

O *trompe-l'oeil* do ver e do olhar

Ricardo Mari

Mestrando em Artes Visuais na Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC; graduou-se em Artes Plásticas pela Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC (2011) e em Direito pela Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC (2011).

Resumo: O objeto das investigações deste artigo é o conceito de *trompe-l'oeil*, que será estudado por meio de diversos autores, tal como Baudrillard, Didi-Huberman, Hal Foster e, sobretudo, Lacan. O texto se constrói a partir da narrativa de Plínio, O Velho, em que Parrásios, ao construir um *trompe-l'oeil*, vence Zêuxis em um duelo de arte realista. Trata-se o *trompe-l'oeil* de um engodo do olho, uma ilusão outra que não aquela encontrada no plano representacional, uma sobreposição dialética de planos que conduz o sujeito (o olho) para um lugar desconhecido, no qual se depara com o real. Através do campo escópico lacaniano, veremos que este real retorna por meio do olhar do objeto localizado no ponto de luz, cujo objetivo é capturar o sujeito (o olho) situado no ponto geométrico através da imagem projetada no anteparo. O artigo termina com uma breve abordagem da produção de Cindy Sherman, dando visualidade àquilo que até então havia sido discutido.

Palavras-chave: *trompe-l'oeil*, real, olhar, olho.

Le *trompe l'oeil* du voir et du regard

Sommaire: L'objet de la recherche de cet article est le concept du *trompe-l'oeil*, qui sera étudiée à partir de divers auteurs comme Baudrillard, Didi-Huberman, Hal Foster, et surtout Lacan. Le texte s'appuie sur le récit de Pline l'Ancien, dans laquelle Parrásios, de construire un *trompe-l'oeil*, gagne Zeuxis dans un duel de l'art réaliste. C'est le *trompe-l'oeil* d'une tromperie de l'œil, une autre illusion que ne se trouve pas dans le plan de représentational, une chevauchement dialectique de plans qui conduit le sujet (l'œil) dans un endroit inconnu, lorsqu'ils sont confrontés à la réel. Grâce à champ scopique lacanien, nous voyons que le réel revient par moyen du regard situé au point de lumière, dont le but est de capturer le sujet (l'œil) situé au point géométrique à travers l'image projetée sur l'écran. L'article se termine par un bref aperçu de la production de Cindy Sherman, donnant visualité ce qui jusque-là avait été discutée.

Mots-clés: *trompe-l'œil*, réel, regard, œil.

O *Trompe-l'oeil*

Um nada mais essencial que o próprio Nada, o vazio de entre-dois, um intervalo que sempre se cava e cavando-se se preenche, o nada como obra em movimento. Certamente, terceiro termo, o da síntese, irá suprimir este vazio e ocupar o intervalo, mas em princípio, não o faz desaparecer (porque tudo pararia imediatamente) ao contrário, o mantém realizando-o, realiza-o na sua própria falta, e por isso faz dessa falta um poder, ainda uma possibilidade.

Maurice Blanchot.

Apesar de ter sido o termo cunhado somente no século XIX, como jargão técnico referente aos murais do período barroco, a origem do *trompe-l'oeil* remonta ao século 5º a.C. Partiremos do apólogo que narra o duelo entre Zêuxis e Parrásios para que o conceito de *trompe-l'oeil* aqui estudado possa vir à tona. Plínio, o Velho, relata que Zêuxis, pintor reconhecidamente virtuoso, que pintara uvas capazes de confundir até mesmo os pássaros, fora superado por Parrásios quando este lhe apresentou uma cortina por detrás da qual haveria uma suposta pintura. Curioso para ver o quadro que Parrásios parecia esconder, tentou levantar o tecido e percebeu que quadro e tecido estavam pintados diretamente na parede, declarando, assim, a vitória de seu rival (Aumont, 1993; p. 98).

Parrásios pintou uma cortina com um realismo tão grande que Zêuxis, todo orgulhoso com o veredicto dos pássaros, reclamou que se abrisse, finalmente, a cortina para exibir a pintura. Percebendo seu erro, concedeu a palma ao outro com franca modéstia uma vez que 'ele enganara aves, mas Parrásios a ele próprio, um pintor' (O velho, Plínio in Lichtenstein, 2004; p. 75).

O que caracteriza o *trompe-l'oeil* não se basta no realismo exacerbado, na semelhança entre a imagem da pintura e a realidade, mas naquilo que está por detrás da representação, caso contrário sairia Zêuxis vitorioso, uma vez que este pintara uvas tão perfeitas que os pássaros chegavam mesmo a tentar comê-las. Parrásios cria uma ilusão que não se encontra no plano representacional, assim como o fez Zêuxis com suas uvas, mas que está para além das pinceladas, uma ilusão dialética que se configura com a inserção de Zêuxis na obra, em que nada há para ver. Parrásios subverte o plano ilusório da imagem representacional propondo uma ilusão (o que supostamente a cortina esconde) sobre a ilusão (a tela que nunca se dá a vista), um distanciamento do realismo que leva Zêuxis a adentrar o nada, o vazio, situar-se em uma região intermediária, um intervalo entre ilusões, assim como acima fala Blanchot ao analisar o processo dialético

entre opostos. Lacan, em O Seminário 11, ao falar do *trompe-l'oeil*, corrobora com esta assertiva:

O que é que nos seduz e nos satisfaz no *trompe l'oeil*? Quando é que ele nos cativa, nos põe em jubilação? No momento em que, por um simples deslocamento de nosso olhar, podemos nos dar conta de que a representação não se move com ele, e que ali há apenas *trompe l'oeil*. Pois nesse momento ele aparece como coisa diferente daquilo pelo que ele se dava, ou melhor, ele se dá agora como sendo essa outra coisa. O quadro não rivaliza com a aparência, ele rivaliza com o que Platão nos designa mais além da aparência como sendo a Ideia. É porque o Quadro é essa aparência que diz que ela é o que dá aparência, que Platão se insurge contra a pintura como contra uma atividade rival da sua (Lacan, 2008; p. 112).

É com este deslocamento de nosso olhar quando diante de um *trompe-l'oeil*, conforme aponta Lacan, que a semelhança é desconstruída, passando a representação da imagem a ser reflexão sobre a mesma, ou seja, o que ‘parecia ser’ se dá agora como ‘outra coisa’ que não aparência - “é a descaptação do real através do próprio excesso das aparências do real” (Baudrillard, 1998; p. 17) -, mas como ideia, como pensamento a cerca da imagem. Essa imagem passa a ser imagem conceito, trata-se de uma imagem dialética que, segundo Didi-Huberman, é “uma imagem em crise, uma imagem que critica a imagem – capaz, portanto, de um efeito, de uma eficácia teórica – e por isso uma imagem que critica nossas maneiras de vê-la, na medida em que, ao nos olhar, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente” (Didi-Huberman, 1998; p. 192).

Não é no realismo que se dá o *trompe-l'oeil*, apesar de que depende do realismo para configurar-se. Baudrillard irá dizer que “nunca é no excesso de realidade que pode haver milagre, mas exatamente no contrário, no desfalecimento da realidade e na vertigem de nela perder-se” (Baudrillard, 1997; p. 17). O desfalecimento da realidade é este deslocamento do olhar (não do olho) que configura a dialética do *trompe-l'oeil*, um artifício que causa engano, que se estrutura por uma sobreposição dialética de planos, sobreposição de ilusões que lança o outro em um intervalo, no qual se perde por ser o lugar do vazio, um jogo de ideias e relações que fez de Zêuxis sua vítima. De acordo com Baudrillard:

O *trompe l'oeil* brinca com a ausência de peso, acentuada pelo fundo vertical. Tudo aí está em suspenso, tanto os objetos como o tempo, e até mesmo a luz e a perspectiva, pois se a natureza-morta brinca com volumes e sombras clássicas, as sombras induzidas do *trompe l'oeil* não têm a profundidade advinda de uma sobra luminosa real: elas são como o desuso dos objetos, o signo de uma leve vertigem que é aquela de uma vida anterior, de uma aparência anterior à realidade (Baudrillard, 1997; p. 16)

A esta aparência anterior à realidade de que fala Baudrillard, aquilo que está no mundo e que nos olha, que preexiste ao sujeito, assim mesmo como à linguagem, pode-se chamar de olhar que, conforme Lacan, faz retornar o real de forma traumática a partir do olhar do objeto visto. Em seu seminário sobre o olhar, intitulado *Do Olhar como Objeto a Minúsculo* (1963-64), presente em seu livro 11, *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (1964), Lacan estabelece uma distinção entre o ver (ou olho) e o olhar, situando este último no mundo – “eu só vejo de um ponto, mas em minha existência sou olhado de toda parte” (Lacan, 2008; p. 76). O sujeito posicionado diante do que o olha, pode sentir este olhar como uma ameaça, como se o questionasse, e é por isso que, conforme Lacan, “o olhar só se nos apresenta na forma de uma estranha contingência, simbólica do que encontramos no horizonte e como ponto de chegada de nossa experiência, isto é, a falta constitutiva da angústia da castração” (Lacan, 2008; p. 76).

Lacan ilustra sua teoria por meio do campo escópico (figura 1), em que sobrepõe ao cone tradicional renascentista, centrado no sujeito, outro cone que emana do objeto, no ponto da luz que ele chama de olhar. Conforme o autor: “não sou simplesmente esse ser puntiforme que se refere ao ponto geométrico desde onde é apreendida a perspectiva. Sem dúvida, no fundo de meu olho, o quadro se pinta. O quadro, certamente, está em meu olho. Mas eu, eu estou no quadro” (Lacan, 2008; p. 98). Com a sobreposição dos dois planos, com o objeto no ponto da luz, o sujeito também no ponto da figura, Lacan coloca o sujeito sobre a consideração do objeto, alinhando a imagem com o anteparo. Sobre este último termo, supõe Hal Foster:

O significado deste último termo é obscuro. Entendo que ele se refira à reserva cultural da qual cada imagem é uma instância. Podemos chamá-la de convenções da arte, a *schemata* da representação, os códigos da cultura visual; o anteparo faz a mediação entre o olhar-do-objeto e o sujeito, mas também protege o sujeito do olhar-do-objeto. Isto é, ele capta o olhar, “pulsante, estonteante e espalhado” e o domestica em uma imagem (Foster, 2001, 143).

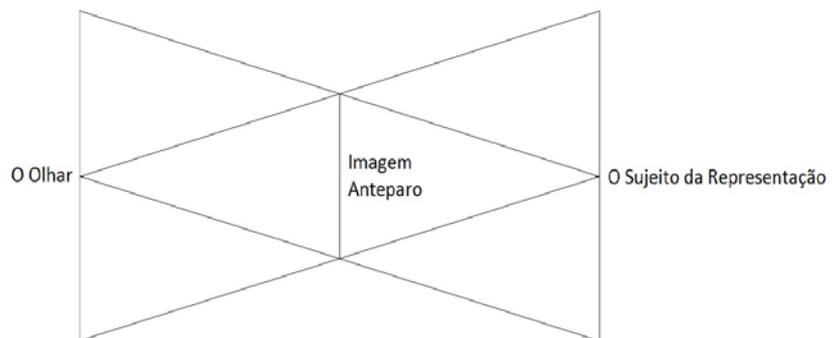
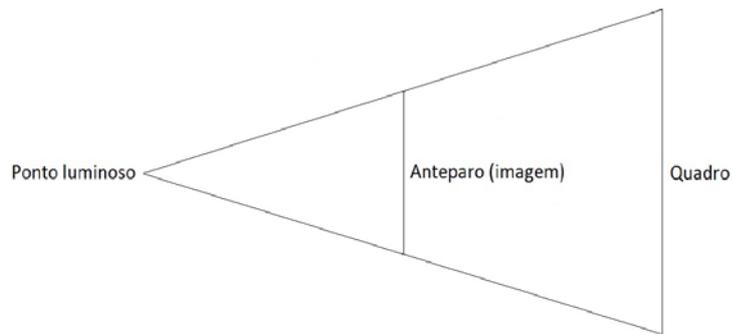
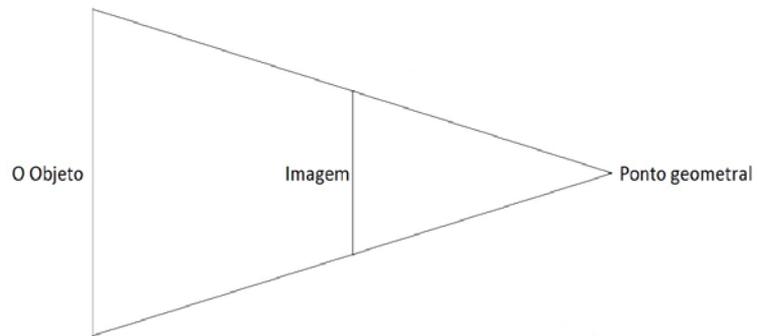


Figura 1. Campo Escópico lacaniano.

É por meio do acesso ao simbólico que o sujeito domestica o olhar do objeto no anteparo – “lugar de fabricação e visualização das figuras, onde podemos manipular e moderar o olhar” (Idem; p. 143). O papel mediador do anteparo permite ao sujeito, “a partir do ponto da figura, apreender o objeto, que se encontra no ponto da luz. De outra forma seria impossível, pois ver sem o anteparo seria deixar-se cegar pelo olhar ou tocar pelo real” (Idem; p. 143).

O *trompe-l'oeil*, como visto anteriormente, engana o humano no que diz respeito ao que se encontra por trás. O que se encontra atrás da figura, para Lacan, é o olhar, o objeto, o real, com o qual “o pintor, enquanto criador, dialoga” (Idem; p. 112), ou seja, trata-se do “trunfo, sobre o olho, do olhar” (Idem; p. 104). Desta forma, conclui Hal Foster:

Portanto, uma ilusão perfeita não é possível e, mesmo que fosse possível, não responderia à questão sobre o real, que sempre permanece atrás e além, para nos ludibriar. Isso ocorre porque o real não pode ser representado; de fato ele é definido como tal, como o negativo do simbólico, um desencontro, uma perda do objeto (a pequena parte do sujeito perdido para o sujeito o objeto). “Esta outra coisa [por trás da figura e além do princípio do prazer] é o petit a, em torno do qual se desenvolve um combate cujo *trompe-l'oeil* é a alma” (Lacan apud Foster, 2001; p. 145).

De modo geral, tratando-se de arte realista, toda obra aspira a um *dompte-regard*, uma domesticação do olhar, mesmo que algumas delas tentem um *trompe-l'oeil*, um engodo do olho. O ilusionismo por vezes excessivo da arte realista, ou super-realista, cujo caráter apolíneo busca apaziguar o olhar no anteparo, por vezes parece ansioso para encobrir o real traumático. E é justamente por esta sua ansiedade, essa tentativa de selar o real por trás da superfície, embalsamá-lo em suas aparências, que o faz surgir como algo diferente daquilo pelo qual se dava, não mais o real compreendido como realismo que o artista intenciona representar, mas aquele contra o qual o sujeito que o vê luta para se manter. É este o artifício do *trompe-l'oeil*, conduzir o olho de tal forma que, ao percorrer o plano ilusório da pintura, passe para outro plano, no qual é surpreendido pelo real, pelo olhar do objeto que, não raro, tenta romper o anteparo.

A arte contemporânea é marcada por uma mudança na concepção de representação, ou seja, não mais a produção de imagens que simulam ou mesmo tentam aprisionar o real, mas que representem o real como uma coisa do trauma. Numa leitura lacaniana, tal intento corresponderia a uma mudança de foco da imagem-anteparo para o olhar do objeto. Se dividirmos em três fases a trajetória da artista contemporânea Cindy

Sherman, da mesma maneira que o faz Hal Foster, notaremos um movimento ao longo das três principais posições do diagrama lacaniano.

Em seus primeiros trabalhos, de 1975-82, mais precisamente em suas cenas congeladas de filmes, série intitulada *Untitled Film Stills* (figura 2, 3, 4), Sherman evoca o sujeito sob o olhar, o sujeito como figura. Este sujeito vê, não há dúvidas, porém é ainda mais vistos, capturado pelo olhar. Trata-se de sujeitos femininos auto-observados, mas que não se assemelham ao sujeito fenomenológico (vejo-me vendo a mim mesmo) e sim a um estranhamento psicológico (não sou o que imaginava ser) (Foster, 2001; p. 151).

Nas fotografias de 1984-90, cujos temas são a história da arte, a moda, os contos de fadas e os desastres (figuras 5, 6, 7), pode-se observar Sherman movendo-se para imagem-anteparo. Nota-se em suas fotos de moda a distancia um tanto psicótica entre o corpo idealizado e o corpo real, assim como a desidealização de imagens clássicas da história da arte. Já em suas fotos de desastres e ilustrações de contos de fadas há a exploração do grotesco, o horror a um corpo abjetado. Estas séries apontam para um real ainda domesticado pelo anteparo, porém a ansiedade destas imagens o faz retornar, apontam em sua direção, não o apaziguando atrás do que se vê.

As obras pós-1991, cenas da guerra civil e de sexo (figura 8), pontuadas por close-up em corpos ou partes de corpos deformados e mortos, Sherman nos apresenta um anteparo roto, aparentemente rasgado, em que o olhar do objeto não só invade o sujeito como figura, mas o domina. O esforço da artista para que este real venha à tona nos permite intuir, quando diante de algumas dessas imagens, o que seria ocupar a terceira posição impossível do diagrama de Lacan, receber o olhar e mesmo tocar o objeto sem a proteção do anteparo.

Este deslizar para o outro lado presente na obra de Cindy Sherman – característica que também pode ser observada em trabalhos de outros artistas contemporâneos, tal como Nan Goldin e Marina Abramovic, entre outros -, esta sobreposição de planos ilusórios que caracteriza o *trompe-l'oeil*, é o encontro com o real traumático que resulta do excesso de realidade, é a recepção do olhar do objeto que visa romper o anteparo cuja função é a de proteger o sujeito. Cindy Sherman constrói um *trompe-l'oeil* perfeito ao conduzir o olho do plano ilusório da representação para outro plano no qual somos surpreendidos pelo real. Esta deposição do real através do próprio excesso de aparências do real faz surgir uma imagem que critica o modo como a vemos, na medida em que, ao nos olhar, obriga-nos a olhá-la verdadeiramente.



Figuras 2, 3. *Untitled Film Still # (12, 14)*



Figura 4. *Untitled Film Still # (56)*



Figura 5, 6. *Untitled* #205, 1989 / *Untitled* #360, 1985



Figura 7. *Untitled* #154, 1985



Figura 9. *Untitled #263*, 1992

Referências Bibliográficas

AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Campinas: Papyrus, 1993.

BAUDRILARD, Jean. **A arte da desapareição**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas – Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 2008.

BLANCHOT, Maurice. **A Conversa Infinita – A Palavra Plural**, vol. 1. São Paulo: Escuta, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.

FOSTER, Hal. **El Retorno de lo Real**. Madri: Akal, 2001.

LACAN, Jacques. **O Seminário 11: Os Quatro Conceitos Fundamentais da Psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. **A Pintura**, vol. 1. São Paulo: Editora 34, 2004.