

Realismo intensivo: Deleuze e a imagem

João Gabriel Alves Domingos¹

Resumo: Qual o significado da imagem em um sistema filosófico baseado na crítica à representação? Uma resposta possível pode ser encontrada nas obras de Gilles Deleuze sobre cinema e sobre Francis Bacon. Nos dois casos, trata-se não de recusar a imagem (como se o olhar estivesse permanentemente contaminado pela ilusão), mas de pensá-la além de sua função representativa, esforço peculiar à filosofia de Deleuze e, a partir da modernidade, à arte.

Palavras-chave: Deleuze, Bacon, representação, imagem, diferença, simulacro.

Abstract: What is the meaning of image in a philosophical system based on the critique of representation? A possible answer could be found in Gilles Deleuze's works on cinema and on Francis Bacon. In both cases, it doesn't consist in denying the image (as if the gaze was always contaminated by the illusion). It consists in thinking the image beyond its representative function, a peculiar endeavor in Deleuze's philosophy and, since the modernity, in art.

Keywords: Deleuze, Bacon, representation, image, difference, simulacrum.

1. INTRODUÇÃO

O fato de um dos diagnósticos mais críticos da sociedade contemporânea, *A Sociedade do Espetáculo*², ter como alvo um universo social colonizado por imagens é índice do quanto a relação com o mundo mediada pelo olhar é desprivilegiada em momentos determinantes da filosofia contemporânea. A afirmação de Jacques Lacan segundo a qual "uma imagem sempre bloqueia a verdade" poderia ser atribuída não só a Guy Debord, mas ela é capaz de resumir "uma longa tradição de desqualificação da imagem que acompanhou alguns momentos fundamentais da modernidade desde seu início"³.

Ao seu modo, Deleuze também possui uma crítica à imagem. É preciso dizer, porém, que em nenhum momento tratou-se para Deleuze de um projeto de eliminação da imagem (como se o olhar estivesse permanentemente contaminado pela ilusão), mas de uma eliminação da função representativa em todo o domínio da linguagem.

Em sua crítica à imagem como representação, Deleuze pretende andar lado-a-lado com a história da arte. Certamente, além do conflito, há uma cumplicidade entre arte e filosofia (no pós-estruturalismo, sem dúvida⁴). Deleuze reconhece-a dizendo que "a teoria do pensamento é como a pintura: tem necessidade dessa revolução que faz com que ela passe da representação à arte abstrata"⁵. A insistência da arte moderna na renúncia em buscar algo como uma reprodução do real é motivo de entusiasmo teórico da parte de Deleuze, afinal, na sua perspectiva,

1 E-mail: jalvesdomingos@gmail.com.

2 DEBORD. 1997.

3 SAFATLE. 2004.

4 FOSTER. 1996. p.68.

5 DELEUZE. 2009. p.382.

o pensamento moderno nasce da falência da representação, assim como da perda das identidades e da descoberta de todas as forças que agem sob a representação do idêntico. (...). O mundo moderno é o dos simulacros. (...). Todas as identidades são apenas simuladas, produzidas como um 'efeito' ótico por um jogo mais profundo, que é o da diferença e da repetição⁶.

Veremos, no entanto, como podem ser feitos dois recortes na filosofia de Deleuze, ambos com a mesma finalidade de crítica à função representativa da imagem. Primeiro, um recorte baseado na "liberação dos simulacros", ou seja, a "realidade" não seria nada mais do que um jogo de imagens destituídas de uma referência que poderíamos chamar de real. Trata-se da "potência do falso", a impossibilidade de estabelecimento de qualquer critério de verdade. Por outro lado, porém, sobretudo após a ruptura com o estruturalismo e o privilégio da ordem simbólica, pode-se realizar um recorte baseado na crítica da imagem através da emergência do real na ordem das representações. Entederíamos assim, por exemplo, o papel que Deleuze confere ao corpo como irrepresentável imageticamente⁷. Esse último recorte, dentre outros momentos, pode ser reconhecido no livro *Lógica da Sensação* sobre o pintor Francis Bacon, livro ao qual faremos constante referência⁸.

2. "From the reality as an effect of representation..."

"Os espelhos de Bacon são tudo o que quisermos, menos uma superfície que reflete" (Deleuze)

O primeiro caminho para ultrapassar a função representativa da imagem em Deleuze é a "liberação dos simulacros". O que em *Lógica do Sentido* é chamado de o "momento do Pop"⁹ é o procedimento de destacar uma imagem do seu contexto simbólico de origem tornando possível manipulá-la de modo não mais referencial. Para Deleuze, o sentido não é um produto de uma relação com um referente qualquer, mas um efeito da articulação entre elementos de superfície, eles próprios, destituídos de sentido. O sentido não é intrínseco aos elementos, na verdade, ele é um efeito do modo através do qual eles estão articulados¹⁰. Assim, o simulacro é uma aparência pura livre de qualquer referência a um modelo.

Essa perspectiva sobre o sentido talvez pareça emancipatória porque libera as imagens para uma arbitrariedade significativa. Quando liberadas da relação normativa com um modelo, as imagens são passíveis de modificar o seu sentido. Como em uma animação onde os personagens não só assumem funções completamente estranhas, mas

6 DELEUZE. 2009. p.15.

7 "O erro da psicanálise é o de ter compreendido os fenômenos de corpos sem órgãos como regressões, projeções, fantasmas, em função de uma *imagem* do corpo" (DELEUZE. GUATTARI. 1996). Obviamente trata-se do conceito de corpo sem órgãos. Não por acaso um conceito expropriado de um artista, a saber, Antonin Artaud.

8 Deleuze, assim como outros filósofos, não só foi impactado pelos desenvolvimentos da história da arte, mas assimilou muito das suas questões e do seu modo de funcionamento expresso, por exemplo, no seguinte trecho de Foster: "If some high modernists sought to transcend the referential figure and some early postmodernists to delight in the sheer image, some later postmodernists want to possess the real thing" (FOSTER. 1996. p.165). Nesse sentido, diríamos do nosso primeiro recorte de Deleuze o que Hal Foster diz do alto modernismo e da etapa primeira do pós-modernismo. Consequentemente, o que ele diz sobre a etapa tardia do pós-modernismo parece-nos apropriado para o nosso segundo recorte na filosofia de Deleuze, ou seja, o "retorno do real".

9 DELEUZE. 1968. p.307.

10 O sentido como efeito da estrutura: DELEUZE, G. "Em que se pode reconhecer o estruturalismo?". In: *A Ilha Deserta e Outros Textos: Textos e entrevistas (1953-1974)*. Edição preparada por David Lapoujade. Trad. [et al.] e org. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Iluminuras, 2006.

também são liberados de constrangimentos universais como as leis físicas, a imagem como simulacro é uma pura simulação, um virtual destituído do real. Algo vislumbrável no atual horizonte tecnológico cujo avanço "introduziu a possibilidade não apenas da reprodução hiper-realista de objetos da percepção sensível, mas também da *produção* de imagens tridimensionais e de sons que emulam aqueles objetos sem que precisem existir ou ter existido de fato"¹¹.

A relação normativa da imagem com o seu referente é chamada de analogia e é uma das estruturas privilegiadas da representação, porque baseia-se na semelhança entre um original e uma cópia (dualismos tradicionais em filosofia são fundados na analogia). O objetivo de Deleuze, entretanto, é liberar a imagem da representação. A sua pergunta nesse instante é: como é possível pensar a imagem em estado puro sem a conexão com um modelo?

Porém a dissolução do referente parece ter o desagradável efeito de abrir espaço para a banalidade. Uma consequência que o próprio Deleuze não está disposto a aceitar, o que explica o abandono do termo "simulacro", revisão contemporânea aos ostensivos elogios do real em *O Anti-Édipo*. Não é negligenciável o fato de diversos autores terem identificado a "lógica cultural do capitalismo tardio" justamente na gratuidade das imagens. A autonomização dos signos é um pré-requisito para a sua submissão ao valor de troca.

Mas não adianta apenas realizar filosoficamente a marcha fúnebre dos velhos modelos. O problema é: há um critério capaz de substituir o referente? Tratando como um problema estético: "se a pintura não tem nada a narrar, nenhuma história a contar, mesmo assim algo se passa, definindo o funcionamento da pintura"¹²? Mas o que poderia ser esse "algo"? Já que não está mais em questão fazer uma imagem do real, *do que trata afinal a arte?*

3. "... to the real as a thing of trauma"

"Sempre quis comunicar as coisas da maneira mais crua e direta possível" (Francis Bacon)

Desse modo, a segunda tentativa de ultrapassamento da função representativa da imagem em Deleuze poderia ser entendida como a traumática emergência do corpo em um sistema baseado na representação. Não menos que o simulacro, o corpo é um elemento marcante no conjunto da filosofia deleuziana. O livro *Lógica da Sensação* é exemplar nesse sentido, afinal, a obra de Francis Bacon é geralmente tratada como "uma aproximação do horror e da abjeção"¹³. De fato, mostrar como, a despeito da harmonia atribuída por nós às produções imaginárias, o real é profundamente traumático graças ao seu caráter informe, é uma estratégia possível para escapar da representação. "Como se o horror bastasse para sair do figurativo"¹⁴...

Tomemos o caso dos retratos. Eles não são pinturas do rosto como "organização espacial estruturada que recobre a cabeça"¹⁵, ao contrário, Bacon desfaz e deforma o

11 DUARTE. 2002. p.12-13. Digno de nota Deleuze chamar atenção para o caráter imersivo do simulacro capaz de tornar indistinto espectador e imagem: "(...) le simulacre implique de grandes dimensions, des profondeurs et des distances que l'observateur ne peut pas dominer. C'est parce qu'il ne les domine pas qu'il éprouve une impression de ressemblance. Le simulacre inclut en soi le point de vue différentiel; l'observateur fait partie du simulacre lui-même, qui se transforme et se déforme avec son point de vue" (DELEUZE. 1968. p.298).

12 DELEUZE. 2007. p.20

13 *Idem*. p.23

14 *Idem*. p.67

15 DELEUZE. 2007. p.28

rosto como quem mostra apenas mais um órgão do corpo¹⁶. As pinturas remetem frequentemente a um sadismo mostrando a massa de carne que todos nós potencialmente somos. "É claro", diz o pintor, "somos carcaça em potência". Certamente, o incômodo sentido pelos modelos de Bacon não se deve ao fato de os quadros reproduzi-los de um modo feio, mas porque o quadro dissolve a identidade do modelo. Refletindo sobre o momento da arte que lhe é contemporâneo, Bacon pergunta: "quem hoje consegue registrar uma coisa que surge na sua frente como um fato sem danificar profundamente a imagem"¹⁷?

Uma "estética do real" parece-nos mais apropriado a Deleuze do que a "liberação dos simulacros". É preciso entender como, mesmo no caso de Bacon, a "emergência do real" não é simplesmente um ir ao encontro da abjeção (talvez seja o caso de autores como Georges Bataille). O que Hal Foster chama de "realismo traumático" (*traumatic realism*) pode ajudar a entender a interpretação deleuziana de Francis Bacon, nuançando também o significado do manifesto compromisso com o real.

Interpretando as séries de Andy Warhol, Foster diz que geralmente elas são entendidas como a instauração em arte da forma de reprodução de imagens e objetos na sociedade de consumo. A favor de tal interpretação, ele lembra o enunciado de Warhol: "I want to be a machine"¹⁸. O enunciado seria simplesmente o reconhecimento da reificação: tanto os sujeitos quanto os objetos artísticos estariam completamente imersos na lógica da mercadoria. Por outro lado, pode-se enxergá-lo também como um enunciado crítico performado ao modo de uma paródia. "If you can't beat it, Warhol suggests, join it. More, if you enter it totally, you might expose it; that is, you might reveal its automatism, even its autism, through your own excessive example"¹⁹.

Ainda assim, para Foster, o papel da repetição de Warhol não deve ser entendido apenas como uma paródia, ao contrário, ele deve ser entendido através de um modelo teórico herdado da psicanálise: a repetição serve para integrar um evento traumático em uma ordem simbólica. Repetir, portanto, é um modo de elaborar, de reconstruir algo excessivo para a economia psíquica do sujeito. Como se não bastasse, Warhol retoma o evento traumático com suas repetições para integrá-lo, mas simultaneamente para provocá-lo. Assim, "uma defesa contra o afeto traumático e, [ao mesmo tempo], sua produção", repetindo-o e diferenciando-o²⁰. Ao contrário do que poderia ocorrer na clínica, não há expectativas de reconciliação.

Trata-se das séries onde há uma exposição repetida de cenas de horror? Não exatamente. É verdade que uma mulher caída de uma ambulância após um acidente é uma imagem chocante, mas não é no "conteúdo manifesto" onde devemos procurar a estratégia de exposição do real. "Lacan define o traumático como um encontro perdido com o real"²¹, sendo assim, nada dá a entender que o traumático será um elemento com características figurativas específicas (cenas de violência extrema, por exemplo²²).

16 "Trata-se, portanto, de um projeto todo especial que Bacon desenvolve como retratista: desfazer o rosto, encontrar ou fazer surgir a cabeça sob o rosto" (*Idem*. p.28).

17 SYLVESTER. 2007. p.41.

18 FOSTER. 1996. p.130.

19 *Idem*. p.131.

20 *Idem*. p.132. Vemos aqui uma clara ressonância entre as categorias filosóficas fundamentais da filosofia deleuziana (diferença e repetição) e a lógica de funcionamento da imagem na *pop art* (FOSTER. 1996. p.66; DELEUZE. 2009. p.404-405.).

21 FOSTER. 1996. p.132.

22 "To take another instance, a *punctum* arises for me not from the slumped woman in the top image in *Ambulance Disaster* (1963) but from the obscene tear that effaces her head in the bottom image. In both instances, just as the *punctum* in Gerhard Richter lies less in details than in the pervasive blurring of the image, so the *punctum* in Warhol lies less in details than in this repetitive 'popping' of the image. These pops, such as a slipping of register or a washing in color, serve as visual equivalents of

Antes Foster situa o traumático em um *ponto estrutural* cujo aspecto característico é uma presença indiferente e repetitiva em meio aos aspectos figurativos²³.

In *Camera Lucida* Barthes is concerned with straight photographs, so he locates the *punctum* in details of content. This is rarely the case in Warhol. Yet there is a *punctum* for me (Barthes stipulates that it is a personal effect) in the indifference of the passerby in *White Burning Car III* (1963). This indifference to the crash victim impaled on the telephone pole is bad enough, but its repetition is *galling*, and this points to the general operation of the *punctum* in Warhol²⁴.

"Procure H", diz Deleuze citando Rimbaud²⁵. *Lógica da Sensação* destaca alguns *punctums* nos quadros de Bacon: o buraco da pia em *Figura na pia*²⁶; o guarda-chuva em *Segunda versão de "Pintura"*²⁷, em *Tríptico, Estudos do corpo humano*²⁸ e em *Tríptico*²⁹; a seringa em *Figura deitada com seringa hipodérmica*³⁰. O espelho e o grito são os mais constantes: pontos de fuga nem sempre evidentes em relação aos quais a pintura organiza-se. Assim como em *White Burning Car III*, para Deleuze, a testemunha é um *punctum* em alguns quadros de Bacon:

Diremos então que em muitos casos subsiste uma espécie de espectador, um *voyeur*, um fotógrafo, um passante, aquele que espera, distinto da Figura, sobretudo nos trípticos, onde isto é quase uma lei, mas não somente neles. (...) São testemunhas não no sentido de espectadores, mas de elemento-referência ou de constante em relação à qual se estima uma variação³¹.

A presença do *punctum* evidencia a fragilidade da imagem, como se fosse uma ferida na tela ou, mais do que uma ferida, um buraco negro sugando as imagens. A estratégia serve para trazer à tona um elemento subrepresentativo não dado na representação, mas condição de sua emergência. Na expressão de Paul Klee: "não apresentar o visível, mas tornar visível". Em Deleuze, esse ponto-limite da representação que ao mesmo tempo responde pela sua emergência chama-se intensidade: o que não pode ser sentido no dado, mas que dá a sentir³².

4. CONCLUSÃO

our missed encounters with the real" (*Idem*. p.134).

23 "Insistência do sorriso além do rosto e sob o rosto. Insistência de um grito que subsiste à boca, insistência de um corpo que subsiste ao organismo, insistência dos órgãos transitórios que subsistem aos órgãos qualificados. E a identidade de algo já dado e de algo sempre atrasado, na presença excessiva. Uma presença age sempre diretamente sobre o sistema nervoso e torna impossível o estabelecimento ou a sugestão de uma representação" (DELEUZE, 2007, p.57).

24 *Idem*. p.134

25 "Como diz Rimbaud, procure H, a obra de arte" (DELEUZE. 2009. p.391).

26 As referências dos quadros foram retiradas de *Francis Bacon: Lógica da Sensação. Figure standing at a washbasin*, 1976. Óleo sobre tela, 198X147,5cm. Coleção Museu de Arte Contemporânea de Caracas.

27 *Second version of "Painting" 1946*, 1971. Óleo sobre tela, 198 X 147,5cm. Coleção Walraf-Richartz Museum. Coleção Ludwig.

28 *Triptych - Studies from the Human Body*, 1970. óleo sobre tela, cada painel 198 X 147,5 cm. Coleção Jacques Hachuel, Nova York.

29 *Triptych*, maio-junho 1974. Óleo sobre tela, cada painel, 198 X 147, 5cm. Propriedade do artista.

30 *Lying figure with hypodermic syringe*, 1963. Óleo sobre tela, 198 X 147,5cm. Coleção particular, Suíça.

31 DELEUZE. 2007. p.21.

32 DELEUZE. 2009. p.333-334.

A crítica da função representativa da imagem na arte é realizada como uma tentativa de "ultrapassar a figuração (quer dizer tanto o ilustrativo, quanto o figurativo)" e a saída baconiana consiste na elaboração de uma espécie de imagem chamada de "Figura". Que tipo de imagem é a Figura?

A Figura é a forma sensível referida à sensação; ela age imediatamente sobre o sistema nervoso, que é carne, enquanto a Forma abstrata se dirige ao cérebro e age por intermédio do cérebro, mais próximo do osso. [...] A sensação é o contrário do fácil e do lugar-comum, do clichê, mas também do 'sensacional', do espontâneo, etc. [...] Em última análise, é o mesmo corpo que dá e recebe a sensação, que é tanto objeto quanto sujeito. Eu como espectador só experimento a sensação entrando no quadro, tendo acesso à unidade daquele que sente e do que é sentido. [...] A sensação é o que é pintado. O que está pintado no quadro é o corpo, não enquanto representado como objeto, mas enquanto vivido como experimentando determinada sensação³³.

A elaboração da Figura é o modo pictórico de trazer para a superfície das imagens um elemento subrepresentativo responsável até mesmo pela emergência da representação. A tarefa do pintor é dar a ver algo essencialmente irrepresentável³⁴. Por isso, Deleuze afirma com muita segurança que "nenhuma arte é figurativa"³⁵, porque mesmo quadros nos quais identificamos alguma representação (ansiosos pelo significado como observadores desavisados de obras abstratas), o que importa não é a representação. O problema da pintura é: "como tornar visíveis forças invisíveis"³⁶? Bacon é muito consciente desse problema, responsável por um certo "misticismo" na compreensão de sua própria obra. No caso de Deleuze, porém, o elemento subrepresentativo em questão (referido pelo termo força, afeto ou sensação) é a *intensidade*.

Roberto Machado avança bastante na genealogia do conceito de intensidade. Em seu livro *Deleuze: a Arte e a Filosofia*, ele encontra a sua origem em Kant.

No segundo capítulo da "Análítica dos princípios", intitulado "Sistema de todos os princípios do entendimento puro", Kant formula, entre outros, dois princípios, chamados "axiomas da intuição" e "antecipações da percepção", que tratam das quantidades extensivas e intensivas. [...] uma quantidade extensiva é aquela cuja multiplicidade remete a uma apreensão sucessiva das partes (*partes extra partes*), e cuja unidade remete a uma reunião das partes em um todo, como por exemplo $1 + 1 + 1 + 1 = 4$. [Ao contrário], a apreensão de uma quantidade intensiva é instantânea, "só preenche um instante", isto é, sua unidade não vem da soma das partes, "não é uma síntese sucessiva"³⁷.

A quantidade intensiva ou intensidade é um grau, como a temperatura, a pressão ou a densidade (por exemplo, 30° ou 50 km/h) e, por isso, não é uma soma de partes (30° não pode ser definido como $10^\circ + 20^\circ$). Enquanto a quantidade extensiva é apreendida como a reunião das partes em um todo, a intensidade é indivisível. Se ela for

33 DELEUZE. 2007. p.42

34 "Portanto, caberia ao pintor fazer ver uma espécie de unidade original dos sentidos e fazer aparecer visualmente uma Figura multissensível. Mas essa operação só é possível se a sensação desse ou daquele domínio (aqui, a sensação visual) for diretamente capturada por uma potência vital que transborda todos os domínios e os atravessa". *Idem*. p.49-50.

35 *Idem*. p.62

36 *Idem*. p.63

37 MACHADO. 2009. p.125.

divida, ela muda de natureza. Assim, “o espaço e o tempo não se apresentam como são representados [...], é a apresentação do todo que funda a possibilidade das partes e, por conseguinte, enquanto a intuição pura é intensiva, o que é extensivo é a intuição empírica”³⁸. Percebe-se então porque um projeto materialista faz recurso justamente ao intensivo como estratégia para se livrar radicalmente de categorias ligadas à representação.

Ultrapassar o figurativo, ou seja, a função representativa da imagem, (1) sem recorrer à abstração, por ser demasiadamente intelectualista, mas também (2) sem recorrer ao culto da abjeção, por restituir inadvertidamente a representação como teatro de horrores, ao modo de David Nebreda. Os motivos, no entanto, não são muito distintos das outras modalidades de “estética do real”: a presença pura fora do domínio das mediações que seriam capazes de alienar a natureza da coisa; a captura do fato bruto e do imediato. Em todos os casos, trata-se de apontar a inessencialidade do mundo ótico organizado. Parece-nos, Deleuze deve ser incluído nesse programa de crítica à imagem.

BIBLIOGRAFIA:

- DEBORD, G. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DELEUZE, G. *Diferença e Repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 2009.
- _____. *Francis Bacon: Lógica da Sensação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- _____. *Logique du Sens*. Paris: Minuit, 1968.
- DELEUZE, G. GUATTARI, F. *Mil Platôs. Vol. 3*. Rio de Janeiro: Ed.34, 1996 (Coleção TRANS).
- DUARTE, R. "A celebração da virtualidade real". In: http://www.fafich.ufmg.br/~rodua_rte/acele_brazaodavirtualidad_ereal.pdf.
- FOSTER, H. *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*. Massachusetts: MIT, 1996.
- MACHADO, R. *Deleuze, a Arte e a Filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- SAFATLE, V. "Estética do Real: Pulsão e sublimação na reflexão lacaniana sobre as artes". In: SAFATLE, V. IANNINI, G. MASSARA, G. PINTO, J. (Org.). *O tempo, o objeto e o avesso*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- SYLVESTER, D. *Entrevistas com Francis Bacon*. São Paulo: Cosac&Naify, 2007.

38 "É assim que a música deve tornar sonoras forças insonoras, e a pintura, visíveis forças invisíveis. Às vezes essas forças são as mesmas: como pintar ou fazer ouvir o Tempo, o que é insonoro e invisível? E as forças elementares como pressão, inércia, peso, atração, gravidade, germinação? Às vezes, ao contrário, a força insensível de uma arte parece antes fazer parte dos 'dados' de uma outra arte: por exemplo, como pintar o som e até mesmo o grito (e, inversamente, fazer ouvir as cores?)". DELEUZE. 2007. p.63.