

A IMAGEM LUMINOSA E A IMAGEM SOMBRIA CLARIDADE, MEDIAÇÃO E REVELAÇÃO NA CULTURA VISUAL MODERNA

José Manuel Bártolo¹

Da Claridade

Tudo o que existe deve a sua existência à luz: o visível existe porque já foi visto. E à luz certa, na claridade — que, como lembrava Hamann, é uma participação ponderada de luz e sombras — as coisas aparecem-nos.

O que nos aparece - e é, de certo modo, para nós sempre uma *imago* — talvez seja originário em relação ao pensamento que o apreende e fixa através de um conceito; talvez os nossos conceitos não provenham sequer, unicamente, da iniciativa do nosso intelecto e apenas ressoem e repitam — como Bacon sugere no *De augmentis scientiarum*² —, do que há, o que nos aparece; talvez, em suma, todo o pensamento seja um modo de evocar, não apenas a aparição, mas o movimento entre os dois, que faz coincidir a *perda* do visitante com a *perda* do visitado e, nesse instante, proporciona o *encontro* a ambos³.

A tradição ocidental ensina-nos que caracteriza a condição humana o fascínio pela observação das sombras⁴. Cícero chama-lhe *curiositas*, essa particular “paixão do olhar”, de que também fala Apuleio sublinhando quão árduo é o percurso que conduz ao *photismos*, a iluminação do invisível⁵.

¹ Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens (CECL/UNL) [bartolo.jose@gmail.com]

² Francis Bacon, *De augmentis scientiarum*, II, XIII.

³ Podemos falar, como os estóicos, em “encarnação” disso que nos aparece (Goldschmidt, 1979).

⁴ Se o fenómeno é tudo o que nos aparece, depreende-se que no aparecer há sempre ocultação, neste sentido todo o fenómeno é, de certa forma, uma sombra. Seguramente, a tradição filosófica nos ensina que o conhecimento “natural” é sombrio, o que se deve não apenas à nossa finitude mas, igualmente, ao modo particular das coisas nos aparecerem: o encontro é sombrio.

⁵ De acordo com Barbara Maria Stafford “The Latin term *curiositas* appears to have entered mainstream vocabulary with Apuleius, although Cícero used the word in his private correspondence. It was linked to straying eyes, to a carnal vision (*desiderium oculorum*), to wandering around lost in a cloud ornamental or incidental detail (*parergon*). Broadly speaking, the concept referred to an uncontrollable passion to see, learn, know.” (Stafford, 2001: 59)

Desde o Século I que a palavra *photismos* foi sendo usada para identificar o modo como, cognitiva ou instrumentalmente, se procuram ultrapassar limites de visibilidade e inteligibilidade, na tentativa de rasgar um horizonte de luz que, revelando uma imagem⁶, reduza o que à nossa volta é obscuro.

As coisas não nos aparecem sem mediação. A luz é o mediador originário, ao qual se devem associar instrumentos de visão e registo, modelos de interpretação do visto e do registado e, finalmente, linguagem adequada a dizer isso que se roubou ao obscuro, aceitando, enfim, o privilégio que a linguagem detém, enquanto representação, de ser uma espécie de “como se” da luz, dando a ver-se ao mesmo tempo que dá a ver⁷.

Se todo o acto cognitivo nasce no interior desse jogo de luz e sombra, se na manifestação e na nossa capacidade de a acompanhar há sempre falha, também é certo que podemos descobrir, desenvolver, fixar — o que sabemos e o que não sabemos — pela imagem e pela palavra em correlato. Se imagem e palavra são finitas, a capacidade de ligar figuração e proferimento, de solidariamente — convertendo em imagens o que não consegue pronunciar e enunciando em palavras o que não se deixa figurar — se avançar no que se quer saber, é potencialmente ilimitada.

O acto cognitivo pode ser comparado ao despertar da luz matinal que desvanece a escuridão nocturna, ao iluminarmos a escuridão algo se manifesta e algo se perde na luz. Toda a imagem opera para com a vida como as trevas que dão à luz a claridade que a faz sucumbir, desvanecer-se. A história das imagens e a história dos meios associados à cultura visual é uma história de espectros, de projecções, que começou, talvez, com o abeirar-se de alguém junto da água para nela, surpreendentemente, ver uma imagem que nunca havia visto antes⁸. É certo que só se desenvolve o

⁶ Ser-se-ia, porventura, mais correcto se, em vez de falarmos em “imagem”, falássemos em “vestígio” (como Agostinho, para quem o conceito de imago tem um valor distinto) ou em “símbolo” no sentido, goethiano, de que tudo o que se manifesta é símbolo e, ao apresentar-se um si, dá notícia daquilo que apresenta, exactamente como a sombra dá notícia do corpo de que é manifestação.

⁷ Ideia que remete para a narrativa bíblica da Génesis e do nomear — a existência na linguagem — como condição do reconhecimento, do existir para nós.

⁸ O mito de Narciso envolve duas categorias estruturantes do pensamento grego, que aqui nos interessam. A água — o medium — é também um véu (velar e revelar são expressões distintas de um movimento comum); “O véu, ou algo que aperta, envolve, cinge, uma fita, uma faixa, uma ligadura, é o objecto último que encontramos na Grécia. Para lá do véu, não há mais nada. O véu é o outro. É o aviso de que o que existe, por si só, não se mantém, que exige, pelo menos, ser permanentemente coberto e descoberto, aparecer e desaparecer. Tudo o que se cumpre, iniciação, núpcias ou sacrifício, exige um véu, precisamente porque se cumpre é o perfeito, que substitui o tudo, e o tudo inclui o véu, aquele excedente que é a fragância da coisa.” (Calasso, 1990:353). A outra categoria, envolvida no mito de Narciso, é a do duplo. Sobre esta categoria, leia-se o ensaio de Maria Filomena Molder, “As provas dos duplos”, IN AAVV, Quartos Duplos, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1996, pp. 21-29.

medium quando há um saber que tem de ser mediado. Também a experiência cognitiva se deixa de representar, pelo menos desde Platão, por uma singular relação com a luz e sua ausência e também a experiência cognitiva se traduz por diferentes modalidades de relação com o plano da imagem. Adolf Portmann advertia-nos para a diferença, radical diferença, entre dois tipos de manifestações: as manifestações *autênticas* seriam aquelas que nos aparecem naturalmente, brilhando à luz, sem que o nosso poder operatório as provoque, e as manifestações *inautênticas* corresponderiam aquelas manifestações que se escondem do nosso olhar e que apenas se revelam à força, através da violência exercida pelos nossos instrumentos⁹. Diferenciando-se, assim, imagens luminosas e imagens sombrias, eram modelos cognitivos e lógicas de mediação que se distinguem.

Tomarei em consideração esta diferença na perspectiva da cultura visual moderna e, pontualmente (considerando linhas de continuidade) da cultura visual contemporânea.

Da Mediação

As imagens mediadas são imagens espantosas. O espanto localiza não só um problema estético mas, igualmente, um problema científico ao confrontar-nos com uma imagem ambígua e pairante. Na *Micrographia*, publicada em 1667, Robert Hooke reconhecia que o microscópio subvertia as normas de lucidez, coerência e estabilidade dos corpos ao transformar objectos comuns, como simples grãos de milho, em imagens misteriosas, irreconhecíveis e inquietantes. A racionalidade instrumental do século XVIII confrontou-se largamente com este problema, o do estatuto identitário de tudo aquilo que não é “nem uma coisa nem outra”. A geografia, a mineralogia, a química, a óptica, a medicina confrontaram-se com esses *inter-seres*, espécie de fantasmas cuja aparição depende de condições de possibilidade extraordinárias e cujo lugar no mundo, a despeito na sua permanente presença entre nós, não é reconhecido. O estatuto dos *invisíveis* (esses seres apenas perscrutados instrumentalmente) está, de certa forma, próximo do estatuto das imagens projectadas que parecem pairar visíveis mas incorpóreas como acontecia com as *diabruras* de Giovanni Battista della Porta usando a *Câmara Obscura* ou com as fantasmagorias de Robertson usando a *lanterna mágica*.

Os media sejam eles quais forem — a máscara do xamã ou o dispositivo de tomografia axial computadorizada do médico contemporâneo — des-

⁹ Esta proposta (como várias outras) do biólogo Adolf Portmann é comentada por Hannah Arendt em *The Life of Mind*, de onde apuramos a ideia (Arendt, 1978:27).

pertam o espanto na medida em que intermedeiam o visível e o invisível, o ausente e o presente, o manifesto e o oculto. O espanto é, essencialmente, a consciência de que o objecto identificado não é inteiramente identificado, há no que se vê algo que se esconde, que se deve conservar escondido, que se deve saber escondido permitindo admirar no que se manifesta o que se oculta. O espanto das imagens mediadas coloca-nos, assim, em contacto com uma zona de não-conhecimento, possibilita-nos algo que de outra forma poderíamos nunca saber, que o que se sabe, que o que se vê, sabe-se em escorço, remetência para algo que é evocado mas nunca fixado. Tal não significa que essas imagens nos remetam para um outro plano ou para uma outra vida, pelo contrário, o espanto é a nossa vida, naquilo que não nos pertence.

Se este espanto caracteriza a relação do cientista moderno com as imagens mediadas instrumentalmente, de uma forma ainda mais intensa ele se manifesta no espectador que se confronta com imagens associadas a um registo para-científico, colocado ao serviço do entretenimento popular, envolvendo câmaras obscuras, imagens anamórficas, espelhos parabólicos e uma série de outros dispositivos óptico-mecânicos cuja evolução dará origem às lanternas mágicas do século XVII.

Em 1690, Antoine Furetière definia já no seu *Dictionnaire Universel a Lanterne Magique* (também conhecidas por *Lanternas Vivas*) nos seguintes termos: “Lanterna mágica, pequeno dispositivo óptico que ilumina no escuro uma série de fantasmas e monstros tão presentes que quem não conhece o segredo acredita que tal só pode ser um acto de magia.” (Furetière, 1690).

Bruce Sterling lançou há algum tempo na Web o *Dead Media Project*¹⁰: um arquivo sobre alguns media nados-mortos (undead), degenerados (deceased) e mortos-vivos (never-lived), que somos chamados a procurar reanimar ou levados a, caridosamente, pôr fim ao suplicio.

A morte de um *medium* pressupõe a falência de uma determinada forma de mediação e o, conseqüente, desaparecimento do saber por ele mediado. É, precisamente, a partir do momento em que o saber, resultante de um certo agenciamento mediúnicos, já não pode ser resgatado, i. e., quando o *medium* se revela inconseqüente por se ter perdido o dispositivo que o fundamentava, que um *medium* tomba no seu envelhecimento e, definitivamente, falha.

Que a falha na mediação é mortal, eis o que nos ensina Bruce Sterling, mas que essa falha não resulta tanto da fragilidade do *medium* mas de condições de possibilidade do agenciamento mediúnicos (chamemos-lhe

¹⁰ Deadmedia.org. Vide Bruce Sterling, “The Dead Media Project: A Modest Proposal and a Public Appeal”, s/d, [http://www.deadmedia.org/modest-proposal.html]

dispositivo ou máquina semiótica) isso devemos recordá-lo por nós. O defeito do *medium* tem aqui a ver com a incapacidade desse *medium* gerar o efeito que no interior de um determinado dispositivo se espera e se é capaz de reconhecer. O defeito coincide com a incapacidade de reconhecimento do efeito mediunicamente possibilitado, consequência, quase sempre resultante de uma alteração do próprio dispositivo de mediação. Geoffrey Pingree e Lisa Gitelman fazem notar, a propósito, “Yet because their *deaths*, like those of all “dead” media, occurred in relation to those that “lived”, even the most bizarre and the most short lived are profoundly intertextual, tangling during their existence with the dominant, discursive practices of representation that characterized the total cultural economy of their day” (Gitelman, 2003:Xiii).

A morte, convém enfatizar, é *matéria dos vivos*

Na sua análise dos processos de mediação tecnológicos, Paul Duguid propõe que pensemos os media modernos a partir de duas categorias fundamentais. A primeira remete-nos para o conceito de “*supressão*” identificando a ideia de que cada novo *medium* “vanquishes or subsumes its predecessors”; a segunda remete-nos para o conceito de “*transparência*”, para a “*assumption that each new medium actually mediates less, that its successfully “frees” information from the constraints of previously inadequate or “unnatural” media forms that represented reality less perfectly*” (Duguid, 1996:65).

O arquivo ilustrado do *Dead Media Project* contém, no seu *sarcófago virtual*, alguns media que estiveram na origem da profunda transformação da cultura visual moderna, também analisados por Carolyn Marvin no seu *When Old Technologies Were New*, dispositivos anamórficos, Bancos ópticos, Câmaras Obscuras e Câmaras Lúcidas, Sacarímetros, Panoramas e inúmeros outros.

As tecnologias do visível, que a Modernidade largamente desenvolve, são meios colocados ao serviço de um processo de racionalização do olhar, que remonta à revolução anatômica do século XIV, ou seja, ao desenvolvimento do projecto taxinómico moderno. De facto, a história do alargamento do campo do visível, rasgado em direcção ao infinitamente pequeno e ao infinitamente distante, coincide com o fazer de uma história da verdade do visível, a construção de processos capazes de garantir a sua veredictão.

A leitura foucaultiana de Jonathan Crary (1992) (2001) parece-nos, a este título imprecisa, na medida em que faz coincidir a Modernidade mais como uma nova modalidade do ver, mediada pelos dispositivos estereos-

cópicos, e menos como uma semioticização do ver, i. e., a construção de novos modelos de interpretação e veredicação da verdade do visível.

Em todo o caso, dir-se-ia, como Crary também o mostra, que a mediação moderna se caracteriza por uma progressiva protecização do olho — crescentemente aparelhado, não se valendo a si próprio — funcionando o *medium* como um intensificador da visão, sempre confinando a uma lógica dispositiva capaz de o submeter a uma determinada ordem, injuntiva e prescritiva, ao serviço de uma visão correcta e exhaustiva; gera-se assim uma *pulsão escópica* que corresponde, em termos históricos, à materialização maquínica de um nó tecno-epistemológico no interior do qual o poder analítico da visão — prolongado pelas lunetas, microscópios, telescópios e toda uma panóplia de próteses do olho — se pode gradualmente assumir como virtualmente infinito.

Ao alargar o campo do visível, a Modernidade alargou, também, o espaço onde arriscamos a nossa perda, o espaço onde enfrentamos a desapareição. Porque a experiência visual da presença se constrói, concomitante, à experiência visual da ausência, constatação de que já não vemos o que dantes víramos, consciência da desapariação e consequente luta para impedir o que desapareceu de deixar de ser visível. Deste modo, como sublinha, John Berger, “o visível produz uma fé na realidade do não-visível e provoca o desenvolvimento de uma espécie de olho interior, que retém, reúne e dispõe, como se organizasse um espaço interior, precisamente, e como se pudesse proteger para sempre a ausência, essa armadilha montada pelo espaço, aquilo que foi visto.” (Berger, 2008:60).

Alterar o campo da visibilidade — e, conseqüentemente, o seu estatuto — pressupõe alterar esse espaço interior dentro do qual se faz coincidir o que se conhece ao modo como se reconhece. Alterar o campo do visível provoca, assim, dificuldades de reconhecimento, despertando, nesse espaço interior, os nossos fantasmas — esses que não conhecemos nem desconhecemos por inteiro, esses para os quais tarda a claridade que inteiramente os revele.

Se tememos a escuridão por ela nos impedir de ver sem que estejamos privados da visão, de igual modo tememos que uma luz irrompa na escuridão iluminando ao nosso olhar qualquer coisa que sabemos dever permanecer obscura. Sabemos que a luz nos poderá dar a ver os objectos que envolve na condição — absolutamente necessária — de não os envolver insuficientemente nem demasia. Sabemos que o nosso olhar não suporta demasiada luz que ofuscando impedir-nos-á de ver, nem luz insuficiente que obscurecendo não nos possibilitará ver. E sabemos também que aquém e além do espectro de luz que nos possibilita visibilidade há coisas que se movimentam invisíveis habitando zonas intensas de negro e de

brilho. Tememos, como notava Elias Canetti, ser tocados pelo desconhecido. Quando esse desconhecido toca, mesmo que à distância, o nosso olhar, como acontece nas imagens soltas pelas Lanternas mágicas, pelas Fantasmagorias e pelos Traumatoscópios, nessa escuridão em que a *curiositas*, avançando, constrói mil formas para um perigo, é aí que nos confrontamos com uma imagem que é imagem, a um tempo, de tudo aquilo que não estamos preparados para ver.

Esta imagem é sempre mais do que uma imagem; é o lugar de uma separação, de um dilaceramento sublime, entre o sensível e o inteligível, entre a lucidez e o sonho, a cópia e a realidade, a vida e a morte. Era este mesmo dilaceramento sublime que a ciência natural do século XVIII reconhecia nesses seres tão sublimes que para eles não podia haver um nome que definitivamente os nomeasse. Eles teriam de ser nomeados metaforicamente e não apenas por uma imagem mas por inúmeras para que no final, da reunião desses nomes, pudesse surgir uma imagem com um certo sentido identitário, uma imagem que como eles estivesse aquém e além deste mundo. Chamavam-lhes *invisíveis, viajantes, vacillators, animáculos*. Rapidamente, os instrumentos ópticos tornaram possível descobrir esses inter-seres em todas as coisas sólidas, líquidas ou gasosas, eles estavam nas folhas das plantas e nos caules, numa mão humana e no ventre de um animal, eles estavam no esperma e no ar que respiramos, eles estavam no corpo vivo e na matéria morta, eles representavam a vida que se está permanentemente a perder.

Da Revelação

Toda a revelação é desesperante. Há, no que se oculta, no que permanece secreto ou desconhecido, uma extraordinária possibilidade de esperança, que decorre do facto de nos ser permitido imaginar *isso* que ainda não se manifestou, pura promessa de ser. Mas quando *isso* se manifesta, irremediável, irrepetível, sabemos que a manifestação conduziu o ser ao seu túmulo e o tornou impossível de voltar a ser.

Adolf Portmann advertia-nos para a diferença, já evocada, entre dois tipos de imagens: as imagens luminosas que, brilhando, nos conduzem o olhar; e as imagens sombrias que, resgatas ao invisível, nele nos tendem a envolver.

Forçar a realidade a mostrar-se foi o grande projecto da modernidade que a contemporaneidade prolonga e intensifica. Não deixar nada por revelar, próximo ou distante, nas superfícies ou nas entranhas, e não apenas expor ao olhar, mas cartografar, dissecar, legendar, classificar e arqui-

var. O arquivo contemporâneo manifesta a actualidade do grande projecto taxinómico moderno, actualizando-o num arquivo multimédia, parcialmente consultável em rede e que nos permite visitar o interior da galáxia ou o interior do nosso corpo, a evolução de um vírus ou o funcionamento do nosso cérebro.

Com os novos media tornamo-nos espectadores que se confrontam com imagens cujo carácter sedutor resulta da extraordinária ausência de correspondência com qualquer fenómeno do mundo natural. O que implica reaprendermos a experiência de se ser espectador, apreendermos uma nova técnica da observação e uma nova gramática visual que nos permita fazer a leitura dessas imagens extraordinárias. As novas imagens, obtidas através de novos media, possibilitam-nos a mediação com uma realidade unicamente acessível instrumentalmente, uma realidade absolutamente estranha onde é impossível não vermos senão *fantasmas*, imagens que podem vir a ser revestidas de sentido mas que *naturalmente* nada são, porque se o acesso é mediado, o saber sobre aquilo a que se acedeu carece, igualmente, de mediação. Que os fantasmas sejam agora tão orgânicos, tão viscerais, menos etéreos e mais carnis, que os fantasmas sejam agora menos incorporais e mais *coisas* em carne viva é, talvez, um elemento distintivo da nossa época. Como se os fantasmas estivessem dentro de nós e os media apenas os revelassem — numa imagem.

Bibliografia

- ARENDDT, Hannah (1978) *The life of mind I. Thinking*. New York and London: Harcourt Brace Jovanich
- BERGER, John (2008) *E os nossos rostos, meu amor; fugazes como fotografias*. Vila Nova de Famalicão: QUASI
- CALASSO, Roberto (1990) *As núpcias de Cadmo e Harmonia*. Lisboa: Livros Cotovia
- CRARY, Jonathan (1992) *Techniques of the observer. On vision and modernity in the nineteenth century*. MA: The MIT Press
- CRARY, Jonathan (2001) *Suspensions of Perception. Attention, spectacle, and modern culture*. MA: The MIT Press
- DUGUID, P. (1996) “Material Matters: the past and futurology of the book”, in NUNBERG, G. (ed.) (1996) *The future of the book*. Berkeley: University of California Press
- FURETIÈRE, Antoine (1960) *Dictionnaire Universel*. Apud. MANNOVI, L. (2006) *The great art of light and shadow*. Devon: University of Exeter Press
- GITELMAN, L. e PINGREE, G. B. (ed.) (2003) *New media 1740-1915*. Cambridge: The MIT Press
- GOLDSCHMIDT, Victor (1979) *Le système Stoicien et l'idée de temps*. Paris: Vrin
- STAFFORD, B. M. e TERPAK, F. (2001) *Devices of Wonder. From the world in a box of images on a screen*. La: Getty Publications