



DOUGLAS CRIMP

Tradução de Beatriz Sidou

Estudos culturais, cultura visual

Até bem pouco tempo atrás, quando alguém me pedia para falar sobre arte, eu explicava que nos últimos dez anos não estava muito envolvido com ela, mas me dedicava a escrever e dar palestras sobre a Aids. Mais ou menos, sentia que havia encerrado o capítulo da minha vida em que me considerava essencialmente um crítico de arte. Quando reuni minha crítica de arte dos anos 80 em *On the Museum's Ruins* (*Sobre as Ruínas do Museu*), tencionava dar um fim a essa fase de meu trabalho; na introdução do livro, alinhei meu novo projeto intelectual com os estudos culturais. Minha nova obra foi publicada sob esses auspícios; eu havia começado a dar aulas num programa de graduação chamado Estudos Culturais e Visuais. Somente esta rubrica parecia adequada para descrever meu interesse em novos movimentos sociais aliado a análises de fenômenos culturais.

Agora, para surpresa minha, descubro que quero voltar a pensar e escrever sobre arte. Confesso meu espanto. O cenário das artes me parece uma mixórdia de interesses, direções e estilos fragmentados e rivais entre si. Há uma lição nisso. Talvez seja necessário renunciar ao impulso de conhecer, dominar e ajustar a arte do presente a uma boa genealogia da vanguarda. Talvez seja o caso de encontrar-se um novo modelo de análise.

Esse modelo já apareceu e já começou a ter influências produtivas no campo da história da arte — tantas, que já foi bastante atacado. Trata-se dos *estudos culturais*; creio que descobriremos parte de sua força examinando os ataques. Hal Foster observou recentemente: “Filosoficamente, os estudos culturais não têm muito a oferecer. Eles se introduzem furtivamente numa idéia antropológica frouxa de cultura e numa frouxa idéia psicanalítica de imagem” (1). Foster estigmatiza o “falso populismo” dos

DOUGLAS CRIMP é professor de História da Arte e Estudos Culturais na Universidade de Rochester e curador de várias exposições. Foi editor da revista *October*. Entre seus vários livros publicados, destaca-se *On the Museum's Ruins* (Cambridge MIT Press).

1 Scott Heller, “Visual Images Replace Text as Focal Point of May Scholars”, in *The Chronicle of Higher Education*, 19/7/1996, p. A8.

estudos culturais. Sua acusação é apoiada por Martin Jay, que reclama de um “nívelamento pseudopopulista de todos os valores culturais”. Thomas Crow se refere a um “impulso equivocadamente populista” e também faz eco à impressão de Foster de que os estudos culturais brincam com seus modelos de análise. Crow escreve: “Submeter uma história da arte a uma história de imagens significará uma desabilitação da interpretação, um reconhecimento e uma representação inevitavelmente equivocados de uma área de profundo esforço humano”.

As afirmações de Jay e de Crow surgiram a partir de respostas a um questionário sobre a cultura visual, que foi a peça central de um número especial recente da revista *October* dedicado ao tema (2).

Rosalind Krauss, editora de *October*, como Foster, é bem menos sutil a respeito da questão da perda das habilidades disciplinares, conseqüente dos estudos visuais. Ela é citada num artigo em *Art News*, intitulado “What Are They Doing to Art History?” (“O que Estão Fazendo com a História da Arte?”):

“Os estudantes dos cursos de pós-graduação em história da arte não estão aprendendo as habilidades necessárias para interpretar as obras de arte. Em vez disso, estão fazendo *estudos visuais* – um monte de cenários paranóicos sobre o que acontece sob o patriarcado ou sob o imperialismo” (3).

Embora seja difícil distinguir a afirmação de Krauss dos ataques dos críticos da ala direita da academia por uma série imensa de pecados cometidos em nome do multiculturalismo e do politicamente correto, aqui não me preocuparei com esses críticos. A meu ver, eles estão absolutamente corretos em seu diagnóstico de que os estudos culturais têm motivação política. Ainda que esses estudos distorçam, caricaturem e interpretem mal as posições dos estudos culturais, não há dúvida de que levam a sério uma ameaça plenamente intencional ao privilégio, à exclusão e à injustiça de sempre. Ao contrário, o que me interessa aqui é o ataque aos estudos culturais de parte dos críticos

identificados com a esquerda.

Antes de prosseguir, quero tentar entender um pouco a confusão das palavras. *Estudos culturais*, *cultura visual* e *estudos visuais* são expressões em geral utilizadas sem distinção nas discussões atuais, embora às vezes se façam algumas, como escreve Rosalind Krauss em seu ensaio “Welcome to the Cultural Revolution” (“Bem-vindos à Revolução Cultural”), em *October*: “Os estudos visuais não fazem muito para se localizarem no modelo de seu modelo [os *estudos culturais*]” (4) (nesse caso, o modelo primeiro é a psicanálise). Portanto, os estudos visuais são vistos como secundários em relação aos estudos culturais. Em seu ensaio “O Arquivo sem Museus”, publicado em *October*, Foster também observa esta posição secundária, mas relativa a outro modelo: “Os estudos culturais continuam sendo a fonte imediata do modelo etnográfico na cultura visual” (5). Foster prefere *cultura visual* a *estudos visuais*, pois deseja analisar a transformação da história da arte em cultura visual, ou, como ele diz, traçar “a mudança de *arte* para *visual* e de *história* para *cultura*” (6).

Apenas para sermos mais claros, poderíamos dizer que a cultura visual é o objeto do estudo nos estudos visuais, uma área mais estreita dos estudos culturais. Por razões que se esclarecerão mais adiante, não quero dar maiores definições dessas expressões. Direi apenas que não vejo nada a ganhar quando estreitamos os estudos culturais, especificando seus objetos como *visuais* – contudo, esse estreitamento é útil e até necessário para os argumentos que diversos críticos dos estudos visuais desejam apresentar. A necessidade da palavra *visual* vinculada a essa área de estudo por Foster e Krauss é sua associação com a fase mais avançada do capitalismo de consumo. Em *October* esta associação é proposta em uma das quatro perguntas apresentadas no questionário.

Alguém sugeriu que a condição prévia dos estudos visuais como rubrica interdisciplinar é uma concepção recém-elaborada do visual como *imagem* descorporificada, recriada nos espaços virtuais de

2 “Visual Culture Questionnaire”, in *October* 77, 1996, pp. 25-70.

3 Scott Heller, “What Are They Doing to Art History?”, in *ARTnews*, janeiro de 1997, p. 105.

4 Rosalind Krauss, “Welcome to the Cultural Revolution”, in *October* 77, 1996, p. 96.

5 Hal Foster, “The Archive Without Museums”, in *October* 77, 1996, p. 104.

6 Idem, *ibidem*.

troca de signos e projeção fantasmagórica. Além do mais, embora este novo paradigma da imagem tenha surgido na interseção entre os discursos da psicanálise e da mídia, agora ele assume um papel independente de uma específica mídia. Como corolário, sugere-se que, em sua modesta maneira acadêmica, os estudos visuais estão ajudando a produzir os assuntos para a nova etapa do capital globalizado (7).

Quando lemos os ensaios de Krauss e Foster, descobrimos que essa questão é um resumo do argumento que ambos apresentaram – algo mais ou menos assim: a próxima etapa do capitalismo global é caracterizada por uma alienação ainda maior da experiência trazida pela revolução da cibernética, em que tudo deve ser desmaterializado e digitalizado para ser prontamente consumido. “Em sua modesta maneira acadêmica”, os estudos visuais estão ajudando a preparar os sujeitos para esta revolução, acostumando-os a essas imagens soltas – ou seja, imagens niveladas à equivalência como pura informação, desconectadas de suas histórias, contextos sociais e modos de produção – “tantas imagens-textos, tantas informações-*pixels*”, como diz Foster (8). Para realizar essa tarefa, os estudos visuais se voltam para a teoria psicanalítica, que remonta a pouco mais do que os meios pelos quais um sujeito é diretamente construído através de sua identificação com imagens culturais e assim preparado para consumi-las, como é indispensável na última etapa do capitalismo global. Krauss afirma isto claramente:

“[...] essa idéia ampliada de consumo é logicamente coerente em relação à estrutura de identificação em que uma poderosa imagem convincente – ilusória, fantasmagórica, onírica, alucinatória – abraça e descobre o sujeito como reprodução da constelação visual que ele (ou ela) pode apenas receber e internalizar” (9).

E Foster concorda:

“Especialmente na cultura visual que se desenvolve a partir de estudos de cinema e

da mídia, a imagem muitas vezes é tratada como projeção – no registro psicológico do imaginário, no registro tecnológico do simulacro ou em ambos: isto é, como um fantasma duplamente imaterial” (10).

E essa “rarefação de efeitos óticos e... fetichização de significantes visuais não é estranha ao espetáculo capitalista” (11).

Um lugar óbvio para começar uma refutação a esse argumento seria o uso da teoria psicanalítica nos estudos culturais e visuais. Nas análises de quem um relato da identificação sugere que, nas palavras de Krauss, funciona encontrar o sujeito como “uma reprodução da constelação visual sem nenhuma outra opção, a não ser receber ou internalizar”? Embora Krauss afirme que o trabalho em estudos visuais dependa da teoria lacaniana da fase do espelho para essa descrição, quem, dentre os praticantes dos estudos visuais, lendo Lacan, não entenderia que essa identificação imaginária divide o sujeito por sua alienação e deixa de corresponder à imago que a ela chega vinda de fora? Teria Krauss lido a obra mais recente dos estudos culturais sobre o tema da identificação – o *Identification Papers* de Diana Fuss, por exemplo? Uma única sentença da introdução de Fuss refuta o argumento de Krauss: “As identificações jamais são levadas ao fechamento total; identificações inevitavelmente são falhas” (12).

Aqui não pretendo afirmar que os estudos visuais jamais se voltariam para algo tão antipsicanalítico como uma descrição *sociológica* da internalização como simples internalização. Trata-se antes do fato de que as questões de identificação e subjetividade não foram decididas nesse campo da investigação. Ao contrário, elas são o sujeito de discussões produtivas em andamento.

Apesar de tudo, Krauss também reconhece a *undecidability* dos estudos culturais ao citar aprovadamente o clássico ensaio de Meaghan Morris, “Banality in Cultural Studies” (“A Banalidade nos Estudos Culturais”). Todavia, ao mesmo tempo ela nega esse reconhecimento quando

7 Idem, *ibidem*, p. 25.

8 Idem, *ibidem*, p. 114.

9 Krauss, *op. cit.*, pp. 90-1.

10 Foster, *op. cit.*, p. 106.

11 Idem, *ibidem*, p. 107.

12 Diana Fuss, *Identification Papers*, Nova York, Routledge, 1995, p. 6. Fuss aqui apresenta um resumo das realizações da obra de Judith Butler.

toma como representativa dos estudos culturais a obra que Morris critica – e não a crítica em si. Krauss se volta para Morris para a discussão da mudança dos estudos culturais de uma análise da produção para a do consumo, visto como “bem mais do que simples atividade econômica; é algo que também tem a ver com sonhos, consolo, comunicação, enfrentamento, imagem, identidade” (13). Por uma série de razões, é problemática a referência de Krauss a Morris assim como a sua adoção dessas frases – a começar pelo fato de que a linguagem atribuída por Krauss a Morris na verdade é por este citada do *Consumismo e Contradições*, de Mica Nava. Além do mais, a resposta de Morris a Nava é consideravelmente mais complexa do que a de Krauss. O trecho completo do texto de Morris citado por Krauss é o seguinte:

“Entre as teses habilitadoras [de Mica Nava] – e eram realmente *habilitadoras* – estão as seguintes: consumidores não são ‘viciados culturais’, mas usuários atuantes e críticos da cultura de massa; as práticas do consumo não derivam de, nem podem ser reduzidas a um espelho da produção; o consumo é ‘bem mais do que simples atividade econômica; é algo que também tem a ver com sonhos, consolo, comunicação, enfrentamento, imagem, identidade – como a sexualidade, ele consiste em incontáveis discursos fragmentados e contraditórios”.

E Morris continua:

“Não estou preocupada em contestar essas teses. Por enquanto, aceito o pacote inteiro. Em primeiro lugar, estou interessada na simples proliferação das reafirmações e, depois, em algumas delas, na emergência de uma *definição restritiva* do sujeito ideal versado em estudos culturais” (14).

Morris entra em casos específicos dessa “definição restritiva do sujeito ideal versado” na obra de John Fiske e Iain Chambers, cujos pressupostos etnográficos e populistas ela submete à crítica incisiva. Sua crítica não se opõe aos objetivos dessa

obra, que Morris afirma ser “entender e estimular a democracia cultural”; em vez disso, se opõe a seus métodos etnográficos *unself-reflexive* – que não se responsabilizam pelo “próprio investimento do analista – certo reconhecimento do papel duplo da transferência” (15). Um resultado dessa falha do analista da cultura popular é a identificação com “as pessoas” – tais como as pessoas que “não têm nenhuma característica definidora” a não ser “o emblema alegórico textualmente delegado da própria atividade do crítico. Seu *ethos* pode ser construído como outro, mas é usado como a máscara do etnógrafo” (16).

Passando algum tempo com “Banality in Cultural Studies”, o famoso ensaio de Morris, não quero apenas mostrar a pouca atenção que aparentemente Krauss dedicou a seus elegantes argumentos complexos, mas gostaria de compará-los com os de Hal Foster em sua crítica ao “modelo antropológico” da cultura visual e o que chama de tendência etnográfica na arte contemporânea. Os argumentos de Foster estão alinhados com o ataque de Krauss à teoria psicanalítica dos *estudos visuais* da imagem através da atenção dos dois à questão da alteridade, às maneiras com que artistas e intelectuais abordam o “outro”. Foster afirma diretamente: “A antropologia é valorizada como uma ciência da *alteridade*; nesse aspecto, junto com a psicanálise, é a língua franca da atividade artística e do discurso da crítica” (17). As idéias de Foster sobre o intelectual dos estudos culturais como antropólogo *faux-populista* e do artista como etnógrafo apareceram em uma série de ensaios além de sua contribuição ao número de *October* sobre a cultura visual. Elas são apresentadas de modo complexo e interessante em seu livro *The Return of the Real (O Retorno do Real)*.

O livro de Foster talvez seja o melhor estudo sinóptico até hoje existente das novas correntes significativas da arte. Sua ambição é proporcionar a esta arte uma genealogia na vanguarda, tanto a histórica quanto a neovanguarda do pós-guerra. Ao argumentar persuasivamente a favor de um

13 Krauss, op. cit., p. 90.

14 Meaghan Morris, “Banality in Cultural Studies”, in John Storey (ed.), *What Is Cultural Studies? A Reader*, Londres, Arnold, 1996, pp. 156-7.

15 Idem, ibidem, p. 156.

16 Idem, ibidem, p. 158.

17 Hal Foster, *The Return of the Real*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1996, p. 182.

18 Idem, ibidem, p. 157.

19 Idem, ibidem, p. 203.

20 Idem, ibidem.

21 Idem, ibidem, p. 173.

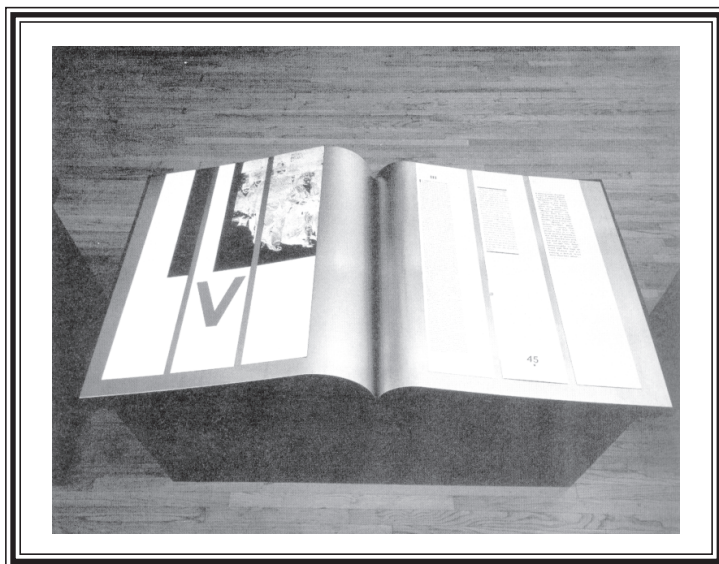
uso diferente do modelo de Peter Bürger, pressupondo a importância da *Nachträglichkeit*, a ação acatada, Foster acompanha seu modelo desde o minimalismo, *pop-art* e a virada textual na arte conceitual até “o retorno do real” e “o artista como etnógrafo”, dois capítulos que tratam mais explicitamente da arte do presente. Não posso aqui fazer justiça à complexidade dos argumentos de Foster, mas desejo levantar algumas questões sobre suas conclusões.

Em *The Return of the Real*, depois de traçar a genealogia de certas obras de Warhol e do hiper-realismo, depois de um discurso sobre Cindy Sherman, Foster se preocupa com a que foi recentemente chamada de arte abjeta, para onde, segundo seu argumento, o real retorna como trauma. Entre seus exemplos estão Robert Gober, Kiki Smith, Mike Kelly e Paul McCarthy. Foster adverte contra dois perigos nessa obra, ambos representando o que chama de “inveja da abjeção”: primeiro “identificar com o abjeto e abordá-lo de algum modo” e, segundo, “representar a condição da abjeção para provocar seu funcionamento: apanhar a abjeção no ato, torná-la reflexiva, até repelente em si. No entanto, essa mimese também poderá reconfirmar uma dada abjeção” (18).

No argumento de Foster, esses riscos têm simetria com relação aos da arte etnográfica, em que a própria “reflexividade [...] necessária para proteger contra uma identificação exagerada com o outro (através do compromisso, do *self-othering* e assim por diante) [...] poderá comprometer essa diversidade” (19). Aqui, entre os exemplos de Foster estão Renée Green, Mary Kelly, Lothar Baumgarten, Fred Wilson, Jimmie Durham e Edgar Heap of Birds. Neste caso, Foster deu ao artista uma posição mais viável: o que chama de posição “paraláctica” em que a obra “tenta enquadrar aquele que enquadra enquanto este enquadra o outro” (20). No entanto, também isso contém lá seus riscos, pois “a reflexividade pode levar a um hermetismo e até a um narcisismo, em que o outro é obscurecido, o ego exaltado”. Por fim, a

armadilha da arte e da teoria que levantam a questão da diferença é que “se o artista evocado *não* é percebido como um outro social e/ou culturalmente, ele (ou ela) terá apenas um acesso limitado à alteridade transformadora; se é *realmente* percebido/a como outro/a, automaticamente terá este acesso” (21). Isto “restringe nosso imaginário político a dois campos, os *abjetadores* e o *abjetado* e ao pressuposto de que, para não ser considerado sexista ou racista, deve-se passar a ser o objeto fóbico desses sujeitos”.

**Renée Green,
Import/Export
Funk Office,
(detalhe),
1992; abaixo,
Mary Kelly,
Historia
(detalhe)**



Jimmie
Durham, *Often
Durham
Employs...*,
1980s; *abaixo*,
Lothar
Baumgarten,
*America
Invention
(detalhe)*,
1993

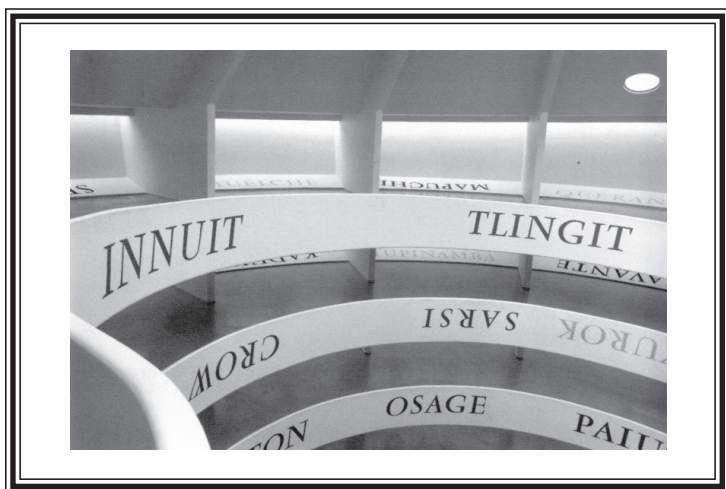
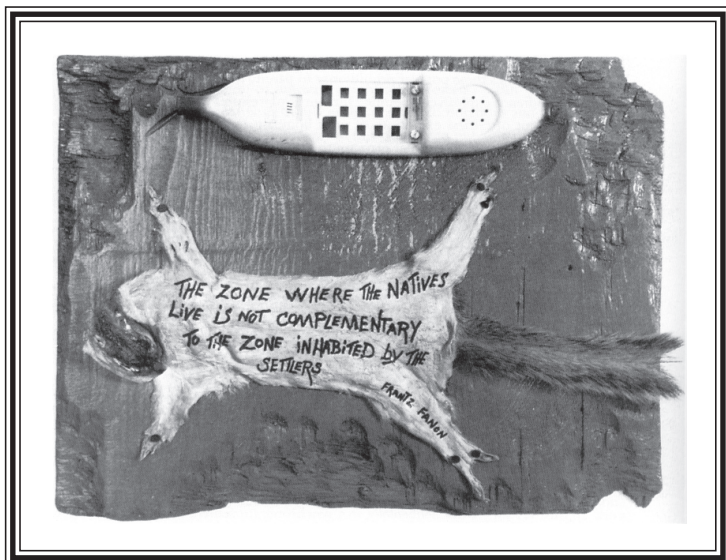
O próprio Foster sugere o meio pelo qual sua oposição pode ser superada, sua idéia de paralaxe em que aquele que enquadra é enquadrado, em que o sujeito do discurso deve ajustar contas com a sua própria posição, parcialidade, identificação, com seus próprios interesses e cacifes. Talvez porque esta idéia não seja muito sua, porque de fato é essencial no trabalho em estudos culturais, Foster não usa esse discurso. Sua exigência de que a paralaxe contribua para a maneira como pensamos a questão da “distância crítica” não se estende a seu próprio discurso que, em suas próprias análises, deixa-o apenas com o modelo da ação acatada. Foster aqui se preocupa em manter um equilíbrio entre o que ele chama de “critério disciplinar de *qualidade*,

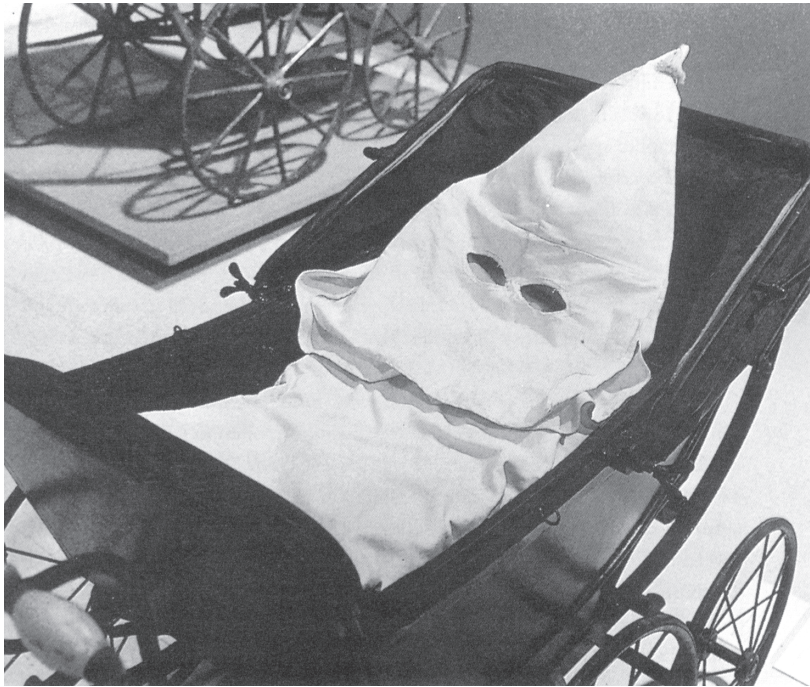
julgado em relação aos padrões artísticos do passado”, contra “um valor de *interesse* de vanguarda, provocado pelo teste dos limites culturais no presente” (22). Este é o projeto genealógico do livro de Foster.

No entanto, uma distância crítica que tenta apenas contar pela ação acatada das práticas da vanguarda no presente pouco oferece como crítica de vanguardismo intelectual, em que o crítico no papel de sujeito universal permanece não-especificado, de fora, acima da desordem, imperiosamente determinando e apontando todos os riscos no caminho. Na introdução ao número de *October* sobre a cultura visual, os editores escrevem: “Grupos de professores declaram-se agora uma vanguarda, ainda que localizada numa academia” (23). Rosalind Krauss em seu ensaio esclarece exatamente o que significam esses “grupos”: “Os estudos culturais sempre declararam ser revolucionários, a vanguarda dentro da academia” (24).

Isso me parece representar muito equivocadamente reivindicações feitas em nome dos *estudos culturais*. Um dos teores essenciais das discussões dos estudos culturais tem sido a contestação do papel de vanguarda do intelectual em relação à cultura e às leituras culturais que estuda. Contudo, meu objetivo em defender os estudos culturais contra seus detratores não pode ser afirmado por quaisquer definições *particulares* sobre o campo. Desejo antes dizer que os estudos culturais são significantes para mim porque se definem como especificamente políticos, reconhecendo que a política é o espaço em si da contestação. Desnecessário dizer que isso não garante qualquer política particular à frente, seja de cultura popular ou qualquer outra.

Dizer que os estudos culturais são quase obsessivamente auto-reflexivos, obcecados com a própria genealogia, talvez seja uma explicação melhor. Uma coleção recente chamada *O que São os Estudos Culturais?* compreende vinte e dois ensaios escritos num período de quinze anos em torno dessa genealogia e este não é senão uma amostra daqueles artigos. Num exemplo não incluído no livro, “Cultural Studies





**Fred Wilson,
Mining the
Museum, 1992**

and Its Theoretical Legacies” (“Os Estudos Culturais e seus Legados Teóricos”), Stuart Hall, que escreveu inúmeros artigos sobre a genealogia desse terreno, afirma sobre os estudos culturais: “Não é apenas qualquer coisa velha” (25). Concordo, mas acrescentaria: também não poderia ser qualquer *coisa*. Certamente podemos discutir sobre o que seja, o que não seja e o que deveria ser, como faz Cary Nelson prescritivamente em seu “Always Already Cultural Studies” (“Sempre já os Estudos Culturais”) (26), mas isso não impedirá que alguém apresente um argumento diferente. Significa que os estudos culturais são genealógicos no sentido em que Foucault vem de Nietzsche. Estudos culturais é a história de suas próprias discutidas autodefinições, que não serão jamais decididas. Curiosamente, Stuart Hall começa este ensaio sobre os legados teóricos dos estudos culturais com a seguinte afirmação: “Em geral se pensa na autobiografia como apossando-se da autoridade do autêntico. Mas, para não ser autoritário, tive de falar autobiograficamente” (27). Com isso, Hall quer dizer que a sua genealogia

dos estudos culturais será necessariamente localizada, interessada e parcial.

Se “a mudança da história da arte para a cultura visual é marcada por uma mudança nos princípios de coerência de uma história do estilo ou uma análise da forma, para uma *genealogia do sujeito*,” como diz Foster (28), o verdadeiro significado desse movimento é que este sujeito – fosse o sujeito espectador, a audiência popular, o fã, o sujeito construído na representação, realmente o *outro* – não pode ser teorizado de uma posição exterior a essa genealogia. O sujeito do discurso não pode estar isento das questões de historicidade, do ego e do outro, que são levantadas pela própria teoria da subjetividade. Isso não quer dizer que eu esteja simplesmente inserido, que automaticamente identifique ou internalize, mas que também devo localizar-me a mim mesmo, meus interesses, investimentos, suscetibilidades, identificações, desidentificações; meus prazeres, meus medos e meus desagradados – pois a crítica genealógica deve realmente envolver a paralaxe que Foster exige, interrogando o sujeito ao mesmo tempo em que interroga o objeto.

22 Idem, *ibidem*, p. xi.

23 Rosalind Krauss e Hal Foster, “Introdução”, in *October 77*, 1996, p. 4.

24 Krauss, *op. cit.*, p. 96.

25 Stuart Hall, “Cultural Studies and Its Theoretical Legacies”, in Lawrence Grossberg, Cary Nelson and Paula Treichler (eds.), *Cultural Studies*, New York, Routledge, 1992, p. 278.

26 Cary Nelson, “Always Already Cultural Studies: Academic Conferences and a Manifesto”, in *Storey*, pp. 273-86.

27 Hall, *op. cit.*, p. 277.

28 Foster, “The Archive Without Museums”, *op. cit.*, p. 103.