

1. A modernidade e o problema do observador

O campo da visão sempre me pareceu comparável
ao sítio de uma escavação arqueológica.

Paul Virilio

Este é um livro sobre a visão e sua construção histórica. Embora discuta sobretudo eventos e desenvolvimentos anteriores a 1850, foi escrito em um momento no qual a natureza da visualidade se transformava provavelmente de modo mais radical do que na época da ruptura entre a imagética medieval e a perspectiva renascentista. O rápido desenvolvimento, em pouco mais de uma década, de uma enorme variedade de técnicas de computação gráfica é parte de uma drástica reconfiguração das relações entre o sujeito que observa e os modos de representação. Tal reconfiguração invalida a maior parte dos significados culturalmente estabelecidos para os termos *observador* e *representação*. A formalização e a difusão das imagens geradas por computador anunciam a implantação onipresente de “espaços” visuais fabricados, radicalmente diferentes das capacidades miméticas do cinema, da fotografia e da televisão. Pelo menos até meados da década de 1970, estes três últimos eram, em geral, formas de mídia analógica que ainda correspondiam aos comprimentos de onda ópticos do espectro e ao ponto de vista, estático ou móvel, localizado no espaço real. O *design* feito com auxílio do computador, a holografia, os simuladores de voo, a animação computadorizada, o reconhecimento automático de imagens, o rastreamento de raios, o mapeamento de texturas, o controle dos movimentos [*motion control*], os capacetes de realidade virtual, as imagens de ressonância magnética e os sensores multiespectrais são algumas das técnicas que estão deslocando a visão para um plano dissociado do observador humano. Obviamente, outros modos de “ver” mais antigos e familiares irão persistir e coexistir, com dificuldade, junto dessas novas formas. Contudo, cada vez mais as tecnologias emergentes de produção de imagem tornam-se os modelos dominantes de visualização, de acordo com os quais funcionam os principais processos sociais e instituições. E, claro, elas estão entrelaçadas com as necessidades das indústrias de informação global e com as exigências crescentes das hierarquias médicas, militares e policiais. A maioria das funções historicamente importantes do olho humano está sendo suplantada por práticas nas quais as imagens figurativas não mantêm mais uma

relação predominante com a posição de um observador em um mundo “real”, opticamente percebido. Se é possível dizer que essas imagens se referem a algo, é, sobretudo, a milhões de bits de dados matemáticos eletrônicos. Cada vez mais a visualidade situar-se-á em um terreno cibernético e eletromagnético em que elementos abstratos, linguísticos e visuais coincidem, circulam, são consumidos e trocados em escala global.

Para compreender essa incessante abstração do visual e evitar mistificá-la com explicações tecnológicas seria necessário propor e responder muitas questões, especialmente de ordem histórica. Se há uma mutação em curso na natureza da visualidade, quais formas e modos estão sendo deixados para trás? Que tipo de ruptura é essa? Ao mesmo tempo, quais elementos de continuidade ligam a produção contemporânea das imagens às antigas organizações do visual? Em que medida a infografia e os terminais de vídeo [*video display terminal*] constituem uma reelaboração e um refinamento do que Guy Debord denominou “sociedade do espetáculo”?¹ Qual a relação entre as imagens desmaterializadas, ou digitais, do presente e a assim chamada era da reprodutibilidade técnica? As questões mais urgentes, no entanto, são mais amplas. Como o corpo, incluída a visão, está se tornando um componente de novas máquinas, economias e aparatos, sejam eles sociais, libidinais ou tecnológicos? De que maneiras a subjetividade está se convertendo em uma precária interface entre sistemas racionalizados de troca e redes de informação?

Este livro não trata diretamente dessas questões, mas procura reconsiderar e reconstruir uma parte de seus antecedentes históricos. Ele o faz ao examinar uma reorganização mais antiga da visão na primeira metade do século XIX, delineando alguns eventos e forças, sobretudo nas décadas de 1820 e 1830, que produziram um novo tipo de observador e foram condições decisivas para a abstração da visão, em curso, acima esboçada. Embora as repercussões culturais imediatas dessa reorganização tenham sido menos dramáticas, foram profundas. Assim como agora, os problemas da visão eram fundamentalmente questões relativas ao corpo e ao funcionamento do poder social. Grande parte deste livro analisará como, desde o início do século XIX, um novo conjunto de relações entre o corpo, de um lado, e as formas do poder institucional e discursivo, de outro, redefiniu o estatuto do sujeito observador.

Ao esboçar alguns “pontos de emergência” de um regime de visão moderno e heterogêneo, abordo simultaneamente o problema correlato de quando, ou em função de quais eventos, houve uma ruptura com os modelos renascen-

¹ Ver meu “Eclipse of the Spectacle”, em *Art after Modernism: Rethinking Representation*, ed. Brian Wallis (Boston, 1984), p. 283-294.

tistas, ou *clássicos*, de conceber a visão e o observador. Como e onde se situa essa ruptura tem uma enorme relevância para compreender a visualidade na modernidade dos séculos XIX e XX. A maioria das respostas a essa questão padece por conta de um interesse exclusivo nos problemas da *representação* visual. No início do século XIX, a ruptura com os modelos clássicos de visão foi muito mais do que uma simples mudança na aparência das imagens e das obras de arte, ou nas convenções de representação. Ao contrário, ela foi inseparável de uma vasta reorganização do conhecimento e das práticas sociais que, de inúmeras maneiras, modificaram as capacidades produtivas, cognitivas e desejantes do sujeito humano.

Neste estudo, apresento uma configuração relativamente desconhecida de objetos e acontecimentos do século XIX: nomes próprios, conjuntos de conhecimento e invenções tecnológicas que raramente aparecem nas histórias da arte ou do modernismo. Uma razão para fazê-lo é escapar das limitações de muitas das histórias hegemônicas da visualidade nesse período, evitando as diversas descrições do modernismo e da modernidade que partem de uma avaliação mais ou menos semelhante sobre as origens da arte e da cultura visual modernistas nas décadas de 1870 e 1880. Apesar de numerosas revisões (que incluem obras conceituadas do neomarxismo, do feminismo e do pós-estruturalismo), permanece inalterado um relato central, baseado em características “essenciais” do período. Algo como: com Manet, o impressionismo e/ou o pós-impressionismo, surge um novo modelo de representação e percepção visual que constitui uma ruptura com outro modelo de visão, de séculos anteriores, vagamente definível como renascentista, de perspectiva ou normativo. A maioria das teorias da cultura visual moderna permanece sujeita a uma ou outra versão dessa “ruptura”.

Essa narrativa sobre o fim do espaço em perspectiva, dos códigos miméticos e do referencial coexiste, em geral acriticamente, com outra periodização da história da cultura visual europeia, muito diferente, mas que também precisa ser abandonada. Esse segundo modelo refere-se à invenção e à disseminação da fotografia e de outras formas correlatas de “realismo” no século XIX. De maneira avassaladora, tais desenvolvimentos têm sido apresentados como parte do desdobramento contínuo de um modo de visão de base renascentista; consideram-se a fotografia e finalmente o cinema apenas como exemplos mais recentes de um desdobramento contínuo do espaço e da percepção em perspectiva. Permanece, assim, um modelo confuso da visão no século XIX, que se bifurca em dois níveis: em um deles, um número relativamente pequeno de artistas mais avançados criou um tipo de visão e de significação radicalmente novo, enquanto no nível mais cotidiano a visão permaneceu inserida nas mes-

mas limitações “realistas” gerais que a haviam organizado desde o século XV. O espaço clássico parece ser revogado por um lado, mas persiste por outro. Tal divisão conceitual induz à noção errônea de que uma corrente chamada realista dominou as práticas de representação populares, enquanto experimentações e inovações ocorriam em uma arena distinta (ainda que permeável) da criação artística modernista.

Examinado mais de perto, o impacto cultural e social da celebrada “ruptura” do modernismo é consideravelmente mais limitado do que dá a entender o alarde que o cerca. Segundo seus defensores, a suposta revolução perceptiva da arte avançada, no final do século XIX, é um acontecimento cujos efeitos vieram *de fora* dos modos de ver predominantes. De acordo com a lógica desse argumento, trata-se de uma ruptura que ocorre à margem de uma vasta organização hegemônica do visual, que se torna cada vez mais forte no século XX com a difusão e a proliferação da fotografia, do cinema e da televisão. Em certo sentido, contudo, o mito da ruptura modernista depende fundamentalmente do modelo binário realismo *versus* experimentação. Ou seja, a continuidade essencial dos códigos miméticos é uma condição necessária para afirmar um avanço ou progresso da vanguarda. A noção de uma revolução visual modernista depende da existência de um sujeito que mantém um ponto de vista distanciados, a partir do qual o modernismo pode ser isolado – como estilo, resistência cultural ou prática ideológica – contra o pano de fundo de uma visão normativa. O modernismo se apresenta como o advento do novo para um observador que permanece o mesmo e cujo estatuto histórico não é questionado.

Não basta tentar descrever uma relação dialética entre as inovações dos artistas e escritores de vanguarda no final do século XIX, de um lado, e o “realismo” e o positivismo concorrentes da cultura científica e popular, de outro. Ao contrário, é fundamental ver os dois fenômenos como componentes superpostos de uma única superfície social, na qual a modernização da visão tinha começado décadas antes. Sugiro que no início do século XIX ocorreu uma transformação mais ampla e muito mais importante na constituição da visão. As pinturas modernistas nas décadas de 1870 e 1880 e o desenvolvimento da fotografia após 1839 podem ser vistos como sintomas tardios dessa mudança sistêmica crucial que já estava em curso em torno de 1820.

Pode-se perguntar se a história da arte não coincide com uma história da percepção. As transformações das obras de arte ao longo do tempo não são o registro mais convincente de como a própria visão transformou-se historicamente? Este estudo insiste em que, ao contrário, uma história da visão (se isso é possível) depende de muito mais do que uma simples exposição das mudanças nas práticas da representação. Este livro não toma por objeto os dados empíri-