

# Estudos Visuais: principais autores e questionamentos de um campo emergente

Éverly Pegoraro

Jornalista e professora do Departamento de Comunicação da Universidade Estadual do Centro-Oeste (Unicentro) em Guarapuava, Paraná. Mestre em História Social pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e doutoranda em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) com a pesquisa intitulada "No Compasso do Tempo Extraordinário: os Steampunks e as visualidades de uma nostalgia retrofuturista". Autora do livro *Dizeres em Confronto: a Revolta dos Posseiros de 1957 na imprensa paranaense* (2007).

## RESUMO

Este artigo apresenta a proposta dos Estudos Visuais e alguns de seus principais pesquisadores. O campo emergente e polêmico de pesquisa centra suas análises na construção cultural do visual em artes, mídia e até mesmo na experiência da vida cotidiana. Mesmo com toda a polêmica entre os adeptos dos Estudos Visuais, o que interessa salientar são as suas propostas. Não se trata apenas de pesquisa no campo da história das imagens, mas de refletir sobre as formas pelas quais a Cultura Visual – nos seus mais variados processos e produtos – é elaborada, consumida e circula para reforçar ou resistir a articulações dos mais variados objetivos: políticos, econômicos, culturais etc. Pode-se dizer que é uma abordagem influenciada pelos Estudos Culturais, a partir da relação entre visibilidade e discurso.

**Palavras-chave:** Estudos Visuais; cultura visual; estudos culturais.

## ABSTRACT

This paper presents the proposal of Visual Studies and some of their main researchers. The controversial and emergent field of research centers its studies on the cultural construction of visual in Arts, Media and even in the daily experiences. Even with all the controversy among the adepts of Visual Studies, what it's important to emphasize are their proposals. They're not just researches on the field of History of Images, but studies about the ways which the Visual Culture – on its various processes and products – are created, consumed and circulate to reinforce or resist to linkages of the most various objectives: political, economical, cultural etc. We can say it's an approach influenced by Cultural Studies, since the relation between visibility and discourse.

**Keywords:** Visual Studies; visual culture; cultural studies.

## Estudos Visuais: principais autores e questionamentos de um campo emergente

Como as relações entre visualidade, visibilidade e poder transformam nosso universo de compreensão simbólica? Quais as implicações das nossas experiências visuais, em um mundo cada vez mais centralizado no olhar? Essas são algumas das inquietações que motivaram a sedimentação da proposta dos Estudos Visuais. Este texto objetiva apresentar alguns dos seus principais pesquisadores, das suas conceituações e problemáticas.

Como todo campo de estudo em estágio embrionário, ou seja, em construção, as divergências, as críticas e os questionamentos são tão ou mais fortes que as certezas que ele lança em seu caminho. A primeira delas refere-se à própria denominação. Estudos Visuais, Cultura Visual ou Estudos da Cultura Visual são os nomes que o emergente campo já recebeu de seus principais interlocutores.

Uma das denominações mais comuns é fornecida pelo professor americano W.J.T. Mitchell (2003). Para ele, os Estudos Visuais referem-se ao campo de estudo, enquanto que Cultura Visual é o objeto. Assim, Estudos Visuais são o estudo da Cultura Visual. O campo emergente e polêmico centra suas análises na crítica à construção cultural do visual em artes, mídia e até mesmo da experiência na vida cotidiana, enfocando a formação social do campo visual ou a sociabilidade visual.

Já o professor Nicholas Mirzoeff prefere a denominação Cultura Visual, sobretudo devido ao “peso” que a palavra cultura tem para a área de estudo. Para ele, críticos e

demais interessados no assunto devem ter a cultura como primeiro plano, sem esquecer da questão política inerente a tudo o que fazemos. Ele chama a Cultura Visual como a interface entre todas as disciplinas que lidam com a visualidade no contemporâneo. Para o autor, a Cultura Visual precisa se posicionar como um estudo crítico da genealogia e da condição da cultura da visualidade global. E a própria ideia de globalização já é um indício da expansão que Mirzoeff faz dos objetos da tradicional História da Arte para o novo campo. Programas e canais de TV globais, infraestruturas visuais globais, como o cabo e o satélite, e a internet são exemplos que se enquadram nas novas possibilidades (e necessidades) de estudo (DIKOVITSKAYA, 2006).

Em trabalho mais recente, Marquard Smith (2008) prefere a caracterização de Estudos da Cultura Visual, por acreditar que esta expressão define melhor a “empreitada híbrida, inter ou multidisciplinar” formada como consequência da convergência, ou empréstimo, de uma variedade de disciplinas e metodologias.

Divergências à parte, ficamos com a denominação de Mitchell por referir-se, de forma mais abrangente, à proposta de um novo campo de estudo.

### **Marcas de um surgimento**

Para Mirzoeff (2002), a emergência de uma área transdisciplinar de estudo se fez

possível devido à convergência possibilitada principalmente pela tecnologia digital e as muitas possibilidades abertas pelo multimídia. Aliás, o autor aposta justamente na adoção de múltiplos pontos de vista para entender causas e efeitos da cultura visual na contemporaneidade. Ele diz que a intenção dos pesquisadores da visualidade moderna de delimitar efeitos imprevisíveis dos eventos visuais em parâmetros “geométricos e claros” deriva do formalismo histórico da arte, da vigilância panóptica ou da teoria de Lacan. Mirzoeff sugere aos Estudos Visuais manter suas conexões com os Estudos Culturais, objetivando encontrar maneiras de interagir com práticas visuais e políticas culturais nas suas vastas áreas de interesse. Cultura Visual implica a mediação na cegueira, o invisível, o despercebido, e o que não é possível de ser visto. (MIRZOEFF apud DIKOVITSKAYA, 2006, p. 60)

Aliás, o caráter inter(ou trans)disciplinar marca o próprio surgimento dos Estudos Visuais. O campo consolidou-se a partir da década de 1990, nos Estados Unidos e na Inglaterra. A título de exemplo, dois programas pioneiros surgiram a partir da colaboração entre docentes oriundos de diferentes áreas do conhecimento, como História da Arte, Literatura e estudos de Cinema: o programa de Estudos Culturais e Visuais da Universidade de Rochester e o programa de Estudos Visuais da Universidade da Califórnia, Irvine (UCI).

Os Estudos Visuais também são marcados por problemáticas teóricas e metodológicas, principalmente com os historiadores da arte. Anna María Guasch (2003) os conceitua como interdisciplinar, relativista e alternativo

ao caráter “disciplinar” de boa parte das disciplinas acadêmicas, entre elas, a História da Arte. Mas a historiadora ainda vê uma estreita relação da Semiótica com os Estudos Visuais. O que interessa não é buscar o valor estético da “alta cultura”, mas examinar o papel da imagem na vida da cultura ou, em outras palavras, considerar que o valor de uma obra (e a autora faz questão de incluir tanto uma imagem de televisão como uma obra de arte, no sentido tradicional de compreensão) não procede (somente) de suas características intrínsecas e imanentes, mas também de apreciação de seu significado, tanto no horizonte cultural de sua produção como da recepção.

Para Margaret Dikovitskaya (2006), os Estudos Visuais são orientados pelas tendências do pós-estruturalismo e dos Estudos Culturais. Segunda a autora, o campo leva em consideração questões que a História da Arte desconsidera e que podem caracterizar uma nova historiografia de cunho interdisciplinar. Ela aponta três grupos de pesquisadores com perspectivas conceituais diferentes. O primeiro vê os Estudos Visuais como uma apropriada expansão da História da Arte. Já o segundo vê o novo foco independente dessa disciplina e mais próxima às análises das tecnologias da visão relacionadas a era digital e virtual. Finalmente, o terceiro considera os Estudos Visuais como um campo que ameaça e conscientemente desafia a tradicional disciplina da história da arte.

As problemáticas ganharam consistência e relevância acentuada em 1996, quando a revista *October* publicou o *Questionnaire on Visual Culture*<sup>1</sup>, uma enquete com

<sup>1</sup> Questionnaire on Visual Culture. *October*, 1996, v. 77, p. 25-70. Responderam ao questionário os seguintes teóricos: Svetlana Alpers; Emily Apter; Carol Armstrong; Susan Buck-Morss; Tom Conley; Jonathan Crary; Thomas Crow; Tom Gunning; Michael Ann Holly; Martin Jay; Thomas Dacosta Kaufmann; Silvia Kolbowski; Sylvia Lavin; Stephen Melville; Helen Molesworth; Keith Moxey; D. N. Rodowick; Geoff Waite; Christopher Wood.

quatro perguntas feitas a historiadores de arte e de arquitetura, teóricos do cinema, críticos literários e artistas. A preocupação do jornal, à época, era com o propósito da produção cultural na esfera pública e nas relações das práticas culturais com estruturas institucionais. De acordo com Dikovskaya (2006, p. 17-8), de uma forma claramente antipática aos Estudos Visuais, o autor (anônimo) sugeriu que a cultura visual estava organizada no modelo da Antropologia e posicionada como antagonista à História da Arte. O questionário avisava que o campo estava ajudando a produzir assuntos para o próximo estágio do capital globalizado, a partir da concepção do visual como “imagem desencarnada”.

Mesmo com a conotação negativa, a autora acredita que este “batismo de fogo” foi necessário. Ele não eliminou o interesse pela nova área de pesquisa, pelo contrário, ajudou os seus proponentes a articular posições e, assim, contribuiu para o crescimento teórico. Diferentes opiniões e rotas acadêmicas exerceram pressão crescente para que o novo campo definisse a si mesmo como distinto de outros.

Tais debates acabam por produzir interessantes reflexões epistemológicas sobre os determinantes do nosso olhar e ver, das práticas de visão e observação, e de como é possível articular isso em termos de questões de (trans)disciplinaridade, de pedagogia e, principalmente, da constituição dos objetos da Cultura Visual.

No artigo *Mostrando el Ver: una crítica de la cultura visual*<sup>2</sup>, Mitchell (2003) faz um balanço e responde a algumas das críticas feitas ao que chama de “campo emergente

de investigação e pedagogia”, principalmente questionando sua independência ou dependência à História da Arte e à Estética. Para início, o autor diz ser necessário fazer três perguntas “aborrecidas e abstratas que toda disciplina realiza para se estabelecer como tal”: qual o objeto de investigação dos estudos visuais; quais são os limites e as definições encarregadas de definir tal campo; e, neste sentido, um campo ou simplesmente um momento de turbulência interdisciplinar em meio a tantas transformações dentro da História da Arte, da Estética e dos estudos midiáticos.

... los estudios visuales no son meramente una “indisciplina” o un suplemento peligroso para las disciplinas que abordan el asunto de la visión desde una óptica tradicional, sino que, más bien, exigen ser contemplados como una “interdisciplina” que se vale de sus fuentes y de aquellas otras disciplinas para construir un nuevo objeto de investigación específico. (MITCHELL, 2003, p. 39-40).

O autor questiona se os Estudos Visuais seriam a parte visual do movimento dos Estudos Culturais. Para ele, a grande virtude do novo campo é nominar uma problemática em vez de um objeto teórico bem definido. Diferente do feminismo, estudos de gênero, raça e etnicidade, não se trata de um movimento político, nem mesmo um movimento acadêmico como os Estudos Culturais<sup>3</sup>. Mitchell não nega o débito para com os estudos em gênero e étnicos, e para com os próprios Estudos Culturais. Os Estudos Visuais não existiriam sem tais influências; mas também não existiriam sem a Psicanálise, a Semiótica, a Linguística, a Teoria Literária, a Estética, a Antropologia, a História

<sup>2</sup> O artigo foi originalmente publicado em inglês: MITCHELL, W.J.T. Showing seeing: a critique of visual culture. *Journal of Visual Studies* (London), v.1, n.2, p. 165-82, 2002.

<sup>3</sup> Nicholas Mirzoeff caracteriza os Estudos Visuais como tática e Mieke Bal como movimento. Cf. Smith (2008, p. 13, nota 10).

da Arte, os estudos de Cinema, argumenta (MITCHELL, 1995).

Mesmo com toda a polêmica entre os seus adeptos, o que interessa salientar são as suas propostas. Não se trata de mais um estilo de pesquisa no campo da história das imagens, e sim de pensar nas formas pelas quais as imagens, através de interesses específicos, são produzidas, circulam e são consumidas, com o objetivo de reforçar ou resistir a articulações com os mais variados objetivos políticos, econômicos, culturais etc. Pode-se dizer que é uma abordagem influenciada pelos Estudos Culturais, a partir da relação entre visibilidade e discurso. Os Estudos Visuais questionam como e por que as práticas de ver (visualidade e visibilidade) têm transformado nosso universo de compreensão simbólica, nossas práticas de olhar, nossas maneiras de ver e fazer.

### **Da virada cultural à virada pictórica**

A “virada cultural” proposta pelos Estudos Culturais enfatiza as práticas sociais e suas relações como práticas de significado. Jessica Evans e Stuart Hall (1999, p.2), contudo, reconhecem que um certo privilégio do modelo lingüístico no estudo da representação tem conduzido ao pressuposto de que os artefatos visuais são fundamentalmente os mesmos. Os autores salientam, então, que no campo dos estudos da imagem, não se pode voltar a pressupostos “pré-semióticos”, não se pode pensar na experiência social como existindo em um domínio pré-lingüístico, abstraído dos sistemas de significado os quais de fato a estruturam.

Os Estudos Visuais, por sua vez, foram impulsionados pelo que Mitchell (2009)

denominou “virada pictórica” em sua obra *Teoría de la Imagen*<sup>4</sup>. Para ele, a imagem tem adquirido um caráter que a situa a metade do caminho entre o que Thomas Kuhn chamou de um ‘paradigma’ e uma ‘anomalia’, aparecendo como um debate fundamental nas ciências humanas, do mesmo modo que já o fez a linguagem. Para Mitchell, mesmo situando a imagem no que se costuma chamar de a era do espetáculo (Guy Debord), ou de vigilância (Michel Foucault), ainda não se sabe que são as imagens, qual é a sua relação com a linguagem e como operam sobre os observadores e sobre o mundo, como se deve entender sua história e o que se deve falar com, ou acerca, delas.

A aproximação dos Estudos Visuais para com os Estudos Culturais deve-se, entre outros fatores, à compreensão da cultura como um campo de diferenças sociais e lutas, como um espaço de contestação e conflito de práticas de representação erguidas com os processos de formação e re-formação de grupos sociais. A proposta empenha-se, então, em compreender o que as práticas discursivas visuais propiciam em diferentes grupos sociais e como elas constroem e participam da vida das pessoas.

Mitchell (2009) mostra como o estudo do campo visual é transformado pelas diversas possibilidades de ação do espectador (o olhar, o fixar o olhar, as práticas de observação, de vigilância, de prazer visual), as quais podem ser tão problemáticas quanto várias formas de leitura (decifração, decodificação, interpretação etc.). Dessa forma, a experiência visual ou alfabetização visual pode não ser completamente explicável pelo modelo de textualidade. Ele sugere, então, pensar a Cultura Visual em termos

<sup>4</sup> Versão em espanhol da obra originalmente escrita em inglês. Cf. MITCHELL, W.J.T. *Picture Theory*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1994.

de combinações historicamente específicas de significados e temas – as quais seriam resultantes de “regimes escópicos”.

Na sequência à proposta de “virada pictórica” de Mitchell na década de 1990, ganha destaque a expressão “virada visual”, do historiador de arte Martin Jay. Em seu artigo “Relativismo cultural e a virada visual”<sup>5</sup>, ele centraliza-se no questionamento sobre o papel do visual, seja na confirmação ou na transcendência do que veio a ser chamado “relativismo cultural”.

Para Jay, a mediação técnica e cultural da imagem é um fator decisivo para caracterizar a construção discursiva, textual ou institucional de imagens, derrubando o que ainda possa existir de argumentos a favor de um estatuto natural, universal ou transcendental da imagem. Entretanto, ao mesmo tempo em que a imagem desvincula-se das noções ingênuas de analogismo direto ao seu objeto, suas práticas de decodificação ainda apóiam-se em pesquisas lingüísticas.

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. (JAY, 2002, p. 18)

O autor vê com prudência a redução da experiência visual natural a suas mediações culturais. Ele insiste no reconhecimento de que a visão está enredada na psique como uma forma de limitar uma abordagem exclusivamente culturalista. Cita o cinema

mudo como exemplo da capacidade do visual de se libertar de restrições lingüísticas e culturais.

Isso 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 conotativamente pelo campo magnético da cultura, permanecem excessivas com relação a ele. [...] 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. (JAY, 2002, p. 23-4)

Anna María Guasch, em seu célebre artigo *Los Estudios Visuales – Un Estado de la Cuestión*, considera o conceito formulado por Mitchell fundamental para o desenvolvimento dos Estudos Visuais. Depois do “giro lingüístico”<sup>6</sup> inspirado nas reflexões do filósofo Richard Rorty, e do “giro semiótico”, proposto por Norman Bryson e Mieke Bal, ela acredita que a proposta Mitchell deslocou a ênfase para o lado social do visual, assim como para os processos cotidianos de olhar os outros e ser olhado por eles.

En ningún caso este giro de la imagen significaría, a juicio de Mitchell, un retorno a las cuestiones *naives* de parecido o mimesis ni a las teorías de la representación: se trata más bien de un descubrimiento postlingüístico y postsemiótico de la imagen (*picture*), una compleja interacción entre la visualidad, las instituciones, el discurso, el cuerpo y la figuralidad, y sobre todo es el convencimiento de que la mirada, las prácticas de observación y el placer visual unidas a la figura del

<sup>5</sup> Publicado originalmente em inglês: JAY, Martin. Cultural relativism and the visual turn. *Journal of visual culture* (London), v. 1, n. 3, 2002, p. 267-79. Traduzido para a revista *Aletria* por Myriam Ávila, conforme referências.

<sup>6</sup> O termo *linguistic turn*, do filósofo Richard Rorty, ganhou força a partir do final da década de 1950, e pode ser entendido como o momento em que modelos de textualidade e discursos passaram a ganhar destaque na crítica das artes e das formas culturais. Cf. KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. *Artcultura – Revista do Instituto de História da UFU*, v. 8, n.º 12, Uberlândia, p.97-115, (2006).

espectador pueden ser alternativas a la formas tradicionales de lectura unidas a los procesos de desciframiento, decodificación o interpretación. (GUASCH, 2003, p. 10)

Neste sentido, diz Guasch, as teorias de Mitchell se complementam com as de Jonathan Crary, que analisa a transformação histórica do conceito de visão (CRARY, 1990). As novas relações entre um “sujeito que observa” (o espectador) e um “objeto observado” (a imagem visual) levam Mitchell a conceber uma teoria da visualidade que aborda o feito da percepção não apenas do ponto de vista fisiológico mas também em sua dimensão cultural.

Uma das afirmações polêmicas da obra *Teoría de la Imagen*, considera Mitchell (2009, p. 12), é que todos os meios são mistos e todas as representações são heterogêneas; não existiriam as artes ‘puramente’ visuais ou verbais.

Lo que quiera que sea el giro pictorial, debe quedar claro que no se trata de una vuelta a la *mímesis* ingenua, a teorías de la representación como copia o correspondencia, ni de una renovación de la metafísica de la ‘presencia’ pictórica: se trata más bien de un redescubrimiento poslingüístico de la imagen como un complejo juego entre la visualidad, los aparatos, las instituciones, los discursos, los cuerpos y la actividad del espectador (la visión, la mirada, el vistazo, las prácticas de observación, vigilancia y placer visual) puede constituir un problema tan profundo como las varias formas de lectura (deciframiento, decodificación, interpretación, etc.) y que puede que no sea posible explicar la experiencia visual, o el ‘alfabetismo visual’, basándose sólo en un modelo textual.” (MITCHELL, 2009, p. 23)

Cada um dos fatores apontados por Mitchell (visualidade, aparatos, instituições, corpos e figuralidades) indica um complexo jogo de práticas que torna possível a imagem e a sua capacidade de exprimir significado,

e cada um dos quais requer sua própria conceitualização. Na obra *Visual Culture: the reader*, Stuart Hall e Jessica Evans (1999, p. 4) minuciam cada um desses elementos, partindo da reflexão entre “a capacidade da imagem de significar e as capacidades subjetivas do sujeito para ‘captar’ e produzir significados”.

Dessa forma, a visualidade refere-se ao registro visual no qual a imagem e o significado visual operam. Os aparatos são as mídias ou os meios crescentemente sofisticados e complexos pelos quais as imagens são produzidas e circulam. As instituições referem-se às relações sociais organizadas da produção e circulação de imagens. Corpos lembram não apenas os sujeitos privilegiados nas imagens, mas a presença do observador como o “outro” necessário no circuito visual de significado e cujas condutas as imagens regulam. A figuralidade indica a posição privilegiada da imagem em relação a representar ou “figurar” o mundo para nós em forma pictórica (EVANS & HALL, 1999, p. 4-5).

A leitura dos Estudos Visuais de Guasch é mais conservadora e estreitamente relacionada à História da Arte pela própria formação da pesquisadora. Ela é Catedrática de História da Arte da Universidade de Barcelona e crítica de arte. Talvez, por isso, seus comentários sobre as obras de Mirzoeff e Evans & Hall não sejam tão positivos. Para ela, em ambas as análises, a Cultura Visual é entendida como uma espécie de “caixa de miscelâneas” na qual questões diversas como de gênero, raça, identidade, sexualidade e até mesmo pornografia e ideologia convivem com questionamentos mais específicos de visualidade. Além disso, critica a postura “trans ou pós-disciplinar” de Mirzoeff, alegando que a visualidade compreendida pelo autor deve ser considerada mais como

uma estratégia derivada de uma ampla liberdade epistêmica do que uma ferramenta metodológica.

En este sentido mientras Evans y Hall ponen el acento en las metáforas visuales y las terminologías del 'mirar' y del 'ver', las que derivan de la sociedad del espectáculo y el simulacro, de las políticas de la representación, de la mirada masculina, del fetichismo y del voyerismo, con un especial hincapié en las reflexiones sobre la visualidad de Barthes, Benjamin, Lacan o Foucault, la propuesta de Mirzoeff se sitúa más cerca de los *Estudios Culturales* que de los *Visuales*. (GUASCH, 2003, p. 14)

Ao mesmo tempo, porém, Guasch (2003) acredita que esse "passo" de uma história da arte para uma história das imagens, seguindo desenvolvimentos teóricos e metodológicos compartilhados de outras disciplinas, como a literatura, mostra-se como um conhecimento comprometido com as atitudes e os valores implicados na produção imagética.

### **Experiências visuais como evidências de práticas sociais**

Os debates sobre as determinações culturais da experiência visual, em sentido mais amplo, despontam em fins da década de 1980, por mais que previsões já existissem com alguns historiadores de arte, críticos culturais e até mesmo críticos literários.

A centralidade epistemológica da cultura implica dizer que ela é condição constitutiva de práticas sociais, as quais dependem e têm relação com diversos significados. Estes são entendidos como construção cultural, não como algo pronto ou isolado. Nesse processo, subentende-se que há disputas nas quais operam discursos de qualquer natureza: verbal, escrita ou visual, para a organização da complexidade social.

Uma das preocupações centrais do novo campo é justamente pensar nas experiências visuais como evidência de práticas sociais e não como mera ilustração das mesmas. Da mesma forma, os objetos dos Estudos Visuais não são apenas objetos em si, mas também abrangem maneiras de ser, ver e experienciar dentro de diferentes formas de subjetividade. Implica compreender as variadas posições do sujeito que emergem através de relações visuais.

A cultura visual é a construção visual do social (apreende-o como um lugar para experimentar os mecanismos sociais da diferenciação), não unicamente a construção social do visual (através de imagens, experiências), é o que acreditam Mitchell (2003) e Dikovitskaya (2006). A visão é uma construção cultural, que é aprendida e cultivada, não simplesmente dada pela natureza e que, por conseguinte, tem um percurso histórico que precisa ser avaliado.

Para Mirzoeff, vivemos um período de intervisualidade, no qual há a exibição e interação simultâneas de uma variedade de modos de visualidade. Assim, os pontos de intersecção entre visibilidade e poder social se transformam no objeto dos Estudos Visuais. O agente e, ao mesmo tempo, receptor dessas interações é o sujeito social, conceituado como um agente de visão (independente de sua capacidade biológica de ver) e como efeito de uma série de categorias de subjetividade visual. Nas sociedades capitalistas avançadas por todo o planeta, diz Mirzoeff (2002, p. 10), esses sujeitos visuais são agora ensinados a ser eles mesmos mídias, atendendo ao novo mantra da subjetividade: "eu sou visto e eu vejo que eu sou visto".

As partes constituintes da Cultura Visual não estão, portanto, definidas pelo meio,

mas pela interação entre o espectador e o que ele observa, que Mirzoeff define como acontecimento visual. Isso seria o efeito de uma rede em que sujeitos operam e que condiciona sua liberdade de ação. Nas palavras desse autor, é uma interação entre o signo visual, a tecnologia que possibilita e sustenta tal signo e o espectador (2003, p.34). Quando entramos em contato com aparatos visuais, meios de comunicação e tecnologia, experimentamos um acontecimento visual.

A ênfase passa a ser do visualizador (*viewer*) e do discurso autorizado, mais que do objeto. Para Irit Rogoff, o que é emergente no campo é justamente ir além do estudo das imagens. Em certo nível, analisa-se a centralidade da visão na produção de significados, refletindo sobre a forma como se atribui valores estéticos, estereótipos e relações de poder dentro da cultura. Por outro lado, se reconhece que, estendendo o campo da visão como uma arena na qual diferentes significados são constituídos, simultaneamente abre-se a possibilidade de análises e interpretações de áudio, do espacial e até mesmo das dinâmicas psíquicas do espectador. Assim, a Cultura Visual possibilita a intertextualidade entre imagens, sons e delineações espaciais, que são continuamente lidas para e através uma das outras (ROGOFF, 2002, p. 24).

Mitchell aponta um exemplo interessante que ajuda a comprovar que algo tão amplo como a “imagem” não esgota todas as possibilidades da visualidade e que o estudo do visual é apenas um dos componentes de um campo muito mais amplo:

Las sociedades que prohíben imágenes (como la Talibán) poseen, todavía, una cultura visual extremadamente vigilada en la que las prácticas cotidianas de representación humana (especialmente la de los cuerpos de las mujeres) se encuentran sujetas a una estricta regulación.

Podríamos, incluso, ir un poco más allá y decir que la cultura visual emerge en su forma más marcada cuando el segundo mandamiento – es decir, la condena de toda práctica de producción y representación de ídolos – es interpretada literalmente, de manera que la mirada es prohibida y la invisibilidad obligada. (MITCHELL, 2003, p. 39)

Para Rogoff (2002, p. 28), a arena da cultura visual é composta por, pelo menos, três elementos: primeiro, as imagens; segundo, o aparato visual que é guiado por modelos culturais, como narrativas ou tecnologias; e terceiro, as subjetividades de identificação, desejo, negação ao que vemos.

## A Cultura Visual

As polêmicas em torno da demarcação dos limites conceituais de um campo tão expansivo têm como consequência divergências na definição de seus objetos de pesquisa. Vários autores apontaram novos métodos para entender e explicar a Cultura Visual.

Norman Bryson, Michael Ann Holly e Keith Moxey editaram dois livros – *Visual Theory: Painting and Interpretation* (1991) e *Visual Culture: Images and Interpretations* (1994) – com o objetivo de confrontar a História da Arte com as novas estratégias interpretativas desenvolvidas na Semiótica, na Linguística, na Psicanálise, no Feminismo e nas teorias culturais. Na última obra, os editores explicam que seu trabalho pode ser entendido como uma contribuição a história das imagens, em vez de história da arte e, justamente por isso, oferece o prospecto de um diálogo interdisciplinar. O enfoque recai sobre o significado cultural das obras, e não em seu sentido estético. Tal posicionamento tem várias implicações para os editores. Por exemplo, que objetos tradicionalmente

excluídos do rol dos grandes trabalhos, como imagens de filmes e televisão, podem receber agora a mesma consideração cuidadosa. (BRYSON, HOLLY, MOXEY, 1994, p. xvi-ii).

Em 1995, Chris Jenks lançou o livro *Visual Culture*, em defesa de uma sociologia da cultura visual. Sua reflexão parte da ideia da visão como uma prática social, como algo construído socialmente ou localizado culturalmente, liberando as práticas do ver de todo ato mimético. O autor acredita ser crucial que a visão se associe mais com a interpretação que com a mera percepção.

Contudo, Mirzoeff não compartilha dos conceitos de Bryson, Holly, Moxey e Jenks. Para ele, a Cultura Visual é uma tática para estudar a genealogia, a definição e as funções da vida cotidiana pós-moderna da perspectiva do consumidor, mais que da do produtor. Assim como o século 19 foi representado através da imprensa e da novela, a cultura fragmentada que denominamos pós-moderna se entende e se imagina melhor através do visual. Trata-se de uma estrutura interpretativa fluida, centrada na compreensão da resposta dos indivíduos e dos grupos aos meios visuais de comunicação. Para ele, a cultura visual não depende das imagens em si mesmas, mas da tendência moderna a refletir em imagens ou visualizar a existência.

Algunos críticos piensan que la cultura visual es simplemente 'la historia de las imágenes' manejada con un concepto semiótico de la representación (BRYSON y otros, 1994, p. xvi). Esta definición crea una materia de estudio tan extensa que ninguna persona o incluso ningún grupo podría cubrirla por completo. Otros consideran que es una forma de crear una sociología de la cultura visual que establecería una 'teoría social de lo visual' (Jenks, 1995, pág. 1). Este enfoque parece fomentar la idea de que lo visual ofrece una independencia artificial de los demás sentidos, que apenas tiene relación con la experiencia real. [...] Según

el sentido que Roland Barthes da al término, es un tema decididamente interdisciplinario: 'Para realizar un trabajo interdisciplinario, no basta con escoger un tema y enfocarlo bajo dos o tres perspectivas o ciencias diferentes. El estudio interdisciplinario consiste en crear un nuevo objeto que no pertenece a nadie'. (MIRZOEFF, 2003, p. 21)

Contrariamente a Mirzoeff, David Rodowick argumenta que a noção de Cultura Visual precisa ser aplicada historicamente, não é apenas uma função da cultura do século 20. Ele prefere trabalhar com os diferentes regimes visuais e articuláveis, baseando seu conceito de Cultura Visual no entendimento da teoria de Michel Foucault sob a ótica de Gilles Deleuze. Foucault revelou não apenas noções de mudança de subjetividade, mas também como tais noções de subjetividades elas mesmas sobrepuseram diferentes estratégias de visualização e expressão, as quais Deleuze chamou o visível e o enunciável.

Deleuze desenvolveu uma periodização da história do poder – de um soberano, para um disciplinar, que ele chamou de sociedade do controle. Enquanto cada um destes períodos é marcado por diferentes estratégias de conhecimento e poder, eles também são articulados por distintas mobilizações do visível e do enunciável. Para Rodowick, estes conceitos podem ser usados para explicar mudanças culturais e epistemológicas que tomam lugar em longos períodos de tempo. Assim, a Cultura Visual fala sobre como diferentes noções de poder e conhecimento mudam através de diferentes estratégias de visualização e expressão, e como elas estão imbricadas umas com as outras em maneiras complexas e diversificadas, em diferentes e distintas eras históricas (DIKOVTSKAYA, 2006, p. 64).

Rodowick, cujas pesquisas privilegiam o cinema, acredita que, dos pontos de vista mais conservadores, o cinema nunca poderá

ser considerado arte precisamente porque é um meio híbrido que não se encaixa confortavelmente dentro da história filosófica da estética. Estes problemas são exacerbados pela emergência e proliferação da mídia digital (RODOWICK, 1990; 1996).

Os Estudos Visuais, na concepção do autor, baseiam-se no reconhecimento de que as novas mídias demandam a desconstrução dos conceitos de visualidade e discursividade, bem com da tradição filosófica da qual eles derivam. Ele argumenta que a presumida noção de visualidade é o produto de uma longa tradição filosófica de divisão do discursivo das artes visuais. A sua escolha pelos Estudos Visuais reside justamente por acreditar que é a melhor opção teórico-metodológica, ao romper rígidas barreiras impostas pelas disciplinas tradicionais. Cinema e artes eletrônicas, diz o autor, são os produtos de conceitos que não podem e nem devem ser reorganizados pelo viés da Estética (RODOWICK, 1996).

### Considerações finais

A partir das posições teóricas e conceituais aqui expostas brevemente, é possível considerar duas perspectivas gerais sobre os Estudos Visuais. Uma restringe seus objetos ao contemporâneo, principalmente através da imagem virtual e digital. Posição esta defendida por Nicholas Mirzoeff, por exemplo. Um segundo ponto de vista, de autores como David Rodowick, W.J.T. Mitchell e Martin Jay, sugere analisar as experiências visuais em situações, contextos e períodos históricos diversificados.

Marquard Smith (2008) reuniu treze entrevistas com pesquisadores norte-americanos e europeus, objetivando apresentar uma espécie de balanço do

campo, após estas décadas iniciais de pesquisas. Para ele, seja discutindo objetos ou assuntos, mídia ou ambientes, formas de ver e práticas de olhar, o visual ou a visualidade, os Estudos Visuais, como um campo de investigação interdisciplinar, têm o potencial de criar novos objetos de estudo. A proposta não significa simplesmente 'teoria' ou mesmo 'teoria visual' em qualquer sentido convencional, também não 'aplica' simplesmente teoria ou teoria visual a objetos de estudo. Os Estudos Visuais não são o estudo de imagens baseados na premissa casual de que a cultura contemporânea é uma cultura imagética. Por causa disso, não é uma questão de *quais* 'objetos' são 'apropriados' ou 'inapropriados' ao campo, mas de como levar em consideração as particularidades da nossa Cultura Visual, nossas preocupações e encontros com ela, e os atos que tomam lugar em e através dela (SMITH, 2008, p. 12).

Polêmico, controverso, indisciplinar, como definiu Mitchell em meados da década de 1990. Mesmo com tantas divergências, os Estudos Visuais já conquistaram um peculiar, significativo, alternativo e, ao mesmo tempo, autônomo campo de estudo das experiências visuais, comprovando a importância de se analisar as relações entre visualidade, visibilidade e poder na contemporaneidade.

### Referências

- ALPERS, Svetlana. *The art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago: University of Chicago Press, 1983.
- BRYSON, Norman; HOLLY, Michael Ann and MOXEY, Keith (eds.). *Visual Theory: Painting and Interpretation*. Cambridge: Polity Press and Blackwell, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Visual Culture: Images and Interpretations*. Hannover and London: Wesleyan University Press, 1994.

- CRARY, Jonathan. *Techniques of the observer (on vision and modernity in the XIXth century)*. Cambridge, Massachusetts/Londres: MIT Press, 1990.
- DIKOVITSKAYA, Margaret. *Visual Culture. The Study of the Visual after the Cultural Turn*. England: MIT Press, 2006.
- EVANS, Jessica; HALL, Stuart (eds.). *Visual Culture: the reader*. London: Sage, 1999.
- GUASCH, Anna María. Los Estudios Visuales. Un Estado de la Cuestión. *Estudios Visuales*, n° 1, noviembre 2003, p. 8-16.
- JAY, Martin. Relativismo cultural e a virada visual. (Tradução de Myrian Ávila). *Aletria – Revista de Estudos de Literatura*. Volume 10/11, 2003/2004 . Olhar cabisbaixo: trajetos da visão no século XX. Disponível em < [http://www.letras.ufmg.br/poslit/08\\_publicacoes\\_pgs/publicacao002110.htm](http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/publicacao002110.htm) > . Acesso em 16 de março de 2011.
- JENKS, Chris (ed.). *Visual Culture*. London and New York: Routledge, 1995.
- KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. *Artcultura – Revista do Instituto de História da UFU*, v. 8, n° 12, Uberlândia, p.97-115, (2006).
- MIRZOEFF, Nicholas. The subject of visual culture. In: MIRZOEFF, Nicholas (ed.). *The Visual Culture Reader*. 2nd ed. London and New York: Routledge, 2002, p. 3-21.
- \_\_\_\_\_. *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós Arte Y Educación, 2003.
- MITCHEL, W. J. T. Interdisciplinarity and Visual Culture. *Art Bulletin*. December, 1995, v. LXXVII, n° 4, p. 540-44.
- \_\_\_\_\_. Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual. En: *Estudios Visuales*. Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, Noviembre, 2003, p.17-40. Disponível em < <http://www.estudiosvisuales.net/revista/index.htm> > . Acesso em outubro de 2010.
- \_\_\_\_\_. *Teoría de la imagen*. Madrid, España: Ediciones Akal, 2009.
- RODOWICK, David. *Camera Obscura 24*, 1990, p. 10-45.
- \_\_\_\_\_. Paradoxes of the Visual. *October 77*, 1996, p. 59-62.
- ROGOFF, Irit. Studying Visual Culture. In: MIRZOEFF, Nicholas (ed.). *The Visual Culture Reader*. 2nd ed. London and New York: Routledge, 2002, p. 24-36.
- SMITH, Marquard. *Visual Culture Studies*. London: Sage Publications, 2008.