

Viso · Cadernos de estética aplicada
Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 19, jul-dez/2016

<http://www.revistaviso.com.br/>

Viso.

Dos holofotes aos vagalumes
Walter Menon

Universidade Federal do Paraná (UFPR)
Curitiba, Brasil

RESUMO

Dos holofotes aos vaga-lumes

Nossa intenção nesse ensaio é a de estabelecer uma reflexão crítica acerca de algumas das teses de Jean Baudrillard apresentadas pelo texto de Ricardo Fabbrini “O que está acontecendo com as imagens?”. Optamos por encaminhar o texto na forma de um questionamento acerca do sentido das propostas do pensador francês.

Palavras-chave: Baudrillard – imagem – simulacro

ABSTRACT

From Floodlights to Fireflies

Our intention in this essay is to establish a critical reflection about some of Jean Baudrillard's theses presented by Ricardo Fabbrini in his paper “O que está acontecendo com as imagens?”. We chose to organize the text as an inquiring about the meaning of the proposals of the French thinker.

Keywords: Baudrillard – image – simulacrum

MENON, W. “Dos holofotes aos vaga-lumes”. In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. X, n. 19 (jul-dez/2016), pp. 263-270.

DOI: 10.22409/1981-4062/v19i/246

Aprovado: 28.09.2016. Publicado: 28.12.2016.

© 2016 Walter Menon. Esse documento é distribuído nos termos da licença **Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional** (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

Licença: http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR

Accepted: 28.09.2016. Published: 28.12.2016.

© 2016 Walter Menon. This document is distributed under the terms of a **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International** license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

License: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

Interessa-nos neste texto apontar e evidenciar o caráter artificial que comporta qualquer imagem, qualquer representação, por meio da exposição de sua factura. Como fazê-lo sem cair na sedução dos clichês teóricos é o que nos parece ainda um problema. De qualquer modo, a recuperação das teses de Baudrillard, que muitos consideravam nos anos oitenta conservadoras, em diálogo e confronto com autores como Didi-Hubermam, Deleuze e Rancière, entre outros, se afigura estimulante e, acrescentaria, urgente, para pensarmos o significado do político ligado às imagens e do papel que a arte pode e deve realizar frente ao contexto da aparentemente incontornável hipervisibilidade. Tal hipervisibilidade seria imposta pela precessão das imagens, por sua hegemonia e consequente saturação do espaço semântico indicado pela perda de uma capacidade, cognitiva/afetiva, do reconhecimento de referenciais. A reação de Baudrillard nos anos oitenta à nascente inflação de imagens produzidas e disseminadas dentro de uma lógica da reprodutibilidade técnica acelerada pelo surgimento dos dispositivos digitais que, por sua vez, estaria inscrita naquela outra da indústria cultural, parece cada vez mais justificada. Suas teses, ainda que problemáticas, se nos afiguram confirmadas, sobretudo, quando se tenta pensar o lugar no mundo contemporâneo do exercício da mobilização política como partilha do sensível segundo os termos de Rancière.

Primeiramente pretendemos nos concentrar no que seria o aspecto problemático da tese da hipervisibilidade. Como aponta Ricardo Fabbrini, em Baudrillard a hipervisibilidade se caracterizaria por uma “topografia” das imagens e uma “deflação de sentido” diretamente proporcional à “inflação de signos”. Sem relevo; sem perspectiva; sem outro lado; sem avesso, e assim por diante, são termos que evocam “aspectos” relevantes dessa topografia que invocaria, em nosso entender, uma espécie de fenomenologia da imagem-simulacro.

Os simulacros são, assim, imagens de um “mundo sem falhas”, ou de uma “continuidade sem fissuras”; são imagens planas (ainda que em HD ou 3D); chapadas; lisas; superficiais; epidérmicas; peliculares; sem recuo; sem relevo; sem perspectiva, sem enigma, sem mistério; sem face oculta; sem outro lado; sem pregas; sem dobras; sem cimo; sem avesso; sem linha de fuga, nos termos salpicados pelo autor em diversos ensaios. Essas imagens seriam desérticas, vazias, porque, entre outros motivos, a “inflação ou excesso de signos” teria produzido, em aparente paradoxo, uma “deflação de sentido”. Da entropia das imagens circulantes, de signos permutáveis segundo a lógica da mercadoria, teria resultado, na conhecida equação do autor, a neutralização das imagens.

Ora, essa fenomenologia parece implicar uma noção, ainda que não explícita, de sujeito, contraposto ao observador, cuja posição em relação à imagem é da ordem da sedução do olhar reduzido ao estatuto ontológico topográfico das imagens. Um olhar que, fascinado pela inflação de significados, perde o seu próprio sentido à medida que tudo o mais se encontra reduzido ao processo de desaparecimento na platitude da transparência dos simulacros.

Essas imagens sem segredo produzem, no entanto, segundo Baudrillard, um “fascínio ativo” no observador. Esse fascínio pelo simulacro, pela imagem reduzida à materialidade do significante, de alta intensidade sensorial, que circula nos “jogos multimidiáticos”, é tomado por Baudrillard como “uma paixão niilista pelos modos de desaparecimento do real”: “Estamos fascinados por todas as formas de desaparecimento, do nosso desaparecimento. Melancólicos e fascinados, tal é a nossa situação geral numa era de transparência involuntária”.

Esse sujeito seria capaz de perceber e reconhecer, segundo uma perspectiva não “simulada”, aquilo que se percebe, a imagem-simulacro como algo diferenciado de um outro, ou outros tipos de imagem que apontam para um referente. Seria esse sujeito, ainda que condenado às “formas de desaparecimento” impostas pela “transparência involuntária”, um ponto de resistência ao fascínio do simulacro? Se assim não fosse, como se justificaria o diagnóstico e a própria análise de Baudrillard? Não seria esse autor, e seu texto, exemplar da resistência filosófica ao estado de fascinação que se substitui à capacidade cognitiva e afetiva de diferenciar imagem e referente? Não seria a imagem-simulacro, portanto, o “objeto” colocado em perspectiva pelo texto de Baudrillard e, nesse sentido, não seria este um índice de que o binômio sujeito/objeto, ainda que problemático, se sustentaria face ao simulacro, não como estrutura ontológica, mas enquanto esquema conceitual?

Quanto à questão de uma certa lógica transcendental que fundaria as imagens-simulacros, Fabbrini nos explica que

A lógica dos simulacros é, em síntese, para Baudrillard, a da “antecipação dos modelos” em relação à experiência vivida, fenomenológica ou existencial no espaço do mundo. Essa anterioridade dos modelos não seria, no entanto, necessariamente cronológica (no sentido da precedência da percepção do simulacro em relação à experiência no mundo da vida), mas deontológica (porque o modelo se apresenta como valor absoluto) e ontológica (uma vez que o simulacro seria tomado, pelo fruidor, como real). Dito de outro modo: “os acontecimentos (*événements*) já não teriam mais sentido”, segundo o autor, “não porque seriam insignificantes em si próprios; mas porque teriam sido precedidos pelos modelos (ou simulacros), com os quais o seu processo não faz mais do que coincidir”.

No entanto, a “antecipação dos modelos” que Baudrillard identifica como a “lógica dos simulacros” não seria uma outra maneira de se referir a uma característica fundamental de toda tentativa de saber teórico? Pensar o modelo segundo seu caráter antecipatório em relação à experiência vivida não significaria pensá-lo, exatamente, segundo uma ideia de modelo conceitual? Caberia aqui perguntar se no caso das imagens podemos pensar ou em uma experiência que não seja fenomenológica, ou em uma vivência desprovida de um quadro conceitual ou representacional mínimo. Não parece possível vivenciar, no sentido da *Erlebnis*, uma imagem, ou imagens, na medida em que seriam reduzidas a modelos puros sem referentes. Podemos pensar, no entanto, por um viés um tanto quanto kantiano, na incomunicabilidade de tal experiência. Ou seja, ela seria impossível de ser compartilhada na forma de um juízo universal desinteressado; o que

acarretaria problemas conceituais não só no que concerne à afirmação da imagem-simulacro como regime total de presença do ser, mas também no que concerne à noção de partilha do sensível e de possibilidade de ação política.

Essa questão da precissão do modelo em relação ao referente pode ser pensada por meio do exemplo do mapa que precede o território e o constitui.

A simulação não é assim, para Jean Baudrillard, uma modalidade de ilusão, de representação, um duplo ou espelho, ou ainda, a “abstração de um ser referencial”, de uma substância, mas o “modelo de um real sem origem nem realidade”: “O território já não precede o mapa, nem lhe sobrevive. É agora o mapa que precede o território – *precissão dos simulacros* – é ele que engendra os territórios cujos fragmentos apodrecem sobre a extensão do mapa. É o real, e não o mapa, cujos vestígios subsistem aqui e ali, nos desertos que já não são os do império, mas o nosso. O deserto do próprio real”.

Me parece que o território não deixa de ser referido; o mapa é sempre o mapa do território, mesmo quando esse o precede, porque não posso saber que um mapa é de fato um mapa sem considerá-lo um mapa de um território, uma representação de algo. Pode ser que o território seja puramente imaginário, uma cidade de maquete, por exemplo, que poderia ter sido construída a partir de um mapa que foi desenhado de maneira completamente aleatória, obedecendo apenas a algumas regras que os mapas costumam ter. Ainda assim, o mapa representaria a cidade de brinquedo, mas esta não representaria o mapa. A representação não é simétrica e nem reflexiva, ao contrário da relação de semelhança. Mapas não se assemelham a territórios, embora um mapa represente um território. Nesse sentido, não se confundem. Dentro de uma série de convenções que determinam o âmbito da cartografia, um esquema com desenhos sobre o papel se refere a um território, ou seja, o simboliza. Um mapa, pensado como a imagem-simulacro de um território, um modelo, teria que ser um território e não mais um mapa, ou seja, ele seria o território de um outro mapa, ele seria o objeto de uma imagem.

Seja lá o que for o real, ele parece sempre estar referido na análise de Baudrillard acerca do simulacro, mesmo que seja apenas como algo que deixou de ser, ou nunca houve. Há um aspecto nostálgico nessa noção que talvez esteja manifesto na ideia de transformação da violência explosiva em implosiva, acarretando o fim da arte.

Uma das noções que teria sido derogada, para Baudrillard, em nossa era da simulação ou dissuasão, é a de “violência revolucionária”. Não apenas nos campos da arte e da comunicação, mas também nos da política e do social, teríamos passado, nos anos 1960, ou mais precisamente, a partir de maio de 1968 – no marco polêmico do autor – da “violência explosiva” à “violência implosiva”. A “violência explosiva” seria a da “energia libertadora, própria do imaginário da irradiação”, que orientou as revoluções políticas da modernidade (assim como as vanguardas artísticas do início do século 20): “É a violência dialética, energética, catártica. É aquela que aprendemos a analisar e que nos é familiar: aquela que traça os caminhos do social e que leva à saturação de todo o campo do social. É uma violência determinada, analítica, libertadora”.

Existe, no entanto, segundo Baudrillard, outra modalidade de violência, completamente diversa, que escapa aos esquemas das teorias que é a “violência implosiva”, que já não resulta “da extensão de um sistema (como o das vanguardas artísticas que visavam à estetização do real), mas de sua saturação e de sua retração”. A violência implosiva seria a da “involução lenta” não apenas da arte e da comunicação, mas do próprio social, e, por conseguinte, das instituições políticas, ou de noções como a de poder. Estaria em curso, em suma, uma “reversão total”, um desinvestimento irreversível da ideia de violência explosiva, que, por seu turno, também implode ou involui – “assim como um deserto, aumenta”.

Por um lado, nos parece, a violência revolucionária consiste em algo da ordem do real compreendido como o contraponto do simulacro, por outro, perguntamos, não estaria a definição da violência revolucionária comprometida também com um quadro de referências típicas, ou pelo menos muito próximas, de um ideário revolucionário cujo modelo, ou modelos teóricos, por sua vez, estariam norteados por outros modelos imaginários de sociedade? É claro que tais modelos de sociedade se configuraram como o fim último da ação revolucionária, no entanto, não é menos verdade que esses encontram-se na causa dessas ações, ou no conjunto de suas razões e, na maioria dos casos, são frutos de uma longa tradição histórica.

Por último, vou me deter um pouco no que considero não problemático na questão da hipervisibilidade. É inegável o estado de coisas descrito por Baudrillard sob a rubrica da violência implosiva e seu diagnóstico de que ela se dá no seio de uma sociedade por “contato”. Abolição do contrato original do Estado, pela contiguidade e, até mesmo, promiscuidade. De fato, o contato extremo outorgado pelas redes sociais, por exemplo, pressupõe um dispositivo, no sentido de Foucault, capaz de proporcionar a aproximação sem recuo, aquele contato extremo que inviabiliza qualquer tomada de distância, qualquer perspectiva não somente em relação ao dispositivo que se torna invisível, mas também ao objeto (ou imagem) que desaparece em consequência daquele, ou que talvez nem mesmo chegue a se formar. Estaria nisso, nesse dispositivo, a ordem, ou a estrutura que permite o simulacro como pensado por Baudrillard? Uma espécie de cultura da cegueira afetiva/conceitual? Fundamental é, nesse sentido, o exemplo do fotógrafo cego Evgen Bavcar.

Essa procura por uma imagem de resistência já foi figurada, inclusive, na prática fotográfica do filósofo cego esloveno Evgen Bavcar. Sua prática indicaria o esforço desses artistas em recuperar a potência da visão, reagindo à saturação de signos, que a tudo neutraliza, fatigando as retinas. Se de tanto ver ficamos cegos, caberia agora a um cego – ao Tírsias da pós-modernidade – devolver-nos a visão. Em outros termos: suas fotos mostrariam, na dialética entre luz e sombra, a necessidade, hoje, da “passagem pela cegueira para que então, se possa aceder, outra vez, à visão”.

Assim como talvez tenha se dado com um cego a origem poética do pensar ocidental, talvez também seja com os fotógrafos cegos, ou com uma arte cega, que se possa recuperar a brecha ou a distância que funda o olhar. Lembremos da imagem de um montador cego (ou montadora?) em uma ilha de edição no filme *J. L. .G pour J. L. G* de

Godard, editando um filme apenas pelo tato. O que nos diz essa cena? Talvez, que a despeito da cegueira do montador, a montagem não é cega, a imagem não é cega e por isso faz ver, devolve a possibilidade do olhar.

À guisa de conclusão, que não se quer definitiva, caberia formular uma última questão que se declina em várias: como, ou a partir de que lugar simbólico, poderíamos reconhecer uma imagem, ou aprender a reconhecê-la? Essa “imagem na qual alguma coisa venha de fora”: “a verdadeira imagem” que, segundo Belting, temos por desafio descobrir “nas falhas e omissões na cadeia estonteante das imagens”.

Para Hans Belting, leitor de Jean Baudrillard e Aby Warburg, o desafio é descobrir “nas falhas e omissões na cadeia estonteante das imagens”, na qual “uma dada imagem meramente conduz até a próxima imagem” – o que nos remete à ideia de “tela total” – uma imagem na qual alguma coisa venha de fora: “a verdadeira imagem”, a que pode “suscitar um olhar apreensivo, com um pouco de ansiedade, ou mesmo de temor”.

Mas o que faz com que a imagem seja “verdadeira”? A sua diferença em relação ao simulacro? Seria essa imagem não aquilo que produz a brecha na lógica do simulacro, mas a própria brecha, na medida em que expõe, como o último filme de Godard o faz com o 3D, o funcionamento de dispositivos de apagamento da visão, devolvendo, portanto, a essa visão a reciprocidade constitutiva do olhar, no sentido de Didi-Huberman, do não visto que nos olha? E, pensando a partir da ideia de partilha do sensível de Rancière, perguntaríamos se a arte pode, por si mesma, ser a chave para pensar o político, ou a possibilidade de uma política, ou de uma ação política que já não esteja vinculada, produzida ou vivida como imagem, quer dizer, que não seja apenas uma representação do político? Ao formular essas questões temos por horizonte a pergunta de Deleuze citada por Ricardo Fabbri: “do conjunto dos clichês deve sair uma imagem. Com que política e com que conseqüências?”, ou na formulação de Ricardo Fabbri: “como esperar que da sucessão de simulacros na tela total saia uma imagem que ‘force o pensamento’, no sentido de Deleuze [...]?”. Talvez a resposta a nossa indagação seja o próprio fato de que ainda é possível se retomarem essas questões, formulá-las em um olhar para além, ou para aquém dos holofotes do fascismo, ou da tela total do capitalismo tardio que nos ofusca a visão que se ilumina pelas pequenas luzes dos vagalumes.

bibliografia complementar

AGAMBEN, G. *Qu'est-ce qu'un dispositif*. Paris: Rivages poche, 2014.

GOODMAN, N. *Linguagens da Arte*. Lisboa: Gradiva, 2006.

* **Walter Menon é professor do Departamento de Filosofia da UFPR.**