

## Campos cegos e transbordamentos do visível

Alessandra Oliveira da Silva Caetano

### Transbordamentos e ofuscamentos

A delimitação das bordas do ver constitui processo cultural caracterizado pela mobilidade e que se dá por meio de duas categorias ou duas espécies de operações visuais. Uma *transbordante*, que implica um transitar no campo delimitado pelas fronteiras do visível delas se apropriando e tencionando-as ao movimento, e outra *ofuscante*, que resulta da multiplicação e da pluralização dos mecanismos de instituição dessas mesmas fronteiras e seus movimentos.

Essas duas operações não se excluem. A primeira reage à segunda. Estão profundamente integradas aos processos culturais de constituição de visibilidades. Integram – e a ele respondem – um sistema de negociação entre pontos de vista, entre modos de ver, uma economia visual<sup>1</sup> que lhes estipula uma realidade. E respondem a essa economia visual, tomam parte ativa dessas negociações através da produção de imagens.

A primeira se derrama para o espaço situado entre as bordas do visível. Ali se mistura, se mescla, se dilui em meio ao que há além da borda. Um transbordar, que pressupõe um derramar e que se pode comportar como enxurrada ou como infiltração, de acordo com a ocasião.

Por outro lado, o ofuscamento também pressupõe ruptura, a transposição de “massa crítica”. O ofuscamento é também ato de romper. Não um romper as fronteiras do visível, mas um fender a capacidade de ver que essas fronteiras nos conferem. Um nublamento de nossa capacidade visiva, uma submersão em fluxo tão caudaloso de visibilidades, que ameaça cegar nossa percepção e que Neil Leach<sup>2</sup> identifica como “inundação”.

## Inundações visuais

Em A anestésica da arquitetura Leach reflete sobre a maneira como "o desenvolvimento das telecomunicações e dos métodos de reprodução visual" seriam responsáveis pelo que denomina "inundação de imagens": um processo no qual mecanismos de reprodução, veiculação, difusão e circulação de informações visuais, como "as televisões, os faxes, as fotocopiadoras e os computadores", teriam sido convertidos em "janelas virtuais da era da autoestrada da informação, condutoras de impulsos digitalizados que ligam o indivíduo a uma rede global de comunicações".<sup>3</sup>

Leach identifica nesse processo evidências e consequências de uma capacidade tecnológica para a reprodutibilidade cujos limites se encontrariam cada vez mais distendidos e diluídos – não mais fixamente determinados pela característica percível da dimensão material dos meios de reprodução e circulação e, ao mesmo tempo, confrontados com o campo de possibilidades, ainda indefinido em muitos aspectos, da dimensão virtual dos bancos de dados, HDs e comunidades virtuais, páginas de relacionamentos, blogs, fotologs, etc.

Nessa abordagem, a questão ultrapassa a diluição da aura, conforme apontado por Walter Benjamin<sup>4</sup> na esfera das obras de arte, para se estabelecer sobre as possibilidades da reprodutibilidade técnica e alcançar a instância de uma "reprodutibilidade turística" norteada por visibilidade imagética "precisa em sua superfície, fácil de imprimir-se na memória e repleta de vontade de potência".<sup>5</sup> Expandir-se para os mais diversos campos fenomenais da cultura e resultar não em processo de dissolução, mas de saturação e transbordamento, uma ruptura de limites materiais e conceituais da imagem e da informação, na qual não haveria mais distinção de valor entre original e cópia.

Dialogando com estrutura visual da sociedade que situa a imagem em condição de projeção imparcial, a um tempo falante e silenciosa, de um real<sup>6</sup> neutro e silencioso, Leach situa-nos em uma "cultura de cópias", uma sociedade que se organizaria a partir de imagens, baseando-se na compreensão do próprio mundo apreendido como imagem<sup>7</sup> – algo que pode ser lido, iconográfica e iconologicamente interpretado, ressignificado simbolicamente, evidenciando também uma dimensão das imagens como elementos que Sá reconhece "fundamentais para o processo de autoconhecimento de uma

cultura numa determinada época" e que os artistas transformariam em "instrumento a ser utilizado a favor de suas respectivas práticas artísticas".<sup>8</sup>

Cabe ressaltar aqui que a concepção de uma "cultura de cópias" não equivale à proposição de uma cultura mimética.

A mimese é diferente da imitação e é oposta a cópia (...) o ato mais significativo da atividade mimética está em alterar a própria identidade fragmentando-a, pluralizando-a, fluidificando-a; está no interagir com o outro para levá-lo, por sua vez, a modificar-se, sem aceitá-lo como o original, legitimando o seu poder imodificável (...).<sup>9</sup>

Leach questiona a associação imediata com um mundo transbordante de imagens que não buscam ser imitações nem mímeses. Imagens que não se pretendem interpretações umas das outras (mesmo que isso não seja totalmente possível), mas que buscariam ser a mesma várias vezes, infinitas vezes. Sobre esse mundo Leach volta sua análise de uma suposta "sociedade de informação", responsável por elevado fluxo de comunicação com base em amplas trocas culturais e em complexa trama rizomática de produção de sentido e conhecimento. Identifica nesse fluir acelerado e de crescimento exponencial envolvendo tecnologia e informações visuais um processo no qual haveria produção de sentido cada vez menor, uma vez que seria "nesta clonagem até o infinito, na infinita propagação dos signos, que o próprio signo se torna invisível e deixa de ter significado".<sup>10</sup> Baseia a relação entre informação e produção de sentido em um princípio de negação segundo o qual a informação imagética atuaria devorando seu próprio conteúdo, resultando um "autodesgaste" no processo de produção de sentido, inviabilizando ou ao menos dificultando os processos de comunicação e de trocas culturais. Uma relação entre imagem e realidade<sup>11</sup> na qual a separação entre imagens e mundo se faz cada vez menos evidente, ecoando a "teoria do simulacro" de Jean Baudrillard, em que "o papel da imagem altera-se e deixa de refletir a realidade, passando a disfarçar e perverter a mesma realidade", restando-nos "um mundo de imagens, de hiper-realidade, de puro simulacro".<sup>12</sup>

Em consonância com as afirmações de Peter Burke, o mundo seria percebido e compreendido a partir de suas imagens e como uma coleção de imagens, de acordo com a bagagem cultural<sup>13</sup> de cada grupo humano, em que toda realidade consiste em um sistema simbólico, um jogo de representações. As imagens a que Leach se refere se encontrariam encadeadas em extenso processo visual de produção de imagens a partir de imagens que

resulta em perda de sentido. E, por sua vez, para Burke não se associaria, necessariamente, qualquer menção a uma distinção platônica entre um mundo de ideias puras e outro de cópias: "Se a paisagem física é uma imagem que pode ser lida, então a paisagem reproduzida numa pintura é a imagem de uma imagem".<sup>14</sup> Segundo Leach, contudo, há um complexo processo de estetização esvaziada do mundo que provocaria o desaparecimento da própria noção de arte em um mundo de planura, uma vez que o atributo estético caberia a toda e qualquer manifestação cultural, resultando no que o autor define como um mundo "compreendido em termos de imagens estéticas vazias de conteúdo".<sup>15</sup> Esse processo, no entendimento de Sá, implicaria o advento de uma "sociedade de controle", que utiliza

(...) o elemento imagético como meio de policiamento e de indução de significância. Esse tipo de sociedade tem como estratégia fundamental o esvaziamento da imagem como poética e o preenchimento da imagem como fonte de informação, deslocando-se de sua função, fazendo com que a compreendamos como a própria expressão dos acontecimentos.<sup>16</sup>

O desaparecimento da noção de arte diagnosticado por Leach e o controle visivo verificado por Sá caracterizam, ao mesmo tempo, no campo da percepção e da reprodução visual, motivação consistente para a busca de invisibilidade, necessidade que Leach e Henri Lefebvre identificarão como resultando na constituição de espaços marcados pela ausência da visão, que ultrapassam a fronteiras do visível, áreas de cegueira.

### **Campos cegos**

Neal Leach identifica na proliferação de imagens e na estetização excessiva a constituição de um ponto (ou campo) cego (que Merleau-Ponty também atribui ao olho do espírito) na estruturação da visibilidade contemporânea. Semelhantes àquele analisado por Henri Lefebvre<sup>17</sup> e idênticos ao ponto cego de Merleau-Ponty, os campos cegos não podem ser ignorados ou apenas tratados como "simples estado de não visão".<sup>18</sup> São "campos de forças e de conflitos", "cegos no sentido em que há, na retina, um ponto cego, centro da visão e, contudo, sua negação. Paradoxos. O olho não se vê. Ele necessita de um espelho. O ponto central da visão não se vê, nem sabe que é cego".<sup>19</sup>

A metáfora de Lefebvre para cegueira é inicialmente relacionada à impossibilidade de se tentar olhar para um desses campos intersticiais, "cegos", com "os

olhos, os conceitos, formados pela prática e teoria"<sup>20</sup> de outro, princípio que poderia ser aqui igualmente interpretado como impossibilidade de se relacionar com uma determinada concepção de mundo enquanto imagem a partir dos fundamentos de linguagem visual de outra estrutura sociocultural. Contudo, assim como afirma Lefebvre, essa seria uma simplificação das questões em debate.

Os "campos cegos" discutidos neste artigo se apresentam, de maneira semelhante aos "campos cegos" abordados por Lefebvre, como centros da visão que são incapazes de ver a si mesmos, espécie de espaços delimitadores entre o que é visto e o que não é, e que se estabelecem em uma relação de paradoxos na qual não se trata mais apenas de ver, mas também de sentir, estabelecendo-se um processo experimental de sinestesia.

Segundo Merleau-Ponty, ver-se e sentir-se como corpo é condição para a constituição de uma autocompreensão humana. O corpo vidente e senciente preconizado por Merleau-Ponty existe no limite de sua autoexperiência 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", 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"<sup>21</sup> e como tal integra o mundo percebido, visto, tocado, ouvido, degustado, inalado, falado.

Contudo, o olho não se vê; está fora de seu próprio campo visual e 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'"<sup>22</sup> que estrutura o pensamento.

Por sua vez, Lefebvre situa seus "campos cegos" na esfera da representação, na categoria da percepção traduzida do real, de transposição do real para a condição de realidade, analisando-os enquanto elementos da produção de qualquer espécie de conhecimento. Se focalizarmos a abordagem dos "campos cegos" no campo das imagens, estaremos localizando-os na dinâmica da representação visual, da tradução do real através de imagens, remetendo-nos, uma vez mais, à noção de uma percepção do mundo

estabelecida a partir de uma prática cultural de cópias não apenas em um sentido mimético obtido a partir do real, mas também no sentido cultural da maneira como lemos e transcrevemos o mundo e nossas lembranças dele. Nesse processo, nos deparamos com o estabelecimento de fronteiras que determinariam os limites da capacidade de cada sujeito nas etapas de "representação" de constituir determinada percepção/ interpretação, em acordo com a formatação cultural de seu "campo visual".

Assim, o não ver, conforme pensado por Lefebvre, não se estabelece apenas como o oposto do ato de ver nem o invisível como a negação do visível. Segundo Lefebvre,<sup>23</sup> a cegueira resultaria de uma relação de complementaridade entre o cegante (aqueles conhecimentos a respeito do real que são adotados dogmaticamente, obtidos a partir do contexto social, político, histórico, econômico, etc., e da bagagem cultural do sujeito) e o cegado (tudo aquilo que se faz desconhecido para esse sujeito a partir de suas experiências) – tal como, de acordo com Merleau-Ponty, a visão é operação que implica a integração de um vidente e um visível.

### **Entre o visível e o invisível**

O estatuto do visível é determinado pela relação entre o que é e o que não é visto, estabelecendo-se região intermediária entre a visão e a cegueira, que pode muitas vezes oscilar entre essas duas dimensões do visível. "Se há cegueira, não se deve apenas ao fato de não se ver os objetos e o espaço parecer vazio." O limite entre visível e invisível, sugere Lefebvre, pode ser entendido como "um campo de tensões altamente complexo (...) uma virtualidade, um possível-impossível que atrai para si o realizado, uma presença-ausência sempre renovada, sempre exigente",<sup>24</sup> que evoca a dinâmica de um olho vidente, que integra um mundo visível, mas que permanece invisível a si mesmo.

A cegueira conforme analisada neste artigo, igualmente consistiria em não ver "os vetores e tensões inerentes ao campo [da visibilidade], sua lógica e seu movimento dialético, a exigência imanente; no fato de só se ver coisas, operações, objetos (funcionais e/ou significantes de uma maneira plenamente consumada)". Haveria na questão da visibilidade/invisibilidade contemporânea "dupla cegueira", cujos "vazio" e "virtualidade" seriam também "ocultos pelo preenchimento".<sup>25</sup> Se para Lefebvre esse preenchimento se encontra na esfera do "urbanismo", nos campos da visibilidade e da invisibilidade os vazios dessa dupla cegueira a serem ocultos pelo preenchimento nos remetem uma vez mais às questões levantadas por Leach.

Será que o transbordamento de imagens evocado por Leach, que resultaria, em sua opinião, na dissolução do sentido e na invisibilização dos signos não poderia ser interpretado como um fenômeno de criação de um "campo cego" no processo de perceber e interpretar visualmente o "real"? Um "campo cego" que não se limitaria a uma simples separação entre o visto e o não visto, mas evocaria a existência de um espaço limítrofe, ocupado por uma dimensão visual desconhecida.

Esse "campo cego", região intermediária de fronteiras móveis e indeterminadas, se estabeleceria por uma dinâmica de camadas sobrepostas e intercaladas de presença e ausência de visibilidade, excesso e falta, em um jogo de forças visuais responsável por dinâmica geradora de fendas, ou fissuras no estatuto da visibilidade, brechas pelas quais se infiltrariam outras formas de ver.

A cegueira, nesse caso, assim como para Lefebvre, não seria produzida pela falta de visão, mas promovida pelo excesso, pela visão transbordante. Talvez uma cegueira metaforicamente branca, luminosa quase, leitosa, semelhante à evocada por José Saramago em Ensaio sobre a cegueira: "O cego ergueu as mãos diante dos olhos, moveu-as, Nada, é como se estivesse no meio de um nevoeiro, é como se tivesse caído num mar de leite, Mas a cegueira não é assim, disse o outro, a cegueira dizem que é negra."<sup>26</sup>

Saramago propõe uma situação diversificada de ausência de visão que se traduz, enquanto imagem, por uma imersão no branco. Talvez o branco da luz, composto de todas as cores do espectro solar, em oposição à escuridão da ausência de luz. Poder-se-ia falar então em uma "cegueira aditiva" em paralelo a outra "subtrativa"? E, ao mesmo tempo, seria possível discutir a dimensão do não ver em sua relação com a maneira como produzimos conhecimento sobre o mundo?

O branco que evoca metaforicamente o vazio e, ao mesmo tempo o preenchimento luminoso de um espaço. Esse espaço de cegueira, cegueira branca, que esvazia e preenche a um só tempo, consistiria no mergulho no "campo cego", em ser engolido por ele, mover-se entre suas fronteiras, explorar-lhe os limites. No qual talvez seja necessário aprender a fechar os olhos para ver. Uma provocação que nos é feita de maneiras distintas pelo fotógrafo esloveno Egven Bavcar e por Jacques Derrida.

Bavcar atua duplamente no campo da cegueira. Apartado de um sistema retiniano de visão (mas não de todo excluído, o que evidencia conscientemente ao optar pela linguagem fotográfica para a construção de suas visibilidades), escolhe o "campo

cego" como seu espaço de criação visual, produzindo imagens que nos convidam a experimentar a cegueira, a percorrer com nossos corpos a distância física e visual que nos separa das coisas visíveis, ou, pelo menos, a ver com a pele, com os ouvidos e com a voz, ou a, paradoxalmente, abrir os olhos

(...) para experimentar que o que não vemos com toda a evidência (a evidência visível) não obstante nos olha como uma obra (uma obra visual) de perda. Sem dúvida, a experiência familiar do que vemos parece na maioria das vezes dar ensejo a um ter: ao ver alguma coisa, temos em geral a impressão de ganhar alguma coisa. Mas a modalidade do visível torna-se inelutável – ou seja, votada a uma questão de ser – quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder.<sup>27</sup>

Dialoga com Jacques Derrida que, em *O olho da universidade*, discute a conexão entre o ver e o saber em uma abordagem da visão, da relevância conferida ao aspecto visual da percepção e da constituição do pensamento que se refere a um parâmetro ocidental de interação entre os sentidos e o que é concebido como real. No entanto, a análise de Derrida do papel da visão como mecanismo para interação com o real e a consequente produção de conhecimento, ainda que não seja conhecimento aplicável a quaisquer dos aspectos práticos do cotidiano, não se limita a refletir sobre a relevância da capacidade de ver ou do que é visto no interior desse processo subjetivo/cognitivo. Na esfera do visível e do invisível, Derrida questiona a importância do não visto, do não ver, como opção prática/conceitual e ferramenta para a constituição dos modelos vigentes de realidade, bem como para transmiti-los a outros, constituindo processos socioculturais de formação.

Derrida focaliza sua discussão em torno dos processos de aprendizagem, os quais, todavia, não se limitam, necessariamente, a processos cognitivos e racionais, mas podem abarcar ampla gama de processos e relações de natureza social e cultural, englobando até relações estéticas, materiais, perceptivas, linguísticas, etc., enfatizando o papel da escuta e da recepção nesse processo. Assim estabelece a metáfora baseada no princípio de "abrir o olho para saber, fechar o olho, ou pelo menos escutar, para saber aprender e aprender a saber", entendido pelo autor como "um primeiro esboço do animal racional";<sup>28</sup> ao mesmo tempo abre a discussão para uma abordagem do visual que não se limita a uma dinâmica do ver exclusiva dos olhos, mas implica imersão sensorial mais aprofundada, que incluiria o ouvir (e talvez pudesse englobar também o tocar, o degustar e o cheirar) como dispositivo do perceber, do ver.

Bavcar, por sua vez, imprime em suas fotografias registro, ou a memória explícita, de parte do processo pelo qual foram concebidas: o contato por meio do qual busca identificar a distância entre si e aquilo que quer retratar, a câmera posicionada na altura dos rostos/objetos (focalizando a boca, talvez porque o fotógrafo se oriente pelas vozes para enquadrar seus retratados). Essas fotografias, em especial, se apresentam não apenas como testemunho visual da existência de um objeto, sujeito ou fato, um registro traduzido visualmente das percepções de um sujeito, mas por guardar também a memória de um processo por meio do qual esse sujeito registra suas impressões, trazendo para o primeiro plano a convergência do ouvir e do tocar esse processo.



Imagem 1: Evgen Bavcar. Masks in Venice. Fotografia. Fonte: <http://www.graf.ge>. Último acesso: junho de 2010.

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. Se fotografa, de certo modo diminuindo momentaneamente "(...) o abismo que separa a visão que dá certa promessa de ubiquidade, do tocar que leva ao problema da escolha". Em imagens como as da série *Masks in Venice* nós o vemos enquanto ele vê com as mãos. Ver e tocar integram-se como procedimentos "que têm ambos acesso à forma, dão-nos duas experiências da distância e do transporte".<sup>29</sup>

A Close Up View provoca, ao nos oferecer o registro da visão de Bavcar, uma visão em close up, em proximidade, a visão de mão que avança na direção daquilo que busca ver pelo toque algo que nessa imagem, significativamente, é uma criatura cega, de órbitas esvaziadas. Mão que "tem o privilégio de dar forma ao informe e de esboçar, pelo gesto que desenha, uma via de acesso para aquilo que, afinal, ela procura, ou seja, o intangível."<sup>30</sup> Um intangível que é também invisível.



Imagem 2: Evgen Bavcar. A Close Up View. 1997. Foto- grafia. Fonte: <http://deficienciavisual9.com.sapo.pt>. Último acesso: junho de 2010.

As imagens de Bavcar operam como traduções acumuladas – jogos de equivalência e aproximações –, formadas por arcações e "bagagens intelectuais" que se dobram umas sobre as outras, continuamente. Ao se valer da máquina fotográfica para a constituição de uma experiência visual, Bavcar elabora um sistema de produção de imagens que traduza sua percepção de mundo para outros e, concomitantemente, explora as possibilidades da fotografia como linguagem no que se refere a sua interação com a realidade.

Segundo Lúcia Santaella "(...) a fotografia não só representa a realidade, como também a cria e, finalmente, é capaz de distorcer nossa imagem do mundo representado",<sup>31</sup> o que, nas fotografias de Bavcar, implica a estruturação de visibilidades e

invisibilidades determinadas pelas possibilidades da máquina fotográfica, a qual é operada, desse modo, como um filtro óptico, mas também cultural que, associado a outros filtros culturais do fotógrafo e dos observadores, determina a configuração final das imagens produzidas.

Em sua prática criativa, Bavcar está "limitado" pelas possibilidades técnicas da fotografia e pelo arcabouço linguístico-cultural daqueles que buscam "ler" suas imagens, traduzi-las em palavras, ou seja, pelos próprios limites estruturais de ambas as linguagens com as quais opera. No entanto, antes de serem considerados limitação, no sentido restritivo conferido à palavra, os filtros estabelecidos pelas lentes da máquina fotográfica podem ser pensados como ferramentas a serem manipuladas pelo fotógrafo de maneira a dialogar e problematizar essa invisibilidade criada pela máquina, culturalmente assimilada como um modo de ver dominante na cultura cotidiana.

Bavcar joga simultaneamente com a subjetividade e a dimensão testemunhal da fotografia. Sua produção se apoia em "testemunhos mudos" (e, no caso do próprio fotógrafo, também invisíveis). Esses testemunhos adquirem sua existência na relação que se estabelece entre a imagem e o sujeito. Não é a fotografia que "fala", mas o sujeito que fala sobre e através de uma imagem que, ao mesmo tempo, existe evocada mentalmente pela pessoa que elenca palavras para a recompor; como composição imaginária para a mente do fotógrafo, na qual é formada; e materialmente como foto – de modo que cada uma é, a sua própria maneira, única. Faz da cegueira e de variados modos sensíveis de perceber sua matéria de experimentação e criação. Ecoa e amplia o que Derrida descreve como cultura do "pisar de olhos", uma dinâmica de interrupção breve e temporária da visão como estratégia de percepção ampliada ou deslocada. "O que é aterrador no animal de olhos duros e olhar seco é que ele vê o tempo todo. O homem pode abaixar o fragma, regular o diafragma, limitar a vista para ouvir melhor, lembrar-se, aprender."<sup>32</sup>

### **Olhares caminhantes**

Derrida reconhece no movimento dos olhos, no baixar involuntário ou consciente das pálpebras, um movimento do olho no sentido de reconhecer sua invisibilidade, uma tentativa de olhar para si mesmo que, ao mesmo tempo, segundo Merleau-Ponty, exerce influências significativas sobre as demais coisas visíveis:

(...) meus movimentos e os de meus olhos fazem vibrar o mundo (...). A cada batida de meus cílios, uma cortina se baixa e se levanta, sem que eu pense, no

momento, em imputar esse eclipse às próprias coisas; a cada movimento de meus olhos varrendo o espaço diante de mim, as coisas sofrem breve torção, que também atribuo a mim mesmo (...).<sup>33</sup>

E cada movimento desse "olhar caminhante" desse olho móvel evidencia-nos que a percepção como um fenômeno "mutável e somente provável" que verifica "a pertencença de cada experiência ao mesmo mundo, seu poder igual de manifestá-lo, a título de possibilidades do mesmo mundo".<sup>34</sup>

A problemática levantada por Derrida leva ao questionamento da importância da capacidade de não ver para a estruturação de uma cultura visual. Derrida nos confronta com uma perspectiva assustadora que pode ser resumida em "ver tudo o tempo todo", dialogando, desse modo com a argumentação de Leach quanto às implicações de uma cultura saturada de informação visual. Contudo, na saturação visual apontada por Leach, podemos considerar não só as implicações da aceleração dos processos de reprodução e difusão de imagens, com base em possibilidades tecnológicas, mas também a confluência de imagens oriundas de sistemas culturais diversos, estabelecidas a partir de critérios, às vezes divergentes, de entendimento do real como imagem, produzindo-se, além do transbordamento de imagens, um transbordamento de modo de ver e traduzir o visível.

Os "campos cegos" da visualidade contemporânea podem ser entendidos como espaços ocupados por visibilidades latentes, formadas pelo acúmulo de interpretações visuais cujos significados são reconstruídos, continuamente, em processos experimentais envolvendo elementos básicos da linguagem visual, dinâmicas, processos e práticas cotidianas. Os "campos cegos" são produtos da linguagem, nesse caso, da ideologia, ou da confluência e da convergência de linguagens. São resultados da visibilidade ou de visibilidades em seus múltiplos objetos e manifestações. Identificar esses campos e explorar suas possibilidades implica "uma conversão que abandone a ótica e a perspectiva anteriores",<sup>35</sup> isto é, as diversas perspectivas empregadas para ver o mundo, cujos cruzamentos e sobreposições acabam por gerar esses campos – e o reconhecimento das possibilidades do não ver como situação igualmente passível de produzir maneiras variadas de apreender e interpretar o mundo visualmente.

Tal dinâmica, todavia, como nos dizem paralelamente Derrida e Bavares, transbordaria um sistema binário de oposição entre o que é visto e o que não é frente ao critério empregado para organizar visualmente o mundo, mas incluiria aquilo que não somos capazes de ver, o que nos é desconhecido por não caber em nossa estrutura

orgânica e cultural para produzir compreensão a partir do que nos é dado ver do mundo. Uma dinâmica de "cegueira", ainda que temporária e controlável, revela-se mecanismo importante para a produção de níveis variados de conhecimento e visibilidades invisibilizantes ou invisibilizadoras, manifestando-se como uma resposta à "cegueira" apontada por Leach, mesmo sem a ela se opor.

Nem Derrida nem Baudrillard afirmam a visão como alternativa para a cegueira, mas como forma distinta de não ver contra a sobrecarga de informações visuais e modos de ver que nos são, constantemente, ofertados com o apoio de recursos tecnológicos. Propõem-nos pensar os limites do visível e do invisível como instâncias marcadas pela ambiguidade, a mobilidade, talvez até seja possível afirmar, caracterizadas pela fluidez, tal qual abordada por Zygmunt Bauman, sofrendo "uma constante mudança de forma quando submetidos a tal tensão",<sup>36</sup> permitindo-nos falar em invisibilidades, tomadas visibilidade e invisibilidade como instâncias mutuamente constitutivas e não obrigatoriamente excludentes a partir de fatores culturais, sociais, tecnológicos, históricos, etc., que alimentam os processos contemporâneos de constituição e atualização de visibilidades "liquefeitas", que "se movem facilmente", "fluem", "escorrem", "esvaem-se", "respingam", "transbordam", "vazam", "inundam", "borrifam", "pingam", são "filtradas", "destiladas", "contornam certos obstáculos, dissolvem outros e invadem ou inundam seu caminho".<sup>37</sup> Que se expandem para além das fronteiras dicotômicas entre ver e não ver e escoam em uma região intermediária da percepção que a produção artística contemporânea procura identificar e alcançar. Nesse sentido, tem-se uma visualidade mutável no tempo que, para ser alcançada implica fluidez equivalente dos mecanismos de percepção e interpretação, os quais não se podem pautar por um critério "sólido" de visibilidade, rigidamente determinado por recortes espaciais precisos.

A imagem não é, então, mais compreendida como um fragmento do real capturado e imobilizado no tempo, mas como fragmento que adquire temporalidade própria quando "separado" do real e cujos "contornos" se encontram constantemente à deriva, sendo percebidos, analisados e interpretados a partir de critérios múltiplos e simultâneos, incorporando narrativas, textos, leituras, recortes e impressões que não se consegue separar por serem dotadas da mesma "densidade", compondo uma espécie de "solução" na qual "soluto" e "solvente", ainda que identificados, não podem ser completamente separados.

Em outras palavras, ofuscamento e transbordamento são operações complementares na constituição das múltiplas camadas de visibilidade contemporânea. Os campos cegos decorrentes das operações de ofuscamento são áreas de possibilidade que clamam pela operação de transbordamento, que as provocam, as instigam. Essa administração visual do campo cego abarca tanto a dimensão do visível quanto a do invisível na constituição de percepções autoquestionadoras e questionadoras dos termos que regem a economia visual.

### **Campos cegos nos jogos da arte**

Os "campos cegos" afligem a arte, desafiam seu papel no mundo contemporâneo e se apropriam de suas próprias imagens, multiplicadas, transplantadas, manipuladas e reproduzidas ilimitadamente nessas áreas de turvamento da visibilidade em que o próprio mundo-imagem é submetido à ameaça de desaparecer, encoberto por suas reproduções em outras imagens. A arte, contudo, não se aparta dos campos cegos. Não os nega. Pelo contrário, neles reconhece campos para a manipulação das fronteiras do visível e neles vai buscar imagens, relações e situações que lhe permitam questionar o próprio "estatuto do visível". Igualmente, a arte não está isenta de responsabilidade pela constituição desses "campos cegos". Reconhece-se e questiona-se (ao menos em alguns de seus segmentos) como dispositivo cultural, operadora de máquinas vivas em uma "cultura da arte", delimitadora de olhares, produtora e reprodutora de visibilidades, oclusora, e passa (em alguns casos) a atuar manipulando e questionando essa sua própria face.

E o faz pela atuação de um olhar sensível, um olhar em movimento, olhar que vê e é visto, compreendido como parte de uma trama de sistemas culturais na qual os atos de ver e não ver se complementam como parcelas de um mesmo processo constitutivo – um processo relativo, fundamentado em percepções fragmentadas e que culmina em extravasamentos e expansões promovidas pela arte contra os limites e fronteiras impostos à constituição do visual. Um olhar que promove "transbordamentos".

As operações do olhar sensível no interior dos campos cegos seriam direcionadas a relações visuais liquefeitas que, por uma aproximação com a invisibilidade, se desdobrariam em um transbordar das fronteiras da visibilidade. Transbordamentos perceptivos, transbordamentos visuais, visibilidades transbordantes.

O transbordar, a ação de transbordar que permeia de maneira geral cada uma das ações e proposições discutidas neste artigo englobou duas interpretações muito próximas desse verbo. Por um lado transbordar, no sentido de derramar, vazar, escorrer e inundar, que pressupõe a diluição de conceitos, de ações, de objetos e de visões. Não, porém, diluição que enfraquece, dissolução que abranda propriedades e sabores, mas diluição que fluidifica, que possibilita maior amplitude e abrangência de movimentos, o alcance de áreas mais remotas, mais entranhadas, de fissuras e frestas do pensamento. Por outro lado, transbordar como a ação de transpor bordas, ultrapassar fronteiras, fazer inchar molduras, dilatá-las e talvez infiltrar-se nelas e fazê-las cederem.

Ambas complementam-se como ações e procederes de um pensamento que se volta precisamente para os limites, para os fenômenos e processos de sua instituição. E as ações de transbordar são consideradas neste texto tanto mediante as implicações destrutivas e corrosivas das inundações quanto pelo viés de pensamentos e conceitos que se infiltram lentamente por baixo de outros, solidamente estabelecidos. O que fez deste artigo, inicialmente, uma análise não dos campos cegos propriamente ditos, "mas de seus limites com o fim de ampliá-los".<sup>38</sup> Uma reflexão sobre a percepção, na qual "(...) o objeto de exame minucioso torna-se ativo" e "nossos sentidos são postos à prova", pois a percepção "(...) interpõe-se entre o objeto e a ideia e abrange ambos".<sup>39</sup>

E ambas apontam-nos para a potência de um olho explorador, inquisitivo e investigador de sua própria condição de órgão que se derrama e escorre sobre as coisas visíveis, vendo-as por meio do toque, da umidade e da apalpação. Que em um exercício de movimento, revolve-se, revira-se no espaço das órbitas, voltando-se para dentro das pálpebras e de volta para fora, em tentativas de ver a si mesmo, ver seu ponto cego. Um olho caminhante, um olho navegador cuja carícia sobre a pele das coisas assume "(...) uma doçura extrema... com algo de horrível como o grito do galo!".<sup>40</sup>

Conclui-se que é papel da arte transbordar. Entender a arte como um contínuo transpor de bordas, entretanto, seria simplificação redundante. Talvez seja mais coerente afirmar que o resultado das ações artísticas é evidenciar os limites, não permitir que eles sejam invisibilizados e naturalizados.<sup>41</sup> Ampliá-los em mais de uma direção, flexibilizá-los ou, antes, em se tratando de limites que se encontram permanentemente em movimento, impedir seu engessamento, contribuir para sua movimentação.

O processo de ressaltar limites é, portanto, uma ação de evidenciar, de visibilizar as negociações entre visões que instituem realidades; um processo igualmente de promover outras negociações. A arte se reveste de uma dimensão política, uma política do visual, uma política das visibilidades.

Reconhecer-se como força no processo de produção de visibilidades é um dos meios pelos quais a arte pode operar no interior dos campos cegos. Assim como a busca do invisível é uma das maneiras de manter os limites da visibilidade em movimento.

---

<sup>1</sup> Cesar, 2009.

<sup>2</sup> Leach, 2005.

<sup>3</sup> Leach, 2005, p. 13

<sup>4</sup> Benjamin, 1985b.

<sup>5</sup> Sá, 2006, p. 26.

<sup>6</sup> Considerado a partir de Berger e Luckmann (1985) experiência situada nos níveis sensorial e intelectual da percepção e da interpretação, o dado sensível da experimentação.

<sup>7</sup> Burke, 2004.

<sup>8</sup> Sá, 2006, p. 27.

<sup>9</sup> Canevacci, 2008, p. 309.

<sup>10</sup> Leach, 2005, p. 14.

<sup>11</sup> Entendida, uma vez mais de acordo com Berger e Luckmann (1985), como construção sociocultural estabelecida a partir de critérios predeterminados coletivamente para a experiência do real, resultante de processo político de disputa entre entendimentos, percepções, pontos de vista acerca daquilo em que consistiria o próprio real, com base naquilo que se consegue apreender do real.

<sup>12</sup> Leach, 2005, p. 18.

<sup>13</sup> Baxandall, 1988.

<sup>14</sup> Burke, 2004, p. 53.

<sup>15</sup> Leach, 2005, p. 22.

<sup>16</sup> Sá, 2006, p. 27.

<sup>17</sup> Lefebvre, 1999.

<sup>18</sup> Merleau-Ponty, 2005, p. 42.

<sup>19</sup> Lefebvre, 1999, p. 37-38.

<sup>20</sup> Idem, *ibidem*, p. 38)

<sup>21</sup> Merleau-Ponty, 2004, p. 17-18.

<sup>22</sup> Idem, *ibidem*, p. 47.

<sup>23</sup> Lefebvre, 1999.

<sup>24</sup> Idem, *ibidem*, p. 47.

<sup>25</sup> Idem.

<sup>26</sup> Saramago, 1995, p. 13.

<sup>27</sup> Didi-Huberman, 1998, p. 34.

<sup>28</sup> Derrida, 1999, p. 127.

<sup>29</sup> Brun, 1991, p. 173-174.

<sup>30</sup> Idem, ibidem, p. 175.

<sup>31</sup> Santaella, 2005, p. 109.

<sup>32</sup> Derrida, 1999, p. 127.

<sup>33</sup> Merleau-Ponty, 2005, p. 19.

<sup>34</sup> Idem, ibidem, p. 49; grifo da autora.

<sup>35</sup> Lefebvre, 1999, p. 44.

<sup>36</sup> Bauman, 2001, p. 7.

<sup>37</sup> Idem, ibidem, p. 8.

<sup>38</sup> O'Doherty, 2007, p. 11.

<sup>39</sup> Idem, ibidem, p. 66.

<sup>40</sup> Bataille, 2003, p. 84.

<sup>41</sup> Berger e Luckmann, 1998.

## Referências bibliográficas

- BATAILLE, Georges. História do olho. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.
- BAUMAN, Zygmunt. Modernidade líquida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2001.
- BAXANDALL, Michael. Painting and Experience in Fifteenth Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style. Oxford/New York: Oxford University Press. 1988.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In.: \_\_\_\_\_. Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1985b, p. 165-196.
- BURKE, Peter. Testemunha ocular – história e imagem. Bauru: Edusp, 2004.
- BERGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas. A construção social da realidade. Tratado de Sociologia do Conhecimento. 16. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.
- BRUN, Jean. A mão e o espírito. Lisboa: Edições 70, 1991.
- CANEVACCI, Massimo. Fetichimos visuais – corpos eróticos e metrópole comunicacional. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.
- CESAR, Marisa Flório. A ambivalência da imagem. Poiésis, n. 13, v. 1, Niterói, 2009, p. 11-24.
- DERRIDA, Jacques. O olho da universidade. São Paulo: Estação Liberdade, 1999.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. O que vemos, o que nos olha. São Paulo: Editora 34, 1998.
- LEACH, Neil. A anestésica da arquitetura. Lisboa: Antígona, 2005.
- LEFEBVRE, Henri. A revolução urbana. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- \_\_\_\_\_. O visível e o invisível. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- NÖTH, Winfried; SANTAELLA, Lucia. Imagem: cognição, semiótica, mídia. 4. ed. São Paulo: Editora Iluminuras, 2005.
- O'DOHERTY, Brian. No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- SÁ, Alexandre. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade turística. Arte & Ensaios n. 13, Rio de Janeiro, 2006, p. 23-27.
- SARAMAGO, José. Ensaio sobre a cegueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.