

23 NOVEMBRO SESSÃO TEMÁTICA 11 – “VAI E VEM”: QUESTÕES DE CULTURA VISUAL*Regimes escópicos. Da descontinuidade da visão aos limites da visualidade***Sílvia Pinto**

Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho

Introdução

“Em grandes épocas históricas altera-se, com a forma de existência coletiva da humanidade, o modo da sua percepção sensorial. O modo em que a percepção sensorial do homem se organiza – o médium em que ocorre – é condicionado não só naturalmente, como também historicamente.”

Walter Benjamin (1992: 80)

No célebre texto “The Pictorial Turn” (1994), Mitchell assinala os sintomas de um deslocamento histórico da atenção da Filosofia do modelo linguístico para o campo visual, uma transformação complexa que estaria a atingir diversos campos das Ciências Sociais e a esfera pública da cultura em geral. No processo desta transformação, decorrente, entre outros fatores, da rutura do pacto mimético entre “as palavras e as coisas” (Foucault), o dizível e o visível (Wittgenstein), foi crucial a tomada de consciência da descontinuidade da visão nos regimes escópicos da modernidade.

Do Renascimento em diante, a era moderna terá sido dominada pelo sentido da visão de uma forma que a diferencia dos seus antecessores, sendo a cultura ocidental considerada a partir daí como resolutamente ocularcêntrica¹. A questão que Martin Jay apresenta em “Regimes Escópicos da Modernidade” (1988) é se existe realmente um único/verdadeiro “olhar moderno”, uma espécie de complexo de teorias e práticas integradas harmoniosamente ou se, pelo contrário, o campo perceptivo da modernidade não terá sido um território contestado pelas subculturas visuais concorrentes entre si, entre as quais aquelas colocadas em confronto por Jay: o perspetivismo cartesiano, a “arte de descrever” (Alpers) da pintura holandesa do século XVII e a visão barroca.

Segundo Gombrich,² desde Vasari que as mudanças de estilo são consideradas não apenas como um aperfeiçoamento de habilidades, mas como o resultado de modos diferentes de ver o mundo. Se a arte fosse unicamente a expressão de uma visão pessoal, não poderia haver história da arte, ou segundo a expressão de Wolfflin, uma “história do ver” em história da arte. Não poderíamos assumir

¹ Para o pintor medieval, efetivamente, a imagem pictórica é ainda objeto precioso de devoção, enquanto para o pintor renascentista a pintura é visão. Esta nova conceção da pintura como visão prevalecerá até ao impressionismo e ao advento da Arte Moderna, quando a contingência da luz se tornará uma organização sistémica da percepção, com uma nova função. No entanto, a Grécia clássica já havia privilegiado a vista sobre todos os sentidos, ao contrário do seu competidor hebraico, que privilegiou a orientação verbal. Tanto a filosofia como a religião e a arte gregas oferecem amplos motivos para essa generalização.

² Estes dois parágrafos são inteiramente baseados nos ensinamentos de Gombrich em *Arte e Ilusão* (1986), que consideramos altamente pertinentes para a compreensão do conceito de regime escópico. As referências à obra baseiam-se na Introdução sobre “A Psicologia e o Enigma do Estilo” e nas três primeiras partes do livro: “Os Limites da Semelhança”, “Função e Forma” e “A Participação do Observador”.

que existem semelhanças “de família” que nos permitem assimilar o tema de um quadro com o seu estilo, e ver uma paisagem chinesa aqui, uma holandesa acolá, distinguir um vaso grego de um outro sumério, porque “nem tudo é possível em todos os períodos” (Wolfflin)³.

A nossa capacidade de decifrar imagens é uma espécie de processo de transmissão em código. O reconhecimento de identidades depende do ajustamento de recetores afinados a um determinado código. Por esse motivo, o contacto com uma nova notação pode implicar um choque para os nossos olhos/cérebro, seguido ou não de um novo ajustamento. Toda a comunicação depende de uma interação deste tipo, entre expectativa e observação, gratificação e desapontamento, conjeturas acertadas e jogadas em falso. Por outro lado, a coexistência de uma multiplicidade de percepções contraditórias, que caracterizam a psicologia humana, acompanha a coexistência de distintos modos de ver. Jamais aconteceu uma prática visual ter apagado completamente a anterior. Com frequência, os velhos hábitos vêm à tona, na vida como na arte, quando menos se espera.

Regimes Escópicos da Modernidade

Como sublinha Herbert Kessler (2000: prefácio), até o grande Agostinho teve de admitir que não podia compreender completamente a relação entre visão corporal e visão espiritual⁴. Mas é precisamente a partir do fascínio medieval pelas implicações metafísicas da luz – a “lux divina” mais do que a “lumen percecionada” – que a perspectiva linear passará a simbolizar a harmonia das regularidades matemáticas da ótica como um reflexo da vontade de Deus⁵. A ordem ótica é deslocada dos conteúdos religiosos para as relações espaciais da representação sobre a tela. E mesmo depois das bases religiosas dessa equação terem sido consumidas, esta ótica, supostamente objetiva, permanecerá dominante até ao advento da Arte Moderna.

Não obstante a imensa literatura existente sobre esta matéria, a racionalização da visão em perspectiva podia ser processada seguindo simplesmente as regras de transformação explicitadas no *De Pittura*, de Alberti: duas pirâmides simétricas com um dos vértices na tela e o outro no olho do pintor/espectador; a tela como uma janela transparente (Alberti); o olhar do pintor concebido como um olho absoluto, que ao suspender o fluxo dos fenómenos a partir de um espaço-tempo fora da duração temporal, une-se com o campo visual num ato de criação eterna. Paradoxalmente, esta nova ótica científica vai deixando de ler o mundo hermeneuticamente, como um texto divino, reduzindo-o a uma ordem espaço-temporal matemática, privilegiando uma visão a-histórica⁶, desencarnada e fora de um mundo que afirma conhecer de longe.

Na Renascença italiana, o mundo do outro lado da janela albertiana é ainda uma representação narrativa. A “arte de descrever” (Alpers) do Norte suprime a narrativa e a referência textual em favor

³ Citado por Gombrich, 1986: 4.

⁴ O conceito dual de luz que a corrente neoplatónica imprimira no pensamento medieval, baseado no contraste entre *lux* e *lumen*, completava perfeitamente o conceito dual de visão, entre uma ótica espiritual e uma ótica fisiológica. Segundo Costa e Brusatin, a ambiguidade da visão resulta da polivalência do próprio estatuto da visão na cultura ocidental, com origem no pensamento grego, que tanto evidenciou o seu poder como os seus perigos e limitações. O ato de ver é tanto entendido como a faculdade de observar, verificar e discernir, como na visão é personificada “a incógnita da ilusão e do engano”, da paixão e do pecado (Costa e Brusatin, 1986: 242).

⁵ A estética metafísica da proporção é a estética da Idade Média, por excelência. Mas a Idade Média manifesta também uma sensibilidade muito apurada pela luz e pela cor. É na ótica que a conceção qualitativa da beleza e a sua definição proporcional se vão poder encontrar.

⁶ Não obstante Alberti ter enfatizado o uso da perspectiva para retratar histórias, segundo a tradição de Homero, com o tempo, a habilidade da própria representação foi-se tornando mais interessante do que as histórias dos sujeitos retratados, levando a representação a caminhar para um fim em si mesmo. A abstração do modernismo do século XX começava então a ser preparada, cinco séculos antes.

da descrição e da superfície. Rejeitando o papel privilegiado do sujeito monocular, enfatiza um mundo indiferente à posição do observador (ainda mais desencarnado do que no perspetivismo cartesiano); um mundo que tão-pouco pode ser contido dentro da janela-moldura, mas parece estender-se para além dela. Se há um modelo visual para esta arte, esse modelo é o do mapa, com a sua superfície plana e a sua obsessão empírica em registar todas as coisas – infinitamente pequenas ou grandes, a luz e as cores refletidas nos objetos, e se possível toda a textura do mundo – numa antecipação significativa da experiência visual produzida pela invenção da fotografia.

Brotando da crise religiosa reformista e da irremediável “perda do centro” da revolução copernicana, a arte barroca floresce sob a forma de tendências tão opostas – Carracci e Caravaggio; Bernini e Pietro da Cortona, Rembrandt e Rubens – que integra em si mesma um conjunto de regimes escópicos antagónicos entre si. Da representação da natureza como infinito espetáculo natural à representação do espaço como infinita continuidade temporal (Spinosa: 286, 280); das celebrações mundanas da Igreja ao naturalismo impiedoso de Caravaggio, a arte barroca é, ao mesmo tempo, naturalista e classicista, exuberante, excessiva, analítica e sintética, luminosa e opaca; não tem um carácter estilístico uniforme. Certamente, pela identificação com a sua extravagância e ecletismo, o barroco foi revalorizado na pós-modernidade, invertendo-se na nossa era a hierarquia dos valores dos regimes escópicos da modernidade.

Limites da Visualidade

A era pós-moderna é a era do vídeo e da tecnologia cibernética, em que a reprodução eletrónica atingiu poderes antes inimagináveis. Porém, como o próprio Mitchell (1994: 15) salienta, paradoxalmente, a ansiedade e o medo que se vivem hoje perante o poder das imagens são tão antigos quanto a sua criação. Na querela das imagens, a divisão criada entre a imagem e o signo foi um dos atos políticos para insurgir os signos contra o poder das imagens (Belting, 2007: 1). A idolatria, o iconoclasmo, a iconofobia ou o feiticismo não são fenómenos unicamente pós-modernos. O que é específico do nosso tempo é, precisamente, esse paradoxo.

Tudo indica que a recente explosão de interesse pela cultura visual se fez acompanhar pelo triunfo do relativismo cultural em termos visuais, o qual toma o conhecimento como um produto puramente social. Esta premissa assume que todo o regime escópico pode apenas reproduzir os códigos da cultura visual da qual emerge. Porém, a própria literacia das imagens mostra-nos a impossibilidade de reduzir as imagens inteiramente aos textos, ou a experiência fisiológica da visão inteiramente às suas mediações culturais, como defende Jay (2002: 274). As imagens pornográficas, as cenas de violência e as imagens de sofrimento humano são descodificadas transculturalmente. A pintura de Caravaggio ou a emergência do filme mudo, que rapidamente transcenderam os limites da cultura da qual surgiram, são exemplos da capacidade da arte para extrapolar restrições culturais e linguísticas.

Voltando à prática artística em desuso, um estilo, tal como um clima de opinião, cria um horizonte de expectativas. Ao anotar relações, a mente regista tendências e desvios a essas tendências. O que os artistas inovadores fazem é expandir os limites de uma escala⁷. É a consciência da pressão psicológica que nos move para a repetição que nos permite reconhecer aqueles que conseguem quebrar o encanto de determinados modos de ver e realizar ruturas construtivas.

Segundo Foster (1988, prefácio), embora o termo “visão” sugira o sentido da vista como uma operação física, enquanto “visualidade” indica um facto social, as duas noções não se opõem como “natureza” se opõe a “cultura”. A visão também é social e histórica, assim como a visualidade não pode deixar de envolver o corpo e a psique. A diferença entre visão e visualidade assinala a diferença

⁷ “Para chegar a uma nova posição, o inventor tem de reagrupar os seus componentes através de um discernimento intuitivo que transcende (mas inclui) as posições precedentes” (Kubler, 1998: 93).

entre os mecanismos da visão e a evolução técnica dos dispositivos óticos; entre os dados da visão e as determinações dos seus discursos – uma diferença entre aquilo que vemos e a forma como nos é permitido ver, ou somos levados a ver o que vemos; entre o que podemos ver e o como pensamos o nosso próprio ver, ou concebemos o que nos é invisível. Mas como a própria arte nos tem mostrado, nem todas as luzes da nossa mente se acendem culturalmente.

Conclusão

A distinção entre o que vemos realmente e o que inferimos através do intelecto parece ser tão antiga quanto o pensamento humano sobre a percepção (Gombrich, 1986: 12).

Embora o mecanismo ótico da visão se conheça desde Kepler, a forma exata da sua tradução em imagens significativas na mente ou, por outras palavras, os processos fisiológicos e psicológicos que a “leem” corretamente permanecem desconhecidos. Não obstante todos os avanços da ciência relativamente à visão humana, a relação entre as perturbações oftalmológicas e os estados depressivos ou traumáticos, ou a relação entre as nossas imagens mentais e a leitura que fazemos do mundo, são questões, entre outras, que atestam a complexidade da visão, o nosso reduzido conhecimento sobre ela e, inevitavelmente, os limites da visualidade.

Não pretendendo alegar qualquer naturalismo anacrónico a um olhar inocente, a exploração que os estudiosos do “Visual Turn” têm feito sobre “a visão e a visualidade” mostra-nos como justificar o relativismo visual na alegada incomensurabilidade cultural não é convincente. Concordamos com Jay (2002: 271) quando alerta para o perigo de a cultura visual se reduzir a uma filial dos estudos culturais aglomerados, uma vez que a especificidade da experiência visual transcende largamente os limites culturais.

Não obstante ter-se tornado comum dizer-se que estamos na idade do “espetáculo” (Guy Debord), da “vigilância” (Foucault) e de uma imensidão de imagens que permeia toda a nossa existência, como salienta Mitchell (1994: 13), ainda não sabemos exatamente o que são as imagens, qual a sua relação com a linguagem ou que efeitos têm sobre nós e o mundo; de que forma a sua história deve ser entendida e, inclusivamente, o que é suposto fazermos com elas.

O que parece dar sentido ao “Pictorial Turn” não é, segundo Mitchell, a capacidade da representação visual poder passar a ditar os termos de uma teoria cultural relativista, mas o facto de as imagens constituírem um problema aparentemente irresolúvel numa ampla gama de disciplinas. A imagem emergiu nos dias de hoje como um tema central de discussão nas ciências humanas, da mesma forma que a linguagem o havia feito antes, como uma espécie de figura de reflexão para outras coisas (incluindo a figuração em si mesma). Para os gregos, maravilhar-se era o primeiro passo no caminho da sabedoria. Desde então, as imagens ainda não deixaram de nos surpreender.



Fig. 1 – Carracci, *Triunfo de Baco e Ariana*, c. 1600



Fig. 2 – Caravaggio, *A Negação de S. Pedro*, c. 1610



Fig. 3 – Vermeer, *A Pequena Rua*, c. 1658

BIBLIOGRAFIA

BELTING, H. “Imagens ou signos? A semiótica moderna”, in Belting, H., *La Vraie image*. Paris: Gallimard, trad. Martinho Alves da Costa Junior, São Paulo: Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia, 2007. <http://pt.scribd.com/doc/87731913/81-Imagens-Ou-Signos-a-Semiotica-Moderna>.

BENJAMIN, W. “A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica”, in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio D’Água, 1992 [1936-39].

COSTA, A., e M. Brusatin. “Visão”, in *Enciclopédia Einaudi*, Vol. 25: Criatividade – Visão. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986.

FOSTER, H. (ed.). *Vision and Visuality*. Seattle: Bay Press, 1988.

GOMBRICH, E. H. *Arte e Ilusão: Um Estudo da Psicologia da Representação Pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1986 [1959].

JAY, M. “Scopic Regimes of Modernity”, in *Vision and Visuality*, ed. Hal Foster. Seattle: Bay Press, 1988.

—. *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-century French Thought*. University of California Press, 1993.

—. “Cultural relativism and the visual turn”, in *Journal of Visual Culture*, SAGE Publications, Vol. 1(3), 2002.

KESSLER, H. *Spiritual Seeing: Picturing God’s Invisibility in Medieval Art*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2000.

KUBLER, G. *A Forma do Tempo: _ Observações sobre a história dos objectos*. Lisboa: Vega e Herdeiros do Autor, 1998 [1961].

MITCHELL, W.J.T. “The Pictorial Turn”, in *Picture Theory*, Chicago: University of Chicago Press, 1994.

SPINOSA, N. “Spazio infinito e decorazione barocca”, in *Storia dell’Arte Italiana*, Vol. VI. Torino: Einaudi, (s/d).