

RELATIVISMO CULTURAL E A VIRADA VISUAL*

Martin Jay

No dia 30 de abril de 1988, a Dia Art Foundation de Nova York abrigou um encontro muito concorrido sobre o tema da visão e da visualidade. O evento reuniu muitos especialistas que trabalhavam no então nascente campo da cultura visual: Hal Foster, Jonathan Crary, Rosalind Krauss, Norman Bryson, Jacqueline Rose e este autor. O estreito volume com os anais do congresso, incluindo o vigoroso debate entre os participantes, foi publicado no final daquele ano como o segundo volume das “Discussões sobre Cultura Contemporânea” da Dia (Foster, 1988). Em retrospectiva, *Visão e visualidade* (*Vision and Visuality*), como veio a se chamar o livro, pode ser visto como o momento em que a virada visual – ou como às vezes se diz, a “virada pictórica” (Mitchell, 1994) – de fato deu mostras de vir a se tornar o objeto de devoção acadêmica em que se transformaria nos anos 90. Embora se possam encontrar facilmente certas previsões na obra de historiadores da arte como Erwin Panofsky e Michael Baxandall, críticos culturais como John Berger, filósofos como Richard Rorty e críticos literários como W. J. T. Mitchell, só por ocasião do congresso da Dia Foundation uma massa crítica começou a se formar em torno da questão das determinações culturais da experiência visual no sentido amplo. Não apenas os participantes do congresso publicaram em seguida vários novos e influentes livros ou fizeram acréscimos importantes aos que eles já haviam escrito, mas uma torrente de antologias com títulos como *Modernidade e a hegemonia da visão* [*Modernity and the Hegemony of Vision*] (Levin, 1993), *Lugares da visão* [*Sites of Vision*] (Levin, 1997), *Visão e textualidade* [*Vision and Textuality*] (Melville and Readings, 1995), *Cultura visual* [*Visual Culture*] (Jenks, 1995), *Interpretando a cultura visual* [*Interpreting Visual Culture*] (Heywood and Sandywell, 1999), *Linguagens da visualidade* [*Languages of Visuality*] (Allert, 1996), *Visão em contexto* [*Vision in Context*] (Brennan and Jay, 1996), *Manual de cultura visual* [*The Visual Culture Reader*] (Mirzoeff, 1998) e *Uma introdução à cultura visual* [*An Introduction to Visual Culture*] (Mirzoeff, 1999) se seguiram rapidamente. Revistas estabelecidas como *October* organizaram simpósios sobre o desafio da cultura visual à prática

* Publicado originalmente em inglês no *Journal of Visual Culture*, v. 1, n. 3, de dezembro de 2002.

da história da arte tradicional (*October*, 1996), enquanto novos fóruns como o *Journal of Visual Culture* e *Visual Studies* eram lançados para dar vazão ao fluxo de trabalhos que estavam sendo escritos em todos os recantos das ciências sociais e humanidades a respeito da visualidade.

No prefácio à coleção gerada pela Dia Art Foundation, Hal Foster colocou a questão: “por que visão e visualidade, por que esses termos?” E deu a seguinte resposta:

Embora visão sugira a percepção visual como operação física, e visualidade a mesma percepção como fato social, as duas não se opõem como a natureza se opõe à cultura: a visão é também social e histórica, e a visualidade envolve corpo e psique. Todavia, não são idênticas: aqui, a diferença entre os termos assinala uma diferença no interior do visual – entre os mecanismos da visão e suas técnicas históricas, entre o dado da visão e suas determinações discursivas – uma diferença, muitas diferenças, entre de que modo vemos, como somos capazes, autorizados ou levados a ver, e como vemos esse ver ou o não-visto dentro dele (Foster, 1988: ix).

Embora cuidadosamente equipada para resistir a uma congruência redutiva entre visão e visualidade, por um lado, e natureza e cultura por outro, a distinção de Foster no interior da visão levanta uma importante questão que toca o tema central deste artigo: qual é o papel do visual, seja na confirmação ou na transcendência do que veio a ser chamado relativismo cultural? Haverá, para usar mais uma vez um termo do teórico de cinema francês Christian Metz, “regimes escópicos” distintos, que possam ser compreendidos como análogos às diversas formas de vida que se tornaram conhecidas como culturas distintas no sentido antropológico do termo (Jay, 1988)? E serão esses regimes distintos o suficiente para desafiar a fácil tradução entre eles, produzindo um tipo de incomensurabilidade última comparável àquela que os relativistas culturais atribuem aos outros objetos de sua pesquisa? Poderemos dizer, como Lyotard conhecidamente fez com os jogos de linguagem, que há “diferendos” irreconciliáveis separando os equivalentes visuais das “frases em disputa” (Lyotard, 1988)? Ou, para colocar a questão de modo um pouco diferente, será jamais possível desintricar a visão daquilo que Foster denomina suas “determinações discursivas”? Serão as visões que temos do mundo, em resumo, sempre como as “visões de mundo” intelectuais que os teóricos desde Dilthey afirmam ser apenas perspectivas parciais da realidade que se propuseram descrever e avaliar?

Uma maneira de abordar o problema, anterior à virada visual, era distinguir palavras como signos convencionais e imagens como sua contraparte natural, uma distinção que pode ser encontrada já no *Crátilo* de Platão (Mitchell, 1986, p. 74). Para Platão, havia dois modos de representar um homem: ou

pronunciando seu nome ou traçando o seu retrato. Enquanto as palavras eram tidas como significantes arbitrários sem nenhuma relação necessária com o que significavam, as imagens eram entendidas como ligadas por forças naturais àquilo com o que se pareciam, análogos icônicos de seus objetos. A mimese do real era supostamente melhor servida pela visão do que por qualquer outro sentido.¹ Embora para alguns comentadores a convencionalidade das palavras fosse considerada uma marca de sua superioridade como expressão da criatividade e imaginação humanas, para outros as imagens levavam vantagem, por sua habilidade de transcender contextos culturais específicos e mostrar ostensivamente o que não poderia ser facilmente dito ou descrito. No sumário feito por W. J. T. Mitchell (1986) de sua posição temporalmente firmada, que ele se esforçava por refutar,

A naturalidade da imagem torna-a um meio universal de comunicação que fornece uma representação direta, não mediada e precisa das coisas, em lugar de um relato indireto e pouco confiável sobre elas. A distinção legal entre a prova testemunhal e o rumor, ou entre uma fotografia de um crime e sua narrativa verbal, baseia-se na pressuposição de que o signo natural e visível merece inerentemente mais crédito do que o relato verbal. O fato de que um signo natural possa ser decodificado por seres inferiores (selvagens, crianças, analfabetos e animais) torna-se, neste contexto, um argumento a favor do maior poder epistemológico da imagem e sua universalidade como meio de comunicação (p.79).

Essa afirmação não passou, é claro, completamente sem questionamento – já mencionei Panofsky, cuja investigação de 1927 do papel da forma simbólica na experiência visual cortou rente a noção de que a representação em perspectiva era fiel ao real (Panofsky, 1991)² – mas de modo geral reinou suprema durante um longo tempo. De fato, ainda em 1980, Roland Barthes podia afirmar que, apesar de sua vulnerabilidade à distorção ideológica e seu poder conotativo, o objeto visual particular chamado fotografia era “uma imagem sem código”, uma emanção indexical da realidade à qual se referia denotativamente (Barthes, 1981, p. 88).

Após a recente virada visual, no entanto, a afirmação de que imagens podem ser compreendidas como signos naturais ou analógicos com capacidade universal de comunicar se desfez quase completamente. Mitchell, para tomar um exemplo relevante de sua influente coletânea *Iconologia*, descarta essa

¹ A história do tão debatido conceito de mimesis mostra, naturalmente, o quanto as implicações dessa idéia poderiam ser multifárias. Ver Gebauer e Wulf, 1995.

² Outros como Marx Wartofsky e Robert Tomanyshyn, também defenderam uma posição culturalista forte sobre a visão. Ver as referências completas a sua obra em Jay (1993a, p. 4-5)

noção ao chamá-la de “fetiche ou ídolo da cultura ocidental” (Mitchell, 1986, p. 90) e insiste em que as imagens sejam situadas firmemente no mundo da convenção e não da natureza. O que Norma Bryson denominou o aspecto “discursivo” em oposição aos aspectos “figurativos” da imagem, com o que ele entendia sua incrustação na linguagem, tem ganhado crescente relevo na discussão de sua significação cultural. Atentemos para a afirmação de John T. Kirby (1996) que

...todas as imagens têm um aspecto discursivo, pelo menos na medida em que tentamos considerá-las cognitivamente ou (especialmente) comunicar nossa cognição a outra pessoa. E considerar uma imagem cognitivamente, elaborar um discurso sobre ela... é textualizá-la (p. 36; grifo no original)

Ou ouçamos John Tagg (1988), que afirma, contra Roland Barthes, que o estatuto evidenciário

não se apóia em um fato natural ou existencial, mas em um processo social, semiótico [...] o que Barthes denomina “força de evidência” é um complexo resultado histórico e é exercido por fotógrafos apenas em presença de certas práticas institucionais e dentro de relações históricas particulares. (p. 4)

Ou, para tomar um exemplo final, observemos Umberto Eco (1982) que ousadamente garante que

... tudo o que nas imagens nos parece analógico, contínuo, não-concreto, motivado, natural e portanto “irracional”, é simplesmente algo que, em nosso estado presente de conhecimento e capacidades operacionais, *ainda não conseguimos* reduzir ao discreto, ao digital, ao puramente diferencial. (p. 34; grifo no original)

Embora se possa atribuir tal hipérbole à *hybris* de certos metodologistas excessivamente confiantes, a fonte primária da nova insistência na construção discursiva, textual ou institucional de imagens, que faz qualquer apelo a seu estatuto natural, universal ou transcendental parecer ingênuo, pode ser encontrada em outra parte. Ela se encontra, acho justo propor, na explosão exponencial do que poderia ser chamado a mediação técnica e cultural da experiência visual. A conseqüência das descobertas científicas do século XIX que mostraram que a visão era fisiologicamente dependente e não uma questão de leis de refração e reflexão operando sobre um olho passivo e neutro. Pois, como Jonathan Crary (1999) observou, “uma vez que se determinou que a verdade empírica da visão morava no corpo, a visão (e de forma semelhante,

os demais sentidos) pôde ser anexada e controlada por técnicas externas de manipulação e estimulação” (p.12).

O que o crítico de cinema francês Jean-Louis Comolli (1985) intitulou “o frenesi do visível” (p. 122) já estava emergindo há um século ou mais atrás, produzindo crescentes oportunidades para experiências visuais inéditas, mas também intensificando dúvidas a respeito de seu estatuto de veracidade. As novas “técnicas do observador” desenvolvidas no século XIX e exploradas no influente livro de Cray que leva esse título foram expandidas e refinadas a tal ponto no século XX, que alguns observadores, como Jean Baudrillard, chegaram a afirmar que habitamos exclusivamente uma esfera de simulacros hiperreais sem correlativos objetivos, enquanto outros, como Régis Debray, propõem que vivemos agora em uma “videosfera” cuja ideologia dominante é o relativismo de opiniões (Baudrillard, 1988; Cray 1990; Debray, 1996, p.171). Se, como Guy Debord conhecidamente afirmou, “o espetáculo é *capital* a um tal grau de acumulação que se torna uma imagem” (Debord, 1994, p. 24), então talvez todas as nossas imagens na era do capitalismo global sejam mediadas de cabo a rabo pela forma da mercadoria.

Seja via virtualização tecnológica ou mediação sócio-cultural, ou talvez as duas ao mesmo tempo, a imagem como signo natural, um análogo direto de seu objeto, é uma noção cujo tempo, parece, já passou de vez. A nova doxa é hostil a qualquer afirmação de que o olho pode ser inocente. Sintomaticamente, a palavra “imagem” recuperou muito da conotação negativa que acumulara durante os episódios passados de iconoclastia, uma mudança já evidente em livros como o celebrado estudo de Daniel Boorstin, de 1961, sobre a cultura popular e a política americanas, intitulado simplesmente *A Imagem*. Em vez de confiar na integridade do visual, agora falamos tranqüilamente sobre “as hermenêuticas do ver”, “elocuições icônicas”, “a retórica das imagens”, “significantes imagísticos”, “narrativas visuais”, “a linguagem dos filmes” etc., todas expressões implicando que a decodificação tanto de textos como de imagens como artefatos culturais compartilha um vocabulário comum, mas que é originalmente criado para as pesquisas lingüísticas (Mitchell, 1980). A cultura visual, em outras palavras, chegou perigosamente perto de ser transformada em uma filial do conglomerado dos estudos culturais, nos quais o ocularcentrismo é atropelado pelo logocentrismo, e a autonomia da experiência visual é denunciada como uma ideologia ultrapassada da arte do alto modernismo.

Poderemos, então, concluir que, junto com a nova fascinação pela cultura visual, chegou o triunfo do relativismo cultural em termos visuais, aquele “duro, rigoroso relativismo que encara o conhecimento como produto social, uma questão de diálogo entre diferentes versões do mundo, incluindo

diferentes línguas, ideologias e modos de representação” (Mitchell, 1986, p. 38), explicitamente advogado por Mitchell em *Iconologia?* Podemos argumentar que a experiência visual é sempre circunscrita pelos protocolos da cultura dos quais se origina, sempre um efeito dos códigos daquela cultura, e, portanto, não pode fornecer um meio de transcender aos seus limites? Serão os regimes escópicos congruentes com e dependentes das culturas que os sustentam? Não será mais o visual separável da visualidade, para lembrar os termos de Foster; será ele culturalmente codificado de cima a baixo, sem outro excesso além daquilo que a mediação cultural dita?

Antes de tentar abordar essas questões, será talvez útil nos determos no problema mais amplo do próprio relativismo cultural.³ Brotando da reação romântica ao naturalismo universalizante do Iluminismo, um respeito relativista pelas formas irreduzíveis e distintas de vida portava uma advertência sadia contra as pretensões de qualquer uma delas a uma superioridade inerente baseada na concordância putativa com normas naturais. Ele desafiava a pretensão de qualquer língua ou código de servir como metalinguagem ou metacódigo para a espécie como um todo. Frequentemente entendida em termos de entidades nacionais ou étnicas, o conceito antropológico da cultura mostrou-se elástico o suficiente para ser estendido a virtualmente qualquer outra comunidade capaz de gerar uma identidade coletiva com restrições normativas e demandas afetivas sobre seus membros. No contexto de nossa era pós-moderna, é talvez mais vezes aplicado a grupos no interior do estado-nação, sub-culturas, como são às vezes chamadas, do que às particularidades mais amplas favorecidas por pluralistas culturais anteriores como Herder. Porém, como os recentes eventos nos Balcãs atestam, a equiparação de cultura com identidade nacional não se exauriu ainda. E, todavia, seja qual for o tamanho da unidade considerada uma cultura distinta, permanece o argumento de que nenhum ponto de vista transcendental, nenhuma identidade guarda-chuva, nenhuma natureza humana profunda e essencial pode superar seu poder de mediação.

O resultado é que, para relativistas culturais, o que quer que permaneça do “real” não se encontra em algo que designamos natureza, mas antes naquele termo diacrítico chamado cultura ou, mais precisamente, na pluralidade de diferentes culturas que resistem à universalização. Uma conseqüência conhecida dessa conclusão é o surgimento de uma política da identidade que só confia em posições concretas do sujeito, em lugar de alguma suposta “mirada de lugar nenhum” onisciente. Embora possa muito bem haver um

³ Para discussões recentes úteis de cultura e relativismo cultural, ver Harman, 1997; Eagleton, 2000; Mulhern, 2000. Para uma investigação concisa e penetrante do conceito de cultura propriamente dito, ver Markus, 1993.

resíduo oculto do natural no cultural – como o conceito inicialmente agrícola de cultivo sugere – um relativismo cultural radical insiste em que ele jamais poderá ser alcançado exceto através de suas mediações culturais particulares. Como a elusiva coisa-em-si kantiana, ele desafia infinitamente as tentativas de defrontá-lo de forma direta, uma incapacidade que levou muitos neokantianos tardios, no século XIX e depois, a se desfazer inteiramente dele, incapacidade que se repete na pressuposição atual de que se trata de cultura “de cima a baixo”.

Como se poderia esperar, no entanto, o argumento culturalista radical também se encontrou sob fogo inimigo de maneiras que nos ajudarão a abordar a questão, focalizando-a mais na visualidade e no relativismo. Uma objeção conhecida a todo tipo de relativismo é que a doutrina do relativismo cultural deve ela mesma ser vista como relativa a uma cultura particular, o que desqualificaria suas próprias pretensões à universalidade. O chamado “mito da moldura” significa que o convencionalismo radical não pode dar conta de sua presumida capacidade de se colocar fora de seu próprio contexto e de saber que todos os enquadramentos são restritivos. Em termos visuais, ele não consegue superar a tensão entre a visão meta-perspectivista do todo que sabe que todas as culturas são parciais e conhece a perspectiva particular de cada cultura individual. Esta é uma versão do conhecido argumento contra a contradição performativa, que envolve a afirmação do relativismo cognitivo através de uma proposição que tacitamente convida à aceitação universal.⁴ Esse argumento, certamente, já está em circulação há longo tempo, mas por algum motivo não tem tido sucesso na supressão de todas as ânsias relativistas, nem estou certo de que funcionará aqui.

Acusações um pouco diferentes contra o culturalismo radical foram feitas por materialistas históricos como Sebastian Timpanaro, Kate Soper e Terry Eagleton (Timpanaro, 1975; Soper, 1995; Eagleton, 2000). Argumentando que o culturalismo não é menos um reducionismo essencializante do que outras teorias monocausais e não-dialéticas como o biologismo e o economismo, eles se preocupam com a perda de aquisição crítica ocasionada por um pluralismo que não tem parâmetro externo pelo qual medir os valores de cada cultura distinta. Se todos são igualmente etnocêntricos, eles se perguntam: por que condenar o Ocidente por sua cegueira diante do Outro, à maneira, digamos, da famosa crítica de Edward Said ao orientalismo? Além do mais, se se pode demonstrar que o discurso sobre universais – ou o dos direitos humanos, por exemplo – emerge de, e permanece intrínseco a uma cultura específica, significa isso que eles terão de ser dispensados como nada mais do que a expressão de uma visão

⁴ Para uma discussão sobre sua eficácia, ver Jay, 1993b.

de mundo parcial? Nas palavras de Eagleton, “se o discurso dos universais funciona de forma suficientemente produtiva no interior desses cenários locais, enriquecendo a linguagem e obrigando a algumas distinções produtivas, por que censurá-lo? O pragmatismo, credo que muitos relativistas culturais promovem, não parece fornecer motivos para fazê-lo” (Eagleton, 2000, p. 92-93).

A defesa ironicamente pragmatista dos universais contra a crítica pragmatista oficial dos mesmos faz pouco, com certeza, para contestar o argumento culturalista radical em bases mais substanciais. Uma maneira de iniciar essa tarefa é colocar pressão sobre o conceito de cultura em si, um conceito herdado em grande parte de uma tradição antropológica que desde então já perdeu muito de sua confiança no seu poder de auto-evidência. O que James Clifford denominou “o transe da cultura” em um livro amplamente lido, escrito virtualmente ao mesmo tempo em que o andor da cultura visual começava a ganhar peso, significou, na comunidade antropológica, uma consciência envergonhada de que era impossível traçar os limites ou determinar a coerência interna daquelas entidades supostamente autárquicas chamadas culturas. “O conceito de cultura usado pelos antropólogos”, observa Clifford,

foi, certamente, inventado pelos teóricos europeus para explicar as articulações coletivas da diversidade humana. Rejeitando tanto o evolucionismo como as entidades amplas demais da raça e da civilização, a idéia de cultura colocava a existência de unidades locais, funcionalmente integradas. Apesar de todo o seu suposto relativismo, entretanto, o modelo de totalidade do conceito, basicamente orgânico na estrutura, não era diferente dos conceitos oitocentistas que vinha substituir. Apenas a sua pluralidade era nova. A despeito de muitas redefinições subseqüentes, os pressupostos organicistas dessa idéia persistem. Os sistemas **culturais se mantêm**; eles mudam mais ou menos de forma contínua, ancorados primariamente na língua e na localização. (1988, p. 273)

Ironicamente, a noção organicista de culturas individuais era ela mesma vinculada a um conceito holístico de integração tomado da natureza que tentava por todos os meios aviltar (esquecendo, além do mais, que os organismos naturais são eles mesmos estruturas de complexidade abertas, até certo ponto, aos ambientes nos quais eles se encontram integrados e com os quais interagem de alguma forma). Que possa haver inclusive implicações políticas problemáticas nesse deslocamento não passou despercebido. Thomas Dacosta Kaufmann (1995), por exemplo, notou com consternação que “a cultura visual pode levar a algumas noções de *mentalité* visual. Mas, mais obscuramente, ecos do *Volkgeist* me parecem inequívocos, mesmo se involuntários, nas discussões da cultura visual nacional” (p. 48).

Se, porém, pode ser demonstrado que nenhuma cultura supostamente distinta e integrada é de fato coerente e delimitada, nenhuma capaz de policiar suas fronteiras de forma eficiente contra a poluição externa, nenhuma organizada como um organismo vivo, então a idéia de que culturas diferentes produzem visões incomensuráveis do mundo não pode ser mantida em termos lógicos. Pois nenhum indivíduo no interior de um continente tão poroso quanto é uma cultura, pelo menos desde que as populações começam a interagir, pode ser totalmente determinado por ela. Ele ou ela está necessariamente em contato com alguma coisa “de fora” que sempre já está “dentro”. Aqui a aliança tácita entre cultura e linguagem se cinde quando uma versão implicitamente desconstrucionista da complexidade lingüística solapa a oposição binária entre interioridade e exterioridade, a separação de uma forma de vida de outra. Portanto, o poderoso argumento a favor do determinismo cultural e da incomensurabilidade começa a oscilar.

Uma tentativa de fazê-lo cair de vez vem do historiador da ciência Bruno Latour (1993), no seu provocativo livrinho, *Nunca fomos modernos*. Além de questionar as fronteiras que separam as diferentes culturas, ele estende seu ceticismo ao limite entre o cultural e o natural. Argumentando contra a pressuposição de que há um único mundo natural do qual as distintas culturas têm perspectivas diferentes, o que, em nossos termos, seria a afirmação de que a visão do olho humano natural é sempre filtrada através de telas discursivas, observa que a própria separação da cultura (ou de culturas plurais) de uma única natureza é ela mesma uma criação histórica, que ele denomina a ascensão da modernidade. Anterior à ruptura conceitual, e ainda operante após a mesma, de um modo *sub rosa*, existem apenas culturas-natureza híbridas, que são simultaneamente mundos de humanos, não-humanos e divindades. Sem ter de recair em uma noção universalista de um mundo natural real, o qual Latour argumenta ser sempre uma arrogância da ciência ocidental moderna na pretensão de colocar entre parênteses seu próprio momento cultural, ele mesmo assim contesta a pressuposição relativista de que versões da natureza não são nada além de projeções convencionais de culturas distintas. O que ele denomina o argumento da “hipercomensurabilidade” de pós-modernistas, como Lyotard, baseia-se em uma reversão simplista da moderna fé no universalismo natural. A alternativa de Latour é o que ele intitula relativismo relacional, em lugar do relativismo absoluto, uma alternativa que vê o mundo como feito de híbridos, quasi-objetos que incluem tanto quanto excluem. “Como se pode afirmar que mundos são intraduzíveis”, pergunta ele, “quando a tradução é a própria alma do processo de relacionamento? Como dizer que os mundos são dispersos, quando há centenas de instituições que nunca param de totalizá-los?” (p.113).

Ironicamente, o argumento de Latour em *Nunca fomos modernos* solapa a função que a visão, em uma de suas máscaras, exerce como suporte do discurso do relativismo cultural. Ou seja, ele questiona a metáfora visual de diferentes percepções do mundo real, o que produz diferentes visões de mundo ou perfis fenomenológicos culturalmente filtrados de um real objetivo sempre além de nossa perfeita compreensão. Pois, se há híbridos anteriores à própria cisão entre o observador cultural e o observado natural, a metáfora da perspectiva é patentemente inadequada. Não se pode olhar, afinal de contas, de diferentes ângulos para um objeto que já não existe como realidade externa por si só. A imbricação híbrida sugere uma interação mais háptica do que visual entre sujeito e objeto – ou melhor, quasi-sujeito e quasi-objeto – no que Merleau-Ponty famosamente denominou a “carne do mundo”.

Em um aspecto ainda mais fundamental, pode-se dizer que Latour alista a experiência visual contra as pretensões mais radicais do construtivismo culturalista. Pois aquilo para o que ele nos alerta com sua noção de hibridismo é a impossibilidade de reduzir a figuralidade inteiramente à discursividade, imagens inteiramente a textos, o visual a nada mais do que o efeito dos mesmos códigos que subjazem ao lingüístico. Ou seja, é tão impossível reduzir a experiência visual natural a suas mediações culturais como o é desintricá-lo inteiramente delas. Basta apenas considerar o filme mudo, que rapidamente transcendeu as fronteiras de uma cultura específica da qual emergiu para o sucesso global, para ver um exemplo claro da capacidade do visual de se libertar de restrições lingüísticas e culturais. As imagens em movimento, logo se percebeu, não precisavam de legendas ou subtítulos para ultrapassar fronteiras culturais. Outra prova comparável dessa capacidade é o poder de imagens pornográficas em oposição a textos em língua estrangeira, mesmo aquelas que o leitor domina, de provocar a pretendida excitação. Igualmente reveladora é a habilidade das imagens de sofrimento humano de despertar compaixão independentemente de fronteiras culturais e lingüísticas. Como muitos estudiosos de fisionomia já mostraram, interpretar o significado de uma expressão facial pode muito bem conter um componente cultural, mas há também muitas constantes transculturais no modo como ela registra o prazer, a paixão, o medo e a dor. Embora se possam apresentar exemplos acústicos comparáveis do mundo da música ou gustativos, do reino da culinária, a relativa facilidade com que as imagens atravessam limites solapa a pressuposição de que elas são inteiramente relativas a culturas específicas, que são incomensuráveis a seus vizinhos.

Isto não quer dizer, apresso-me a acrescentar, que as imagens podem voltar a ser vistas como signos naturais não mediados, que podem ser despidas de toda a sua codificação cultural. Penso antes que, por mais que elas sejam

filtradas através de tal tela, por mais que sejam defletidas conotativamente pelo campo magnético da cultura, permanecem excessivas com relação a ele. O relativismo cultural não é, portanto, questionado por uma volta ingênua ao universalismo transcendental no qual se supera toda mediação, mas pela incapacidade das imagens de serem relativas a uma cultura específica, compreendida como um modo de vida delimitado e coerente. Na verdade, muito do poder das imagens, podemos conjecturar, vem precisamente de sua capacidade de resistir à subsunção completa sob os protocolos de culturas específicas. Como Régis Debray (1996) observou,

...codificar é socializar (uma língua e um grupo vêm juntos). Tal gesto envolve, além do mais, o desejo de controlar o insociável, de regularizar o que é irregular e desordenado. Será que semiotizamos as formas visuais para nos livrarmos delas, dissolver sua barbaridade insistente no ácido analítico da lingüística? [...] A temida tonteira da visão pode ser precisamente seu monstruoso e intimidante silêncio. (p. 152)

Embora a retórica da barbaridade monstruosa possa subestimar os modos pelos quais as imagens são por si só modalidades alternativas da experiência civilizada, a defesa que Debray faz de sua resistência à subsunção sob códigos lingüísticos merece ser levada a sério. Como o cineasta e antropólogo australiano David MacDougall (1998) observou em sua recente análise do filme etnográfico intitulado *Cinema transcultural*, a materialidade das imagens

...não consegue participar da criação nem da narrativa, nem do símbolo. Esse excesso cria uma perturbação psicológica fundamental em todas as tentativas humanas de construir esquemas do mundo. Ele é, no entanto, a origem de muito da fascinação dos meios fotográficos e uma contribuição ao erotismo subjacente e à estética tanto da arte como da ciência. Barthes descreve isso como *figuração*, por contraste a *representação*, pois atravessa o grão da significação. (p. 73)

Filmar o Outro leva, portanto, para longe de uma crença simples na santidade cristalina de diferentes culturas esposadas pelos relativistas culturais, pois nos emaranha em relações mais complicadas com as culturas em foco. “A antropologia visual”, escreve MacDougall (1998), com um aceno para fenomenologistas como Merleau-Ponty e Vivian Sobchack,

...abre-se mais diretamente para o sensório do que os textos escritos e cria formas psicológicas e somáticas de intersubjetividade entre observador e ator social. Nos filmes, alcançamos a identificação com os outros através de uma sincronia com seus corpos tornada possível em larga medida pela visão. (p. 262)

A evocação que MacDougall faz da dimensão psicológica da experiência visual vem de um ponto de vista amplamente fenomenológico, mas podem-se discernir implicações semelhantes no caso daqueles teóricos que encontraram no pensamento de Lacan sobre a visão um estímulo para suas análises (Rose, 1986; Brennan e Jay, 1996). Ou seja, ao formular conceitos como o estágio do espelho ou o entrelaçamento quiásmico de olho e olhar, Lacan nos pedia também para considerar os mecanismos transculturais, talvez até universais, da experiência visual. Aceite-se ou não a totalidade de seus argumentos, ou leve-se em conta outras escolas da psicanálise (ou nenhuma), o reconhecimento de que a visão está enredada na psique sugere os limites de uma abordagem exclusivamente culturalista e com ele o conseqüente relativismo. Pois mesmo quando se discernem pontos de vista culturais tendenciosos no discurso psicológico, questionando suas pretensões universalistas, a tensão entre interioridade psíquica e exterioridade social ou cultural não é simplesmente apagada. E se levarmos a sério a idéia do momento figurativo na vida psíquica, que o próprio Freud reconheceu na representação visual do mecanismo do sonho, então não pode ser cultura de alto a baixo.

De fato, Debray (1996) foi tão longe a ponto de argumentar que

...a imagem como corporeidade leva-nos de volta e curto-circuita nossas humanidades, interrompe cortesias, abordagens que tornam perceptível para nós a idéia de animalidade. Perturba a serena ordem simbólica das superfícies – como a carne antes e por trás da Palavra. Essa erupção é mais traumatizante ainda se se trata do que Peirce denominou fragmento indexical, do que com o ícone: o índice, um resíduo físico, pode ser reconhecido pelo fato de que mesmo animais são sensíveis a ele. (p.153)

Embora se possa argumentar que os demais sentidos, especialmente os chamados “baixos” – olfato e paladar –, lembram-nos de forma até mais poderosa as nossas raízes no mundo animal, a vista, não importa o quão aparentemente desencarnada em determinados regimes escópicos, nunca perde seus laços com a carne na qual está incrustada.

Mesmo nos estonteantes dias em que a cultura visual recebia o que lhe toca e a visão parecia correr o perigo de ser subsumida inteiramente sob a visualidade, o resíduo renitente do que a cultura pensava ter deixado para trás nunca foi inteiramente superado. Agora que a maré dos estudos culturais está começando a recuar um pouco e os limites do culturalismo radical estão se tornando cada vez mais visíveis, o relativismo não parece mais uma implicação tão inevitável do abandono do naturalismo transcendental. O retorno daquela alternativa, com certeza, pode bem estar fora de questão para todos, exceto os

mais cegos entusiastas do que Edward O. Wilson (1998) chamou “consiliência” [*consilience*], a tomada hostil das humanidades pelas ciências naturais.⁵ Mas, como revela a persistente dilaceração do conceito orgânico, holístico, da cultura pela experiência visual, podemos passar sem escolher entre extremos e viver confortavelmente no interior da dialética negativa da cultura e da natureza, sabendo que nenhum dos dois termos pode bastar sem o outro. O relativismo, cognitivo e normativo, pode não ser superado, mas a idéia de que a diferença cultural é sua fonte não pode ser sustentada de forma plausível.



(Trad. Myriam Ávila)

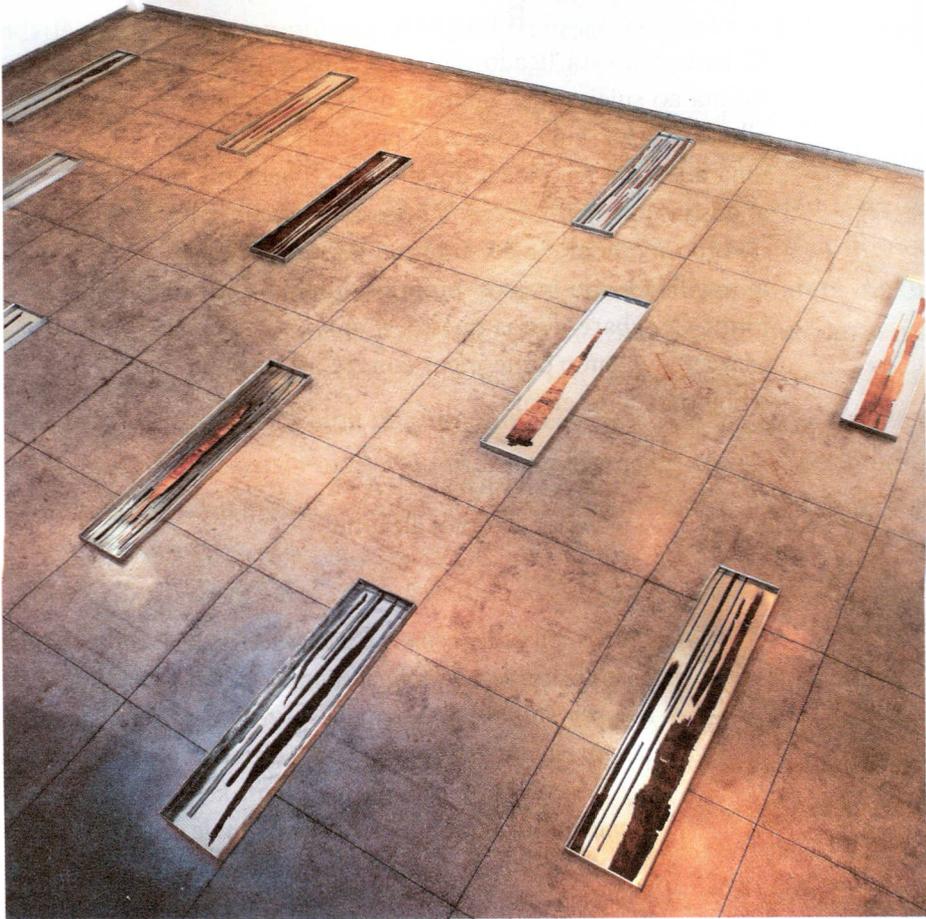
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALLERT, B. (ed.) *Languages of Visuality: Crossings between Science, Art, Politics, and Literature*. Detroit: Kritik, 1996.
- BARTHES, R. *Camera Lucida: Reflections on Photography*, trad. Richard Howard. Nova York: Hill and Wang, 1988.
- BAUDRILLARD, J. “Simulacra and Simulations”, in Mark Poster (ed.) *Selected Writings*. Stanford, CA: Stanford University Press, 1988.
- BOORSTIN, D.J. *The Image*. Nova York: Harper & Row, 1961.
- BRENNAN, T. e Jay, M. (eds) *Vision in Context: Historical and Contemporary Perspectives on Sight*. Nova York: Routledge, 1966.
- CLIFFORD, J. *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988.
- COMOLLI, J.-L. “Machines of the Visible”, in Teresa de Lauretis e Stephen Heath (eds) *The Cinematic Apparatus*. Nova York: St Martins Press, 1985.
- CRARY, J. *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Cambridge, MA: MIT Press, 1999.
- DEBORD, G. *The Society of the Spectacle*, trad. Donald Nicholson-Smith. Nova York: Zone Books, 1944.

⁵ Para uma crítica de sua argumentação, ver Jay, a sair.

- DEBRAY, R. *Media Manifestos: On the Technological Transmission of Cultural Forms*, trad. Eric Rauth. Londres: Verso, 1996.
- EAGLETON, T. *The Idea of Culture*. Oxford: Blackwell, 2000.
- ECO, U. "Crítique of the Image", in Victor Burgin (ed.) *Thinking Photography*. Londres: Macmillan, 1982.
- FOSTER, H. (ed.) *Vision and Visuality*. Seattle: Bay Press, 1988.
- GEBAUER, G. e WULF, C. *Mimesis: Art-culture-Society*, trad. Don Reneau. Berkeley: University of California Press, 1995.
- HARTMAN, G.H. *The Fateful Question of Culture*. Nova York: Columbia University Press, 1997.
- HEYWOOD, I. e SANDYWELL, B. *Interpreting Visual Culture: Explorations in the Hermeneutics of the Visual*. Londres: Routledge, 1999.
- JAY, M. "Scopic Regimes of Modernity", in Hal Foster (ed.) *Vision and Visuality*. Seattle: Bay Press, 1988.
- _____. *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in 20th-Century French Thought*. Berkeley: University of California Press, 1993^a.
- _____. "The Debate over Performative Contradiction: Habermas and the Post-Structuralists", in _____. *Force Fields: Between Intellectual History and Cultural Critique*. Nova York: Routledge, 1993^b.
- _____. (no prelo) "The Menace of Consilience: Keeping the Disciplines Unreconciled", *Stanford Humanities Review*.
- JENKS, C. (ed.) *Visual Culture*. Londres: Routledge, 1995.
- KAUFMANN, T.D. Response to the Visual Culture Questionnaire, *October*, 1996.
- KIRBY, J.T. "Classical Greek Origins of Western Aesthetic Theory", in B. Allert (ed.) *Languages of Visuality*. Detroit: Kritik, 1996.
- LATOUR, B. *We Have Never Been Modern*, trad. Catherine Porter. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1993.
- LEVIN, D.M. (ed.) *Modernity and the Hegemony of Vision*. Berkeley: University of California Press, 1993.
- _____. *Sites of Vision: The Discursive Construction of Sight in the History of Philosophy*. Cambridge, MA: MIT Press, 1997.
- LYOTARD, J.-F. *The Differend: Phrases in Dispute*, trad. Georges Van Den Abbeele. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.

- MACDOUGALL, D. *Transcultural Cinema*, ed. Lucien Taylor. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1998.
- MARKUS, G. "Culture: The Making and the Make-up of a Concept (An Essay in Historical Semantics)", *Dialectical Anthropology*, 18, 1993.
- MELVILLE, S. e READINGS, B. (eds) *Vision and Textuality*. Durham: University of North Carolina Press, 1995.
- MIRZOEFF, N. (ed.) *The Visual Culture Reader*. Londres: Routledge, 1998.
- _____. *An Introduction to Visual Culture*. Londres: Routledge, 1999.
- MITCHELL, W.J.T. (ed.) *The Languages of Images*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.
- _____. "Nature and Convention: Gombrich's Illusions", in *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: University of Chicago Press, 1986.
- _____. "The Pictorial Turn", in *Picture Theory*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- MULHERN, F. *Culture/Metaculture*. Londres: Routledge, 2000.
- PANOFSKY, E. *Perspective as Symbolic Form*, trad. Christopher S. Wood. Nova York: Zone Books, 1991.
- ROSE, J. *Sexuality in the Field of Vision*. Londres: Verso, 1986.
- SOPER, K. *What is Nature?* Oxford: Blackwell, 1995.
- TAGG, J. *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*. Londres: Macmillan Education, 1988.
- TIMPANARO, S. *On Materialism*, trad. Lawrence Garner. Londres: Humanities Press, 1975.
- WILSON, E.O. *Consilience: The Unity of Knowledge*. Nova York: Knopf, 1998.



Cláudia Renault
s/t - instalação, lascas de madeira, água e zinco.
12 x 8, 2001.