



A imagem colonizada

Colonized image

palavras-chave:
imagem; magia; real;
outredade; olhar; perspectiva;
visualidade.

Este ensaio considera a origem mágica do termo *imago* e sua problemática relação com o real e o ilusório dentro de uma lógica binária e moralmente conotada. Baseando-nos na teoria da imagem de Durand e tirando proveito de uma analogia entre *O retorno do real* de Hal Foster e *As Bacantes* de Eurípides, revela-se um medo da imagem como outro e uma negação esquizofrênica de seu poder. A partir da obra de Hans Belting intitulada *Florença y Bagdad*, na qual demonstra-se que perspectiva renascentista surge de uma teoria óptica árabe não icônica mas científica, segue-se uma análise deste sistema de representação como ferramenta legitimadora. A teoria distorcida que o Renascimento italiano abandeirou teve consequências não previstas no pensamento ocidental e resultou na visualidade segundo a definição oferecida por Nicholas Mirzoeff em “The right to look”.

keywords:
image; magic; reality;
otherness; gaze; perspective;
visuality.

This essay looks into the magical origin of the term *imago* and its problematic relation to the real and illusory within a binary and morally connoted logic. Based on Durand’s image theory and benefiting from an analogy between Hal Foster’s *Return of the real* and Euripides’ *Bacchae*, a deeply rooted cultural fear of the image as other and schizophrenic denial of its power are revealed. An analysis of perspective as a legitimating tool follows, drawing directly from Hans Belting’s *Florence and Baghdad*, in which the origin of this typically western stance is traced back to the medieval Arab science. The distorted theory which the Italian renaissance championed had unforeseen consequences on western thought and lead to visuality as Nicholas Mirzoeff defines it in “The right to look”.

* Universidade de
São Paulo (USP).

A origem mágica da imagem

Embora o termo *imago* seja latino, sua origem é, aparentemente, persa. Sylvia Caiuby em seu ensaio "Imagem, magia e imaginação", toma essa origem persa do termo como base para explorar a origem comum dos termos *imagem* e *magia*, isto é, a *imago*¹. Assim, como já sinalou Régis Debray, o termo *imagem*, vinculado na sua origem com a reprodução do rosto do defunto (*imago*) e com a figura do ídolo (*eidôlon*), teria sua origem irrevogavelmente vinculada à magia: "Magia e imagen *tienen casi las mismas letras, lo que no deja de ser significativo*."²

Caiuby brevemente nos lembra que a partir dessa origem comum se inicia um longo processo de desenvolvimento da ideia da imagem, que se afasta gradualmente da sua origem imagética (da sua origem mediúnica como "instância intermediária entre o sensível e o inteligível"³) para virar "um artifício imitativo que reproduz, sob a forma de falso semblante, a aparência exterior das coisas reais⁴ (nas palavras de Jean-Pierre Vernant). Finalmente, parafraseando Lévi-Strauss, as imagens podem chegar a ser consideradas apropriações "que a cultura faz da natureza". Segundo esta concepção, as "imagens não reproduzem o real, elas o representam ou o re-presentam. Nenhuma delas é idêntica ao real"⁵.

Não é que as imagens sejam consideradas reais *de um jeito outro*, ou pertencentes a outro nível da realidade, senão que são excluídas do real ao mesmo tempo que, no entanto, é previsto que o representem. Por esse pensamento paradoxal, a imagem, excluída do real, só pode se vincular à realidade através da linguagem. Mas a linguagem também recebe por sua vez a consideração de artifício⁶, pois é entendida como "um sistema de signos que não tem relações materiais com aquilo que representa". Pode-se assim deduzir que toda forma de cultura, tanto a escrita quanto a visual, é culturalmente considerada artifício (pelo menos no que se refere à cultura ocidental).

Mas o conceito de artifício está inevitavelmente relacionado às ideias de falsidade ou engano, pressupondo um valor moral negativo. Seguindo a lógica desse enfoque platônico, as artes visuais são consideradas as mais enganadoras e artificiosas de todas as formas de expressão artística. Isso porque nas imagens, de acordo como elas são entendidas na cultura ocidental, existe esse jogo perverso que pretende assumir seu status como elemento forâneo à realidade ao mesmo tempo que representação dessa mesma realidade. É esse fermento perverso que tem insinuado as imagens como o "falso semblante" ou "artifício imitativo" ao

1. "Parece-me absolutamente procedente a hipótese de Olgária Matos quando supõe uma origem comum, no persa antigo, para imagem e magia." In: NOVAES, Sylvia Caiuby. Imagem, Magia e Imaginação: desafios ao texto antropológico. **Revista MANA**. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional da UFRJ, n. 14, n. 2, 2008, p. 455.

2. DEBRAY, Régis. **Vida y muerte de la imagen**. Madrid: Paidós Comunicación, 2010, p. 31.

3. MATOS, Olgária apud NOVAES, Sylvia Caiuby. Op. cit., p. 455-456.

4. VERNANT, Jean Pierre apud NOVAES, Sylvia Caiuby. Op. cit., p. 456.

5. LÉVI-STRAUSS, Claude apud NOVAES, Sylvia Caiuby. Op. cit.

6. Ibidem.

qual faz referência Sylvia Caiuby. Dessa forma, não existe possibilidade de valorização moral positiva quando trata-se de artes visuais.

Neste ensaio veremos, baseando-nos no estudo de Hans Belting sobre a origem árabe da perspectiva e a posterior apropriação ocidental dessa teoria óptica e científica (porém não originalmente vinculada à imagem), qual é a realidade que a imagem ocidental visa representar, e porque isso afastou as imagens da arte do *real*. Posteriormente, apontaremos as consequências deste sistema visual sobre o processo colonial nos baseando nas teorias de Nicholas Mirzoeff sobre a visualidade.

Imagem como engano / Imagem como ilusão

No seu livro sobre os espetáculos de fantasmagorias e sua relação com os avanços da ciência e da óptica no século XIX, Max Milner discorre sobre a particularidade das imagens óticas como plataformas enganadoras. Segundo ele, a característica destas imagens consiste em persuadir o espectador ao ponto de este participar prazerosamente de um engano assumido. A imagem óptica consegue transformar o engano em algo ainda pior: em autoengano.

Esta facultad que tienen la imagen óptica y todos sus derivados, fotografía, cine, televisión, holograma, de jugar a la vez con la creencia y con la no creencia, de instalar al nivel perceptivo una incertidumbre que está hecha a la vez de adhesión y de negación, explica el papel privilegiado que serán llamados a desempeñar en la creación de la fantasía moderna⁷.

As imagens óticas serão a plataforma perfeita para satisfazer a necessidade de acreditar e duvidar simultaneamente. Poder-se-ia afirmar que o engano é consubstancial à imagem óptica, dado que estruturalmente convocam objetividade ao passo que permitem todo tipo de truques. A sombra desse juízo ainda plana sobre as artes visuais, uma área em que muitas vezes tem se provado o poder do artista através da força da ilusão criada por este, como demonstra a famosa história do duelo entre os antigos pintores gregos Zêuxis e Parrásio⁸ e muitas outras das recolhidas, por exemplo, no livro de Ernst Kris e Otto Kurz sobre a lenda do artista. Mais recentemente, respeitáveis teóricos e historiadores posicionavam-se contra o impulso ilusionista das artes visuais, como recolhe Hal Foster em seu livro *O retorno do real*⁹.

7. MILNER, Max. **La Fantasmagoría**. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1990, p. 18.

8. Zêuxis e Parrásio foram dois pintores gregos do século V a.C. Rivais, um dia decidiram resolver a concorrência entre ambos através de uma competição. Zêuxis pintou uma natureza-morta que representava cachos de uvas, sendo as uvas tão reais que os pássaros se atiraram sobre elas. Certo de ter vencido, pediu para Parrásio retirar o pano que cobria seu trabalho, sem dar-se conta de que a pintura representava uma cortina. Zêuxis admitiu que tinha enganado os pássaros, mas Parrásio tinha enganado um pintor.

9. Cf. Capítulo V de FOSTER, Hal. **The return of the real**. New York: October Books/The MIT Press, 1996. Traduzido ao português em **Concinnitas**, Rio de Janeiro: Instituto de Artes da UERJ, ano 6, vol. 1, n. 8, jul. 2005.

Na história da magia e das demonstrações mágicas, acusações de falsidade tem sido recorrente. Zoroastro, Moisés, Salomão, Pitágoras e muitos outros foram acusados de ilusionistas; de criar imagens óticas capazes de seduzir e seduzir os olhos dos que as viam. Todos eles foram reprovados moralmente por sua ciência imagética, ao mesmo tempo em que eram admirados, temidos e/ou invejados. É difícil compreender porque a palavra "ilusão" é tomada com descrédito quando usada para atos tão sublimes como os realizados pelas figuras da mitologia mágica: desaparecimentos, voos, a invocação ou multiplicação de comida e outras maravilhas.

Os criadores de ilusões tem sido concebidos, ao longo da história, como personagens moralmente reprováveis por estabelecer uma concorrência (diabólica) com a sacrossanta realidade. Segundo este critério, tem se assumido que a criação de ilusões não deve ser, então, o mesmo do que a criação de realidades. O real, tal como diz Silvia Caiuby, permanece fora da imagem. No entanto, seria possível afirmar que estes dois mundos (realidade e ilusão) não estão tão bem diferenciados quanto nossas suposições sobre a natureza da imagem (e da realidade) nos fariam acreditar.

A ilusão como retorno ou vingança do real

Em *O retorno do real*, Hal Foster aprofunda-se em algumas correntes da arte norte-americana que visavam, de alguma forma, representar o real, indagando-se sobre o retorno crítico que esses movimentos recebem por parte de artistas e críticos pertencentes à "genealogia minimalista da neo-vanguarda". Nas palavras de Foster, eles "permanecem céticos com relação ao realismo e ao ilusionismo"¹⁰. Desta forma, os críticos e artistas contrários à representação estabelecem uma relação entre o real e o ilusório, rejeitando as duas coisas num mesmo movimento.

Para falar desta relação, Hal Foster utiliza os termos *Realismo Traumático* e *Ilusionismo Traumático*. O real, "enquanto perdido, (...) não pode ser representado"¹¹. A arte pop, surrealista e super-realista, enfrentam, cada uma ao seu estilo, o trauma deste desencontro. Dado que "Lacan define o traumático como um desencontro com o real", poderíamos falar que a lógica que estes movimentos artísticos seguem é a de enfrentar o desencontro com mais desencontro, o trauma com mais trauma; exagerando-o ou repetindo-o, mas em qualquer caso assumindo-o e partindo deste como base. Em vez de nos colocar mais longe

10. Idem [1996], p. 163.

11. Idem, p. 166.

da realidade, essa atitude é capaz de "produzir uma segunda ordem do trauma" que "rompe o anteparo e permite ao real se expor"¹². É através da fresta¹³ produzida pela deflagração do trauma que finalmente conseguimos ter a impressão de tocar o real.

Dessa forma, uma reação traumática produzida pelo desencontro com o real serve para reencontrar a autêntica realidade, dado que a realidade como tem sido estabelecida só oferece a possibilidade do desencontro. Nesta situação, é preciso se aproximar do real por meio do que se apresenta sob a aparência da ficção. Assim, o real volta distorcido até seu limite. Se a imagem consegue alcançar o ponto certo de saturação, ela explode e produz uma rachadura, através da qual conseguimos acessar o real-autêntico.

A violência fica intimamente vinculada a ideia do retorno do real. Mesmo se Foster não frisa a importância da violência neste processo, ele o reconhece implicitamente por meio do uso da teoria do olhar lacaniano. O olhar, de acordo com Lacan, não é unilateral, mas sim uma força à qual também estão submetidos os homens enquanto "seres olhados no espetáculo do mundo"¹⁴. O ser humano sofre sob o olhar do mundo e se defende dele, pois esse olhar, identificado com o real por Foster, é concebido como agressivo, sendo possível até descrevê-lo como sedento de vingança.

As *Bacantes*, de Eurípides¹⁵, poderia ser utilizada para falar dessa vingança do olhar lacaniano. Nas *Bacantes*, Dioniso¹⁶ volta para Tebas, cidade grega símbolo da civilização, que cegada por sua própria iluminação se recusa a lhe venerar. Os tebanos adoram aos demais deuses, mas Dioniso representa ideias que aos seus olhos parecem primitivas e absurdas. Eles não se limitam a negar sua existência, conhecem bem a história de Dioniso e mesmo assim a desacreditam, sustendo que sua mãe (Sêmele) mentiu quando afirmou ter sido casada com Zeus. Segundo a versão oficial, Dioniso ficaria reduzido a condição de bastardo e fraudador; um homem mortal e um ilusionista.

Dioniso, sabendo da posição dos tebanos, volta para se vingar deles. Seu primeiro ato é assombrar todas as mulheres de Tebas, que escapam da cidade e vão morar na montanha, onde formam uma sociedade matriarcal baseada nos princípios do culto dionisíaco. Tendo incorporado os poderes de Dioniso, sob a proteção do qual se acham, elas ganham uma força brutal e se defendem dos homens que tentam trazê-las de volta para a polis. O avô do rei de Tebas (Cadmo) e o sábio da cidade

12. Ibidem.

13. Idem, p. 167.

14. LACAN, Jacques.
Os quatro conceitos fundamentais da Psicanálise.
Rio de Janeiro: Jorge Zahar
Editor, 1996, p. 76.

15. As *Bacantes* é uma tragédia grega de autoria do dramaturgo Eurípides que estreou postumamente no Teatro de Dioniso em 405 a.C.

16. Dioniso, também conhecido como Baco, era o deus do êxtase, do delírio e do vinho.

(Tirésias), tentam fazer com que o rei (Penteo) aceite seu erro e renda culto ao deus Dioniso, mas ele não cede. Finalmente Dioniso deixa-se aprisionar por Penteo, e feito isso convence seu detentor de que pode ajudá-lo a trazer as mulheres de volta. No entanto, o plano de Dioniso é deixar que as próprias mulheres despedacem o rei. Por fim, Penteo é esquartejado por sua própria mãe, suas tias e as demais bacantes, que voltam para a cidade convencidas de ter caçado um leão, ao invés do rei. Somente quando o assombro dionisíaco se apaga (quando o projetor "moreliano" é desligado), estas mulheres compreendem o que fizeram.

O trauma do encontro com a realidade, representado pelo assassinato do rei, repara o trauma do desencontro com a realidade, que por sua vez foi produzido por uma negação da divindade do Dioniso, isto é: por um excesso de razão. O reencontro com a realidade se faz possível através da ilusão ótica. Poder-se-ia concluir que, de acordo com a moral dessa história, as ilusões são capazes de criar realidades ou responder perante a elas. Dioniso demonstra que as imagens óticas criadas por ele são tão reais ou até muito mais do que o sistema tebano. O real, neste caso, é o mágico, que volta para impor seu poder, como o deus Dioniso, a fim de mostrar que o que é verdadeiramente falso é uma cultura que se autodefine como puramente racional.

As semelhanças entre o olhar lacaniano e a vingança dionisíaca não são difíceis de localizar. Nos dois casos, um poderoso e inexorável olhar julga a civilização (ocidental) desde fora. Este olhar provem de alguma forma de um "outro mundo", dado que não só representa a realidade reprimida das ilusões, mas também a outredade em geral. Não devemos esquecer que Dioniso, deus andrógino do vinho e do êxtase, representa a outredade no panteão grego (junto com a sempre estrangeira Artemísia): trata-se de um deus que volta do Oriente e representa o "reverso escuro", o contrário do apolíneo. Por outro lado, o olhar lacaniano indubitavelmente possui características animistas, dado que assume a possibilidade de objetos inertes serem agentes ativos do olhar. De fato, o elemento que Lacan tende a associar com o olhar é a própria luz: "O que é luz tem a ver comigo, me olha"¹⁷.

Segundo Lacan, diz Foster, "toda arte aspira a (...) uma domesticação do olhar"¹⁸. A criação de imagens serviria para pacificar esse "mal olhado" que o mundo projeta sobre nós, ainda de acordo com Lacan. Foster, por sua vez, afirma que algumas manifestações artísticas recusam esse "velho mandamento (...), a fim de unir o imaginário e

17. LACAN, Jacques.
Op. cit., p. 95.

18. FOSTER, Hal.
Op. cit., p. 171.

ARS o simbólico contra o real (...) como se essa arte quisesse que o olhar brilhasse (...), que o real existisse, em toda a glória (ou horror) de seu desejo pulsante"¹⁹. Aparentemente, Lacan e Foster apresentam dois pontos de vista diferenciados. Lacan considera que as imagens da arte são produzidas para pacificar o olhar, enquanto Foster se atém às artes que "exageram" o olhar. Mas será que são exatamente as imagens que exaltam o olhar lacaniano as que mais o pacificam? Pois, que outra coisa pede o deus Dioniso aos tebanos, senão simples reconhecimento?

Um olhar outro *versus* perspectiva e visualidade

Gostaria de seguir o fio da hipótese de que as imagens que pacificam o olhar lacaniano são as que lhe dão destaque e reconhecimento. Para entender como é que as imagens podem fazer isso, primeiro deveremos aprofundar o possível significado e implicações desse tipo de olhar.

O olhar lacaniano situa-se no lugar do "outro", no sentido de que representa uma ameaça e vem "de fora"; ele traz a suspeita de que não somos os únicos com capacidade para olhar. De fato, o olhar lacaniano é um olhar com vocação animista, pois pode nos abordar desde um objeto inerte ou desde um espaço. Por exemplo, desde uma floresta. O olhar lacaniano faz nos sentir o objeto passivo do ato de olhar e não seu sujeito ativo.

Por isso, tanto o olhar lacaniano quanto o outro podem ser facilmente encarnados na figura de Dioniso: o deus grego exilado no Oriente, deus da magia, da ilusão, do erotismo e da insânia. E, aliás, o deus-ilusionista que traz a realidade de volta para Tebas do mesmo jeito que, segundo Hal Foster, a arte pop, surrealista e super-realista trazem a realidade de volta para as imagens da arte: desde a ilusão e o trauma. Dioniso representa, dentro do panteão grego, a alteridade total. E uma alteridade que volta para exigir o que corresponde a ela: um lugar no nosso mundo.

O reconhecimento (e pacificação?) do olhar lacaniano passa, portanto, por um reconhecimento do outro; mas não do outro *representado* e sim de um *outro olhar*. Isto é, o reconhecimento da existência de outras formas de olhar diferentes à que culturalmente consideramos própria e que frequentemente se pressupõe como única: olhares sobre os quais não temos nem conhecimento nem controle. Inclusive olhares *sem imagens*, porque, como Hans Belting diz "uma cultura visual pode se definir de uma outra forma que não por meio das imagens que para Ocidente são norma"²⁰.

19. Ibidem.

20. BELTING, Hans. Florencia y Bagdad. Madrid: Ediciones Akal, 2012, p. 12

No livro *Florença y Bagdad*, Hans Belting estuda como a teoria da visão árabe, desenvolvida no marco da proibição das imagens, é apropriada pelo Ocidente e se transforma, nesse contexto cultural, numa teoria da imagem. Essa teoria da visão, baseada na teoria dos raios²¹, desenvolveu-se originalmente no âmbito da ciência árabe, e, fruto do contato entre as duas culturas, acabou por dar lugar à perspectiva artística, que o renascimento adotou como bandeira. O primeiro tratado sobre "perspectiva" foi escrito pelo cientista árabe Alhazen entre 1011 e 1021, e depois traduzido ao latim no final do século XII ou início do XIII, produzindo uma série de mal-entendidos que relacionavam à óptica de Alhazen com a imagem, quando de fato o autor nunca fez semelhante associação.

A teoria dos raios não teve as mesmas consequências na cultura na qual se originou, sendo que nem no Oriente Próximo nem no Extremo Oriente pode-se encontrar um equivalente da perspectiva renascentista. A perspectiva tem sido entendida como uma descoberta e não uma invenção, e é desde este ponto de vista que se questiona a ausência de perspectiva em outras culturas. Mas, como frisa Belting, a "ausência de perspectiva" é um conceito questionável, dado que implica a necessidade de explicar porque não havia perspectiva antes do Renascimento, nem mesmo fora do Ocidente, quando seria o oposto "porque a perspectiva acha-se tão enraizada no Ocidente" o que deveríamos estar analisando.

La perspectiva de la época moderna era una forma simbólica, pues fundó una nueva concepción de la imagen. Gottfried Boehm vio en ella la expresión de una "revolución cognitiva". Al otorgar el espectador un lugar privilegiado frente a la imagen, le procuró un lugar privilegiado también en el mundo. De este modo, la perspectiva devino expresión de un pensamiento antropocéntrico que se liberaba de la imagen teocéntrica del mundo que caracterizó a la Edad Media. El Renacimiento puso en imagen al sujeto humano, al que alababa como individuo²².

Isto é, em termos gerais, o que sabe-se da perspectiva: que foi um sistema visual que deu prioridade para o olhar antropocêntrico, que valorizava o indivíduo num mundo onde, até pouco tempo antes, só Deus importava. Mas, quais outras consequências teve a invenção da perspectiva?

21. "La teoría árabe de la visión no trataba de imágenes sino de rayos visuales, los cuales forman en el ojo un mosaico de pequeñísimas marcas puntiformes". Idem, p. 30.

22. Idem, p. 21.

La invención que llamamos perspectiva supuso una revolución en la historia de la mirada. Al hacer a la mirada arbitro del arte, el mundo se convirtió en imagen, como una vez indicó Heidegger. La imagen en perspectiva representaba por vez primera la mirada que un espectador echa al mundo, y transformó el mundo en una mirada al mundo²³.

A perspectiva objetiva e unifica: não só a maneira de olhar, mas também o mundo em imagens. A partir da invenção da perspectiva, passa-se a ter a convicção de que "a pintura que fazia uso da perspectiva () espelhava e duplicava nossa percepção"²⁴. A perspectiva foi, antes da fotografia, o amanhecer da imagem analógica. Por outro lado, o ponto de fuga "permite ao espectador se objetivar a si próprio, isto é, se perceber desde fora () porque a imagem reserva um lugar para ele"²⁵. Um lugar, aliás, bem específico. Em contraposição, "a teoria árabe da visão dava prioridade à luz ao invés das imagens, que eram relegadas para o âmbito do mental, por não ser possível objetivá-las nem duplicá-las em representações físicas"²⁶.

A perspectiva tem muito a ver com a definição que Nicholas Mirzoeff faz de "visualidade". Em "The right to look", Mirzoeff define a visualidade não como um processo composto de percepções visuais, mas como uma forma de associação entre informação, imaginação, e uma compreensão específica do espaço físico e psíquico. A visualidade definitivamente é, para Mirzoeff, "uma prática discursiva de manipulação e regulação do real que produz efeitos materiais"²⁷. A crítica que Mirzoeff faz da visualidade é parecida com a que Nietzsche fazia da perspectiva, que ele entendia como "posição desde a qual se legitima uma visão válida do mundo"²⁸.

Da mesma forma que a visualidade, a perspectiva, voltando à definição de Panofsky, é uma "forma simbólica autônoma que não constitui nenhuma experiência empírica fundamental"²⁹. Ou, como descrito por Belting: "o espaço da perspectiva cria-se exclusivamente *para e no* olhar, dado que só existe sobre uma superfície que nem *é* nem *tem espaço* para *ser*. Vemos corpos e espaços, mas a perspectiva simboliza-os bidimensionalmente, e para isso usa a *tela* como símbolo"³⁰.

Ou, em outras palavras, a perspectiva, tal qual a visualidade, é uma ficção. A perspectiva transforma o mundo em imagens "por meio de uma ficção, dado que nossa capacidade visual acha-se conectada a nosso corpo, ainda que gostemos de sentir nosso olhar como um agente

23. Idem, p. 17.

24. Idem, p. 18.

25. Idem, p. 14.

26. Idem, p. 9.

27. MIRZOEFF, Nicholas. The right to look. In: **Critical Inquiry**, vol. 37, n. 3, 2011, p. 476.

28. BELTING, Hans. Op. cit., p. 22.

29. Idem, p. 21.

30. Idem, p. 19.

incorpóreo enquanto nosso olhar vaga. A visão não pode ser traduzida por um artefacto () A perspectiva projeta imagens de um olhar que é irrepresentável em essência"³¹. Mas essa ficção se institui como realidade objetiva, científica, e que sob essa autoridade absoluta condiciona por um lado o real, e por outro o reino da imagem ocidental. Mesmo quando as imagens não fazem uso evidente das leis da perspectiva, esta continua condicionando o olhar e nossa percepção do mundo.

Mesmo se é verdade que, como o próprio Belting reconhece, "a perspectiva tinha já perdido sua base científica no século dezessete", seus preceitos tem sobrevivido à teoria. De fato, a globalização intensifica o poder da perspectiva no sentido de que é frequentemente por meio do *mass media* que os clichês da perspectiva são oferecidos como receitas inquestionáveis para apresentar ilusões como verdades documentais³². A fotografia e as tecnologias que se baseiam nela tem interiorizado a perspectiva mono-focal e consolidado a relação entre imagem e a ocidental dupla verdade-fraude.

Tanto o estudo de Belting sobre a perspectiva quanto a teoria da visualidade de Nicholas Mirzoeff evidenciam que a impressão enganosa de que se pode objetivar o olhar resulta num sistema visual (e perceptivo) autoritário. Assim, segundo Mirzoeff, os primeiros domínios da visualidade foram as plantações de escravos e, mais para frente, a visualidade se converteu na característica principal do exército moderno. Trata-se de contextos onde a área que precisa ser visualizada é superior à capacidade perceptiva duma pessoa, pelo que a percepção é substituída pela sistematização do olhar como forma de conhecimento absoluto.

A perspectiva é o primeiro passo no processo da descorporalização do olhar, cujo começo Belting exemplifica com o emblema do olho com asas que Leon Battista Alberti criou. Por um lado, foi o primeiro sistema visual que definiu a linha de horizonte e a mensurou, e com ela "uma nova infinidade terrestre no sentido horizontal"³³. Desse novo conceito de horizonte surge uma promessa latente, e poderia-se argumentar que o novo horizonte, e o olho com asas, acham-se sem dúvida relacionados com os novos impulsos colonizadores dos exploradores ocidentais. De fato, a perspectiva e o colonialismo se materializam mais ou menos na mesma época.

Paradoxalmente, esse olhar que se definia como antropocêntrico e parecia dar para cada um o direito e autoridade para ver desde si próprio, tem gerado aos poucos o que hoje é já um olhar vigilante e incorpóreo, parecido com o olho do deus cristão mas sem sua divindade.

30. Idem, p. 19.

31. Idem, p. 18.

32. Ibidem.

33. Idem, p. 201.

The long-standing project of defining the social from the perspective of militarized visuality has been deliberately made incoherent, suggesting the possible formation of a formally incoherent visuality that continues to use the visual language of perspective but not its symbolic form. By a formally incoherent visuality, I mean a material visualization that does not generate information about the presence of the human visualizer. Unlike Erwin Panofsky's analysis of perspective, this incoherent visuality no longer conceives of both viewer and viewed as part of its "symbolic form." (...) The viewer is able to use satellite imagery, infrared, and other technologies to create previously unimaginable visualizations. In everyday life, the prevalence of unmanned, closed-circuit television surveillance marks this switch to incoherent visualization with its plethora of fragmented, time-delayed, low-resolution images monitored by computer, mostly to no other effect than to make the watching visible³⁴.

Vemos-nos então, de novo, cara a cara com o largamente negligenciado e vingativo olhar lacaniano. No entanto, o olhar lacaniano só chama a atenção sobre si próprio em situações de extrema tensão com a outredade, isto é, em situações de extrema culpa. Assim, o olhar ocidental, domesticado pela perspectiva e depois institucionalizado, se volta contra nós convertido no monstro do olhar lacaniano, demonstrando mais uma vez que a repressão da alteridade (do *olhar outro*), só pode degenerar em tragédia.

The gaze is itself -to be precise, the gaze of which Sartre speaks-, the gaze that surprises me and reduces me to shame, since this is the feeling he regards as the most dominant. The gaze I encounter -you can find this in Sartre's own writing- is, not a seen gaze, but a gaze imagined by me in the field of the Other. (...) A gaze surprises him in the function of voyeur, disturbs him, overwhelms him and reduces him to a feeling of shame. The gaze in question is certainly the presence of others as such³⁵.

Eu talvez acrescentaria: o olhar é a presença da outredade enfurecida.

Uma nova iconoclastia e o poder das imagens

Nessas circunstâncias, surgem teóricos ocidentais que parecem defender uma nova iconoclastia. Num paradoxo que é só aparente, provavelmente são os iconoclastas os que mais tenham acreditado no poder (*real*) da imagem.

34. MIRZOEFF, Nicholas.
Op. cit., p. 492.

35. LACAN, Jacques.
Op. cit., p. 84.

Belting e Mirzoeff não condenam as imagens, porém coincidem na ênfase que dão à irrepresentabilidade do olhar; Belting, através de sua análise da cultura árabe, e Mirzoeff, com sua defesa apaixonada do direito de olhar, se contrapõem à autoridade implícita na visualidade. Mirzoeff começa seu ensaio sobre o direito de ver ("The right to look") com esta declaração de intenções:

I want to claim the right to look. This claim is, neither for the first nor the last time, for a right to the real. It might seem an odd request after all that we have seen in the first decade of the twenty-first century on old media and new, from the falling of the towers, to the drowning of cities, and to violence without end. The right to look is not about merely seeing. It begins at a personal level with the look into someone else's eyes to express friendship, solidarity, or love. That look must be mutual, each inventing the other, or it fails. As such, it is unrepresentable³⁶.

Mirzoeff reclama realidade para seu olhar, sendo essa realidade a realidade do outro. Mas trata-se de uma realidade que só se pode alcançar reclamando nosso *direito* de olhar, do qual temos sido privados pelo regime da visualidade. Mas, como escreve Belting, "apesar de todos os nossos esforços, não conseguimos nos livrar desta herança dos primeiros tempos da Idade Moderna"³⁷. Uns tempos que, aliás, foram críticos no que se refere à formação da nossa percepção do outro. Talvez por isso, a perspectiva e a visualidade foram, como afirma tanto Belting quanto Mirzoeff, um instrumento fundamental de colonização. De fato, "o quadro só se introduziu em outras culturas como um corpo estranho, sob pressão da época colonial"³⁸.

Contra a visualidade, Mirzoeff propõe as contravisualidades, mas sublinha que estas não são, necessariamente, de natureza visual ou mimética. Em qualquer caso, supõem alternativas à visualidade, alternativas que para ter força devem se vincular ao real.

That extended sense of the real, the realistic, and realism(s) is at stake in the conflict between visuality and countervisuality. The "realism" of countervisuality is the means by which one tries to make sense of the unreality created by visuality's authority while at the same time proposing a real alternative³⁹.

36. MIRZOEFF, Nicholas. Op. cit., p. 473.

37. BELTING, Hans. Op. cit., p. 18.

38. Idem, p. 17.

39. MIRZOEFF, Nicholas. Op. cit., p. 485.

É aqui que se vislumbra o obstáculo definitivo: o entendimento do que é real. Infelizmente, esse problema está enraizado em tempos muito anteriores à criação da perspectiva, no chamado "método da verdade, oriundo do socratismo e baseado em uma lógica binária (com apenas dois valores: um falso e um verdadeiro)". Segundo Gilbert Durand, que aborda o problema do real em relação à imagem na cultura ocidental, esse "raciocínio binário que denominamos dialética" é a razão pela qual exclui-se "a possibilidade de toda e qualquer terceira solução"⁴⁰.

De acordo com Durand, nessa equação ocidental *par excellence*, a realidade é colocada de um lado e as imagens (consideradas um especial subproduto de nossa imaginação), do outro, junto com tudo aquilo que não se qualifica como real. Essa equação evidencia uma contradição característica que pulsa em nossa problemática relação com as imagens. Questionemos o seguinte: podem a noção de que "os humanos adquirem conhecimento por meio da visão e da observação"⁴¹ e a noção de que as imagens analógicas são apenas ilusões ópticas coexistir em paz? Podem sim, enquanto o mundo não seja convertido ou traduzido para imagens, enquanto o olhar não seja objetualizado, e enquanto a ilusão não seja colocada em oposição à realidade.

No primeiro caso, encontramos que se as imagens viram sinônimo de mundo, o mundo vira uma representação. Isso acontece na perspectiva e, assim que o perspectivismo "que teoricamente garante a fidelidade das imagens analógicas", abre a porta ao absoluto relativismo (dado que cada quem tem sua própria perspectiva subjetiva), o mundo, portanto, não pode oferecer a experiência da verdade (isto é, do real). Por outro lado, a objetualização do olhar traz legitimidade para uma forma de olhar que situa o eu no centro da imagem, enquanto o outro é reduzido a seu lugar na tela. Qualquer reação do outro, portanto, não pode senão produzir pânico do mesmo jeito que um fotograma de cinema que pulasse da tela em nossa direção para nos interpelar. Por último, encontramos que se a ilusão humana é tachada de irreal, nossa percepção fica manca. Ao desconsiderar o fio invisível que percorre toda existência humana, podemos nos ver induzidos a pensar que o que se vê é o que você obtém (*what you see is what you get*). Ou, em outras palavras, que a tangibilidade é equivalente à realidade: uma noção que pode levar à crença indiscriminada nas imagens ópticas. A ilusão pode figurar como uma outra ordem da realidade, como o fazia na cultura visual árabe por meio do arabesco (os *muqarnas* ou os *mashrabiyya*), mas

40. DURAND, Gilbert. **O Imaginário. Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2011, p. 10.

41. Belting, Hans. Op. cit., p. 176.

a total remoção das imagens do real traz consequências calamitosas para a percepção.

No início deste texto, vimos como, nas palavras de Sylvia Caiuby, a noção ocidental da imagem analógica como representação da realidade é assumida, mesmo se dentro desse mesmo esquema cultural as imagens não podem ser consideradas uma parte da realidade que representam. A perspectiva estabelece uma forma única e verdadeira de representar a realidade mas, simultaneamente, aloca um papel estritamente representativo à imagem que até hoje é um lastro para a arte: não porque as artes visuais continuem literalmente a usar a perspectiva, mas porque esse entendimento específico da imagem como representação é ainda usada inocentemente por muitos. Poderia-se questionar, por exemplo, se a imagem entendida desta forma pode ser usada inocentemente para representar a outredade ou se estaria se produzindo algum tipo de injustiça estrutural. Ou, poderia-se questionar se a obsessão por tudo ter que representar alguma coisa (seja uma imagem abstrata que represente o amor ou uma fotografia anódina de um terreno baldio que representa a especulação imobiliária) não poderia ter a ver com essa concepção da imagem: será que as imagens podem-nos falar em outros planos além dos da representação? Por outro lado, a perspectiva ainda condiciona nosso jeito de perceber a percepção, racionalizando o ato de olhar e colocar nosso olho mono-focal no centro de tudo. Podemos fugir de algum jeito desta armadilha antropocêntrica, egocêntrica, e ocidentocêntrica?

Voltemos a Dioniso: o retorno do mágico dialoga com o retorno do real, na medida em que a arte que deseja reunir as imagens e o real deve necessariamente procurar outras formas de olhar. Formas que, dentro da nossa estrutura binária, foram condenadas ao exílio do outro lado da equação de verdade, onde a magia, a ilusão, e a outredade podem ainda ser achadas mais ou menos no remexido ou amontoado onde as deixamos. Isto significa considerar outras culturas, mas também a nossa própria outredade, que tem sido repetidamente projetada ao longo dos séculos, precisamente, sobre outras culturas. Em alguns casos, infelizmente, o poder das imagens que temos projetado do outro lado das fronteiras tem sido capaz de gerar realidades e converter o outro num pesadelo.

That is why he must get out, get himself out, and in the getting-himself-out, in the end, he will know that the real Other has, just as much as himself to get himself out, to pull himself free. It is here that the need for good faith becomes imperative, a good faith based on the certainty that the same implication of difficulty in relation to the ways of desire is also in the Other⁴².

Ou, tal como Belting o coloca: "Só a diversidade pode nos salvar de mal-entendidos"⁴³.

42. LACAN, Jacques.
Op. cit., p. 188.

43. BELTING, Hans.
Op. cit., p. 7.

Claudia Rodríguez-Ponga Linares (Madrid, Espanha, 1982), é graduada em Belas Artes pela Universidade Complutense de Madrid, Espanha, e Mestre em curadoria por Goldsmiths College, University of London (2006), e em teoria da arte pela Universidad Complutense de Madrid (2009). Atualmente está desenvolvendo na Universidade de São Paulo sua pesquisa doutoral sobre relações entre arte, imagem e magia sob a orientação do Prof. Dr. Mario Celso Ramiro de Andrade. Tem experiência na área de artes, tendo trabalhado na Galeria Pepe Cobo, Madrid, na Galeria Jaqueline Martins, São Paulo, e para diversas instituições culturais na área de montagem de exposições. Tem publicado o livro *Tentempié* (Madrid, 2009) e curado exposições tais como a *Luz de Gas* (2011), no espaço Mediodía Chica de Madrid, o *Sir John Soane's Museum Audioguide Project* (junto com Carmen Cebreiros Urzaiz, 2006) ou ainda *Abrakadabra*, na Galeria Jaqueline Martins de São Paulo (2014).