

# O desafio de fazer História com imagens:

*arte e cultura visual*



Maria Lassnig. *Aprender a voar*. 1976.

## *Paulo Knauss*

Doutor em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Professor do Departamento de História da UFF. Autor, entre outros livros, de *Sorriso da cidade: imagens urbanas e história política de Niterói*. Niterói: Niterói Livros, 2003. [pknauss@attglobal.net](mailto:pknauss@attglobal.net)

## O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual\*

Paulo Knauss

### RESUMO

O trabalho aponta, inicialmente, como a afirmação da história científica conduziu ao desprezo da imagem como fonte histórica. Desse modo, a historiografia se afastou da tradição erudita dos antiquários do classicismo europeu. Em seguida, o trabalho caracteriza o processo de institucionalização dos estudos visuais a partir da afirmação do conceito de cultura visual, no universo acadêmico dos Estados Unidos. Depois de apresentar as diferentes definições do conceito de cultura visual, o texto encaminha uma discussão sobre como este conceito foi sendo valorizado no campo da história da arte ao sublinhar o caráter histórico do estatuto artístico, o que permite aproximar a história da imagem da história da arte.

**PALAVRAS-CHAVE:** historiografia; cultura visual; história da imagem; história da arte.

### ABSTRACT

*To begin with, this work points out how the affirmation of scientific history has led to a disregard of image as a historical source; this way, historiography deviated from the scholar tradition of European classicism antiquaries. Then, it characterizes the visual studies' institutionalization process from the affirmation of the concept of visual culture in the American academic universe. After introducing the different definitions of the visual culture conception, this work goes into a discussion on how such concept was valued in the field of art history in emphasizing the historical nature of the artistic code, which makes possible a convergence of image history and art history.*

**KEYWORDS:** historiography; visual culture; image history; art history.



## Imagens da História

\* Este texto é resultado de um esforço de leitura desenvolvido ao longo de um seminário de pesquisa do Programa de Pós-graduação em História da UFF, realizado no segundo semestre de 2005. Agradeço aos estudantes que me ajudaram a amadurecer a reflexão aqui consolidada. Além disso, minha gratidão se estende ao colega Ricardo Pinto Medeiros, da UFPB e da UFPE, que, durante uma curta estada em João Pessoa, proporcionou uma boa acolhida para que eu pudesse trabalhar neste texto, antes de terminá-lo no Rio de Janeiro.

As imagens pertencem ao universo dos vestígios mais antigos da vida humana que chegaram até nossos dias. O mundo da Pré-História é conhecido pelas inscrições rupestres; o mundo da Antigüidade, pelas suas imagens inscritas em paredes ou em diferentes suportes como os vasos. Mas, além das imagens bidimensionais, são conhecidas ainda as imagens tridimensionais, como dólmenes, menires, obeliscos ou ainda os relevos, esculturas e estátuas, que freqüentemente identificam a grandeza das civilizações antigas da Mesopotâmia, Egito, Pérsia, Grécia e Roma — para nos restringirmos às menções recorrentes do senso comum. Isso significa dizer que, diante dos usos públicos da História, a imagem é um componente de grande destaque, mesmo que nem sempre seja valorizada como fonte de pesquisa pelos próprios profissionais da História. A imagem

condensa a visão comum que se tem do passado.

Alguns destes vestígios visuais tão antigos têm uma longa história, que antecede em muito a escrita e sua hegemonia nas sociedades. Desprezar esta constatação pode deixar em segundo plano uma grande parte da história humana, ou ao menos de um grande universo de fontes para o seu estudo. É por isso que os estudiosos das civilizações de tempos remotos da vida humana com frequência não conseguem escapar da análise das imagens.

É preciso atentar ainda para o fato de que, desde os tempos em que se fixou a palavra escrita, o novo código não veio substituir a imagem. A convivência entre expressão visual e expressão escrita sempre foi muito próxima. Ao longo da história das civilizações, são inúmeros os exemplos em que se percebe como os registros escritos acompanham os registros visuais. Velhas formas de escrita, como os hieróglifos, demonstram essa proximidade. Isso equivale a dizer que a história da imagem se confunde com um capítulo da história da escrita e que seu distanciamento pode significar um prejuízo para o entendimento de ambas. Reconhecer isso implica admitir que imagem e escrita sempre conviveram.

Além disso, a imagem possui um registro abrangente, baseado em um dos sentidos que caracterizam a condição humana. A escrita surgiu a partir de um domínio especializado. As imagens dos escribas dos tempos antigos atestam isso. A leitura também foi, durante muitos séculos, um domínio restrito socialmente. Ainda em nossos dias, a leitura e a escrita, ainda que muito difundidas, não abarcam do mesmo modo todos os grupos da sociedade contemporânea. Assim como há grupos que se estabelecem mais a partir da expressão oral e visual, há grupos sociais que se reconhecem mais na expressão escrita. Mas mesmo nestes casos, o grande alcance da escrita não foi capaz, ainda, de alcançar todas as possibilidades de expressão humana.

É desse modo que mesmo os grupos que se identificam socialmente com o domínio da escrita podem revelar meandros de sua forma de vida por meio do registro visual (tal qual o registro oral). Assim como na ausência de depoimentos escritos, a expressão de camadas das classes trabalhadoras dos tempos atuais pode ser reconhecida por fotografias cotidianas, a vida das elites pode ganhar outros enfoques a partir de álbuns de fotos de família que podem ser contrastados com diários íntimos, por exemplo. Portanto, a imagem pode ser caracterizada como expressão da diversidade social, exibindo a pluralidade humana.

Não se pode deixar de reconhecer o potencial de comunicação universal das imagens, mesmo que a criação e a produção delas possam ser caracterizadas como atividade especializada. A imagem é capaz de atingir todas as camadas sociais ao ultrapassar as diversas fronteiras sociais pelo alcance do sentido humano da visão. Como lembra John Berger, a visão vem antes das palavras — as crianças enxergam e reconhecem antes de falar.<sup>1</sup> As imagens dos reis na história européia moderna sempre foram recursos importantes para afirmação política da monarquia pelo seu grande alcance e poder de comunicação, ainda que o Estado dessa época tenha sido controlado pela hegemonia da escrita. O exemplo aponta, também, para a evidência de que a imagem se identifica com uma variedade de grupos sociais que nem sempre se identificam pela palavra escrita.

Desse modo, desprezar as imagens como fontes da História pode

<sup>1</sup> BERGER, John. *Ways of seeing*. London: Penguin, /s.d./. [original de 1972].

<sup>2</sup> BALLANDIER, Georges. *O poder em cena*. Brasília: Ed. UnB, 1982, p. 7.

conduzir a deixar de lado não apenas um registro abundante, e mais antigo do que a escrita, como pode significar também não reconhecer as várias dimensões da experiência social e a multiplicidade dos grupos sociais e seus modos de vida. O estudo das imagens serve, assim, para estabelecer um contraponto a uma teoria social que reduz o processo histórico à ação de um sujeito social exclusivo e define a dinâmica social por uma direção única.

Essa postura, que compreende o processo social como dinâmico e com múltiplas dimensões, abre espaço para que a História tome como objeto de estudo as formas de produção de sentido. O pressuposto de seu tratamento é compreender os processos de produção de sentido como processos sociais. Os significados não são tomados como dados, mas como construção cultural. Isso abre um campo para o estudo dos diversos textos e práticas culturais, admitindo que a sociedade se organiza, também, a partir do confronto de discursos e leituras de textos de qualquer natureza — verbal escrito, oral ou visual. É nesse terreno que se estabelecem as disputas simbólicas como disputas sociais. Conforme adverte Georges Ballandier, “o poder só se realiza e se conserva pela produção de imagens, pela manipulação de símbolos”, pois, simplesmente pela força, sua existência seria sempre ameaçada.<sup>2</sup> Dito isso, pode-se compreender a importância do estudo da produção artística como fonte de discursos que se relacionam com a vida em sociedade.

No campo do estudo da historiografia, costuma-se apontar que, a partir do contexto do Renascimento, o gosto pela Antiguidade clássica marca o interesse pela investigação crítica em torno dos documentos de época. No seu desenvolvimento, a questão da autenticidade das fontes se impôs à construção do conhecimento. O caso exemplar, sempre citado, é o de Lorenzo Valla que, na primeira metade do século XV, a partir de sua experiência na crítica filológica, provou que a conhecida *Declaração de Constantino* era um documento forjado. Assim, a crítica documental legitimou a contestação do direito de propriedade da Igreja católica na Europa ocidental e revelou seu poder de influência social. No campo epistemológico, além da História, como disciplina, dar um passo a mais no afastamento da história sagrada, firmou-se no terreno da erudição a concepção da fonte histórica como instrumento de prova, atestando a veracidade dos fatos pela comprovação documental.

Essa discussão do alvorecer da Época Moderna tornou-se emblemática para o estudo da historiografia, pois serviu para fundar uma genealogia própria do conhecimento histórico que se completa com a referência à obra *De re diplomatica*, de 1681, de autoria do francês Jean Mabillon. A importância desta obra na história da História é frequentemente lembrada por sistematizar de modo pioneiro os princípios de identificação dos tipos documentais, de modo a garantir sua autenticidade. Esta é uma das referências historiográficas que marcaria a inauguração do método erudito.

Ocorre que, naquele tempo, nem sempre erudição e escrita da história andavam juntas, uma vez que esta última era definida como gênero literário. De todo modo, o método erudito é que vai ser responsável por relacionar o estudo da história com a crítica das fontes, salientando a importância da análise da autenticidade do suporte de informação e da veracidade de seu conteúdo. Mas cabe salientar que este tratamento das fontes



de época se dirigia para o estudo dos tipos documentais oficiais e de caráter institucional, o que fez da palavra “documento” sinônimo de fonte histórica. Portanto, a metodologia proposta era direcionada ao estudo das fontes escritas sob o domínio do verbo. A hegemonia da fonte escrita e oficial se vincula, então, diretamente ao desprezo, na historiografia, por um valioso e diversificado conjunto de fontes, como as visuais.

Essa leitura da história da História deixa de lado a riqueza do movimento que se constituiu em torno do gosto pela Antigüidade, com o qual se relaciona a descoberta de Lorenzo Valla e em cuja esteira se coloca Jean Mabillon. As fontes escritas do pensamento clássico foram revalorizadas de um novo modo no contexto do Renascimento, enriquecendo o campo da filologia. Porém, o interesse renascentista pelos clássicos também se debruçou sobre inúmeros outros tipos de fontes e levou adiante a curiosidade por objetos e pelas imagens e pela arte antiga de um modo geral. Esse interesse ultrapassou a curiosidade e conduziu à sistematização de procedimentos de identificação e caracterização de fontes não-escritas. Do mesmo modo, é possível observar as conquistas do tratamento das fontes escritas para o conhecimento da história, e que, aliás, são da mesma época. A forma como essa atitude investigativa foi caracterizada constituiu a tradição dos antiquários e do antiquariado,

Este é um capítulo ainda pouco valorizado nas referências usuais da historiografia, possivelmente porque, no tempo dos antiquários, a escrita da história não andava junto do método erudito. O antiquariado, por sua vez, era caracterizado pela erudição, que traduzia o conhecimento das fontes do passado. Interessa sublinhar que as leituras historiográficas superficiais tendem a separar as conquistas no campo da crítica dos documentos escritos realizadas por um movimento abrangente dos antiquários, cuja tradição não pode ser restringida ao contexto do Renascimento.

Os procedimentos e a atitude dos antiquários permaneceram entre os que se dedicaram ao estudo das fontes do passado, como no caso do francês Jean Mabillon. Especificamente, interessa ressaltar que o antiquariado tinha um horizonte aberto e se dirigia para o tratamento das coisas do homem, no sentido das *humanitas* que caracterizam o humanismo renascentista. Neste horizonte, incluía-se não apenas textos escritos, mas também o mundo das imagens da Antigüidade.

O estudo dos antiquários dirigia-se não apenas à escrita da história, mas aos diversos usos do passado no mundo social, estabelecendo padrões e modelos importantes para o desenvolvimento das artes, por exemplo, que tinham sua inspiração nas referências do passado clássico. Eram os antiquários os que revelavam essas fontes do mundo clássico da Antigüidade e neste universo as imagens tinham um papel de destaque. Como indica Francis Haskell, os antiquários tiveram o mérito de superar uma desconfiança preponderante em relação às imagens, reivindicando a validade da imagem como fonte histórica.<sup>3</sup>

De algum modo, as leituras da historiografia nos tempos atuais tendem a reconhecer somente as práticas de estudo da história que se assemelham ao modelo da história científica consagrada a partir do século XIX. Essas leituras caracterizam a constituição de uma memória disciplinar.<sup>4</sup> Nesse percurso, definiu-se o uso das fontes escritas como padrão geral de avaliação das práticas de investigação histórica. Tal abordagem da história da História despreza, por exemplo, a influência e a abrangência

<sup>3</sup> Ver HASKELL, Francis. *History and its images: art and the interpretation of the past*. New Haven/London: Yale University Press, 1993.

<sup>4</sup> Sigo aqui a inspiração proposta no texto de GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. A cultura histórica oitocentista: a constituição de uma memória disciplinar. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História cultural: experiências de pesquisa*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2003.

<sup>5</sup> O quadro aqui esboçado se apóia em informações baseadas nos dois livros de referência geral sobre o campo dos estudos visuais ou da cultura visual: ELKINS, James. *Visual studies: essays on verbal and visual representation*. New York/London: Routledge, 2003 e DIKOVITSKAYA, Margaret. *Visual culture: the study of the visual after the cultural turn*. Cambridge, Ms./London: The MIT Press, 2005.

do movimento dos antiquários e sua abertura para a diversidade das fontes da história. Certamente, pode-se dizer que há nisso a vontade de afirmar uma visão linear da história da História que tende a uma leitura evolucionista do conhecimento e que procura desconhecer os muitos usos do passado nas sociedades de todos os tempos e a diversidade de formas de pensar a História.

Nessa leitura da história da História, o documento escrito se impôs como padrão de fonte histórica. A concepção de documento se definiu como prova dos fatos, seguindo a inspiração do modelo de Lorenzo Valla. Este modelo foi validado pela concepção cientificista de documento, e traduziu a afirmação da objetividade do conhecimento como dado.

É nesse sentido que as imagens foram desprezadas. De modo geral, a possibilidade de usá-las como provas não favoreceu a valorização delas na historiografia que, entretanto, utilizou as imagens nos campos em que as fontes escritas não se evidenciavam suficientes, como no estudo da Antigüidade. A objetividade do conhecimento definida pelo dado se estabeleceu por interpretações estáticas e unívocas dos fatos e não permitiu reconhecer as aberturas possíveis da verossimilhança, tampouco valorizou a diversidade de experiências sociais e a multidimensionalidade do processo histórico.

A crítica contemporânea à concepção cientificista de história conduziu também à crítica da concepção correspondente de documento histórico, que parte da perspectiva de que os registros do passado que chegam até os dias de hoje não são inocentes. Se os vestígios do passado atravessaram os tempos, é porque, em grande medida, originaram-se do esforço de antigas gerações de legar uma certa idéia de seu tempo e de sua sociedade às gerações futuras. São, assim, produtos de uma operação seletiva que traduz o controle sobre as informações que a sociedade exerce sobre si mesma. A afirmação do universo do estudo da história das representações, valorizada pelos estudos da história do imaginário, da antropologia histórica e da história cultural, impôs a revisão definitiva da definição de documento e a revalorização das imagens como fontes de representações sociais e culturais. É nesse sentido que a historiografia contemporânea, em certa medida, promoveu um reencontro com o estudo das imagens.

## Estudos visuais

A renovação do interesse pelos estudos da imagem e da arte não afeta apenas a historiografia contemporânea. Ao contrário, envolve diferentes enfoques que se identificam com várias tradições disciplinares do universo das humanidades e das ciências sociais. Esse envolvimento contemporâneo com a interrogação sobre a imagem resultou na construção do novo campo interdisciplinar de pesquisa que tem como objeto de investigação a cultura visual. Este campo, também chamado de estudos visuais, institucionalizou-se a partir dos Estados Unidos nos anos 90, no final do século XX.<sup>5</sup>

Os dois programas de pesquisa de nível de pós-graduação que se constituíram de modo pioneiro nos Estados Unidos foram organizados pela colaboração interdepartamental. A primeira iniciativa se desenvolveu a partir de 1989 e originou o programa de Estudos Culturais e Visuais da Universidade de Rochester, que integrou profissionais da área da história

da arte e da literatura comparada. Em seguida, em 1998, foi criado o programa de Estudos Visuais na Universidade de Califórnia de Irvine (UCI) por iniciativa dos programas de história da arte e de cinema. Neste quadro, destaca-se a importância da colaboração da história da arte com outras disciplinas.

O trabalho da Universidade de Rochester se estabeleceu desde que profissionais envolvidos com a institucionalização do novo campo de estudos se envolveram com a promoção de dois seminários importantes e que resultaram na publicação de dois livros marcantes no debate sobre os estudos de cultura visual e editados sob a coordenação de Norman Bryson, Michael Ann Holly e Keith Moxe.<sup>6</sup> O primeiro seminário foi realizado em 1987, no Hobart and William Smith College, e o segundo em 1989, na própria Universidade de Rochester. Resultaram de um grande projeto integrado de pesquisa de nível nacional, que envolveu diversos pesquisadores com o objetivo de colocar o estudo da história da arte em discussão a partir do debate teórico realizado em outros campos de reflexão.

Além dessas referências, a memória da institucionalização do estudo da cultura visual remete, com frequência, ao seminário de graduação chamado “Cultura visual”, ministrado na Universidade de Chicago por W. J. T. Mitchell no início dos anos 90, depois que ele foi trabalhar no departamento de história da arte. Seu curso tinha a intenção de abarcar todas as mídias e ser mais do que uma introdução à história da arte ao interrogar como as pessoas vêem o mundo e estabelecem diversos tipos de representações. Também pretendia discutir as formas de produção e circulação de imagens, chamar atenção para as diferenças entre o verbal e o visual e colocar em questão a distinção entre alta e baixa cultura nas artes.

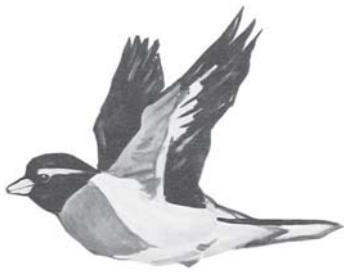
A partir de 1998, Nicholas Mirzoeff iniciou o curso “Imagens e textos: compreendendo a cultura” como pré-requisito para os cursos de cinema e estudos culturais da Universidade do Estado de Nova York (SUNY), de Stony Brook. Em suas aulas, Mirzoeff procurou discorrer sobre os diferentes tipos de imagens que caracterizam a vida cotidiana dos tempos atuais com o objetivo de promover um pensamento crítico sobre o visual.

Ao lado dessas iniciativas de ensino, os autores de referência sempre anotam que a categoria de cultura visual ganhou publicidade nos Estados Unidos na década de 90. Isso pode ser constatado pelo destaque que a revista *October*, em um número de 1996, deu à discussão da noção de cultura visual ao publicar o resultado de uma enquete realizada com acadêmicos de diferentes áreas disciplinares dos EUA sobre a cultura visual.

Em 2002, o processo de institucionalização do novo campo de estudos se firmou, ainda, em duas revistas acadêmicas: *Journal of Visual Culture*, editada pela Sage Publications, e *Visual Studies*, publicada pela editora Routledge. Ambas foram lançadas com o selo de duas casas editoriais importantes no mundo acadêmico anglo-saxão. A segunda revista é, na verdade, a continuação do *Visual Sociology Review*, que foi iniciada em 1986 e caiu em um projeto editorial renovado pela discussão intelectual mais recente. Cabe mencionar que na internet, nos últimos anos, surgiram fóruns e revistas eletrônicas que são dedicados ao debate sobre a cultura visual.

O processo de institucionalização de um novo campo de estudos visuais pode ser reconhecido também pelo lançamento das primeiras an-

<sup>6</sup> Ver BRYSON, Norman; HOLLY, Michael Ann e MOXEY, Keith (eds.). *Visual theory: painting and interpretation*. Cambridge: Polity Press/Blackwell, 1991 e *Visual culture: images and interpretations*. Hanover/London: Wesleyan University Press, 1994.



<sup>7</sup> Cf. BIRD, John *et al.* (eds.). *The block reader in visual culture*. London/New York: Routledge, 1996.

<sup>8</sup> Ver MIRZOEFF, Nicholas (ed.). *The visual culture reader*. London/New York: Routledge, 1998.

<sup>9</sup> Cf. EVANS, Jessica e HALL, Stuart (eds.). *Visual culture: the reader*. London: Sage, 1999.

<sup>10</sup> ELKINS, James. *Visual studies: essays on verbal and visual representation*. New York/London: Routledge, 2003.

tologias de textos dedicados ao temas da cultura visual. Elas se constituem como obras de referência (conhecidas, no mundo acadêmico anglo-saxão, como *readers*) e representam a consagração, a partir do mercado editorial, da reflexão sobre uma certa temática, demarcando abordagens e problemáticas, bem como apresentando fontes de referência e autores fundadores do universo de estudo. O *The block reader in visual culture*, de 1996, coordenado por John Bird, entre outros, reuniu escritos que apareceram originalmente entre 1979 e 1989, no periódico britânico *Block*. O conjunto dirige-se, sobretudo, para uma abordagem da arte como questão social e ideológica e representa uma perspectiva crítica em relação às formas estabelecidas de tratamento da história da arte, defendendo uma análise materialista da arte, tal como define Margaret Dikovitskaya<sup>7</sup>.

Em 1998, foi lançado o *The visual culture reader*, organizado por Nicholas Mirzoeff<sup>8</sup>. Nesta antologia, a demarcação do universo de interrogação parte de um diálogo crítico com a história da arte para pensar as relações com a vida cotidiana, a questão contemporânea da virtualidade (corpos virtuais e espaços virtuais), para abordar a cultura pós-colonial, os temas do gênero e da sexualidade, inclusive da pornografia. O que se destaca do conjunto é o enfoque que valoriza a discussão sobre o papel do visual no mundo atual.

Já a obra *Visual culture: the reader*, de 1999, foi organizada por Jessica Evans e Stuart Hall em três partes: a primeira fornece elementos para indagar as retóricas da imagem e as técnicas do visível, a segunda trata da fotografia — o que indica a valorização dada pelos organizadores à reflexão sobre os meios técnicos na expressão visual — e a terceira trata das relações entre o olhar e a subjetividade para abordar questões como gênero e raça. O ponto de partida do livro é a constatação de que a cultura visual tem sido abordada pela expansão dos estudos culturais e de mídia, orientados pela leitura de autores como Walter Benjamin, Roland Barthes, Jacques Lacan e Michel Foucault, que terminam por constituir bases canônicas.

Ao final da apresentação de *Visual culture: the reader*, os organizadores indicam que a concepção proposta de cultura visual permite ultrapassar a particularidade de cada um dos meios de expressão, bem como as narrativas teleológicas construídas em torno de disciplinas individualizadas. Desse modo, argumenta-se em favor de um deslocamento da história da arte pela cultura visual, estabelecendo um movimento da arte para o visual, da história para a cultura.<sup>9</sup>

Esse quadro de institucionalização se completa com a publicação de duas obras de referência — *Visual studies* e *Visual culture: the study of visual after the cultural turn* — que procuram sintetizar e apresentar o debate sobre o novo campo de estudos acadêmicos que tem a cultura visual como objeto.

Lançado em 2003 por James Elkins, *Visual studies*<sup>10</sup> poderia sugerir uma desconfiança em relação ao campo pelo seu título, mas, na abertura do livro, o autor anuncia um ponto de vista crítico e defende um aprofundamento dos estudos visuais para que se tornem mais ambiciosos e, acima de tudo, mais difíceis, com base em mais análises. Para ele, em uma década de existência, o campo já produziu obras importantes, mas ao mesmo tempo gerou antologias e livros que são mais de celebração do que reflexivos. É assim que o professor de história da arte da Escola do Institu-



to de Arte de Chicago define a sua introdução como cética, na medida em que não propõe fazer um mero levantamento geral do campo, mas ir além, marcando uma posição.

Enquanto o último capítulo termina fazendo uma reflexão sobre o que é a alfabetização visual, chama mais atenção o primeiro capítulo, que esboça um quadro de institucionalização alargado do novo campo acadêmico de estudos. O quadro caracteriza que os estudos visuais já ultrapassaram a fronteira dos EUA e se estendem por vários centros acadêmicos do mundo, demarcando o interesse geral atual e a universalidade do estudo sobre o visual.

Claramente, James Elkins apresenta um quadro de evolução que é decorrência do campo dos estudos culturais — que se desenvolveu na Inglaterra a partir de autores cuja produção intelectual ganhou maturidade na década de 60 do século XX — e do qual se origina a interrogação sobre a cultura visual que vai conduzir a afirmação dos estudos visuais. De todo modo, ele destaca a confusão que reina nas demarcações institucionais dos estudos visuais, encontrando diferentes lugares e interlocuções no universo acadêmico no seu processo de institucionalização. Ao enumerar os vários periódicos que tratam de temas e questões associados aos estudos visuais, o autor abre um leque disciplinar diversificado que permite observar como o novo campo de estudos pode ser definido como uma reunião de experiências diversas, caracterizando-se, em grande medida, como um território difuso.

Assim, a impressão que resulta da leitura do livro de James Elkins é que os estudos visuais ainda se definem muito mais como um campo aberto e que busca ultrapassar limites disciplinares estabelecidos. O autor aponta que o novo campo encontra maior receptividade no âmbito dos estudos de mídia e cinema ou dos estudos femininos. Contudo, dedica um item do livro para salientar a importância dos estudos visuais para a história da arte, estabelecendo aí o diálogo fundamental que organiza os estudos visuais. Trata-se de uma relação tensa, segundo a leitura do livro.

Elkins salienta que os professores de história da arte compreendem facilmente que eles ensinam para os cursos de cinema, mas o inverso já não é tão facilmente aceito. Nesse mesmo sentido, destaca que a Universidade de Rochester não tem pós-graduação em história da arte. Portanto, de modo conclusivo, o autor indica que os estudos visuais são vizinhos de muitas outras disciplinas, mas certamente estão mais próximos da história da arte. A leitura de seu livro, na verdade, pode ser entendida como uma forma de defender novas questões e enfoques para a renovação da história da arte.

O livro de Margaret Dikovitskaya, *Visual culture: the study of visual after the cultural turn*<sup>11</sup>, publicado em 2005, procura demarcar a história da emergência da categoria de cultura visual a partir de um levantamento bibliográfico geral. Apresenta uma identificação das bases teóricas e metodológicas que caracterizam o debate em torno do conceito de cultura visual e termina com uma explanação de como o ensino da cultura visual tem sido tratado em algumas instituições pioneiras nos EUA, em nível tanto de graduação como de pós-graduação. O apêndice se constitui como um documento importante, pois reúne 17 entrevistas com autores que se identificaram com a promoção do estudo da cultura visual na América do Norte.

<sup>11</sup> Ver DIKOVITSKAYA, Margaret. *Visual culture: the study of the visual after the cultural turn*. Cambridge, Ms./London: The MIT Press, 2005.

<sup>12</sup> Cf. MITCHELL, W. J. T. *Picture theory: essays on verbal and visual representation*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1994.

No geral, o livro é produto de um esforço sistemático de caracterização dos estudos visuais como disciplina marcada por uma história própria, com objeto e metodologia específicos. Margaret Dikovitskaya argumenta que a orientação teórica dos estudos visuais está informada pelas tendências do pós-estruturalismo e pelos estudos culturais. A partir da construção do conceito de cultura visual, o foco recai na análise da imagem visual como elemento dos processos de produção de sentido em contextos culturais. O que o trabalho procura sublinhar é que o estudo sobre a cultura visual emergiu do encontro da história da arte com os estudos culturais e estabeleceu o território dos estudos visuais. Assim, pode-se entender que o campo dos estudos visuais coloca questões que não foram postas pela história da arte e que, segundo a autora, podem caracterizar uma nova historiografia de marca interdisciplinar.

No quadro geral de institucionalização dos estudos visuais, observa-se, portanto, que a emergência do conceito de cultura visual e a projeção do campo dos estudos visuais representam o reconhecimento de novas possibilidades de estudo da imagem e da arte, colocando a visualidade no centro de interrogação. Em seu desdobramento, o questionamento desenvolvido leva a repensar posturas diante de tradições disciplinares de investigação estabelecidas com implicações que tem a história da arte como referência principal.

### **Cultura visual: definições**

Os estudos visuais ou o conceito de cultura visual não tem o mesmo sentido para os autores que se debruçaram sobre o tema e suas problemáticas. É possível reconhecer escolas de pensamento formadas em diferentes instituições e que são moldadas a partir de opções conceituais distintas, definindo diversas orientações de trabalho, nem sempre complementares. Há, contudo, dois universos gerais que definem a cultura visual, ora de modo abrangente, ora de modo restrito.

Inicialmente, pode-se caracterizar uma definição abrangente, que aproxima o conceito de cultura visual da diversidade do mundo das imagens, das representações visuais, dos processos de visualização e de modelos de visualidade.

W. J. T. Mitchell cunhou nos anos 90, nos EUA, a expressão *pictorial turn* para tratar a discussão teórica que se desenvolveu sobre a imagem<sup>12</sup>. O termo é inspirado na leitura do filósofo Richard Rorty, que caracteriza a história da filosofia por uma série de viradas, ou reviravoltas, e que trata especificamente da chamada virada lingüística, ou *linguistic turn*. Esse fenômeno, que ocorreu a partir do final da década de 50, pode ser entendida como o momento em que se passou a dar destaque na crítica das artes e das formas culturais aos diversos modelos de "textualidade" e discursos. Mitchell, por sua vez, no primeiro capítulo de *Picture theory*, indica que um novo movimento estaria ocorrendo e que, mais uma vez, as diferentes disciplinas do campo das humanidades estariam sendo desafiadas a complexificar sua reflexão por meio do estabelecimento de uma ampla ordem de questionamentos intelectuais a partir da imagem. E a esta nova virada, Mitchell chama de *pictorial turn*, que poderíamos traduzir como virada pictórica, enfatizando o figurado como representação visual.

O mesmo tema da virada pictórica vai ser retomado por Martin Jay

para sublinhar a importância assumida pelos modos de ver e pela experiência visual como paradigma da nossa época. Ele aponta para o fato de que o modelo de leitura de textos, que serviu para as interpretações pós-objetivistas, é recusado pelo novo paradigma e substituído por modelos de visualidade e de expectadores (*spectatorship*). O figurado resiste aos parâmetros da discursividade e impõe um modo de análise próprio que revaloriza o estudo da percepção e abre o campo para interpretações históricas e culturais.

Nessa perspectiva, importa, sobretudo, não tomar a visão como dado natural e questionar a universalidade da experiência visual. Trata-se de abandonar a centralidade da categoria de visão e admitir a especificidade cultural da visualidade para caracterizar transformações históricas da visualidade e contextualizar a visão.<sup>13</sup> Em entrevista apresentada no livro de Margaret Dikovitskaya, Martin Jay reafirma a idéia de que o advento da cultura visual decorre do fato de que não podemos mais separar os objetos visuais de seu contexto.<sup>14</sup>

A categoria de virada se torna um ponto de discussão das propostas de demarcação da abordagem do conceito de cultura visual. A particularidade do trabalho de Martin Jay vai se traduzir em texto mais recente, no qual substitui a categoria de *pictorial turn* pela de *visual turn* ou virada visual.<sup>15</sup> Abandona a ênfase no pictórico, ou figurado, para acentuar o visual e a visualização. A nuance da diferença, traduzida no jogo de palavras, fica mais clara em inglês do que na sua tradução. De todo modo, ainda que W. J. T Mitchell também destaque na sua abordagem a relação com o campo da história da arte, tanto ele quanto Martin Jay tomam os estudos culturais como referência para a discussão sobre a cultura visual. Isto afirma uma orientação de estudo comum que parte da definição das representações como práticas de significação.<sup>16</sup>

A dívida da cultura visual com os estudos culturais, aliás, contagia boa parte da bibliografia.<sup>17</sup> É a partir desse ponto que Margaret Dikovitskaya, ao discutir a categoria de *pictorial turn* e de *visual turn*, defende que a emergência dos estudos visuais está marcada pela interseção com os estudos culturais, o que impõe que se considere antes a virada cultural, o *cultural turn*.

Foi no início dos anos 80 que o estudo da cultura se tornou central para as ciências humanas e conduziu a uma revisão do estatuto do social. Nesse contexto, o lado subjetivo das relações sociais ganhou espaço e consolidou uma tendência que passou a sublinhar como a cultura — o sistema de representações — instigava as forças sociais de um modo geral, não sendo mero reflexo de movimentos da política ou da economia. A virada cultural destacou os vínculos entre conhecimento e poder, o que serve, igualmente, para demarcar o estudo das imagens. A cultura visual seria, portanto, um desdobramento de um movimento geral de interrogação também sobre a cultura em termos abrangentes.<sup>18</sup>

Dikovitskaya publicou ainda várias entrevistas realizadas com diferentes personalidades envolvidas nas discussões sobre o conceito de cultura visual e distinguiu os seus diferentes tratamentos.<sup>19</sup> É possível se reconhecer um novo debate que define o campo dos estudos visuais em termos de fronteiras disciplinares. Assim, observa-se que Michael Ann Holly, por exemplo, considera estudos visuais como um termo híbrido que é resultado da aproximação do pensamento sobre a obra de arte com

<sup>13</sup> Cf. JAY, Martin. Introduction: Vision in context: reflections and refractions. In: BRENNAN, Teresa e JAY, Martin (eds.). *Vision in context: historical and contemporary perspectives on sight*. New York/London: Routledge, 1996.

<sup>14</sup> Cf. An interview with Martin Jay. In: DIKOVITSKAYA, M, *op. cit.* e JAY, Martin. The visual turn: the advent of visual culture. *Journal of visual culture*. n. 1, p. 92-97.

<sup>15</sup> Cf. JAY, Martin. The visual turn: the advent of visual culture. *Journal of visual culture, op. cit.*

<sup>16</sup> Uma das fontes recorrentes dessa discussão no campo dos estudos culturais é o livro: HALL, Stuart (ed.). *Representation: cultural representations and signifying practices*. London: Sage Publications, 2003. No campo da cultura visual, o livro de STURKEN, Marita e CARTWRIGHT, Lisa (*Practices of looking*. Oxford/New York: Oxford University Press, 2001) se filia diretamente à reflexão de Stuart Hall.

<sup>17</sup> Essa relação entre os estudos culturais e os estudos de cultura visual está presente em muitos trabalhos, mas é claramente afirmada no livro de Walker e Chaplin, sublinhando as relações entre os elementos cultura visual e classe social, estrutura e conflitos. Cf. WALKER, John A. e CHAPLIN, Sarah. *Visual culture: an introduction*. Manchester/New York: Manchester University Press, 1997.

<sup>18</sup> Cf. DIKOVITSKAYA, Margaret, *op. cit.*

<sup>19</sup> As referências às entrevistas que se seguem estão baseadas no trabalho de Margaret Dikovitskaya já citado. Ainda que a leitura do segundo capítulo de seu livro sirva de inspiração, a construção do argumento aqui apresentado não segue exatamente as anotações da autora.

a teoria contemporânea que vem de outras disciplinas, especialmente a semiótica e o feminismo. Os estudos visuais, assim, interrogam o papel de todas as imagens na cultura que podem ser comparadas como representações visuais produzidas no âmbito da produção cultural, não deixando espaço para antigas categorias do campo das artes como obra-prima, criação do gênio ou arte menor, entre outras.

No mesmo sentido, James D. Herbert argumenta que os estudos visuais correspondem à disciplina que tem a cultura visual como objeto, o que permite tratar os aspectos visuais de todas as criações humanas, inclusive os que não são designados como artísticos. Evidencia-se um ponto de vista crítico à defesa da excepcionalidade do estatuto artístico de alguns objetos visuais em favor de uma noção abrangente de imagem.

Ainda segundo Dikovitskaya, Janet Wolf afirma que os estudos visuais dão atenção às imagens, mas usa teorias que foram desenvolvidas no largo campo das humanidades e das ciências sociais para colocar em questão as formas como os sentidos são produzidos e entram em circulação em contextos sociais específicos. Assim, de um modo novo, aponta-se para velhas questões. De certo modo, o trabalho de W. J. T. Mitchell descreve um percurso semelhante ao pressupor a cultura visual como análoga à lingüística. Para ele, a cultura visual se refere ao mundo interno de visualização que faz apelo à imaginação, à memória e à fantasia. Diferentemente de Janet Wolf, porém, ele considera que o termo “estudos visuais” é muito vago, pois pode se referir a qualquer coisa que se relacione à visão. Cultura visual, para o autor, sugere algo mais próximo do conceito antropológico de visão, como artificial, convencional, como os idiomas, sistemas construídos na fronteira entre o natural e o cultural. O campo de estudos da cultura visual pode ser definido, portanto, como o estudo das construções culturais da experiência visual na vida cotidiana, assim como nas mídias, representações e artes visuais.

Fazendo referência a Raymond Williams, Mitchell considera o cultural como a ordem de imagens e mediações que tornam a sociedade possível. Desse modo, o social e o cultural se confundem e podem ser intercambiáveis, ainda que a cultura não seja o mesmo que a sociedade, porque esta se refere às relações sociais, enquanto a cultura é o conjunto dos elementos que tornam estas relações possíveis. Assim, a cultura visual é o que torna possível uma sociedade de gente que enxerga. A centralidade está posta na cultura, uma vez que se considera que toda prática social depende dos seus sentidos. Portanto, segundo Mitchell, a cultura visual pode ser definida não apenas como o campo de estudos da construção social do visual em que se operam imagens visuais e se realiza a experiência visual. Pode ser também entendida como o estudo da construção visual do social, o que permite tomar o universo visual como terreno para examinar as desigualdades sociais.

Em contraposição, é possível reconhecer um outro ponto de vista que define cultura visual de modo restrito, como o de Chris Jenks, que serve para abordar especificamente a cultura ocidental, definida pela centralidade do olhar. Esse ocularcentrismo, segundo o argumento do autor, estabelece a primazia do olhar como recurso para relacionar uma natureza exterior com uma mente interior, que traduz a metodologia da observação e o princípio epistemológico do empirismo como base do pensamento científico ocidental. É assim que se pode compreender como, no



Ocidente, a experiência social do mundo é reduzida à percepção e termina por afirmar um olhar inocente. A possibilidade de interrogação sobre o olhar ocidental parte do pressuposto de que os modos de ver são definidos como visões parciais do mundo, que, por meio de representações visuais, reordenam o mundo a partir do olhar. O autor conclui que a teorização do olhar como prática social implica investigar os fundamentos do pensamento na cultura ocidental, identificando cultura visual como cultura ocidental.<sup>20</sup>

Ainda que de outro modo, esse ponto de vista restrito da definição de cultura visual é representado ainda por Nicholas Mirzoeff. Este autor defende a necessidade do estudo da cultura visual se posicionar como o estudo crítico da cultura global da visualidade, sob domínio da mediação tecnológica baseada na imagem digital ou virtual. Para ele, o desenvolvimento recente da tecnologia digital é a causa de mudanças culturais importantes que deram lugar à preeminência do visual na vida cotidiana. Seu estudo resulta da interface entre todas as disciplinas que tratam da visualidade da cultura contemporânea. Mirzoeff opta, assim, por usar o termo visualidade como a ponte entre representação e poder cultural na era da globalização.

Lisa Cartwright, por sua vez, corrobora esse ponto de vista ao enfatizar a especificidade dos problemas que advém do domínio tecnológico sobre o universo das práticas visuais em tempos atuais. De modo interessante, seu estudo destaca a análise da virtualidade óptica e os domínios pós-virtuais nos campos dos discursos médico e científico, como no caso da associação entre biomedicina e tecnologia digital — o que só é possível nos dias de hoje.

Nicholas Mirzoeff, organizador de *The visual culture reader*, critica os que reduzem a cultura visual a uma mera história das imagens tratadas pela noção de representação (fazendo referência especificamente a Bryson, Holly e Moxey), assim como os que acreditam que uma sociologia da cultura visual pode estabelecer uma teoria social da visualidade (Chris Jenks). Para ele, a cultura visual é uma abordagem para estudar o modo de vida contemporâneo do ponto de vista do consumidor, interrogando como são buscados informação e prazer pelo consumidor por meio de tecnologia visual, ou os aparatos concebidos para intensificar o olhar. Ressalta, então, os processos de visualização e sua importância da vida cotidiana. Nessa conexão, segundo o autor, é que se entende que a cultura visual não depende das imagens propriamente ditas, mas da “tendência moderna de figurar ou visualizar a existência”.<sup>21</sup>

De acordo com Mirzoeff, do mesmo modo que o século XIX foi o tempo do jornal e do romance, a cultura fragmentada chamada de pós-moderno poderia ser mais bem pensada como visual. Isso permite a discussão proposta pelo autor ao definir o pós-moderno pela cultura visual. Ele considera que “é a própria crise visual da cultura que gerou a pós-modernidade”<sup>22</sup> e define o pós-moderno como o contexto que resulta da crise causada pelo modernismo e a cultura moderna em seu confronto com a falência de suas próprias estratégias de visualização. A cultura visual se define, então, como o contexto da cultura contemporânea recente.<sup>23</sup>

Este reducionismo sobre a cultura visual é criticado por David N. Rodowick, que defende que a noção de cultura visual não deve ser aplica-

<sup>20</sup> Cf. JENKS, Chris (ed.). *Visual culture*. London/New York: Routledge, 1995.

<sup>21</sup> MIRZOEFF, Nicholas. *An introduction to visual culture*. London/New York: Routledge, 1999, p. 5. A introdução desse livro é republicada no *reader* organizado pelo mesmo autor e já citada anteriormente nesse trabalho.

<sup>22</sup> MIRZOEFF, Nicholas, *op. cit.*, p. 4.

<sup>23</sup> Cabe mencionar que na bibliografia brasileira também se encontram ecos dessa perspectiva representada por N. Mirzoeff. Karl Erik Scholhammer, por exemplo, defende que a modernidade urbana poderia ser caracterizada pela cultura da imagem. Cf. SCHOLLHAMMER, Karl Erik. A literatura e a cultura visual. In: OLINTO, Heidrun Krieger e SCHOLLHAMMER, Karl Erik (org.). *Literatura e cultura*. Rio de Janeiro/São Paulo: Ed. PUC-Rio/Loyola, 2003.

<sup>24</sup> Cf. MITCHELL, W. J. T., *op. cit.*

<sup>25</sup> W. J. T. Mitchell chega a comentar, nesse sentido, a escola de Warburg e sua orientação para uma iconografia geral e por modos não-artísticos de representação visual, o que deveria ser a base de uma *Bildwissenschaft* ou ciência da imagem. Cf. An interview with W. J. T. Mitchell. In: DIKOVITSKAYA, M., *op. cit.*, p. 238-257.

da ao século XX, mas deve servir para pensar historicamente. Sobre a mesma questão, W. J. T. Mitchell argumenta que não é possível negar as razões que nos conduzem na atualidade a colocar a imagem no centro das preocupações. Contudo, a evidência da presença massiva da era da imagem eletrônica nos nossos dias não deve conduzir a evitar o fato de que o poder das imagens é muito antigo, o que faz com que idolatria, iconoclastia, iconofilia e fetichismo não sejam fenômenos exclusivos do mundo “pós-moderno”. Esse paradoxo seria próprio de nosso tempo e conviver com a fantasia de que a cultura pode ser totalmente dominada pelas imagens se tornou uma possibilidade técnica efetiva na escala global.<sup>24</sup>

É preciso, portanto, considerar duas perspectivas gerais na definição de cultura visual: uma restrita e outra abrangente. Ambas se afastam na consideração sobre a historicidade da cultura visual. Dito de outro modo: a primeira entende a cultura visual de modo restrito, na medida em que ela corresponde à cultura ocidental, marcada pela hegemonia do pensamento científico (Chris Jenks) ou na medida em que a cultura visual traduz, especificamente, a cultura dos tempos recentes marcados pela imagem virtual e digital, sob o domínio da tecnologia (Nicholas Mirzoeff); a segunda perspectiva, que abarca diversos autores, considera que a cultura visual serve para pensar diferentes experiências visuais ao longo da história em diversos tempos e sociedades.

Por fim, podemos ainda identificar autores que valorizam o conceito de cultura visual na medida em que permite interrogar a especificidade dos objetos visuais — o que interessa, sobretudo, para rever o estatuto artístico atribuído a certas imagens. Nesse caso, a interrogação sobre o objeto de estudo valoriza a categoria de imagem em sua relação com a cultura visual. Decorre disso um debate sobre a demarcação dos estudos visuais como novo campo disciplinar, mas cuja marca é seu caráter interdisciplinar.

## Arte e imagem

No debate sobre o conceito de cultura visual, observa-se que a discussão sobre a arte é um dos seus centros de interrogação. Nota-se uma tendência forte que valoriza a cultura visual para desnaturalizar o conceito de arte e o estatuto artístico. A resposta, ao dessacralizar o objeto artístico, dissolve a problemática da arte num tratamento do objeto visual na sua generalidade. Isso pode se aproximar do interesse de muitos historiadores da arte por áreas que estão fora das fronteiras tradicionais da história da arte.<sup>25</sup>

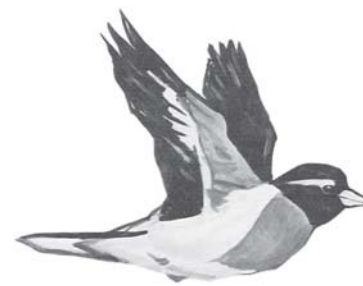
Segundo o balanço bibliográfico geral realizado por Margaret Dikovitskaya, é possível indicar que, quando o termo “cultura visual” apareceu pela primeira vez no título de um livro em língua inglesa, o trabalho não se dedicava ao estudo de arte. *Towards a visual culture*, de 1969, escrito por Caleb Gattegno, tratava das possibilidades de educação pela televisão. Essa perspectiva dissociada da história da arte aparece ainda em dois outros livros — *Comics and visual culture: research studies from ten countries*, de 1986, organizado por Alphons Silbermann e H. D. Dyroff, e *The way it happened: a visual culture history of the Little Traverse Bay Bands of Odawa*, de 1991, escrito por James McClurken. O primeiro deles tratava dos quadrinhos e do desenho animado, enquanto o segundo abordava a

história de um grupo social por meio de imagens de diferentes suportes. Isso significa dizer que, até a institucionalização do campo dos estudos visuais, o tema da história e das artes não era imediatamente associado à cultura visual. Assim, parece que nestes livros o termo foi usado para promover uma interrogação original sobre os meios de expressão contemporâneos e sobre as relações entre produção visual e construção de identidades.

Mas, além disso, o termo “cultura visual” partiu do reconhecimento da diversidade do universo de imagens, favorecendo um tratamento das imagens que não esteve baseado na tipologia que distingue materialmente os tipos de imagens. Nesse caminho, a utilização da noção de cultura visual tornou possível superar a falta de um objeto próprio que se encontra esfacelado diante de uma divisão tradicional de história da arte, do filme ou do cinema, da fotografia etc, consequência de uma definição dos objetos visuais que se poderia chamar de positivista.

Por outro lado, é comum encontrarmos a indicação de que a emergência da categoria de cultura visual tem fontes na própria reflexão oriunda do campo da história da arte. Uma referência constante é o livro de Michael Baxandall, *Painting and experience in fifteenth-century Italy*, de 1972<sup>26</sup>. Nesta obra, ao procurar relacionar arte e história social de modo original, Baxandall introduziu a noção de *period eye*, que pode ser traduzido de modo aproximado como um “olhar de época” que identifica hábitos visuais e modos cognitivos de percepção. A interrogação desenvolvida propõe que os quadros são pintados a partir de uma experiência geral que sustenta modelos e padrões visuais construídos e que caracterizam a capacidade de entendimento de imagens como uma habilidade historicamente demarcada. De acordo com Baxandall, pode-se dizer que o equipamento mental ordena a experiência visual humana de modo variável, uma vez que este equipamento é culturalmente relativo e orienta as reações diante dos objetos visuais. O espectador se vale de uma competência visual que é socialmente estabelecida, do mesmo modo que o pintor depende da resposta de seu público. Assim, a sociedade influencia a experiência visual. Fundamentalmente, Michael Baxandall aponta para o fato de que o olhar é um sentido construído socialmente e historicamente demarcado.

O livro de 1983 de Svetlana Alpers sobre a arte holandesa no século XVII é apontado como outra fonte importante para afirmação da categoria de cultura visual no campo da história da arte.<sup>27</sup> Em *A arte de descrever*, a autora busca evitar que o estudo da arte e de sua história se mantenha sob os parâmetros da arte italiana do Renascimento. Trata-se de definir a arte holandesa por meio da “diferença” em relação à arte italiana, que se baseia nos pressupostos estabelecidos por Alberti e que fixa o padrão de arte narrativa. O estudo se encaminha para caracterizar um universo de imagens não-albertianas, que definem uma arte descritiva que não se restringe às fronteiras holandesas. Há aí uma opção metodológica — que afirma explicitamente a inspiração em Baxandall — que pretende estudar a cultura visual holandesa.<sup>28</sup> A análise se desenvolve no sentido de afirmar que a representação pictórica do mundo no universo da pintura holandesa se constitui em oposição às formas narrativas de representação do mundo que têm como base os textos verbais, estabelecendo sua peculiaridade. A cultura visual aparece com especificidade própria, como uma noção de distinção em relação à cultura letrada.



<sup>26</sup> Ver BAXANDALL, Michael. *Painting and experience in Fifteenth-Century Italy: a primer in the social history of pictorial style*. 2nd ed. Oxford/New York: Oxford University Press, 1988 ou *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991 e *Pintura y vida cotidiana em el Renacimiento*. Barcelona/México: Editorial Gustavo Gili, 2000. Pelas diferenças entre os títulos dados ao livro de Baxandall nas edições de diferentes línguas e países, pode-se perceber a originalidade do seu trabalho, mas igualmente a dificuldade de compreender a particularidade de sua abordagem.

<sup>27</sup> Ver ALPERS, Svetlana. *A arte de descrever: a arte holandesa no século XVII*. São Paulo: Edusp, 1999.

<sup>28</sup> “O que me proponho a estudar, portanto, não é a história da arte holandesa, mas a cultura visual holandesa — pra usar de um termo que devo a Michael Baxandall”. ALPERS, Svetlana, *op. cit.*, p.39.

<sup>29</sup> Cf. BARNARD, Malcolm. *Approaches to understanding visual culture*. New York: Palgrave, 2001.

<sup>30</sup> Cf. ELKINS, James, *op. cit.*

Esse quadro da emergência da categoria de cultura visual no campo da história da arte se completa com a referência a duas coletâneas de textos, cuja publicação data respectivamente de 1991 e 1994: *Visual theory: painting and interpretation* e *Visual culture: images and interpretations*. Os dois livros condensaram os resultados de um programa de estudo desenvolvido entre 1987 e 1989. Entre os autores, destaca-se a liderança dos organizadores Norman Bryson, Michael Ann Holly e Keith Moxey. Em um dos artigos, Holly defende que o estudo da cultura visual deve tratar de objetos capturados na rede de significados culturais, procurando escapar do presentismo que envolve os valores artísticos. Moxey, por sua vez, indica duas possibilidades abertas à pesquisa: o estudo de todas as imagens sem distinções qualitativas entre elas e o estudo de todas as imagens cujo valor cultural de distinção foi ou está sendo estabelecido, com o pressuposto de que o critério estético não deve existir fora de um contexto histórico específico.

Como bem anota M. Dikovitskaya, trata-se de romper com uma teoria universal que animou a história da arte. O pressuposto é que o valor estético não é imanente, pois não há como negar que sua promoção é uma construção social. É a ausência dessa teoria de base epistemológica universal tradicional da história da arte que torna possível o campo da cultura visual. Revive, assim, a história da arte por meio do estudo e do reconhecimento da heterogeneidade do mundo das imagens, as diferentes circunstâncias de produção e a variedade de funções culturais e sociais que são atribuídas às imagens. Nesse caso, afirma-se uma história da arte entendida como história da imagem.

A aproximação da história da arte da história da imagem é acompanhada, também, em grande medida, por Malcolm Barnard, que considera que a cultura visual representa uma concepção mais inclusiva que torna possível abarcar todas as formas de arte e design.<sup>29</sup> Como acrescenta James Elkins, isso se relaciona com o fato de que os estudos visuais apresentam uma tentativa de evitar a abordagem da história por linhas pré-definidas da história, escapar da história dos estilos e abrir o estudo do visual a um conjunto mais abrangente de temas.<sup>30</sup> Nesse sentido, porém, é possível levantar questões que não são investigadas a partir do prisma da tradição disciplinar da história da arte.

Fundamentalmente, interessa acentuar que, enquanto a história da arte se guia por objetos individuais, os estudos visuais procuram expandir questões sobre o estatuto do objeto artístico para o universo mais geral das imagens e das representações visuais. Contudo, esta perspectiva da história da imagem implica que os estudos visuais não se organizam a partir do primado da arte diante de outras práticas de significação e de produção de discursos, indo além da percepção visual.

Esta interrogação proposta pela cultura visual representa uma reorientação geral do tratamento da história da arte. A disciplina se formou no fim do século XVIII, tornando-se sinônimo de história das belas-artes, o que era acompanhado pela idéia de um estatuto especial da arte diante da cultura. Nos anos 70, a história social da arte tentou se opor ao princípio de tratar as obras de arte isoladas de uma circunstância cultural mais alargada de suas condições de produção e recepção, dirigindo a atenção para contextos de criação políticos e ideológicos. Contudo, podemos considerar que a história social da arte não colocou em questão a própria



categoria de arte. Ao aproximar o objeto artístico do universo das imagens, desnaturalizando o estatuto de arte, o estudo desenvolvido a partir do conceito de cultura visual promoveu uma interrogação sobre a própria condição do objeto artístico, não admitindo a condição natural da arte ao insistir na sua construção social.

Acompanhando Margaret Dikovstskaya, podemos dizer que, ao abarcar a diversidade do mundo das imagens e confundir história da arte e história da imagem, os estudos visuais até podem explorar axiomas e pressupostos da metodologia da história da arte, problematizando-os sem necessariamente querer substituí-los. Por outro lado, os estudos visuais constituem um campo mais estreito que a história da arte, na medida em que restringem o marco crítico na abordagem dos objetos a partir de uma perspectiva teórica demarcada. O que se verifica, resumidamente, é que a categoria de cultura visual permite, de um lado, expandir a história da arte ao integrar os objetos artísticos no mundo das imagens ou ao integrar o mundo das imagens no mundo das artes. De outro lado, porém, a categoria de cultura visual apresenta um modo de colocar novos desafios para a história da arte, redefinindo o próprio estatuto da arte como construção histórica e com variações que lhe conferem historicidade própria.

### Modos de ver

Em 1972, John Berger apresentou uma interrogação original sobre o que denominou de “os modos de ver”.<sup>31</sup> Sua reflexão foi apresentada em livro, condensando o conteúdo reunido para uma série de TV produzida pelo canal estatal britânico BBC com o mesmo título de sua obra. Certamente, devido à característica do veículo de comunicação, a reflexão apresentada teve um efeito, sobretudo, provocativo. Essa iniciativa serve como uma referência pioneira da interrogação contemporânea sobre o olhar antes da afirmação da cultura visual. Fundamentalmente se traduz na idéia de afirmar, por meio dos modos de ver, que o olhar é múltiplo e que requer conhecer características intrínsecas às imagens, mas também admitir que o olhar precisa ser preparado para ver e analisar as imagens.

Diante da intenção de estudar os modos de ver, algumas indicações podem servir para demarcar a originalidade da problemática. Antes, porém, importa destacar que a perspectiva apoiada no conceito de cultura visual representa um outro modo de pensar a arte e as imagens, a partir de uma abordagem particular. Não se trata de mera sobreposição de quadros teóricos sobre a imagem previamente consagrados e ratificação da separação tipológica dos objetos visuais por categorias materialmente distintas. Isso, certamente, seria correr o risco de promover uma confusão teórica.<sup>32</sup>

Os modos de ver, primeiramente, podem ser demarcados num sentido sociológico geral, pois se trata de sublinhar que as convenções oculares permitem articular a dimensão visual das relações sociais.<sup>33</sup> Há assim uma relação entre visão e contexto que precisa ser estabelecida. A partir dos estudos culturais, pode-se dizer, porém, que o foco da cultura visual dirige-se para a análise da imagem como representação visual, resultado de processos de produção de sentido em contextos culturais. Percebe-se, em diversos autores, que a afirmação do conceito de cultura visual implica analisar as imagens como representações visuais no sentido de

<sup>31</sup> Cf. BERGER, John, *op. cit.*

<sup>32</sup> Nesse risco incorre o livro: HOWELLS, Richard. *Visual culture*. Cambridge: Polity, 2003.

<sup>33</sup> Esse ponto de vista é afirmado explicitamente em JENKS, Chris (ed.), *op. cit.*

<sup>34</sup> Para caracterizar regimes de visualidade, Martin Jay recorre à noção de “regime escópico”, que foi cunhada por Christian Metz. O ensaio de Martin Jay que trata deste conceito foi incluído, em versão parcial, no *reader* de Nicholas Mirzoeff, tendo sido originalmente publicado no livro organizado por FOSTER, Hal (ed.). *Vision and visibility*. Seattle: Bay Press, 1988.

<sup>35</sup> Cf. MITCHELL, W. J. T., *op. cit.*

<sup>36</sup> Cf. STURKEN, Marita e CARTWRIGHT, Lisa. *Practices of looking: an introduction to visual culture*. Oxford/New York: Oxford University Press, 2001.

<sup>37</sup> Desse ponto de vista, o autor defende uma iconologia revivida, capaz de promover novas noções a partir do encontro entre o *icon* e o *logos*, indo além de um estudo comparativo entre artes visuais e verbais, admitindo, assim, que a construção dos objetos humanos é ao mesmo tempo constituída pela linguagem e pela imagem. A outra chave proposta pelo autor é a aproximação crítica com o discurso da ideologia, propondo um quadro baseado em uma releitura da obra de Erwin Panowsky e Louis Althusser. W. J. T. Mitchell retoma, assim, em *Picture theory*, argumentos apresentados em seu livro *Iconology: image, text, ideology*. Chicago: University of Chicago Press, 1986.

<sup>38</sup> Cf. EVANS, Jessica e HALL, Stuart (eds.), *op. cit.* Essa abordagem é desenvolvida também por STURKEN, Marita e CARTWRIGHT, Lisa, *op. cit.*

problematizar a visão como processo ou identificar formas de visualização, colocando a visualidade em questão.<sup>34</sup>

Os estudos visuais, seguindo a inspiração dos estudos culturais, defendem que os sentidos não estão investidos em objetos. Ao contrário, o conceito de cultura visual sustenta o pressuposto de que os significados estão investidos nas relações humanas. É nesse sentido que a cultura é definida como produção social e, por isso, o olhar pode ser definido como construção cultural. Nesse sentido, as definições materiais e tipológicas devem ser concebidas como elementos do processo de significação. O objeto individual é integrado numa ampla rede de associações e de valores que integram as competências visuais.

O conceito de autonomia da arte é substituído pelo conceito de intertextualidade. A interrogação sobre a autonomia do visual e seus limites é colocada de modo a afirmar que a visão deve ser tratada como uma matriz que inclui outros sentidos. É assim que W. J. T. Mitchell condena a separação do verbal e do visual e defende que a tensão entre palavra e imagem é insuperável.<sup>35</sup> Ao defender o diálogo permanente entre representações verbais e pictóricas, o autor sublinha que as representações visuais são vistas como parte de um conjunto entrelaçado de práticas e discursos. Nesse mesmo sentido, Marita Sturken e Lisa Cartwright anotam também que a experiência visual não se realiza de modo isolado. Ao contrário, elas são enriquecidas pelas memórias e imagens de vários universos de nossas vidas. As autoras chegam a valorizar a interseção do visual com o auditivo e o tátil.<sup>36</sup> Portanto, no campo dos estudos visuais, nem sempre se considera desejável a separação do visual dos outros sentidos.

Mitchell considera ainda que a condição de espectador e as formas de leitura da imagem e da experiência visual não podem ser explicadas unicamente pelo modelo da textualidade, o que torna inevitável a necessidade de uma crítica global da cultura visual.<sup>37</sup> Tal como indicam Jessica Evans e Stuart Hall, a especificidade da cultura visual tem sido negligenciada no estudo das representações, levando à consideração de que os textos culturais são todos equivalentes. Os autores salientam que os estudos visuais não estão limitados ao estudo de imagens e representações, mas abarcam também práticas cotidianas de olhar e exposição.<sup>38</sup>

Com Mitchell, pode-se afirmar que isto implica um estudo da imagem como um jogo complexo entre visualidade, aparatos, instituições, discursos, corpos, e figuração. Cada um desses termos indica um complexo conjunto de práticas subjacentes que tornam possível a imagem e sua capacidade de conter significado. Visualidade se refere ao registro visual em que a imagem e o significado visual operam. O aparato diz respeito ao domínio do meio de expressão que condiciona a produção e a circulação, tal como a reprodução eletrônica em nossos dias. Ao nos referirmos às instituições, interessa observar as relações sociais organizadas em torno da produção da imagem e sua circulação. Os corpos, por sua vez, lembram-nos a necessidade de considerarmos a presença do observador, do espectador, como um “outro” necessário nos circuitos da promoção do significado visual, e que alguém conduz o controle da imagem. O plano da figuração não permite esquecer que as imagens têm um papel privilegiado no sentido de representar ou figurar o mundo em formas visuais. Contudo, esses planos não devem ser tomados individualmente. Ainda que não estejam em uma relação determinista ou causal, tampouco devem ser

considerados em termos de relações externas uns em relação aos outros.<sup>39</sup>

Não há razão para que a cultura seja pensada de forma estanque, separando domínios de alta cultura de domínios menos elevados. Trata-se de afirmar um conceito antropológico de cultura que se refere a todas as dimensões da vida, a um amplo leque de atividades na sociedade, às práticas de grupo compartilhadas. Marita Sturken e Lisa Cartwright chamam atenção para o fato de que os sentidos de toda imagem são múltiplos e que podem ser recriados a cada novo olhar. É preciso conhecer as convenções, considerando que as associações entre símbolos e códigos não são fixas, o que significa dizer que os sentidos são negociados. Assim, as práticas de olhar não devem ser definidas como atos de consumo passivos.

De modo conclusivo, o que se procurou defender neste texto é que a História como disciplina tem um encontro marcado com as fontes visuais. Esse certamente pode ser um caminho para rever a própria memória disciplinar e, ao mesmo tempo, revalorizar sua própria tradição erudita, ultrapassando fronteiras de conhecimento estabelecidas. Nesse encontro, há um laço a ser fortalecido entre a história da imagem e a história da arte para definir que o conceito de arte é histórico. O olhar sobre a história é capaz de deixar isso claro, mesmo que nossa experiência diante do fato artístico nos conduza a valores extemporâneos.

Esse reencontro aproxima a História do dilema ilustrado pelo tema clássico e conhecido de Édipo. Na história do rei de destino traçado, o único a advertir sobre os acontecimentos era o personagem cego, que enxergava o que os dotados do sentido da visão não conseguiam ver. Ao final, como forma de encontrar-se com seu próprio destino, Édipo se condenou à cegueira, por nunca ter enxergado com o seu próprio olho a evidência dos fatos. Na história do drama antigo fica a advertência sobre a tensão que existe entre a visão e o olhar, entre a capacidade de ver e o ato de enxergar. Expõe-se o paradoxo de que a visão pode cegar e que na cegueira é possível enxergar. A dialética entre o ver e o não-ver interroga o conhecimento como fruto do sensível, defendendo a ponte entre o dado e a abstração que permite ver onde os outros não vêem. Trata-se de definir o olhar como pensamento e fazer dele matéria do conhecimento histórico.

<sup>39</sup> Cf. EVANS, Jessica e HALL, Stuart (eds.), *op. cit.* p. 4 e 5.



*Artigo recebido e aprovado em abril de 2006.*

