHET, Patrícia. *Justo uma imagem*. In. CESAR, Marisa Flório; DABUL, Lígia; SIMÃO, Luciano Vinhosa (Ed.). *Poiésis* – n. 13, V1. Niterói: PPGCA/ UFF. 2009. p. 105-112.
- GEERTZ, Clifford. *A Interpretação da Culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.
- LEACH, Neil. *A anestésica da arquitetura*. Lisboa: Antígona, 2005.
- LÉVY, Pierre. *Ciberdemocracia*. Lisboa: Instituto Piaget, 2002.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac e Naif, 2005.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.

_____. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*. São Paulo: Editora Iluminuras/ FAPESP, 2002.

STOLLER, Paul. *The Taste of Ethnographic Things*. Philadelphia: University of Pensilvania Press, 1990.

VALENÇA, Kelly e MARTINS, Raimundo. *Arte Contemporânea, Cultura Visual e a Formação do Professor de Arte*. In Anais XVI ANPAP, Florianópolis, UDESC:2007)

VIRÍLIO, Paul. *A máquina de visão*. Rio de Janeiro: José Olympio Editor, 2002.

Alessandra Caetano – Mestranda em Artes pelo PPGARTES/ UERJ, docente no DEACP/ UERJ, coordenadora de projetos da ONG Laboratório Cultural, pesquisadora integrada ao Grupo Observatório de Comunicação Estética/ CNPQ. alessandraosc@gmail.com

Isabela Frade – Doutora em Comunicação pela ECA/USP, docente no PPGARTES/ UERJ, e Procientista/ FAPERJ, é líder do Grupo Observatório de Comunicação Estética/ CNPQ,. isabelafrade@gmail.com