



Prefácio à tradução russa

Para Joulia Strauss

Este livro não foi escrito para jogar as mídias técnicas contra as artes ópticas. Ao contrário. Quem já visitou o Templo de Apolo em Bassai, na Arcádia, ou já se maravilhou diante dos ídolos de mármore nas ilhas Cíclades, sabe do que falo. Por isso alegra-me o fato de que, diferentemente do original alemão, a tradução russa apresenta, já na capa, a pintura sobre madeira mais linda que já vi em toda minha vida: *Moça com chapéu vermelho*, de Johannes Vermeer, de 1665.

Infelizmente, o leitor, assim como eu, vê apenas uma reprodução: uma obra de arte que parece ter chegado ao nosso tempo por via da fotografia e da quadricromia. Não pretendo me perder em lamentos inúteis sobre a arte na era de sua reproduzibilidade técnica. Só quero lembrar que o original de Vermeer, após um emaranhado de transações financeiras, está na National Gallery of Art em Washington. No outono de 1997, quando estive como professor convidado na Universidade de Colúmbia, em Nova York, desejava vê-lo. Por quê? Em primeiro lugar, nenhuma fotografia é capaz de nem mesmo insinuar o brilho extraordinário das luzes de Vermeer. Em segundo lugar, diante das imagens de Vermeer não se formam as mesmas filas imensas que obstruem a *Mona Lisa*. Mas o destino não o permitiu. No estado de Nova York existe uma lei que impõe normas rígidas ao aluguel de um carro: a carteira de motorista e os cartões de crédito devem apresentar o mesmo nome, o que não era o nosso caso: minha esposa tinha a carteira de





motorista, e eu, os cartões de crédito. *Moça com chapéu vermelho* – nunca a verei brilhar. (Nada mais direi sobre as leis antifumo e os Estados Unidos.)

Vermeer está morto; a jovem holandesa também. Seus olhos se escondem na sombra para dizer aos homens que o amor correspondido é tão imprevisível quanto feliz. Mesmo assim, a ardente boca vermelha brilhará enquanto existirem olhos que se abrem para a arte. Desde que foram inventadas a perspectiva central, em Florença, e a pintura a óleo, em Flandres, a arte teve meio milênio para provar que Sócrates (sem falar da *Crítica da faculdade do juízo*, de Kant) estava completamente errado: não existe “o belo em si” como ideia. Para usar as palavras de Hípias de Elis, existem apenas “moças belas”.

No entanto, as pinturas de Vermeer ainda seguem ideias platônicas. Mostram corpos a distância, em uma transcendência que poderíamos chamar de platônica ou cristã. Antony van Leeuwenhoek, amigo e executor testamentário, é apresentado como astrônomo ou como geômetra – um homem cercado de suas mídias ou suas aparelhagens. Só nas últimas pinturas de Vermeer o olho do pintor se aproxima do modelo a ponto de estar a um instante de abraçar a amada e beijá-la. Uma pérola de cor opala brilha sedutoramente na orelha de uma moça; em outra, brilha o chapéu vermelho...

O olho do pintor parece se aproximar. Pois já foi demonstrado que quase todas as pinturas de Vermeer se devem a uma *camera obscura*, a essa perspectiva transformada em aparelho. No primeiro plano, o rosto da moça; na parede à esquerda, a janela, pela qual entra a luz do Sol; na porta que leva ao quarto dianteiro – que, como tal, não aparece – encontra-se a armação da *camera obscura*; por trás da tela, o pintor com seus pincéis e paletas. Graças a



uma lente construída pelo amigo Leeuwenhoek como objetiva, essa *camera obscura* permitiu focar ou simular *closes*. Sua abertura já não era apenas uma abertura, mas uma óptica. Uma distância de cinco metros podia se transformar virtualmente em uma proximidade íntima.

Isso foi – como a *laterna magica* – uma inovação, um passo decisivo para além de Brunelleschi e de Alberti. Desde Descartes, holandês por opção, sabemos que a modernidade não apenas produz representações, mas – segundo o entendimento de Heidegger – representa a própria representação: mesmo que meus sonhos ou sentimentos de felicidade sejam completamente equivocados, são inabalavelmente verdadeiros como representações (*repraesentationes*). (Descartes, um amante que costumava dormir até tarde, era tudo menos racionalista já no que dizia respeito a fumar tabaco ou haxixe.)

Vermeer van Delft, o maior e o mais silencioso artista de uma grande era, pinta exatamente isso. Não é a pele da testa daquela moça, em si, que se vê tingida de vermelho pela cor ardente do chapéu. Tampouco é a bochecha, em si, na qual o chapéu vermelho e o vestido azul se misturam num tom esverdeado. Tudo isso acontece apenas na sua imagem, na visão da *camera obscura* que se apresenta ao olho do pintor. A moça também não é a grande Afrodite, a origem eternamente profunda do desejo de Botticelli. Mas o fato de a mão do pintor transformar a aparência fugaz de uma moça, transformar um jogo de luzes em uma imagem pere-ne, já não é arte, é amor.

Arte provém de habilidade. Habilidade, de querer. Querer, porém – diz Heidegger, no *Diálogo ocidental* –, vem de amar. Quase todos os pintores que usaram a *camera obscura*, ou, mais tarde (desde Ingres), a câmera como aparelho fotográfico, tentaram ocultar o segredo midiático-técnico





que estava por trás de sua obra de arte. Acreditavam que isso aumentava seu valor de mercado. Por isso transformaram o sangramento de cores, apresentado de modo tão singular na testa da moça, em constâncias cromáticas. (Somente Helmholtz conseguiu demonstrar que o sangramento de cores segue leis fisiológicas.) Pintaram de maneira artificialmente nítida as áreas que, na tela, permaneciam desfocadas por se encontrarem muito próximas ou muito distantes do foco. A pintura da modernidade – pressionada pelas ciências – foi uma grande falsificação, do ponto de vista técnico-midiático. Essa tendência só foi rompida, audaciosamente, na era do computador (com as mais belas criações de Gerhard Richter).

Antes dele, Vermeer van Delft: a bela moça está sentada numa linda cadeira, cujos braços desembocam em duas cabeças de leões esculpidas em madeira. Elas não oferecem uma imagem nítida à tela, pois estão muito próximas da *camera obscura*. As cabeças dos dois leões em marrom-escuro também brilham ou cintilam à luz da janela, quase com a mesma claridade que o cachecol, as joias ou os dois lábios, mas de modo tão esfumado como um devaneio. Por isso a boca da moça permanece o que é e onde está: no ponto de fuga do desejo. Que outra razão existiria para a invenção da perspectiva?

Ela nos olha – não vice-versa. Não é bela no sentido clássico. Parece mais uma moça holandesa de dezenove anos, da época em que as moças só menstruavam aos quinze anos. Seus olhos ainda são pequenos e estreitos.

Mas sua boca já beijou mais de um homem. Já amou e ama também agora. Se assim não fosse, nunca olharia o pintor de forma tão sensual.

A arte que pensa é sempre uma arte que tem consciência e revela sua interação com as mídias. Acolhida pelas mí-



dias, permite que a *physis* se desvele. Desde Picasso, Warhol e companhia, chamamos todo o resto de valor de mercado, pois o mercado descarta o Sol.

No entanto, “não há coisa mais linda sob o Sol do que estar sob o Sol” (Ingeborg Bachmann).

Friedrich Kittler

