

# Abrir os olhos (As imagens à luz da escritura)

Eyes wide open  
(Images at the light of writing)

Eduardo PELLEJERO<sup>1</sup>

## Resumo

A tematização platônica da pintura projeta sobre a produção e a contemplação de imagens atributos de irrealidade, irracionalidade e passividade, fazendo do *olhar* o oposto de conhecer e o oposto de atuar, uma aceitação acrítica das aparências, coisa de crianças. O presente artigo pretende problematizar essa tradição iconoclasta, explorando a abertura que as imagens da arte oferecem à escritura crítica.

**Palavras-chave:** Imagens. Olhar. Arte. Crítica.

## Abstract

The platonic critic of painting projects over the production and the contemplation of images notes of unreality, irrationality and passivity, opposing *seeing* to knowing and acting, a plain acceptance of appearances. This paper aims to problematize this iconoclastic tradition, exploring the opening that art images offer to critical writing.

**Keywords:** Images. Looking. Art. Critics.

---

1 Doutor em Filosofia Contemporânea (Universidade de Lisboa), Professor do Departamento de Filosofia da Universidade Federal de Rio Grande do Norte. Bolsista Capes/Pós-Doc 2015. E-mail: <estética.ufr@gmail.com>.

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

A filosofia nunca teve uma grande relação com as imagens. É uma história que não começou bem. Já nas suas balbuciantes origens, Platão identificava um inimigo nelas, associando-as às formas mais baixas da consciência. Mais tarde, durante séculos, de forma mais ou menos acrítica, os seus argumentos sobre o caráter irreal das imagens e a passividade dos espectadores foram incansavelmente repetidos por uma tradição ingenuamente iconoclasta.

Certamente, os alarmes de Platão em relação às imagens teriam enlouquecido na nossa época. As imagens proliferam onde quer que olhemos, registradas, transmitidas e reproduzidas vertiginosamente, sem descanso. Enchem o olho, cegam-nos. Afirmam, cinicamente, uma realidade deslumbrante na qual ninguém acredita, nem mesmo aqueles que aderem incondicionalmente ao espetáculo. Não lhes falta realidade. Pelo contrário, são terrivelmente efetivas: dão uma fisionomia ao mundo e uma figura ao nosso desejo. E cada vez é mais difícil olhar para outra parte; até piscar os olhos tornou-se complicado<sup>2</sup>.

Afortunadamente, a filosofia e os filósofos mudaram muito nos últimos dos mil e quinhentos anos. As imagens da arte moderna exigiram isso de nós, em algum momento. Hoje não consentem que duvidemos *sem mais* da realidade do que vemos e sentimos, da forma em que somos afetados. Puras ou impuras, figurativas ou não, as imagens falam. Dizem: se há mistério no mundo, é da ordem do visível, não do invisível. Dizem: a abertura ao mundo através dos sentidos não é nem ilusória nem indireta. Dizem: o que aparece é dobra do que é.

Isso quer dizer que, inclusive perante o regime imagético mais perverso, o problema não se encontra nas imagens, mas no exercício do nosso olhar. Não se trata simplesmente de aceitar ou recusar as aparências, mas de interrogá-las, de ressignificá-las, de torná-las um objeto de desejo, de reflexão ou de crítica.

Cada imagem traduz um encontro com o mundo, dando a ver, a partir do já visto, o resultado dessa experiência, na qual o que afeta a sensibilidade é, pela sua vez, afetado pela imaginação ou pelo intelecto, pela memória ou pela razão e, em última instância, transfigurado no entrelaçamento do olho e da mão, no estranho sistema de trocas que o corpo coloca em jogo<sup>3</sup>. A lição a extrair disso é muito simples: assim

---

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

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

como o pintor empresta o seu corpo ao mundo para transformar o mundo em pintura, o espectador deve empregar todas as suas competências intelectuais para transformar as imagens numa visão. O passivo e o ativo se confundem nesse gesto que é ver (e dar a ver). A visão depende do movimento, e a verdade é que só se vê aquilo que se olha, que se considera de tal ou qual modo, se foca e se interpreta. O espectador sente e é afetado, mas também observa, dirige o seu olhar, conduz a sua atenção e, em geral, submete o que lhe é dado na sensibilidade a um jogo livre entre as suas faculdades. Ele conecta e associa, vê e interpreta, olha e especula. Faz o poema do poema, diz Rancière; propõe uma deformação coerente, dizia Merleau-Ponty. Cada um trilha o seu próprio caminho, faz a sua própria experiência, conforma, transforma ou desforma as imagens que o mobilizam.

Agora, na medida em que a nossa cultura não faz da arte o principal instrumento das nossas relações com o mundo, na medida em que não nos sentimos tão à vontade perante as imagens como nos sentimos dentro da linguagem (cf. MERLEAU-PONTY, 1974, p. 79), a nossa emancipação, enquanto espectadores, requer um verdadeiro adestramento do olhar, um exercício atento da visão, uma prolongada ocupação do olho e da mente.

Ver só se aprende vendo. Há coisas que não vemos à primeira vista, *coisas que olhamos, mas não enxergamos*. As imagens comportam uma leitura limitada apenas pelas nossas aptidões, pelo tempo que lhes dedicamos, pela disposição com a qual as encaramos.

1. Em primeiro lugar, é uma questão do emprego do tempo. Uma imagem pode surpreender-nos, deixar-nos sem palavras, obrigar-nos, inclusive, a desviar o olhar. As imagens nem sempre provocam em nós um amor à primeira vista. Mas, se não desistimos delas, se persistimos na sua frequência, o nosso olhar pode encontrar, nas nossas competências poéticas e conceituais, elementos que ultrapassem esse primeiro momento de assombro, de rejeição ou indiferença. As imagens, como a beleza, são uma coisa severa e difícil, que não se deixa alcançar facilmente: é preciso espreitá-las, estreitá-las, enlaçá-las firmemente para obrigá-las a revelar-se (cf. BALZAC, 2013).
2. Em segundo lugar, é uma questão de disposição. Podemos reconhecer uma imagem, desconhecer uma imagem (ou desconhecer-nos perante ela), podemos ser seduzidos ou repelidos por uma imagem, chocados, inquietados, abraçados, consumidos por uma imagem. Como tudo em nós, o olhar pressupõe o carácter polimórfico do nosso desejo, se encontra inevitavelmente submetido às suas variações, aos seus investimentos e disposições<sup>4</sup>. Isso

---

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

quer dizer que, quando nos encontramos perante uma imagem, sempre está em jogo, antes inclusive de que a imagem comece a fazer sentido, uma forma de ver, de sentir, de ser afetados (e também uma forma de olhar, de reagir, de responder ao que nos afeta). Conhecer, descrever, criticar, julgar, experimentar, fruir, se distrair, estudar, manipular, repetir, colar, copiar, destruir, consagrar, adorar, contemplar, compreender, dialogar, são apenas algumas das muitas formas de colocar em jogo o desejo em relação a uma imagem. E não importa quantas precauções tomemos na hora de nos aproximarmos a uma imagem, é sempre uma posição particular desse tipo que está em questão, sendo que, inclusive quando nem todas tenham o mesmo valor, não há forma de afirmar, de modo geral, uma posição específica como sendo a melhor, a mais adequada. Nenhuma experiência suscitada por uma imagem pode reclamar, de direito, um privilégio sobre as demais.

3. Em terceiro lugar, é uma questão ao mesmo tempo poética e filosófica. Certamente podemos nos apoiar no saber disponível sobre as imagens, tomar emprestadas palavras para pensar e contar o que vemos: histórias e comentários, críticas e catálogos, tratados estéticos e livros de arte estão aí para nos oferecer um verdadeiro leque de possibilidades conceituais e poéticas, um apoio difícil de avaliar (digo isto com toda a ambiguidade possível). Em todo o caso, quando realmente fazemos experiência de uma imagem, aquilo que vemos excede todas essas formas e categorias, exige de nós que as coloquemos entre parêntese, que desarmemos o nosso olhar. Todo o saber existente para pensar uma imagem, todas as formas estabelecidas para escrever sobre ela, podem vir a apoiar ou questionar a nossa experiência, a nossa interpretação ou a nossa tradução, mas, na medida em que sempre é capaz de nos surpreender, a imagem (cada imagem) exige de nós a suspensão dos quadros mentais e das competências intelectuais adquiridas, e a exploração (a invenção) de novas maneiras de pensar e de escrever. Não existe meio privilegiado, não existe método, apenas pontos de partida e pontos de inflexão a partir dos quais podemos dar forma às nossas interpretações e aprender, assim, coisas novas (sobre as imagens, sobre o mundo, sobre nós mesmos).

Resumindo: olhar e ver alguma coisa, ser tocado, ou, inclusive, ser desarmado por uma imagem, é uma experiência que requer *tempo, desejo e invenção*.

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

1. Em primeiro lugar, do ponto de vista do tempo (da aula, do *feed* de notícias, do informativo das oito), as imagens se sucedem sem descanso, são continuamente substituídas por outras imagens, confundindo-se eventualmente num espetáculo que suscita o anestesiamento da nossa sensibilidade ou a indiferença do nosso olhar, isto é, a *cegueira*.
2. Em segundo lugar, do ponto de vista do desejo (de formação, de comunicação, de satisfação, de evasão), os dispositivos imagéticos contemporâneos tendem a estabelecer a distância, a disposição, a intensidade do nosso olhar, o foco da nossa atenção e a forma da nossa expectativa – produzindo a homogeneização das nossas subjetividades enquanto espectadores, isto é, a *despaixão*.
3. Em terceiro lugar, do ponto de vista do pensamento e da expressão (do claro e do distinto, do legível e do inteligível, do neutro e do objetivo), a experiência das imagens pede para ser reduzida ao denominador comum da nossa experiência cotidiana: contextualizada, historicizada, teorizada, traduzida numa linguagem acessível, sem atritos, e segundo parâmetros manejáveis, isto é, a *mediocridade*.

O que fazer, nessas condições de produção e circulação das imagens, para recuperar a sensação paradoxal que define o olhar assombrado que associamos ao que significa pensar? Como restituir a sua potência intrínseca ao olhar e admitir, ao mesmo tempo, o caráter inesgotável de certas imagens, a nossa impossibilidade de possuí-las completamente?

Caso a caso, imagem a imagem, essas questões requerem um tratamento diferenciado, que deve conjugar as apostas teóricas e poéticas com os investimentos existenciais e políticos, vitais e intelectuais.

Nem toda a imagem pode ser lida, nem toda a imagem admite tradução, pelo menos não completamente, sem resto<sup>5</sup>. O problema de saber como a intenção do produtor de uma imagem renascerá (inevitavelmente transfigurada) naqueles que olham não pode ser resolvido por referência a uma linguagem ou saber comum, sem comprometer a herança da arte moderna, que pressupõe que o

---

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

espectador que é atingido por uma imagem retome, por conta e risco, o trabalho de significação do gesto que a criou, sem mais guias que os traços deixados uma superfície, silenciosos mas acessíveis a qualquer olhar atento<sup>6</sup>. A ansiedade é parte essencial da nossa relação com as imagens no seu funcionamento contemporâneo (e qualquer saber que oblitere essa experiência é, para começar, um obstáculo para o olhar, não um instrumento, uma lente).

Por outro lado, e da mesma forma em que não existe uma posição privilegiada do desejo quando se trata de aproximar-se às imagens, não existe um estilo nem um pensamento adequados para traduzir as aventuras que nos propõem. Os conceitos e o vocabulário de que nos valem para interrogar uma imagem, ou para traduzir a nossa experiência de uma imagem, não se encontram sobre-determinados pela iconografia, nem pela história da arte, nem pela semiologia, nem pela estética filosófica. Perpassada por uma contingência radical, perturbada por circunstâncias sociais e individuais, culturais e políticas, a nossa experiência de uma imagem só pode ser articulada segundo combinações sempre singulares do conhecimento específico consolidado e dos devaneios da nossa imaginação, do saber técnico disponível e de ecos imprevisíveis suscitados por outras narrativas. A imagem é sempre *uma* experiência da imagem, o resultado de um encontro singular, que mobiliza, quando é uma experiência produtiva, todas as nossas competências (e só assim faz todo o sentido dizer que uma imagem nos move ou nos comove).

Não estou seguro de que seja desejável ou meramente possível prescindir do suplemento do discurso crítico em relação às imagens da arte. De alguma forma, elas nos impelem a responder, a dar testemunho da sua experiência, da prova a que nos submetem. Mas essas imagens não são simplesmente textos a serem decifrados, coisa que as converteria numa palavra de segunda ordem, justificando as respostas institucionais à ansiedade das pessoas que exigem saber o que as

---

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

imagens *querem dizer*. “Leituras críticas acompanham imagens desde o início dos tempos, mas nunca efetivamente copiam, substituem ou assimilam as imagens” (MANGUEL, 2011, p. 28). A questão é como fazer para que a nossa resposta crítica às imagens não se torne uma mediação codificada das palavras<sup>7</sup>.

A crítica sempre teve, e pode continuar a ter, um papel importante para nós, mas só na medida em que seja capaz de se expor aos desafios da experimentação e se abrir, assim, ao devir das formas. A partir dessa incômoda posição da consciência, comum a críticos e artistas – de Mallarmé a Valéry, de Joyce a Borges, de Kafka a Benjamin, e de Becket a Deleuze<sup>8</sup> –, a escritura crítica pode se converter novamente num verdadeiro laboratório e, quiçá, responder assim ao essencial da sua vocação moderna, que supõe, pelo menos, o seguinte:

1. A crítica fornece uma espécie de suplemento conceitual às imagens: as identifica ou apresenta como formas de arte, de dominação ou de resistência. Constitui um momento de reconhecimento ou, melhor, de resignificação. Uma espécie de chamada de atenção. Assim, por exemplo, a fotografia surge como um procedimento técnico-científico para análise do movimento, até que, pela intercessão da crítica, é deslocada para um cenário que não se deixava prever: o das imagens da arte. Da mesma forma, as experimentações modernistas, muitas vezes, necessitaram da intercessão da crítica para serem consideradas como pertencentes ao domínio da arte e não, por exemplo, ao da perturbação mental (Antonin Artaud, Daniel Johnston).
2. A crítica alarga e complica o mapa da sensibilidade. Tem por objeto abrir o olhar, espaçar a leitura, apresentar um leque de possibilidades para a interpretação, feito de visibilidades, significações, alusões e conceitos não evidentes. Consiste numa forma de iluminação, que não pretende esgotar o sentido das imagens (sentido que só depende de cada encontro com o espectador), mas que pode nos conduzir muito além do que o nosso primeiro olhar poderia nos permitir

---

7 “A menudo, cuando posamos la mirada sobre una imagen del arte, nos viene la irrecusable sensación de la paradoja. Lo que nos llega inmediatamente y sin rodeos lleva la marca de la confusión, como una evidencia que sería oscura. Mientras que lo que nos parece claro no es sino el resultado de un largo rodeo, nos damos rápidamente cuenta de ello – una mediación, un uso de las palabras. [...] Todo ello, sobre la misma superficie de un cuadro, de una escultura, donde nada habría sido escondido, donde todo nos habría sido, simplemente *presentado*.” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 11).

8 “Não há ficção porque a linguagem se coloca a distancia das coisas; a linguagem é essa distância, a luz onde as coisas estão e a sua inacessibilidade, o simulacro onde se dá a sua presença; e qualquer linguagem que, em lugar de esquecer essa distância, se mantém nela e a mantém nele, qualquer linguagem que fala dessa distância avançando nela, é uma linguagem de ficção. Pode, então, atravessar toda prosa e toda a poesia, todo romance e toda reflexão, indiferentemente.” (FOUCAULT, 1994, p. 280).

acreditar. Então a crítica é um movimento que nos faz reparar no que, em princípio, poderia nos passar por alto, e, nessa medida, é um auxílio precioso. Toda imagem é incompleta, inacabada, aberta; exige um olhar ativo, uma leitura colaborativa que, sem fechá-la, desenvolva todas as suas potencialidades. Facilitar um olhar assim, uma leitura assim, é o objetivo da crítica.

3. A crítica trava uma relação muito especial com a atualidade: “[...] da vasta herança do passado, a crítica traz à luz o que fala ao presente de modo direto e urgente” (STEINER, 2003, p. 23). O crítico deve escolher, e a sua escolha deve privilegiar o que pode entrar em diálogo com os vivos. Cada geração faz as suas escolhas. Há obras que vão além do seu tempo, mas a crítica muda de época para época, está atada ao presente. Comparada com a criação artística, a crítica pode parecer secundária, mas na época na qual nos toca viver, bombardeados por quantidades não manejáveis de informação, sufocados pela multiplicação dos arquivos, desvelados pelo acesso permanente a tudo o que já foi feito, ganha um valor fundamental, resgatando umas poucas coisas do esquecimento, propondo-as à nossa atenção como elementos fundamentais para pensar o que somos, o que chegamos a ser, mas também o que estamos em vias de devir. O crítico é, nesse sentido, uma espécie de caixeiro viajante. Propõe uma coleção, um recorte, antes de qualquer interpretação. Leva consigo, e nos apresenta, uma espécie de museu ou biblioteca portátil. As referências mais óbvias dessa metáfora se encontram na tradição que vai de Duchamp a Vila-Matas, mas conhece uma série de praticantes inesperados que excedem as definições acadêmicas da crítica (por exemplo, Henri Miller e os livros da sua vida).
4. A crítica está longe de ser relativa. É a tradução de uma descoberta. Certamente, cada um faz a sua experiência de uma imagem e, nesse sentido, a experiência da crítica não é menos subjetiva que qualquer outra. Mas há na proposição da palavra crítica sobre as imagens uma estrutura muito especial, que procura desfazer a distância que vai da subjetividade à intersubjetividade. Sabemos que Kant já apostava na experiência estética para operar esse trânsito. No mesmo sentido apontado por Kant, a crítica não decide a qualidade de uma obra, nem determina o seu significado; simplesmente o propõe à nossa apreciação, com mais ou menos entusiasmo, e sugere percursos para o nosso olhar. É a tradução de uma aventura intelectual singular, subjetiva, mas que espera encontrar nos outros, naqueles aos quais dirige a sua palavra, um eco, uma ressonância. Podemos aceitar o seu convite (ou não), podemos partilhar o seu entusiasmo (ou não), podemos percorrer os seus caminhos (ou não). Em todo o caso, quando o fazemos, quando prestamos de livre vontade o

nosso consentimento, quando o convite da crítica tem em nós como correlato uma experiência produtiva, que pode, inclusive, ir além do sugerido pela crítica, então a subjetividade da crítica abandona o terreno da relatividade à qual parece, à primeira vista, condenada, estabelecendo pontes entre ela e nós, num movimento de expansão da experiência, de contágio, que nunca se encontra assegurado, mas que pode atingir proporções inimaginadas. Assim, por exemplo, Octave Mirbeau descobre Van Gogh em 1891, numa época na qual não só o público em geral ignorava a sua obra, mas na qual inclusive os outros pintores modernistas tinham pouca consideração por ele (Cezánne, por exemplo, achava que ele pintava como um louco, e não dizia isso à maneira de um elogio); Mirbeau viu o que ninguém mais viu na sua época e escreveu sobre a sua experiência (extremadamente pessoal, isolada); alguns leram os seus textos e começaram a ver, alguns deles (muitos) escreveram por sua vez, etcetera, etcetera; hoje a pintura é para nós inimaginável sem Van Gogh.

5. A função da crítica compreende, necessariamente, uma componente pedagógica e emancipatória, e trava uma luta constante contra todas as formas de *tutagem* e *iliteracia*, contra a alienação e o embotamento das nossas competências para ver e apreciar, para ler e interpretar, para experimentar e traduzir o que vemos, lemos e interpretamos (e é só nesse sentido, acredito, que nos interessa a crítica). A crítica deve apresentar as imagens, deve explicar mais ou menos seu significado ou suas significações possíveis, mas, também, deve animar o público a permanecer perante elas, a perguntar-se pelo significado que poderiam ter na sua vida, destruindo, se é necessário, todas as interpretações preexistentes – isto é, propiciar o dissenso. A crítica não é uma mediação entre as imagens e o espectador, mas uma tentativa de por as imagens a trabalhar (a funcionar), de fazer entrar os espectadores no jogo (sem regras) que as imagens nos propõem. Nessa medida, a crítica deve nos oferecer todo o saber possível sobre as imagens para logo nos convidar a nos confrontarmos com a ignorância que suscita a experiência *cara a cara* de uma imagem. Nesse lugar, entre o saber e a ignorância, a crítica deve nos deixar a sós; em última instância, a emancipação é, necessariamente, um processo que cada um deve fazer por conta própria.
6. Por fim, a crítica é solidária das aventuras da invenção que levam a arte a percorrer os caminhos da experimentação. Tateante, destemida, imprudente às vezes, a crítica pressupõe uma recusa dos atalhos conceituais, uma renúncia às fórmulas fáceis, aos métodos instituídos, isto é, ao saber. A mesma reserva que determina a disposição da experimentação artística em relação às formas consagradas, e que situa o artista na intempérie, força a crítica a desarmar o

seu olhar, a colocar entre parênteses, quero dizer, *a suspendere* todas as estruturas dadas de significação (as categorias e os conceitos que utilizamos para dar uma forma ao mundo e um sentido à história).

Evidentemente, a escritura crítica nem sempre responde a estes apelos, e tenta racionalizar a ansiedade própria da ambiguidade das imagens, remetendo-a a um jogo cujas regras a crítica teria por objetivo explicitar<sup>9</sup>. Mas outra atitude é possível. Além, ou, se preferirem, aquém das formas consagradas, o crítico pode ser aquele que, sem reservas, põe à prova a cultura, abrindo-se à multiplicidade dos seus sentidos e à imprevisibilidade das suas pulsões, sem ideias preconcebidas de um saber, uma verdade ou uma razão a conquistar. Quando isso acontece, o crítico devém um *factor*, isto é, um *falsario* e um *inventor*, como sugere Didi-Huberman (cf. 2010, p. 13): um homem olhando para as nubes que se abandona, sem pretensões, ao livre jogo das suas faculdades, e que exerce (põe em prática) um pensamento sem abrigo, exposto ao que há de impensado e inclusive de impensável no exercício tradicional da crítica (cf. DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 14). Isso não significa a recusa de toda a ética do saber, mas apenas a procura de uma menos rudimentar (cf. SAER, 2004, p. 11) e, talvez, um modo da autenticidade não ligado à forma do verdadeiro (cf. BLANCHOT, 2011, p. 261). Porque se o próprio da crítica é multiplicar as possibilidades de tratamento da realidade, não pode deixar de submergir-se na sua turbulência, na sua ambiguidade, desdenhando a atitude ingênua (logo, dogmática) que consiste em pretender saber, de antemão, como está constituída essa realidade e quais são as formas eficazes da sua representação (cf. SAER, 2004, p. 11).

Nesse periclitante território, a crítica e o artista se confundem, colocando entre parênteses qualquer estrutura de significação existente, qualquer procedimento consolidado, qualquer inscrição genérica ou estilística autorizada, mas também, e sobretudo, qualquer imagem de um objetivo ou um fim a atingir. Rara espécie de cegueira, que, paradoxalmente, restitui o seu sentido profundo ao simples gesto de abrir os olhos e ver.

\* \* \*

---

9 Tal é o caso de Will Gompertz (cf. 2013, p. 15-16), quem procura inscrever a experimentação na história da arte, apresentando-a como parte de uma dialética evolutiva que se remonta aos tempos de Leonardo. Porém, na sua singularidade, na sua vitalidade, a experimentação implica uma ruptura, não uma continuidade, não pressupõe regras, nem sequer as estabelece, apenas se oferece a uma experiência que tem a forma da interrupção e a um jogo desregrado proposto à nossa liberdade. A remissão da arte à compreensão, e da experimentação a algo que deve ser entendido, é uma preocupação nobre, mas desnaturaliza o sentido da experimentação e compromete a potência própria da arte, na medida em que a sua prática tende a impugnar qualquer conceituação estabelecida. Na tentativa de dar direito de cidadania à experimentação (um lugar nos museus, um espaço nos orçamentos públicos, etc.), Gompertz acaba por inocular a experimentação, isto é, arrisca tornar inócua a própria arte no seu devir.

A tirania da legibilidade total e da satisfação assegurada, que domina a cultura da nossa época, tende a alimentar o nosso olhar com imagens pré-digeridas, propiciando uma atitude acrítica, pelo que devolver ao olhar a singularidade essencial de toda a imagem, e o caráter eventual de toda a situação visual, é de uma importância política fundamental. Isso não significa remeter a imagem ao domínio do inominável ou do ininteligível; significa, apenas, recordar que as imagens só existem, ou, melhor, só funcionam realmente numa tensão constitutiva entre percepções e significações, entre afecções e sentidos, entre o saber e a experiência, ambígua e problematicamente, enquanto instâncias de um mundo em permanente construção<sup>10</sup>.

Quando olhamos para uma imagem, podemos sentir que nos perdemos nela, nos afundar num abismo de incompreensão ou nos sentir desgarrados por uma multiplicidade de interpretações diferentes, mas na persistência e no engajamento nessas aventuras forja-se um olhar. Depois de tudo, cada imagem é uma trama de inumeráveis camadas de sentido que, enquanto espectadores, procuramos remover para ter acesso a ela nos nossos próprios termos (mesmo se nunca estamos sós e a emancipação é, por definição, um processo, uma tarefa infinita).

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

Não sei se as imagens são a matéria da qual somos feitos, mas, certamente, somos seres visíveis e videntes, seres para os quais o mundo aparece, de forma total e irrestrita, com cada imagem, sem outras limitações que as das nossas competências para ver e apreciar, para sentir e interpretar.

William Blake escreveu: “Como saber se cada pássaro que cruza os caminhos do ar não é um imenso mundo de prazer, vedado por nossos cinco sentidos?” (BLAKE apud MANGUEL, 2011, p. 22).

---

10 Nessa medida, a arte nos propõe uma aprendizagem muito especial, convidando-nos a levantar a vista, em ordem a recuperar a problematicidade que implica sempre a relação entre as imagens e o real, entre as imagens e o corpo, entre as imagens e a história, entre as imagens e a cultura (DIDI-HUBERMAN, 2006).

## Referências

- BALZAC, Honoré de. **A obra prima ignorada; seguido de:** um episódio durante o Terror. Porto Alegre: L&PM, 2013.
- BERGER, John. Pasos em direção a uma pequena teoria do visível. In: \_\_\_\_\_. **Bolsões de Resistência.** Lisboa: Editorial Gustavo Gili, 2004.
- BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário.** Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- DAMISCH, Hubert. Entrevista conduzida por Joana Cunha Leal. **Revista de História da Arte,** UNL, Lisboa: Edições Colibri, n. 3, p. 7-18, 2007.
- \_\_\_\_\_. Huit thèses pour (ou contre ?) une sémiologie de la peinture. **Macula,** Paris, n. 2, p. 17-23, 1977.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ante la imagen.** Pregunta formulada a los fines de una história del arte. Murcia: Cendeac, 2010.
- \_\_\_\_\_. Inquietar-se diante de cada imagem. Entrevista realizada por Mathieu Potte-Bonneville & Pierre Zaoui e publicada na revista **Vacarme,** n. 37, do outono de 2006. Disponível em: <<http://www.vacarme.org/article1210.html>>. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Disponível em: <<http://flanagens.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 19 de Junho de 2014.
- FOUCAULT, Michel. **L'arrière-fable.** Paris: Gallimard, 1994. (Dits et écrits, IV).
- GOMPERTZ, W. **Isso é arte?** Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens.** São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **O homem e a comunicação.** A prosa do mundo. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1974.
- \_\_\_\_\_. O olho e o espírito. In: CHAUI, Marilena (Org.). **Maurice Merleau-Ponty.** São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Coleção Os Pensadores).
- PLATÃO. **A República.** 10. ed. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível:** estética e política. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- \_\_\_\_\_. **O espectador emancipado.** Lisboa: Orfeu Negro, 2010.
- ROSENBERG, Harold. **Objeto ansioso.** São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

SAER, Juan José. **El concepto de ficción**. Buenos Aires: Seix Barral, 2004.

\_\_\_\_\_. **La narración-objeto**. Buenos Aires: Seix Barral, 1999.

\_\_\_\_\_. **Trabajos**. Buenos Aires: Seix Barral, 2006.

STEINER, Georges. **Lenguaje y silencio - Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano**. Barcelona: Gedisa, 2003.

VILA-MATAS, Enrique. **Chet Baker piensa en su arte**. Barcelona: Debolsillo, 2011.

Recebimento em: 26/02/2015.

Aceite em: 15/03/2015.