

O QUE É A CULTURA VISUAL?

Margarida Medeiros

Universidade Nova de Lisboa - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas

margarida.medeiros@fcsh.unl.pt

Teresa Castro

Universidade Sorbonne Nouvelle, Paris III

teresa_de_castro@yahoo.com

Em 1924, o teórico do cinema Béla Balázs (de seu nome Herbert Bauer) publicava na Alemanha uma recolha de textos seus, sob o título de *O Homem visível (Der Sichtbare Mensch)*. No primeiro dos seus capítulos, Balázs sugere que a invenção do cinema conduzirá a cultura conceptual da palavra em direção a uma *cultura visual [visuelle Kultur]*. Na verdade, esta última teria sido dominante até à invenção da imprensa, o cinema ajudando «a humanidade inteira [...] a aprender a linguagem desaprendida das mímicas e dos gestos» (Balázs, 2017). No então domínio emergente da teoria cinematográfica, o argumento do autor húngaro não é totalmente original. Na verdade, em 1915, no seu livro pioneiro *The Art of the Moving Picture*, também o poeta e cinéfilo americano Vachel Lindsay afirmava que o cinema constitui uma nova forma de imprensa e que «Edison é novo Gutenberg» (Lindsay, 1915, p. 224), as imagens silenciosas do cinema assemelhando-se aos antigos hieróglifos egípcios. Anos mais tarde (1946-1949), também Jean Epstein se refere ao cinema como «um instrumento de ressurreição do velho pensamento visual, pré-lógico, de carácter mais ou menos onírico, que se viu sufocado pelo desenvolvimento brutal do pensamento verbal, abstracto, lógico» (Epstein, 1974, p. 173).

Segundo a narrativa convencional (de origem anglo-saxónica) sobre os estudos de cultura visual, as primeiras ocorrências desta expressão remontam aos anos 1970/1980 e aos trabalhos de Michael Baxandall (*Painting and Experience in Fifteenth century Italy*, 1972) e de Svetlana Alpers (*The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth century*, 1983). Indubitavelmente, ambos estes livros testemunham uma abertura significativa relativamente às imagens «não artísticas» e às dimensões cultural e historicamente variáveis das formas de olhar e das experiências visuais. Neste âmbito, os trabalhos de Alpers e de Baxandall anunciam, de facto, uma reorientação que conduzirá, essencialmente a partir dos anos 1990, à constituição de um campo inter ou transdisciplinar que procura contribuir para uma história alargada das imagens e das experiências visuais e onde os

critérios «artístico» e «não artístico», ou «baixa» e «alta cultura», deixam de ser operantes em termos de delimitação de fronteiras. No contexto anglo-saxónico, e como é bem sabido, esta reorientação – acompanhada pela criação de departamentos de *visual (culture) studies* e pela publicação de manuais e de revistas especializadas - é profundamente marcada pelo contributo dos *cultural studies* e da chamada *French theory*.

Mas de forma ainda mais importante, o desenvolvimento dos *visual studies* corresponderia, segundo o americano W. J. T. Mitchell, à emergência de uma «viragem visual», ilustrando «a forma como o pensamento moderno se reorientou em torno de paradigmas visuais que parecem ameaçar e romper qualquer possibilidade de jugo discursivo» (Mitchell, 1994, p. 9). Concentrados essencialmente sobre os séculos XIX e XX, os objetos de predileção dos *visual studies* são assim todas as imagens oriundas dos meios de comunicação de massa contemporâneos – os novos média, a televisão e o vídeo, o cinema e a fotografia, a publicidade e a banda desenhada -, sendo a linha teórica comum a estes trabalhos a sua insistência sobre o «visual» e a «visualidade». O *pictorial turn* representa assim um regresso em força dos problemas de imagem e de visualidade – em particular se o compararmos à iconoclastia do *linguistic turn*, defendida em 1967 por Richard Rorty como uma alternativa ao domínio do visual nas teorias conhecimento (Rorty, 1967).

No mundo anglo-saxónico, a renegociação disciplinar que acompanha este movimento não se opera tranquilamente, tal como o demonstra o célebre inquérito publicado em 1996 pela revista *October*¹. Este último procura então definir e compreender as implicações desse novo paradigma que é a cultura visual. Diferentes questões exploram a pluridisciplinaridade característica do movimento, sugerindo que o modelo epistemológico da *visual culture* (a terminologia do inquérito oscila entre *visual culture* e *visual studies*) não é mais a história, seja ela da arte, da arquitetura ou do cinema, mas a antropologia (no sentido de uma abordagem de tipo cultural e não histórico). Outras exploram as ligações políticas dos *visual studies*, ou ainda os seus vínculos privilegiados com as práticas artísticas contemporâneas. Apesar do leque de especialistas interrogado – entre os quais se encontram a já citada Svetlana Alpers, mas também Tom Conley, Jonathan Crary, Martin Jay, Tom Gunning e David N. Rodowick – as respostas não fornecem quaisquer definições ou certezas definitivas. Por seu lado, os inúmeros detratores do inquérito acusam a revista de ilustrar uma reação defensiva (Rosalind Krauss sugere mesmo que os *visual studies* contribuem, «de forma modesta e universitária», para a produção de consumidores da próxima etapa do capitalismo global), como se os *visual studies* constituíssem o «perigoso suplemento» da história da arte, da estética ou dos estúdios dos media (Mitchell, 2002).

³ Veja-se o seu trabalho sobre o cansaço: Jean Epstein, *La Lyrosophie*, Paris, La Sirène, 1922.

Ao recordamos o exemplo de Balázs, gostaríamos de assinalar a polissemia da expressão «cultura visual». Se atualmente tendemos a pensar na mesma como correspondendo a um campo disciplinar relativamente recente e cujos contornos se encontram hoje mais ou menos definidos, a «cultura visual» pode, na verdade, fazer referência a várias tradições e esconder sentidos diversos. Assim, os *visual (culture) studies* de inspiração anglo-saxónica - implicando, por vezes, uma relação conflituosa com a disciplina da história da arte -, não são os únicos (ou os primeiros) a explorar a possibilidade de uma história alargada das imagens – ou mesmo duma reorientação contemporânea em torno dum paradigma visual. Nos países de língua alemã, a tradição da *Bildwissenschaft* - inspirada por certos trabalhos que, entre o começo do século XX e a chegada dos nacionais-socialistas ao poder, conduziram a história da arte em direção a uma ciência «da imagem» ou do «visual» - ilustra bem esta situação. Quando Aby Warburg pensa em transformar esta última em um *Laboratorium kulturwissenschaftlicher Bildgeschichte* (um «Laboratório de história cultural da imagem»), ou quando Erwin Panofsky dedica um ensaio ao cinema, os seus trabalhos abrem-se a uma reflexão sobre as imagens que ultrapassam as fronteiras da história da arte tradicional e para os quais a ideia de «cultura visual» é central. Para esta transformação, dos estudos de Arte em Estudos Visuais, contribui certamente a possibilidade de reprodutibilidade das obras como imagem, tal como teorizado por Walter Benjamin no seu célebre ensaio de 1933 e tal como o praticou Aby Warburg na composição das pranchas do seu *Atlas*. Sem que seja possível estabelecer uma filiação direta, estes projetos são hoje prolongados por vários investigadores de língua alemã, entre os quais Klaus Sachs-Hombach, Horst Bredekamp, Hans Belting, Gottfried Boehm ou Karl Sierck.

Exatamente no mesmo ano em que Mitchell publica *Picture Theory* (1994), Boehm cunha a expressão *Iconic turn*. Apesar das diferenças que os separam, nomeadamente no que diz respeito à dimensão política das duas noções, o *pictorial turn* anglo-saxónico e o *iconic turn* germânico correspondem a uma mesma mudança de paradigma, acentuando a importância do visual, a dimensão imagética das narrativas bem como a sua dimensão política e ideológica. Segundo Horst Bredekamp, trata-se de «uma transformação profunda causada pelas técnicas modernas da imagem e pelo desejo de uma participação visual, transformação que se realiza no conjunto da cultura» (Bredekamp, 2008)². Dada esta definição, como não pensar nos diferentes teóricos do cinema que no começo do século XX têm exatamente a mesma intuição?

Ainda que os nomes de Lindsay, Balázs e Epstein não pertençam à cartilha convencional dos *visual (culture) studies*, as suas reflexões remetem-nos para uma concepção da cultura visual como fenómeno cultural historicamente situável – ligado aqui não ao desenvolvimento dos média ou à

³ Veja-se o seu trabalho sobre o cansaço: Jean Epstein, *La Lyrosophie*, Paris, La Sirène, 1922.

passagem do analógico ao digital, mas à invenção e ao impacto do cinema. Na verdade, e mais ainda do que a fotografia, a ascensão cultural do cinema durante as primeiras décadas do século XX estimula uma série de reflexões em torno do que hoje chamamos uma «mudança de paradigma». Mas Jean Epstein (entre outros) vai ainda mais longe, ao interessar-se, por exemplo, pelo impacto do cinema sobre a própria constituição do sujeito perceptivo moderno³, ilustrando assim no contexto francês um tipo de reflexão mais comum no mundo germanófono (Siegfried Kracauer e Walter Benjamin constituindo as referências mais conhecidas, sendo ambos marcados pelo trabalho de Georg Simmel sobre as metrópoles e a modernidade). Ou seja, alguns destes trabalhos sugerem, de facto, e graças ao impacto das imagens em movimento, uma concepção do «visual» extremamente vasta – tal como alguns estudos contemporâneos de cultura visual, que alargaram o seu campo de investigação não só às imagens em geral (artísticas, científicas, populares, etc.), mas também à visão e ao olhar enquanto fenómenos históricos e às diferentes experiências visuais e sensoriais dos seres humanos.

Um caso exemplar desta prática analítica das imagens no seio dos estudos de arte são os programas realizados para a BBC por John Berger, “Ways of Seeing” (1972), 4 episódios ao longo dos quais Berger discursa sobre as convenções da História de Arte tecendo uma aproximação cultural à pintura, apontando questões de género, de representação da sexualidade, de determinação social e económica do conteúdo da mesma, de relação entre as imagens e o consumo associado ao sistema capitalista ; igualmente, a relação entre arte e publicidade, entre os estereótipos visuais e o inconsciente artístico é habilmente analisado nestes programas. Esta rubrica, que deu origem a um livro com o mesmo título, é ainda hoje uma referência pela forma como se distancia das leituras formalistas dos historiadores de arte tradicionais, criticando-as abertamente. Os dois volumes editados por Patricia Holland e Simon Baker, *Photography Politics* (1 e 2), para os quais contribuíram autores como Jo Spence, Victor Burgin, Laura Mulvey, Simon Watney, Allan Sekula, David Green, entre muitos outros, são um expoente dessa atenção ao «visual» quer enquanto determinado ideologicamente, mas, e precisamente enquanto arma passível de ser revertida, pela sua aderência comunicacional, é utilizada em favor de questões políticas e identitárias. As fotografias de Jo Spence sobre o processo do seu tratamento clínico, dando visibilidade ao «corpo doente», inseriram-se nessa estratégia de utilização da militância⁴.

³ Veja-se o seu trabalho sobre o cansaço: Jean Epstein, *La Lyrosophie*, Paris, La Sirène, 1922.

⁴ Do texto de David Green pode extrair-se esta passagem indicadora do espírito que moveu estas publicações: »A crença na objetividade da fotografia foi um pré-requisito para o seu cabal sucesso, mas este esteve também dependente de uma série de transformações discursivas e técnicas que resultaram de uma conjuntura única das ciências sociais e naturais». David Green, «Photography and eugenics», in Patricia Holland, Jo Spence e Simon

Aliás, ainda que marcada por outro tipo de debates, a reflexão sobre a fotografia é também essencial para compreender o desenvolvimento dos estudos de cultura visual. No seu texto de 1945, publicado muitos anos mais tarde como o texto inicial da conhecida antologia *O que é o cinema*, André Bazin referia a fotografia como a possibilidade de libertação das artes plásticas da escravidão do realismo, já que a primeira, com a sua ‘objetiva’, produzia «uma crença irracional na existência do objecto representado», introduzindo «uma relação não estética, mas psicológica, de substituição do real pelo seu duplo» (Bazin, 1993, p. 4). Esta insistência de Bazin no aspeto realista e «objetivo» da fotografia seria retomada exemplarmente por Roland Barthes em *A Câmara Clara*, obra em que se defronta com os aspetos paradoxais da imagem fotográfica já por si mesmo apontados quando, em 1961 publicara o artigo «Le Message Photographique» no nº1 da revista *Communications*. Na verdade, toda uma geração, nos anos sessenta e setenta, sob o domínio do estruturalismo na semiótica, procurou estender-se à imagem técnica: estudos seminais, de teor semiológico e psicanalítico, como Christian Metz, Umberto Eco ou Barthes — este último desde os pioneiros textos de *Mythologies* (1957) à já referida *Câmara Clara* —, anunciavam o nascimento de uma nova área de estudos destinada a refletir sobre a complexidade das imagens, procurando ler as diferentes mensagens (informativas, poéticas, ideológicas) que nelas se entreteciam.

Neste sentido, falar hoje de *cultura visual* significa falar de um campo de estudos muito alargado, onde cabem não apenas os estudos de arte influenciados pelos estudos culturais e pelo olhar antropológico, mas toda uma série de estudos sobre arquivos de imagens e o seu cruzamento com diferentes saberes (da medicina, da literatura, da história, da psicologia, entre outros). Nele cabem o papel das imagens como arma política, como um conceito de visualidade não necessariamente visual mas necessariamente politizado, como o que explicita Nicholas Mirzoeff, ligado a uma pulsão totalizadora e sintética que usa a visualidade, ou visualização, como forma de controlo global da informação (a visualização do campo de batalha no século XIX, a *visualização* de dados, etc). Em todos os casos aqui enumerados, em todos os esforços teóricos para pensar a imagem fora da descrição e da sua literalidade, em campos tão diversos como a fotografia, a pintura ou o cinema, o que pode constituir-se como traço comum é a necessidade de olhar para as imagens para além do discurso *manifesto* que podem aparentar. É claro que a Cultura Visual — como ramificação dos Estudos Culturais, e tendo derivação nos Estudos Visuais — durante décadas obrigou a uma preocupação fundamental com o lado construído das imagens: a ideologia presente na fotografia, no cinema, como muitos teóricos e artistas (Allan Sekula e Cindy Sherman são apenas alguns exemplos destes últimos) o evidenciaram. Passadas várias décadas, a

Watney (org.), *Photography/ Politics: Two* (Londres: Comedia Publishing Group, 1986) p. 43. Sobre o trabalho de Jo Spence ver: Jo Spence, *Cultural Sniping / The art of transgression* (Londres e Nova Iorque: Routledge, 1995).

ideia da necessidade de desconstrução ideológica das imagens é hoje um dado teórico adquirido; o que hoje surge como premente é a sua articulação com o peso ontologicamente incontornável dos dispositivos (fotografia, cinema, vídeo, imagem digital), face à constatação, como dizia Michael Taussig, que o ‘desmascaramento’ é também uma forma de discurso⁵.

Nesta visão da Cultura Visual enquanto área disciplinar cabe a indisciplina das imagens cujo sentido muda consoante o observador ou o arquivista, consoante a necessidade e o contexto. Com este número da Revista de Comunicação e Linguagens construído em torno de um tal conceito de Cultura Visual alargado, quisemos dar conta a diversidade de temáticas, perspectivas e análises contemporâneas que de modo significativo nele se enquadram, deixando também aqui a tradução nova do clássico texto de Béla Bálazs, referência moderna por excelência, do nosso ponto de vista.

⁵ Taussig comentava, refletindo sobre o «depois» dos estudos culturais: «Quando foi defendido no interior da memória da nossa presente Academia que a raça, o género ou a nação... não eram senão construções sociais, foi-nos feito um convite para iniciar um projeto crítico de análise e reconstrução culturais. E ainda hoje conseguimos sentir o seu poder, apesar de não ser mais do que um convite, um preâmbulo à investigação, que se converteu rapidamente, e em vez disso, numa conclusão — por ex. “o sexo é uma construção social”, “a raça é uma construção social”, “a nação é uma invenção” e por aí adiante (...).O esplendor da ideia tornou-nos cegos. Ninguém perguntava — qual é o próximo passo? O que fazemos com este ponto de vista? Se a vida é construída, porque é que parece tão imutável? Como é a que a cultura aparece como tão natural? Se as coisas rudes e subtis são construídas, também podem ser reconstruídas? Parafraçando Hegel, o esboço do conhecimento surgiu como conhecimento verdadeiro.» In Michel Taussig, *Mimesis and Alterity – a particular history of the senses* (Londres/ Nova Iorque: Routledge, 1993), p. xvii.

Bibliografia

Balázs, Béla (2017). «O homem invisível», *Revista de Comunicação e Linguagens*.

Bazin, A. (1993). «Ontologia da Imagem Fotográfica», *O que é o Cinema?* (Lisboa: Livros Horizonte, [1975-1993]).

Bredenkamp, H. (2008). *appud* B. Stiegler, «Iconic Turn » et réflexion sociétale », *Trivium*, n° 1, 2008, colocado online a 24 abril de 2008 : <http://trivium.revues.org//index308.html>.

Epstein, Jean (1974). *Alcool et cinéma*, in *Écrits sur le cinéma*, vol 2 (Paris : Seghers, 1974 [1946-1949]).

Lindsay, Vachel (1915). *The Art of the Moving Picture*, p. 224.

Mitchell, W. J. T. (1994). *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, The University of Chicago Press.

W. J. T. Mitchell (2002). « Showing Seeing. A Critique of Visual Culture », *Journal of Visual Culture*, n° 1/2, pp. 165-181.

Rorty, R. (1967). *The Linguistic Turn: Essays in Philosophical Method*, Chicago, Chicago University Press.

Teresa Castro is Associated Professor at Université Sorbonne Nouvelle – Paris III, where she teaches Études Cinématographiques et Audiovisuel. She was an Associate Curator for the film section of the exhibition “Seen from Above” at the Centre Pompidou Metz in 2013. A significant part of her research has focused on the links between cinema and cartography, the notion of a mapping impulse of images and the history of cartographic shapes such as panoramas, aerial views and atlases. In 2011 she published *La Pensée cartographique des images. Cinéma et culture visuelle* (Lyon, Aléas). She has published intensely in the field of cinema and visual culture in Journals and as book chapters and has participated as keynote in several conferences.

Margarida Medeiros é doutorada em Ciências da Comunicação pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Lecciona, na mesma Faculdade, na área da Fotografia e Cultura Visual. Publica regularmente em revistas da especialidade e possui, como livros publicados: *Fotografia e narcisismo - o auto-retrato contemporâneo* (Lisboa, Assírio & Alvim, 2000); *Fotografia e Verdade - Uma História de Fantasmas* (Lisboa, Assírio & Alvim, 2010); *A Última Imagem - fotografia de uma ficção* (Lisboa, Documenta, 2012). Foi colaboradora do jornal *Público* desde o seu início, como crítica de Fotografia e também professora convidada da faculdade de Belas-Artes. E recente organizou a obra colectiva *Fotogramas – ensaios sobre Fotografia* (Lisboa, Documenta, 2016)