

Martin Jay*

Regimes escópicos da modernidade**

Scopic Regimes of Modernity

Regímenes escopicos de modernidad

Tradução

Lara Casares Rivetti

 [0000-0002-6524-7130](https://orcid.org/0000-0002-6524-7130)

Publicado originalmenten como “Scopic Regimes of Modernity”, em FOSTER, Hal (org.). **Vision and Visuality: Discussions in Contemporary Art. Seattle: Bay Press; DIA Art Foundation, 1988.

Originally published as “Scopic Regimes of Modernity”, in FOSTER, Hal (org.). **Vision and Visuality**: Discussions in Contemporary Art. Seattle: Bay Press; DIA Art Foundation, 1988.

Publicado originalmente cómo “Scopic Regimes of Modernity”, en FOSTER, Hal (org.). **Vision and Visuality**: Discussions in Contemporary Art. Seattle: Bay Press; DIA Art Foundation, 1988.

palavras-chave:
regimes visuais;
perspectivismo cartesiano;
modernidade; arte holandesa;
visão barroca

Neste texto, Martin Jay examina a histórica hegemonia, na cultura ocidental, de um regime escópico fundado naquilo que designa como “perspectivismo cartesiano”. Tal regime, conforme argumenta o autor, naturalmente firmou privilégio no campo tradicional das belas artes, mas se disseminou por toda a tradição filosófica ocidental, vindo a culminar como sua modernidade. Embora tenha se tornado hegemônico, o modelo escópico nunca reinou sozinho, conforme se assinala no texto, tendo sido rivalizado pela espécie de impulso cartográfico que nos foi legado de modo emblemático pela tradição fragmentária, tátil, não totalizante da pintura holandesa e também pela “*folie du voir*” da visão barroca, com seus tateamentos cegos, incapazes de legarem imagens representáveis ou decifráveis do mundo.

keywords:
Visual Regimes; Cartesian
Perspectivalism; Modernity;
Dutch Art; Baroque Vision

In this text, Martin Jay examines the historical hegemony, in Western culture, of a scopic regime based in what he designates the “Cartesian perspectivalism”. This regime, as the author claims, naturally privileged the traditional field of the beaux arts, but has laid down roots throughout the entire Western philosophical tradition, culminating as its modernity. Although hegemonic, the scopic model never reigned alone, having been antagonized, so it is claimed in the text, by a sort of mapping impulse ingrained in the Dutch painterly tradition, with its flat, fragmentary and tactile surfaces, as well as by the “*folie du voir*” of the baroque vision, whose blind fumbling never succeeds in rendering representable or decipherable images of the world.

*Universidade da Califórnia,
Estados Unidos

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.
ars.2020.169121



En este texto, Martin Jay examina la histórica hegemonía, en el occidente, de uno régimen escópico fundado en lo que designa cómo “perspectivismo cartesiano”. Tal régimen, conforme argumenta el autor, naturalmente firmó privilegio en las bellas artes, pero también se diseminó por toda la tradición filosófica occidental, culminando cómo su modernidad. A pesar de tener se convertido en hegemónico, ese modelo nunca reinó sólo, conforme se señala en el texto, y fue rivalizado por el impulso cartográfico legado de modo emblemático por la tradición fragmentaria, táctil, no totalizante de la pintura holandesa y también por la “folie du voir” de la visión barroca, con su tantear ciego, incapaz de legar imágenes representables o descifrables del mundo.

palabras clave:

regímenes visuales;
perspectivismo cartesiano;
modernidad; arte holandesa;
visión barroca

A era moderna, como é frequentemente defendido,¹ tem sido dominada pelo sentido da visão de tal modo que se distingue das épocas pré-modernas que lhe antecederam e, possivelmente, das pós-modernas que lhe sucederam. Tendo se iniciado com o Renascimento e a revolução científica, a modernidade é normalmente considerada como resolutamente oculacêntrica. O surgimento da imprensa, conforme o conhecido argumento de McLuhan e Ong,² teria reforçado a primazia do visual, que fora estimulada por invenções como o telescópio e o microscópio. “O campo perceptual então constituído”, conclui uma análise representativa sobre esse assunto, “era fundamentalmente não reflexivo, visual e quantitativo”³.

Embora não se deva acreditar sumariamente na ideia, pressuposta a essa generalização, de outras eras como mais favoravelmente inclinadas aos demais sentidos,⁴ é difícil contestar a posição dominante do visual na cultura ocidental moderna. Seja ao destacar a metáfora do “espelho da natureza” na filosofia de Richard Rorty, ao enfatizar a prevalência da vigilância em Michel Foucault, ou lamentar a sociedade do espetáculo teorizada por Guy Debord,⁵ deparamo-nos, vez após vez, com a ubiquidade da visão enquanto o sentido supremo da era moderna.

No entanto, aquilo que constitui precisamente a cultura visual desta era não é tão evidente. De fato, podemos nos perguntar, recuperando o termo de Christian Metz, se existiria um “regime escópico”⁶ unificado na era moderna ou muitos deles, talvez até concorrentes entre si. Isso porque, como Jacqueline Rose recordou recentemente, “nossa história pregressa não é o bloco petrificado de um único espaço visual, uma vez que, quando olhada de modo oblíquo, ela sempre pode revelar seus momentos de inquietação”.⁷ Na verdade, será que não existiriam, na era moderna, diversos momentos como esses, ainda que reprimidos em sua forma? Se for esse o caso, o regime escópico da modernidade pode ser melhor entendido como um território em disputa, ao invés de um complexo de teorias e práticas visuais harmoniosamente integradas. É possível, inclusive, que ele seja caracterizado pela diferenciação de subculturas visuais, cuja separação nos permitiu entender as múltiplas implicações da visão em aspectos que apenas agora começamos a reconhecer. O que pretendo sugerir é que essa nova compreensão talvez seja fruto de uma alteração radical na hierarquia das subculturas visuais do regime escópico moderno.

1. Cf. FEBVRE, Lucien. **O problema da incredulidade no século XVI**: a religião de Rabelais. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009; MANDROU, Robert. **Introduction do Modern France, 1500-1640**: An essay in Historical Psychology. Trans. by R. E. Hallmark. Nova York: Holmes & Meyer, 1975.

2. MCLUHAN, Marshall. **Understanding Media**: The extensions of Man. Nova York: McGraw-Hill, 1964; ONG, Walter J. **The presence of the Word**: Some Prolegomena for Cultural and Religious History. New Haven: Yale University Press, 1967. Ver também EISENSTEIN, Elizabeth L. **The Printing Press as an Agent of Change**: Communications and Cultural Transformations in Early Modern Europe, 2 vols. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.

3. LOWE, Donald M. **History of Bourgeois Perception**. Chicago: University of Chicago Press, 1982, p. 26.

4. Para uma análise da atitude positiva em relação à visão na Igreja durante a Idade Média, cf. MILES, Margaret R. **Image as Insight**: Visual Understanding in Western Christianity and Secular Culture. Boston: Beacon Press, 1985. Contrariamente aos argumentos de Febvre e Mandrou, que se tornaram muito influentes, a autora

Antes de detalhar os campos oculares concorrentes na era moderna conforme os entendo, gostaria de deixar claro que simplesmente apresento, aqui, caracterizações típicas e ideais muito cruas, que podem ser facilmente criticadas por sua evidente distância das realidades complexas que elas buscam aproximar. Do mesmo modo, também não pretendo sugerir que as três principais subculturas visuais aqui ressaltadas esgotem todas as outras passíveis de serem distinguidas na duradoura e amplamente definida época que chamamos de modernidade. No entanto, conforme ficará claro adiante, já será suficientemente desafiador tentar fazer jus, no limitado espaço de que disponho, àquelas que pretendo destacar enquanto mais significativas.

Gostaria de iniciar por aquele que se costuma reivindicar como o modelo visual dominante – e até mesmo hegemônico – da era moderna e que é possível identificar às noções renascentistas de perspectiva, nas artes plásticas, e das ideias cartesianas de racionalidade subjetiva, na filosofia. Para fins de simplificação, podemos chamar esse modelo de perspectivismo cartesiano. O fato de que ele é frequentemente tomado como equivalente *per se* do regime escópico moderno pode ser ilustrado com observações de dois comentaristas proeminentes. A primeira delas é a declaração, feita pelo historiador da arte William Ivins, Jr., em seu livro *Art and Geometry* [Arte e geometria], de 1946, de que “a história da arte, durante os 500 anos transcorridos desde Alberti, não tem sido muito mais do que a história da lenta difusão de suas ideias por meio dos artistas e habitantes da Europa”.⁸ A segunda vem de *A Filosofia e o espelho da natureza*, obra de Richard Rorty amplamente discutida, publicada em 1979: “no modelo cartesiano, o intelecto inspeciona entidades modeladas em imagens retiniais [...] Na concepção de Descartes – aquela que se tornou a base para a epistemologia ‘moderna’ – são representações que estão na ‘mente’”.⁹ O pressuposto, expresso nos trechos citados, de que o perspectivismo cartesiano é o modelo visual reinante da modernidade aparece frequentemente associado à alegação adicional de que ele se instituiu enquanto tal porque seria aquele que melhor expressa a experiência “natural” da visão valorizada pela concepção científica do mundo. A partir do momento em que a suposta equivalência entre observação científica e o mundo natural passa a ser contestada, o domínio dessa subcultura visual também é colocado à prova. Um exemplo importante desse processo é a celebrada análise de Erwin Panofsky da perspectiva como simplesmente uma

demonstra em que medida o menosprezo à visão durante a Idade Média não poderia ser considerado como um fator amplamente aplicado.

5. RORTY, Richard. **A filosofia e o espelho da natureza**. 3 ed. Trad. Antônio Trânsito. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994; FOUCAULT, Michel.

Vigiar e Punir: nascimento da prisão. Trad. Raquel Ramalhe. 42 ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2014; DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**: comentários sobre a sociedade do espetáculo. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

6. METZ, Christian. **O significante imaginário**: psicanálise e cinema. Lisboa: Horizonte, 1980.

7. ROSE, Jacqueline. **Sexuality in the Field of Vision**. Londres: Verso, 1986, pp.232-233.

8. IVINGS, JR., William M. **Art and Geometry**: a Study in Space Intuitions. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1946, p. 81. No caso de obras, como esta, que não possuem edição em língua portuguesa, a tradução dos títulos é sempre de minha autoria e vem assinalada entre colchetes ao lado do título original. [N.T.]

9. RORTY, Richard. **A Filosofia e o espelho da natureza**. Trad. Antônio Trânsito. Rio

de Janeiro: Relume-Dumará,
1994, p. 58.

10. PANOFSKY, Erwin. Die Perspektive als "symbolischen Form". **Vorträge der Bibliothek Warburg 4** (1924 - 1925): 258-331.

11. IVINS JR., William M. **On the Rationalization of Sight**. Nova York: Metropolitan Museum of Art, 1938; PANOFSKY, Erwin. *Ibidem*. KRAUTHEIMER, Richard. Brunelleschi and Linear Perspective, in **Brunelleschi in Perspective** / Isabelle Hyman (org.). Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1974; EDGERTON JR., Samuel Y. **The Renaissance Discovery of Linear Perspective**. Nova York: Basic Books, 1975; WHITE, John. **The Birth and Rebirth of Pictorial Space**. 3 ed. Cambridge, Mass.: Belknap Press, 1987; KUBOVY, Michael. **The Psychology of Perspective and Renaissance Art**. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

12. O termo *grids*, utilizado pelo autor no original, foi firmado enquanto conceito teórico a partir do artigo "Grids", publicado por Rosalind Krauss na revista *October*, em 1979, ainda sem versão em português. Aqui, escolheu-se traduzi-lo como "estrutura reticular", já que a própria palavra "estrutura" aparece logo no início do artigo de Krauss em referência à ideia do *grid* que

forma simbólica convencionalizada.¹⁰

No entanto, durante um bom tempo, o perspectivismo cartesiano foi identificado ao regime escópico moderno *tout court*. Ciente da natureza esquemática do que se segue, gostaria de tentar estabelecer suas características mais importantes. Existe uma imensa literatura, é claro, a respeito da descoberta, redescoberta ou invenção da perspectiva – todos esses termos são empregados a depender da interpretação do autor sobre o conhecimento visual da antiguidade – no *Quattrocento* italiano. A Brunelleschi é tradicionalmente conferida a honra de ter sido seu provável inventor ou descobridor, ao passo que Alberti é quase universalmente reconhecido como seu primeiro intérprete teórico. De Ivins, Panofsky e Krautheimer a Edgerton, White e Kubovy,¹¹ estudiosos investigaram virtualmente todos os aspectos da revolução da perspectiva: técnicos, estéticos, psicológicos, religiosos e até mesmo econômicos e políticos.

Apesar de muitos assuntos ainda serem alvo de discussão, algum consenso parece ter se estabelecido em torno dos seguintes pontos. Tendo surgido a partir do fascínio, no fim da idade média, com as implicações metafísicas da luz – luz enquanto *lux* divina, e não *lumen* visível –, a perspectiva linear passou a simbolizar a harmonia entre as regularidades matemáticas identificáveis na óptica e a vontade divina. Mesmo depois que o substrato religioso dessa equação foi erodido, as conotações favoráveis àquela ordem óptica supostamente objetiva permaneceram fortemente preservadas. Essas associações positivas haviam sido deslocadas dos objetos – frequentemente religiosos em seu conteúdo – retratados na pintura antiga para as relações espaciais da perspectiva pictórica em si. Esse novo conceito de espaço era geometricamente isotrópico, retilíneo, abstrato e uniforme. O *velo*, ou véu de linhas, que Alberti utilizava para representar essa estrutura criou uma convenção em torno daquele espaço que antecipou a estrutura reticular¹² tão característica da arte do século XX, embora, como Rosalind Krauss notou, o véu de Alberti seja considerado o correspondente da realidade externa de um modo que não se aplica ao seu sucessor modernista.¹³

O espaço tridimensional racionalizado da visão perspectiva poderia ser representado em uma superfície bidimensional por meio da adesão às regras de conversão expressas em *Da Pintura*, de Alberti, e em tratados posteriores de nomes como Viator e Dürer. Nesse caso,

o recurso fundamental se basearia na projeção mental de pirâmides, ou cones, simétricas, sendo um de seus vértices o ponto de fuga em recessão, ou ponto central, na pintura, e o outro, o olho do pintor ou observador. A tela, janela translúcida na famosa metáfora de Alberti, poderia igualmente ser entendida como um espelho plano que reflete o espaço geometrizado da cena retratada no espaço não menos geometrizado projetado a partir do olho.

Era bastante significativo, ainda, o fato de que esse era um olho singular, e não o par de olhos da visão binocular comum. Ele era concebido enquanto um olho solitário que espiava a cena à sua frente por uma fresta. Ademais, era tido como estático, fixo, que não pisca, contrariando a ideia de uma visão dinâmica, movimentada por aquilo que mais tarde os cientistas chamariam de saltos “sacádicos” de um ponto focal a outro. Nas palavras de Norman Bryson, tratava-se de um *olhar focado*, e não uma *visada de relance*,¹⁴ de modo a produzir um registro visual que era perene, reduzido a um único “ponto de vista” e incorpóreo. Naquilo que Bryson chama de “percepção fundadora” da tradição cartesiana perspectiva,

o olhar focado do pintor captura o fluxo dos fenômenos e contempla o campo visual de um ponto de vista externo à mobilidade da duração, em um momento contínuo de revelação do que está presente; no momento da observação, por sua vez, o sujeito que observa une seu olhar à “percepção fundadora”, assim recriando perfeitamente aquela primeira epifania.¹⁵

Uma série de implicações surgiu da adoção dessa organização visual. A frieza abstrata da visão perspectiva significava um recuo diante do relacionamento emocional do pintor com os objetos retratados no espaço geometrizado. O envolvimento participativo de modelos visuais mais voltados à absorção era diminuído, quando não inteiramente suprimido, à medida que a distância entre espectador e o quadro se alargava. O instante de projeção erótica da visão – aquilo que Santo Agostinho fervorosamente condenara como “desejo ocular”¹⁶ – se perdia conforme os corpos do pintor e do observador eram obliterados em nome de um olho supostamente incorpóreo e absoluto. Embora tal olhar ainda pudesse recair, é claro, sobre objetos de desejo – pensemos, por exemplo, no nu feminino da famosa gravura de Dürer que retrata um artista desenhando o corpo da mulher com o auxílio de uma tela de linhas em perspectiva¹⁷ –, ainda o fazia a serviço de um olhar masculino que reificava o objeto de sua atenção, petrificando-o. Esse nu destituído

ela se dedicará a desenvolver. Por sua vez, “reticular” parece evocar, de modo mais explícito, a configuração formal de tal arranjo, e que está subjacente ao sentido mesmo do termo em inglês. Em *A arte da perspectiva*, de Svetlana Alpers, que será analisado por Martin Jay mais adiante neste texto, *grids* foi traduzido como “esquema” (cf. citação da nota 29). No entanto, justamente por se acreditar que tal opção prescinde de informações sobre a forma assumida por esse esquema, optou-se por apresentar outra tradução. Cf. KRAUSS, Rosalind. **October**, vol. 9 (Summer, 1979), pp. 50-64. [N.T.]

13. KRAUSS, Rosalind. **The Originality of the Avant-Garde and Other Myths**. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1985, p. 10.

14. No original, “olhar focado” e “visada de relance” correspondem, respectivamente, aos termos *gaze* e *glance*. As traduções aqui propostas, longe de serem ideais, foram escolhidas por expressarem os movimentos do olhar envolvidos em cada um deles: a noção de um olhar estendido e detido, no caso do primeiro, e de outro mais breve e transitório, para o segundo. As expressões propostas, no entanto, falham ao não ecoar, especialmente no caso da versão sugerida para *gaze*,

o caráter de conceito teórico que o termo adquiriu nos estudos sobre visão nas artes, sobretudo no cinema. [N.T.]

15. BRYSON, Norman. **Vision and Painting:** The logic of the Gaze. New Haven: Yale University Press, 1983, p. 94.

16. Agostinho de Hipona discute o desejo ocular no capítulo 35 da versão em inglês de *Confissões*.

17. Para uma discussão a respeito das implicações de gênero nessa obra, ver ALPERS, Svetlana. Art History and its Exclusions. In **Feminism and Art History:** Questioning the Litany / BROUDE, Norma; GARRARD, Mary. D (org.). Nova York: Harper and Row, 1982, p. 187.

18. BRYSON, Norman. **Word and Image:** French Painting of the Ancien Régime. Cambridge: Cambridge University Press, 1981, capítulo 1.

de sua capacidade de suscitar o desejo constituía o resultado, ao menos em tendência, desse processo. Apesar de importantes exceções, como os sedutores garotos de Caravaggio, ou *Vênus de Urbino*, de Ticiano, os próprios nus falhavam em interpelar o observador pelo olhar, incapazes de irradiar de volta qualquer energia erótica. Foi somente muito depois na história da arte, com os nus descaradamente chocantes de Manet em *Le Déjeuner sur l'herbe* e *Olympia*, que finalmente deu-se o cruzamento entre o olhar do observador e do objeto retratado. A essa altura, no entanto, a ordem visual racionalizada do perspectivismo cartesiano já se via sob ataque também de outras maneiras.

Além da desertização da ordem visual, esse processo também estimulou aquilo que pode ser chamado de desnarrativização ou destextualização, isto é, à medida que o espaço abstrato, concebido quantitativamente, tornava-se mais interessante ao artista do que os objetos qualitativamente diferenciados que eram nele retratados, a representação da cena tornava-se um fim em si mesma. Alberti havia de fato enfatizado o uso da perspectiva para retratar a *istoria*, ou seja, as narrativas engrandecedoras, mas, com o tempo, elas começaram a parecer menos importantes do que a técnica visual mobilizada em sua representação. Assim, a abstração da forma artística em relação a qualquer conteúdo substantivo, parte do clichê da história do modernismo no século XX, já teria sido preparada pela revolução desencadeada pela perspectiva cinco séculos antes. Do mesmo modo, aquilo que Bryson, em seu livro *Word and Image* [Palavra e imagem], chamou de diminuição da função discursiva da pintura, da criação de uma narrativa que poderia ser contada às massas iletradas em favor de sua função figurativa,¹⁸ significava a crescente autonomia da imagem em relação a qualquer motivação externa, fosse ela de caráter religioso ou outro. Consequentemente, intensificava-se o efeito de realismo à proporção que as telas eram preenchidas cada vez mais com dados que pareciam não estar relacionados a nenhuma função narrativa ou textual. O perspectivismo cartesiano estava, portanto, em consonância com uma visão científica do mundo que não mais o interpretava hermeneuticamente como um texto divino, mas o enxergava como algo situado em uma ordem espaço-temporal matematicamente regular, ocupada por objetos naturais que só poderiam ser observados à distância pelo olhar desapaixonado de um pesquisador neutro.

Conforme muitos autores têm observado, tal perspectivismo

estaria também de acordo com a ética fundamentalmente burguesa do mundo moderno. Segundo Edgerton, os comerciantes de Florença, com sua técnica recém-inventada de criar entradas duplas nos registros de vendas, estariam “cada vez mais abertos a uma ordem visual em concordância com os metódicos princípios da ordenação matemática que eles aplicavam em seus livros fiscais”.¹⁹ John Berger vai além e argumenta que, mais apropriada do que a metáfora albertiana da janela aberta para o mundo, seria aquela de “um cofre embutido na parede, um cofre no qual o visível foi depositado”.²⁰ E ele continua, defendendo que não teria sido um acidente o fato de que a invenção (ou redescoberta) da perspectiva tenha praticamente coincidido com a emergência da pintura a óleo desvinculada de seu contexto e disponível para compra e venda. Separada do artista e do observador, o campo visual retratado na tela poderia tornar-se uma mercadoria portátil apta a ingressar na dinâmica de circulação das trocas capitalistas. Ao mesmo tempo, se estavam corretas as avaliações de filósofos como Martin Heidegger, o mundo natural, ao ser submetido a uma concepção tecnológica, teria sido transformado em uma “reserva disponível” para a vigilância e manipulação de um sujeito dominante.²¹

Na realidade, o perspectivismo cartesiano tem sido alvo de uma amplamente disseminada crítica filosófica que denunciou o privilégio conferido a um sujeito a-histórico, desinteressado e incorpóreo, situado completamente fora do mundo que ele declara conhecer apenas à distância. O pressuposto – questionável – de uma subjetividade transcendental característica ao humanismo universalista, que ignora nosso entranhamento naquilo que Maurice Merleau-Ponty chama de a carne do mundo, é, portanto, vinculado ao pensamento “elevado” característico desse regime escópico. Em diversas análises, toda essa tradição foi amplamente condenada como falsa e perniciosa.

Olhando mais atentamente, no entanto, é possível distinguir tensões internas ao próprio perspectivismo cartesiano que sugerem que ele não era tão uniformemente coercitivo quanto às vezes se supõe. Desse modo, John White distingue, por exemplo, entre aquilo que chama de “perspectiva artificial”, na qual o espelho direcionado contra a natureza é plano, e “perspectiva sintética”, na qual se assume que aquele espelho é côncavo, assim produzindo um espaço curvo – e não plano – na tela. Os maiores inovadores, neste último caso, de acordo com White, foram Paolo Uccello e Leonardo da Vinci, que ofereciam

19. EDGERTON JR., Samuel Y. **The Renaissance Discovery of Linear Perspective**. Nova York: Basic Books, 1975, p. 39.

20. BERGER, John. **Modos de ver**. Tard. Lúcia Olinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 111.

21. HEIDEGGER, Martin. A questão da técnica. **Sci. stud.**, São Paulo, v. 5, n. 3, Setembro 2007, p. 375-398. Traduzido do original em alemão por Marco Aurélio Werle. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-31662007000300006&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 23 de abril de 2020. Publicado também em HEIDEGGER, Martin. **Ensaio e conferências**. Trad. Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel, Márcia Sá Cavalcante Schuback. 5. ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2008. Coleção Pensamento Humano. A crítica mais ampla de Heidegger a respeito do perspectivismo cartesiano pode ser encontrada no ensaio “The Age of the World Picture”. In HEIDEGGER, Martin. **The Question Concerning Technology, and Other Essays**. Trans. William Lovitt. New York: Harper and Row, 1977, pp. 115-154. Sem tradução para o português.

um “espaço esférico homogêneo, mas de modo algum simples, que apresentava algumas das características da infinidade finita de Einstein”²². Embora a perspectiva artificial fosse o modelo dominante, seu adversário nunca ficou totalmente esquecido.

Michael Kubovy recentemente complementou que aquilo que ele chama de a “robustez da perspectiva”²³ significava que as pinturas renascentistas podiam ser satisfatoriamente vistas através de pontos de vista que não aquele estabelecido a partir do vértice imaginário da pirâmide visual do observador. O autor critica aqueles que ingenuamente identificam as regras da perspectiva determinadas por seus líderes teóricos ao fazer real dos próprios artistas. Mais do que a um leito de Procusto, estes eram submetidos, na prática, às exigências da percepção, o que significa que as acusações de fracasso que poderiam enfrentar constituíam frequentemente uma falácia lógica, não mais do que uma argumentação direcionada a um espantelho (ou ao seu olhar cego).

Igualmente problemática é a posição do sujeito na epistemologia do perspectivismo cartesiano. Isso porque o olho monocular no vértice da pirâmide do observador poderia ser concebido enquanto transcendental e universal – ou seja, exatamente igual para qualquer sujeito que ocupasse o mesmo tempo e espaço – ou contingente – unicamente dependente da visão particular e individual de diferentes observadores e de suas próprias relações concretas com a cena defronte deles. Quando o primeiro foi explicitamente transformado no segundo, as implicações relativistas do perspectivismo puderam ser facilmente traçadas. Mesmo no século XVII, tal potencial era identificável em teóricos como Leibniz, embora este geralmente buscasse escapar de suas implicações mais problemáticas. Estas só foram declaradamente destacadas e então exaltadas no final do século XIX por pensadores como Nietzsche. Se cada um tivesse sua própria câmera obscura, cada uma com o orifício de observação num lugar diferente – ele concluía, satisfeito –, então nenhuma perspectiva transcendental do mundo seria possível.²⁴

Por fim, a tradição do perspectivismo cartesiano continha um potencial para contestação interna que se manifestava no possível desacoplamento entre o ponto de vista que o artista tinha da cena e aquele de um observador presumido. Curiosamente, Bryson identifica esse processo a Vermeer, que representa, para ele, o segundo estágio de

22. WHITE, John. **The Birth and Rebirth of Pictorial Space**. 3 ed. Cambridge, Mass.: Belknap Press, 1987, p. 208.

23. KUBOVY, Michael. **The Psychology of Perspective and Renaissance Art**. Cambridge: Cambridge University Press, 1986, capítulo IV.

24. Sarah Kofman trata desse tema em Nietzsche em KOFMAN, Sarah. **Camera Obscura, de l'idéologie**. Paris: Éditions Galilée, 1973.

um perspectivismo ainda mais desencarnado do que aquele de Alberti. “O vínculo com a fisicalidade do observador é rompido, e o sujeito que vê”, ele escreve, “é então proposto e tomado enquanto ponto de referência, um olhar focado não empírico”.²⁵

O que torna essa última observação tão sugestiva é que ela abre caminho para considerarmos a existência de um regime escópico alternativo que possa ser entendido como mais do que simples subvariante do perspectivismo cartesiano. Embora eu não queira me passar por um grande estudioso de Vermeer, apto a discordar da interpretação de Bryson sobre sua obra, talvez seja proveitoso situar o pintor em um contexto distinto daquele que viemos discutindo. Ou seja, podemos incluí-lo, junto com a arte holandesa do século XVII da qual ele era tão exemplar, em uma cultura visual bastante distinta daquela que associamos à perspectiva renascentista e que Svetlana Alpers recentemente chamou de *A arte de descrever*.²⁶

De acordo com Alpers, o papel hegemônico da pintura italiana na história da arte obliterou o reconhecimento de uma segunda tradição, que floresceu nos Países Baixos durante o século XVII. Partindo da distinção de Georg Lukács entre narração e descrição, utilizada para diferenciar a ficção realista daquela naturalista, a autora argumenta que a arte italiana renascentista, devido ao seu fascínio pelas técnicas da perspectiva, ainda se agarrava à função de contar histórias [*storytelling*], em razão da qual essas técnicas eram mobilizadas. No Renascimento, o mundo que habitava o outro lado da janela de Alberti, ela escreve, “era um palco no qual as figuras humanas praticavam ações significativas baseadas nos textos dos poetas. Trata-se de uma arte narrativa”.²⁷ A arte do norte europeu, diferentemente, suprime a referência narrativa e textual em prol da descrição e da superfície visual. Ao rejeitar o papel privilegiado, constitutivo do sujeito monocular, ela confere ênfase, em vez disso, à existência prévia de um mundo de objetos que é retratado na tela plana, um mundo indiferente à posição do observador diante dele. Além disso, esse mundo não está inteiramente contido dentro da moldura da janela albertiana, mas, diversamente, parece estender-se para além dela. Existem sim molduras em torno dos quadros holandeses, mas elas são arbitrarias e não dispõem da função totalizante a que se prestam na arte meridional. Se é possível estabelecer um modelo para a arte holandesa, ele seria o mapa, com sua resoluta superfície plana e sua disponibilidade para incluir palavras, assim como objetos, em seu

25. BRYSON, Norman. **Vision and Painting:** The logic of the Gaze. New Haven: Yale University Press, 1983, p. 112.

26. ALPERS, Svetlana. **A arte de descrever:** a arte holandesa no século XVII. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: EDUSP, 1999.

27. *Ibidem*, p. 27.

28. ALPERS, Svetlana. **A arte de descrever**: a arte holandesa no século XVII. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: EDUSP, 1999, pp. 116-117.

espaço visual. A fim de resumir a diferença entre a arte da descrição e o perspectivismo cartesiano, Alpers estabelece as seguintes oposições:

atenção a muitas coisas pequenas *versus* atenção a poucas coisas grandes; objetos inteiramente refletidos pela luz *versus* objetos modelados pelo jogo de luz e sombra; tratamento da superfície dos objetos, suas cores e texturas, em vez de seu posicionamento num espaço legível; imagem não-enquadrada *versus* imagem claramente enquadrada; imagem sem nenhum observador claramente situado *versus* imagem com esse observador. A distinção segue um modelo hierárquico que se presta a distinguir entre fenômenos comumente referidos como primários e secundários: objetos e espaço *versus* superfícies, formas *versus* as texturas do mundo.²⁸

Se existe um correlato filosófico à arte setentrional não é o cartesianismo e sua crença em um conceito geometrizado, racionalizado e essencialmente intelectual de espaço, e sim a experiência visual mais empírica do empiricismo baconiano, vocacionado à observação. No contexto holandês, Alpers identifica essa experiência visual a Constantin Huygens. O impulso não matemático dessa tradição está em consonância com a indiferença à hierarquia, à proporção e à semelhança analógica características do perspectivalismo cartesiano. E, contrariamente a ele, tal tradição lança sua atenção à superfície fragmentária, minuciosa e ricamente articulada de um mundo que cabe descrever ao invés de explicar. Como o microscopista do século XVII – Leeuwenhoek é o principal exemplo citado por Alpers –, a arte holandesa saboreia a particularidade discreta da experiência visual e resiste à tentação de alegorizar ou criar tipologias para o que vê, uma tentação à qual, segundo a autora, a arte meridional já teria sucumbido.

Em dois aspectos significativos pode-se considerar que a arte da descrição antecipou modelos visuais posteriores, não obstante sua subordinação ao rival, o perspectivismo cartesiano. Conforme já foi mencionado, a filiação direta entre o *velo* de Alberti e a estrutura reticular da arte modernista é problemática, uma vez que, como Rosalind Krauss argumentou, o primeiro pressupunha um mundo tridimensional na natureza, enquanto a última não. Um antecessor mais provável para aquela estrutura pode ser localizado, portanto, na arte holandesa baseada no impulso cartográfico. Nas palavras de Alpers:

Embora o esquema proposto por Ptolomeu, e mais tarde os que foram impostos por Mercador, compartilhem a uniformidade matemática do esquema de perspectiva da Renascença, eles não compartilham o observador posicionado, a moldura e a definição da pintura como uma janela através da qual um observador externo olha. Nessas condições, o esquema

ptolomaico, e na verdade os esquemas cartográficos em geral, deve ser distinguido do esquema perspectivo, não deve confundir-se com ele. Dir-se-ia que a projeção é vista de nenhum lugar. E nem se deve olhar através dela. Ela supõe uma superfície de trabalho plana.²⁹

Em segundo lugar, a arte da descrição também antecipa a experiência visual produzida pela invenção, no século XIX, da fotografia. Ambas compartilham uma série de aspectos importantes: “caráter fragmentário; enquadramentos arbitrários; a imediação que os primeiros profissionais expressaram ao afirmar que a fotografia deu à Natureza o poder de reproduzir a si mesma diretamente, sem a ajuda do homem”.³⁰ O paralelo frequentemente estabelecido entre a fotografia e o antiperspectivismo da arte impressionista – proposto por Aaron Scharf, por exemplo, em sua análise sobre Degas³¹ – deveria, portanto, ser estendido, a fim de incluir a arte holandesa do século XVII. E se Peter Galassi está correto em *Before Photography* [Antes da fotografia], também haveria uma tradição de pintura topográfica – esboços de paisagens de um fragmento da realidade – que resistiria ao perspectivismo cartesiano e, assim, prepararia o caminho tanto para a fotografia quanto para o retorno do impressionismo às telas bidimensionais.³² Quão disseminada era tal tradição e qual o grau de autoconsciência de seu caráter de oposição são perguntas que deixarei aos especialistas em história da arte. Para nosso interesse aqui, mais importante é simplesmente registrar a existência de um regime escópico alternativo mesmo durante os tempos áureos da tradição dominante.

Naturalmente, a tentativa de Alpers de caracterizá-lo abre espaço para possíveis críticas. A forte oposição entre narração e descrição proposta pela autora pode parecer menos precisa se lembrarmos o impulso desnarrativizador da própria arte perspectiva mencionado anteriormente. E se é possível detectar certa correspondência entre o princípio de troca no capitalismo e o espaço relacional abstrato da perspectiva, também é plausível divisar uma correspondência complementar entre a valorização, na arte holandesa, das superfícies materiais e a fetichização das mercadorias não menos característica de uma economia de mercado. Nesse sentido, pode-se dizer que ambos os regimes escópicos revelam aspectos distintos de um fenômeno complexo, mas unificado, do mesmo modo como é possível afirmar a consonância, ainda que de maneiras diferentes, das filosofias cartesianas

29. ALPERS, Svetlana. **A arte de descrever: a arte holandesa no século XVII.** Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: EDUSP, 1999, p.271.

30. ALPERS, Svetlana. pp. 113-114.

31. SCHARF, Aaron. **Art and Photography.** London: Allen Lane, 1968; reimpressão, Nova York: Penguin Books, 1968, capítulo VIII.

32. GALASSI, Peter. **Before Photography: Painting and the Invention of Photography.** Nova York: Museum of Modern Art, 1981.

e baconiana com uma concepção científica do mundo.

No entanto, se nos voltarmos a um terceiro modelo de visão, ou àquilo que pode ser chamado como o segundo momento de inquietação dentro do modelo dominante, é possível perceber uma alternativa ainda mais radical. Esse terceiro modelo talvez seja mais adequadamente identificado ao barroco. Pelo menos desde 1888 e do estudo referencial de Heinrich Wölfflin, *Renascença e Barroco*, historiadores da arte têm sido tentados a estabelecer uma oscilação perene entre dois estilos, tanto na pintura quanto na arquitetura.³³ Em oposição à forma do Renascimento, cerrada, lúcida, linear, sólida, fixa e planimétrica, que Wölfflin chamou, posteriormente, de estilo clássico, o barroco era pictórico, múltiplo e aberto, voltado aos recessos, dotado de um foco difuso. Derivado, pelo menos segundo a etimologia mais usual, do termo usado na língua portuguesa para se referir a uma pérola irregular e de formato inusitado, o barroco evocava o que era bizarro e peculiar, traços geralmente desprezados pelos defensores da clareza e da transparência da forma.

Embora seja prudente restringir o barroco sobretudo ao século XVII e associá-lo à Contrarreforma e à manipulação da cultura popular realizada pelo estado absolutista recém-instaurado – como proposto, por exemplo, pelo historiador espanhol José Antonio Maravall³⁴ –, também é possível vê-lo como uma possibilidade visual permanente, ainda que frequentemente reprimida, durante toda a era moderna. Na produção recente da filósofa francesa Christine Buci-Glucksmann, *La raison baroque*, de 1984, e *La folie du voir*, de 1986,³⁵ é precisamente o poder explosivo da visão barroca que é visto como a alternativa mais significativa ao estilo visual hegemônico que chamamos de perspectivismo cartesiano. Ao celebrar o exuberante, desconcertante e arrebatador excesso de imagens na experiência visual barroca, a autora enfatiza a rejeição, por parte desse modelo, à geometrização monocular da tradição cartesiana e à sua ilusão de um espaço tridimensional e homogêneo que possa ser visto, à distância, pelo ponto de vista de um olho todo-poderoso. Além disso, ela implicitamente opõe a arte holandesa da descrição, com sua crença em superfícies apreensíveis e na solidez material do mundo que essa pintura mapeia, ao fascínio barroco pela realidade opaca, ininteligível e indecifrável que ele retrata.

Para Buci-Glucksmann, o barroco se compraz, de modo autoconsciente, das contradições entre superfície e profundidade e, como

33. WÖLFFLIN, Heinrich.

Renascença e barroco: estudo sobre a essência do estilo Barroco e a sua origem na Itália. 2.ed. Trad. Mary Amazonas Leite de Barros, Antonio Steffen. São Paulo: Perspectiva, 2012. Para o desenvolvimento sistemático dessa oposição, cf. também WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte:** o problema da evolução dos estilos na arte mais recente. 4.ed. Trad. João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

34. MARAVALL, José Antonio. **A cultura do barroco:** análise de uma estutura histórica. Trad. Guilherme Simões Gomes Jr. São Paulo: EDUSP, 2009.

35. BUCI-GLUCKSMANN, Christine. **La Raison Baroque:** de Baudelaire à Benjamin. Paris: Éditions Galilée, 1984; BUCI-GLUCKSMANN, Christine. **La folie du voir:** de l'esthétique baroque. Paris: Éditions Galilée, 1986.

resultado, menospreza qualquer tentativa de reduzir a multiplicidade dos espaços visuais a uma essência coerente. Notadamente, o espelho que ele aponta à natureza não é a superfície refletora plana que autores como Edgerton e White enxergam como vital no desenvolvimento de uma perspectiva racionalizada ou “analítica”, mas sim um espelho anamórfico, côncavo ou convexo, que distorce a imagem visual – ou, de modo mais preciso, que revela a qualidade convencional (ao invés de natural) do reflexo especular “normal”, ao expôr sua dependência da materialidade do meio de reflexão. Por sinal, em função de uma maior consciência dessa materialidade – o que o autor Rodolphe Gasché recentemente destacou como o “a folha de estanho do espelho”³⁶ –, a experiência visual barroca dispõe de uma forte qualidade tátil, ou háptica, que a impede de se transformar no oculacentrismo absoluto do seu rival, o perspectivismo cartesiano.

Em termos filosóficos, embora nenhum único sistema possa ser estabelecido enquanto seu correlato, o pluralismo de pontos de vista monádicos de Leibniz,³⁷ as meditações de Pascal a respeito do paradoxo e a submissão mística da Contrarreforma a experiências vertiginosas de êxtase podem ser relacionados à visão barroca. Ademais, a filosofia por ela privilegiada evitava deliberadamente o modelo da clareza visual expresso na ideia de uma linguagem literal, purificada de ambiguidades. Em seu lugar, reconhecia a inextricabilidade entre retórica e visão, o que significava que as imagens eram signos e que conceitos sempre continham um componente imagético irreduzível.

Buci-Glucksmann também sugere que a visão barroca buscou representar o irrepresentável; necessariamente falhando, ela produziu a melancolia que Walter Benjamin, em particular, via como característica da sensibilidade barroca. Enquanto tal, ela se encontrava mais próxima daquilo que uma longa tradição estética chamava de sublime, em oposição ao belo, em função de sua ânsia por uma presença que nunca podia ser satisfeita. De fato, o desejo, não apenas em sua forma erótica, mas também metafísica, percorre o regime escópico barroco. O corpo retorna para destronar o olhar desinteressado do espectador incorpóreo cartesiano. No entanto, ao contrário da recuperação do corpo celebrada em filosofias da visão do século XX como aquela proposta por Merleau-Ponty, com sua aspiração à imbricação, carregada de significados, do observador e do observado na carne do mundo, aqui, esse processo engendra somente alegorias de obscuridade e opacidade. Desse modo,

36. GASCHÉ, Rodolphe. **The Tain of the Mirror: Derrida and the Philosophy of Reflection.** Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1986.

37. Conforme identificado por Buci-Glucksmann, o pluralismo Leibniziano retém uma convicção na harmonização entre perspectivas que está ausente do impulso Nietzscheano mais radical no barroco. Cf. BUCI-GLUCKSMANN, Christine, op. cit., 1986, p. 80, na qual a autora identifica esse impulso a Gracián e Pascal.

ele verdadeiramente produz um daqueles “momentos de inquietação” que Jacqueline Rose vê como um desafio à petrificação da ordem visual dominante (dentro da qual a arte da descrição parece muito mais em conformidade com o mundo).

Há muito mais para ser dito sobre essas três culturas visuais, típicas e ideais, mas gostaria de oferecer, como conclusão, algumas especulações – se é que posso usar um termo tão visual – a respeito do seu estado atual. Em primeiro lugar, parece inegável que fomos testemunha de uma notável contestação, no século XX, da ordem hierárquica desses três regimes. Embora seja tolo afirmar que o perspectivismo cartesiano tenha sido tirado de cena, a amplitude com que ele foi desnaturalizado e vigorosamente contestado, tanto na filosofia quanto nas artes visuais, é verdadeiramente extraordinária. O surgimento da hermenêutica, o retorno do pragmatismo, a profusão de modos linguisticamente orientados de pensamento estruturalista e pós-estruturalista, todos esses movimentos colocaram a tradição epistemológica derivada sobretudo de Descartes na defensiva. E, naturalmente, a alternativa da observação baconiana, que ressurgiu periodicamente em variantes do pensamento positivista, não esteve menos vulnerável a ataques, embora seja possível alegar que a prática visual com a qual ela apresenta afinidades eletivas tenha demonstrado notável resiliência diante do crescente status da fotografia enquanto uma forma não perspectiva de arte (ou, se preferir, enquanto forma contra-artística). Existem também artistas contemporâneos, como o pintor teuto-judeu, agora israelense, Joshua Neustein, cujo fascínio pela materialidade dos mapas rendeu, recentemente, comparações aos artistas holandeses do século XVII abordados por Alpers.³⁸

Ainda assim, se tivéssemos que escolher o regime escópico que finalmente encontrou seu lugar no nosso tempo, seria a “*folie du voir*” que Buci-Glucksmann identifica ao barroco. Até mesmo a fotografia, se o trabalho mais recente de Rosalind Krauss sobre os surrealistas puder ser usado como indicativo,³⁹ pode prestar-se a propósitos mais alinhados a esse impulso visual do que à arte de simplesmente descrever. Dentro do discurso pós-moderno que eleva o sublime a uma posição de superioridade em relação ao belo, são certamente os “palimpsestos do imperceptível”⁴⁰, como a visão barroca é chamada por Buci-Glucksmann, que parecem mais atraentes. E se levarmos também em conta o imperativo atual de restituir à retórica seu lugar de

38. Ver o texto “Mapping our Strategies of Dislocation”, de Irit Rogoff, publicado no catálogo da exposição de Neustein na Exit Gallery, em Nova York, de 24 de outubro a 26 de novembro de 1987.

39. KRAUSS, Rosalind. The Photographic Conditions of Surrealism. In KRAUSS, Rosalind. **The Originality of the Avant-Garde and Other Myths**. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1985, pp. 88-118. Cf. também KRAUSS, Rosalind; LIVINGSTON, Jane. *L'amour fou: photography & surrealism*. Nova York: Abbeville, 1985.

40. BUCI-GLUCKSMANN, Christine. **La folie du voir: de l'esthétique baroque**. Paris: Éditions Galilée, 1986, capítulo VI.

direito e aceitar o irredutível momento linguístico existente na visão e o igualmente insistente momento visual na linguagem, parece óbvio que a alternativa barroca se apresenta de modo muito adequado.

Na realidade, se me permitem concluir com uma observação algo perversa, a destituição radical do perspectivismo cartesiano talvez tenha ido um pouco longe demais. Em nosso afã para desnaturalizá-lo e desmistificar suas alegações de que representaria a visão *per se*, talvez sejamos tentados a esquecer que os outros regimes escópicos aqui brevemente delineados são, eles próprios, não mais naturais ou próximos de uma visão “correta”. Um passar de olhos não é inerentemente superior a um olhar detido; a visão refém do desejo não é necessariamente sempre melhor do que lançar um olhar frio; a visada a partir do contexto particular de um corpo no mundo nem sempre permite enxergar coisas visíveis a uma “alta altitude” ou a um “olho todo-poderoso”. Por mais que lamentemos os excessos do cientificismo, a tradição científica ocidental talvez só tenha sido possibilitada pelo perspectivismo cartesiano ou por seu complemento, a arte da descrição baconiana. É possível também que tenha existido alguma relação entre a ausência de tais regimes escópicos, especialmente do primeiro, em culturas orientais e a inexistência, em termos gerais, de revoluções científicas indígenas. Em nosso esforço para nos livrarmos da racionalização da visão enquanto reificação perniciosa da fluidez visual, precisamos nos perguntar quais os custos que podem surgir de-se abraçar de maneira tão acrítica suas alternativas. No caso da arte da descrição, é possível que vejamos outro processo de reificação em ação, aquele que cria um fetiche a partir da superfície material, e não das profundidades tridimensionais. A crítica de Lukács à descrição naturalista na literatura, não mencionada por Alpers, pode ser aplicada também à pintura. No caso da visão barroca, podemos pensar na celebração da loucura ocular, capaz de produzir êxtase em alguns, mas desorientação e confusão em outros. Conforme historiadores como Maravall sombriamente avisaram, a fantasmagoria do espetáculo barroco era facilmente utilizada para manipular aqueles que estavam submetidos a ele. A visão atual da “cultura industrial”, para usar o termo que Maravall empresta de Horkheimer e Adorno em seu estudo sobre o século XVII, não parece muito ameaçada por experimentos visuais pós-modernos baseados na “*folie du voir*”. Na realidade, o oposto pode muito bem ser o caso.

Ao invés de erigir outra hierarquia, talvez seja mais útil, portanto,

reconhecer a pluralidade dos regimes escópicos agora disponíveis para nós. Ao invés de demonizar um ou outro, talvez seja menos perigoso explorar as implicações, positivas e negativas, de cada um deles. Desse modo, não perderemos completamente a sensação de inquietação que assombrou por tanto tempo a cultura visual do Ocidente, mas talvez possamos aprender a enxergar as virtudes de experiências oculares diversas. Talvez nós aprendamos a nos afastar da ficção de uma visão “correta” e a desfrutar das possibilidades criadas pelos regimes escópicos que já inventamos e daquelas, agora tão difíceis de conceber, que indubitavelmente virão.

ALPERS, Svetlana. Art History and its Exclusions. In **Feminism and Art History: Questioning the Litany** / BROUDE, Norma; GARRARD, Mary. D (org.). Nova York: Harper and Row, 1982.

ALPERS, Svetlana. **A arte de descrever: a arte holandesa no século XVII**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: EDUSP, 1999.

BERGER, John. **Modos de ver**. Trad. Lúcia Olinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BRYSON, Norman. **Word and Image: French Painting of the Ancien Régime**. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

BRYSON, Norman. **Vision and Painting: The logic of the Gaze**. New Haven: Yale University Press, 1983.

BUCI-GLUCKSMANN, Christine. **La Raison Baroque: de Baudelaire à Benjamin**. Paris: Éditions Galilée, 1984.

BUCI-GLUCKSMANN, Christine. **La folie du voir: de l'esthétique baroque**. Paris: Éditions Galilée, 1986.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo**. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

EDGERTON JR., Samuel Y. **The Renaissance Discovery of Linear Perspective**. Nova York: Basic Books, 1975.

EISENSTEIN, Elizabeth L. **The Printing Press as an Agent of Change: Communications and Cultural Transformations in Early Modern Europe**, 2 vols. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.

FEBVRE, Lucien. **O problema da incredulidade no século XVI: a religião de Rabelais**. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão**. Trad. Raquel Ramalhe. 42 ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2014.

GALASSI, Peter. **Before Photography: Painting and the Invention of Photography**. Nova York: Museum of Modern Art, 1981.

GASCHÉ, Rodolphe. **The Tain of the Mirror: Derrida and the Philosophy of Reflection**. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1986.

HEIDEGGER, Martin. **The Question Concerning Technology, and Other Essays**. Trans. William Lovitt. New York: Harper and Row, 1977, pp. 115-154.

HEIDEGGER, Martin. A questão da técnica. **Sci. stud.**, São Paulo, v. 5, n. 3, Setembro 2007, p. 375-398. Traduzido do original em alemão por Marco Aurélio Werle. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-31662007000300006&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 23 de abril de 2020.

HEIDEGGER, Martin. **Ensaio e conferências**. Trad. Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel, Márcia Sá Cavalcante Schuback. 5. ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2008. Coleção Pensamento Humano.

IVINS JR., William M. **On the Rationalization of Sight**. Nova York: Metropolitan Museum of Art, 1938.

IVINGS, JR., William M. **Art and Geometry: a Study in Space Intuitions**. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1946.

KOFMAN, Sarah. **Camera Obscura, de l'idéologie**. Paris: Éditions Galilée, 1973.

KRAUSS, Rosalind. Grids. **October**, vol. 9 (Summer, 1979), pp. 50-64.
KRAUSS, Rosalind. **The Originality of the Avant-Garde and Other Myths**. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1985.

KRAUSS, Rosalind; LIVINGSTON, Jane. *L'amour fou: photography & surrealism*. Nova York: Abbeville, 1985.

KRAUTHEIMER, Richard. Brunelleschi and Linear Perspective, in **Brunelleschi in Perspective** / Isabelle Hyman (org.). Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1974.

KUBOVY, Michael. **The Psychology of Perspective and Renaissance Art**. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

LOWE, Donald M. **History of Bourgeois Perception**. Chicago: University of Chicago Press, 1982.

MANDROU, Robert. **Introduction do Modern France, 1500-1640: An essay in Historical Psychology**. Trans. by R. E. Hallmark. Nova York: Holmes & Meyer, 1975.

MARAVALL, José Antonio. **A cultura do barroco**: análise de uma estrutura histórica. Trad. Guilherme Simões Gomes Jr. São Paulo: EDUSP, 2009.

MCLUHAN, Marshall. **Understanding Media**: The extensions of Man. Nova York: McGraw-Hill, 1964.

METZ, Christian. **O significante imaginário**: psicanálise e cinema. Lisboa: Horizonte, 1980.

MILES, Magaret R. **Image as Insight**: Visual Understanding in Western Christianity and Secular Culture. Boston: Beacon Press, 1985.

ONG, Walter J. **The presence of the Word**: Some Prolegomena for Cultural and Religious History. New Haven: Yale University Press, 1967.

PANOFSKY, Erwin. Die Perspektive als "symbolischen Form". **Vorträge der Bibliothek Warburg 4** (1924 - 1925): 258-331.

ROGOFF, Irit. Mapping our Strategies of Dislocation. **Joshua Neustein**. Nova York: Exit Gallery, 1987. Catálogo de exposição.

RORTY, Richard. **A filosofia e o espelho da natureza**. 3 ed. Trad. Antônio Trânsito. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

ROSE, Jacqueline. **Sexuality in the Field of Vision**. Londres: Verso, 1986.

SCHARF, Aaron. **Art and Photography**. London: Allen Lane, 1968; reimpressão, Nova York: Penguin Books, 1968.

WHITE, John. **The Birth and Rebirth of Pictorial Space**. 3 ed. Cambridge, Mass.: Belknap Press, 1987.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte**: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente. 4.ed. Trad. João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Renascença e barroco**: estudo sobre a essência do estilo Barroco e a sua origem na Itália. 2.ed. Trad. Mary Amazonas Leite de Barros, Antonio Steffen. São Paulo: Perspectiva, 2012.

Martin Jay é historiador da arte e professor. Publicou diversos livros, entre eles *The Dialectical Imagination: A History of the Frankfurt School and the Institute of Social Research, 1923-50* (Little, Brown and Co., 1973); *Marxism and Totality: The Adventures of a Concept from Lukács to Habermas* (University of California Press; 1984) e *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought* (University of California Press, 1993). Atualmente, é Professor Emérito de História na Universidade da Califórnia.