

Mostrar o ver:**Uma crítica à cultura visual**

Publicado no **Journal of Visual Culture** 1(2) 2002.

W.J.T. Mitchell

RESUMO:**Mostrar o ver: Uma crítica à cultura visual**

Este ensaio tenta mapear as questões principais em torno dos estudos visuais como uma formação acadêmica emergente, bem como um conceito teórico ou objeto de pesquisa e ensino. Depois do levantamento de algumas das resistências enfrentadas pelos estudos visuais em áreas como história da arte, estética e estudos de mídia e da indicação de que os estudos visuais fazem as vezes de ‘suplemento perigoso’ a estas áreas, o ensaio se volta à discussão de algumas das maiores idéias pré-concebidas que parecem ser fundadoras tanto de considerações positivas quanto negativas acerca dos estudos visuais. Estas idéias pré-concebidas ou mitos incluem as noções de desmaterialização da imagem e a eliminação das fronteiras entre arte e não-arte ou dos meios verbais e não-verbais. Elas também incluem idéias como a de que não pode haver tal coisa como os ‘meios visuais’, distintamente. Os interesses políticos da crítica iconoclasta (*e.g.* a invalidação dos ‘regimes escópicos’) são também questionados e uma alternativa estratégica (Nietzscheana) de ‘auscultar os ídolos’ é proposta. O ensaio conclui com a descrição de estratégias pedagógicas no ensino da cultura visual, centrada em um exercício que o autor chama de “mostrar o ver”.

Palavras-chave: estética, história da arte, comunicação, estudos culturais, disciplina(s) e interdisciplinaridade, estudos de imagem, mídia e estudos da mídia, pedagogia, poética, retórica.

ABSTRACT:**Showing seeing: a critique of visual culture**

This essay attempts to map the main issues surrounding visual studies as an emergent academic formation, as a theoretical concept or object of research and teaching. After a survey of some of the resistances encountered by visual studies in fields such as art history, aesthetics, and media studies, and a suggestion that visual studies is playing a role of ‘dangerous supplement’ to these fields, the

essay turns to a discussion of some of the major received ideas that have seemed foundational to both negative and positive accounts of visual studies. These received ideas or myths include notions of the de-materialization of the image, and the erasure of boundaries between art and non-art, or visual and verbal media. They also include notions such as the very idea that there are such things as distinctly ‘visual media. The political stakes of iconoclastic criticism (e.g. the overturning of scopical regimes) are also questioned, and an alternative (Nietzschean) strategy of ‘sounding the idols’ is proposed. The essay concludes with a description of pedagogical strategies in the teaching of visual culture, centered on an exercise the author calls ‘showing seeing’.

Keywords: aesthetics, art history, communication, cultural studies, discipline(s) and interdisciplinarity, image studies, media and media studies, pedagogy, poetics, rhetoric.

O que é cultura visual ou estudos visuais? É uma disciplina emergente, um momento de passagem de turbulência interdisciplinar, um tópico de pesquisa, uma área ou sub-área dos estudos culturais, estudos midiáticos, retórica e comunicação, história da arte, ou estética? Tem ela um objeto específico de pesquisa ou seria tão-somente um apanhado de problemas deixados de lado por disciplinas respeitáveis e já estabelecidas? Se ela determina um campo específico, quais são suas fronteiras e definições-limite? Deveria ela ser institucionalizada como uma estrutura acadêmica, conformada a um departamento ou elevada a um *status* programático, guarnecida por todos os planos de ensino, material didático, pré-requisitos, exigências e condições? Como deveria ser ensinada? Como exercê-la de modo menos improvisado?

Tenho de confessar que, depois de quase 10 anos como docente em um curso chamado Cultura Visual na Universidade de Chicago, ainda não tenho respostas categóricas para todas estas questões.¹ O que posso oferecer é a minha própria idéia sobre para onde o campo da cultura visual está se encaminhando nos dias de hoje e sobre como poderíamos evitar uma série de armadilhas em seu percurso. As considerações que se seguem, baseadas principalmente na minha formação de estudioso literário envolvido como diletante nas áreas da história da arte, estética e estudos midiáticos, vêm também de minha experiência como um professor empenhado na tentativa de despertar os alunos para as maravilhas da visualidade, da prática de se ver o mundo e especialmente, de olhar para as outras pessoas. Meu objetivo neste curso tem sido o de desvelar a familiaridade e a auto-evidência que cercam a experiência do olhar e torná-la um problema posto a análise, um mistério a ser desvendado. Ao fazer isto, minha suspeita é que eu encarne um exemplo típico de professor dessa área e ainda, que estes sejam realmente o cerne comum de nossos interesses, não importando o quão distintos possam ser nossos métodos e listas de referências. O problema que se apresenta é o de se conformar um paradoxo que pode ser formulado de várias

maneiras: que a visão é, ela mesma, invisível; que não podemos ver o que é “o ver”; que o globo ocular (*pace* Emerson) não é transparente. Tomo minha tarefa de professor como a de fazer “o ver” mostrar-se a si mesmo, para colocá-lo à mostra e fazê-lo suscetível à análise. Chamo isto de “mostrar o ‘ver’”, uma variação do ritual do ensino fundamental americano chamado “mostrar e contar”, o qual retomo na conclusão deste artigo.

O suplemento perigoso

Permita-me começar pelos assuntos nebulosos: as questões de disciplinas, áreas e programas que estão entrecruzadas pelos estudos visuais. Acredito ser útil, logo de início, distinguir os estudos visuais e a cultura visual como sendo, respectivamente, a área de estudo e o objeto de estudo. Os estudos visuais são o estudo da cultura visual. Isto evita a ambigüidade que recai sobre assuntos como a história, por exemplo, nos quais a área e o objeto abrangido por ela, concorrem a um mesmo nome. Na prática, é claro, confundimos freqüentemente as duas coisas, razão pela qual prefiro ampliar o termo ‘cultura visual’ de modo a abranger tanto a área como seu conteúdo e deixar que o contexto esclareça seu significado. Também prefiro o termo por ser menos neutro que ‘estudos visuais’ e por comprometer-se, logo de início, a uma série de hipóteses que precisam ser testadas – por exemplo, que a visão é (como dizemos) uma construção cultural aprendida e cultivada e não somente concedida pela natureza; que por essa razão deve haver de algum modo, ainda que indeterminado, uma relação entre ela e a história da arte, tecnologia, *media* e das práticas sociais de exibição e do papel do espectador; e (finalmente), de que está profundamente envolvida com as sociedades humanas, com a ética e a política, a estética e a epistemologia de ver e ser visto. Até então, espero (possivelmente em vão) que estejamos todos dançando conforme a mesma música.²

A dissonância começa, tal como a vejo, ao nos perguntarmos qual seria a relação entre os estudos visuais e as disciplinas existentes, tais como a história da arte e a estética (vide Foster, 1987). A essa altura, certas angústias disciplinares, sem mencionar a irritabilidade e uma atitude defensiva, começam a emergir. Se eu fosse um representante da área de cinema e *media studies*, por exemplo, me perguntaria porque é que uma disciplina destinada a uma das maiores novas formas de arte do século XX é tão freqüentemente marginalizada em favor de campos que datam dos séculos XVIII e XIX.³ Se estivesse aqui para representar os estudos visuais (e estou, de fato) deveria ver a triangulação de minha área com as veneráveis história da arte e estética, em um movimento clássico de pinça, desenvolvida para apagar os estudos visuais do mapa. A lógica dessa operação é simples o suficiente para ser descrita. Estética e história da arte formam uma aliança complementar e colaborativa, na qual a estética firma-se como o ramo teórico para o estudo da arte. Ela lança questões fundamentais sobre a natureza da arte, o valor artístico e a percepção artística de dentro do

campo geral das experiências perceptuais. A história da arte é o estudo histórico de artistas, práticas artísticas, estilos, movimentos e instituições. Juntas, então, a história da arte e a estética se completam; cobrem qualquer questão concebível que se pode ter sobre as artes visuais. Se alguém as concebe em suas manifestações mais extensas, sendo a história da arte uma iconologia geral ou a hermenêutica de imagens visuais e a estética como um estudo da sensação e percepção, torna-se claro que elas já dão conta de qualquer assunto sobre o qual uma disciplina como a de estudos visuais possa pretender a se debruçar. A teoria da experiência visual pode ser tratada pela estética; a história das imagens e das formas visuais pode ser estudada pela via da história da arte.

Os estudos visuais são então, de um certo ponto de vista disciplinar, bastante desnecessários. Não precisamos deles. São um acréscimo vago a um corpo de assuntos mal definidos que já se encontram suficientemente cobertos pela estrutura dos conhecimentos acadêmicos existentes. Ainda assim, aqui estão eles, surgindo como uma quase-área ou pseudo-disciplina, complementada por antologias, cursos, debates, conferências e professores. A questão que resta é esta: os estudos visuais são sintomáticos de quê? Por que é que surgiu tal coisa tão desnecessária?

A este ponto deve estar claro que a ansiedade disciplinar provocada pelos estudos visuais é um exemplo clássico daquilo que Jacques Derrida chamava de “suplemento perigoso”. Eles se situam em uma relação de ambigüidade com a história da arte e com a estética. Por um lado, funcionam como um complemento interno a estas áreas, de maneira a preencher suas lacunas. Se a história da arte versa sobre as imagens visuais e a estética, sobre os sentidos, o que poderia ser mais natural que uma sub-disciplina que se focasse na visualidade como tal, ligando a estética e a história da arte a problemas de luz, ótica, aparatos visuais e experiência, o olho como órgão de percepção, o impulso da visão, etc? Mas esta função complementar dos estudos visuais ameaça tornar-se também suplementar: primeiramente no que diz respeito a uma incompletude na coerência interna da estética e da história da arte, como se as disciplinas, de alguma forma, tivessem falhado ao se concentrar naquele que seria o ponto mais central de seus próprios domínios; segundo, pela abertura das duas disciplinas a assuntos que lhes são estranhos e que ameaçam os seus limites. Os estudos visuais ameaçam transformar a estética e a história da arte em sub-disciplinas, dentro de um campo expandido de pesquisa cujas fronteiras são imprecisas. O que, afinal de contas, se encaixa no domínio dos estudos visuais? Não somente a história da arte e a estética, mas imagens técnicas e científicas, filmes, televisão e meios digitais, como também reflexões filosóficas sobre a epistemologia da visão, estudos semióticos de imagem e signos visuais, a investigação psicanalítica do impulso visual, estudos fenomenológicos, fisiológicos e cognitivos do processo visual, estudos sociológicos sobre a exibição e o espectador, antropologia visual, ótica e visão animal, dentre tantas outras. Se o objeto dos estudos visuais é o que Hal Foster (1987) denomina por visualidade, este é realmente um tópico capcioso, impossível de ser delimitado de maneira sistematizada.

Podem os estudos visuais serem um campo emergente, uma disciplina, um âmbito coerente para pesquisa, até mesmo (*mirabile dictu*) um departamento acadêmico? Deve a história da arte curvar-se a uma nova aliança com a estética e os *media studies* de forma a erigir uma estrutura mais ampla em torno do conceito da cultura visual? Cabe a nós deixar que tudo se funda na esfera dos estudos culturais? Sabemos muito bem, é claro, que conquistas institucionais nesse sentido vêm sendo algumas vezes alcançadas em lugares como Irvine, Rochester, Chicago, Wisconsin, e não há dúvida que ainda há outros sobre os quais ignoro. Tenho contribuído com uma pequena parcela dessas conquistas, contribuindo com apoio institucional. Estou atento, no entanto, ao fato de que forças mais poderosas da política acadêmica têm, em alguns casos, utilizado o êxito da interdisciplinaridade como a dos estudos culturais para reduzir e eliminar departamentos e disciplinas tradicionais, ou para produzir o que Tom Crow tem chamado de “desqualificação” de toda uma geração de estudiosos.⁴ A erosão das habilidades retóricas do conhecimento e da autoridade dos historiadores da arte em favor de uma destreza generalizada de interpretação iconológica é uma mudança que nos incomoda. Gostaria que ambas as especificidades fossem válidas, para que a próxima geração de historiadores da arte fosse habilitada tanto pela materialidade dos objetos e práticas artísticas quanto pela confusão da apresentação fascinante em *PowerPoint*, que se move sem esforço pelos meios audiovisuais em busca de sentido. Gostaria que os estudos culturais servissem tanto à especificidade das coisas que vemos, quanto ao fato de que a maior parte da história da arte tradicional já estava mesmo mediada por representações altamente imperfeitas como a lanterna mágica e antes dela, por gravuras, litografias ou descrições verbais.⁵

Logo, se os estudos visuais são um suplemento perigoso para a história da arte e a estética, parece-me de grande importância que não se romantize nem se subestime o perigo, sendo importante também que não se deixe que as inquietações disciplinares nos atraia para uma mentalidade restrita, nos cercando com uma história da arte demasiado segura, ou noções estreitas de tradição.⁶ Podemos encontrar algum conforto no precedente da figura canônica do suplemento perigoso de Derrida, o fenômeno da escrita, e sua relação com o discurso, com o estudo da linguagem, literatura, e o discurso filosófico. Derrida (1978) traça o percurso da escrita que, tradicionalmente entendida como uma mera ferramenta instrumental para registrar o discurso, invade este mesmo domínio, uma vez que se entende que a condição geral da linguagem é a da sua iteratividade, sua fundação na repetição e re-citação. A presença autêntica da voz, da essência fonocêntrica da linguagem, conectada imediatamente ao sentido na mente do locutor, se perde nas linhas da escrita, que permanece quando este locutor está ausente e em última análise, até mesmo quando ele está presente. Todo um domínio onto-teológico de uma auto-presença primeira é posto abaixo e reorganizado como um efeito de escritura, de uma série infinita de substituições, protelações e distinções. Quando atingiram a Academia Americana em meados dos anos 70, estas

foram notícias bombásticas. Era possível que não apenas a lingüística, mas todas as ciências humanas – e até mesmo todo o conhecimento – estivessem prestes a serem tragadas por uma nova área chamada Gramatologia. Não seria essa nossa preocupação sobre a vastidão do campo dos estudos visuais, uma repetição do pânico originado pela notícia de que não há nada fora o texto em si?

Uma conexão óbvia entre esses dois temores é sua ênfase comum na visualidade e seu universo. A Gramatologia elevou os signos visuais da linguagem escrita, de pictogramas a hieróglifos, à escrita alfabética, invenção da imprensa e finalmente, os meios digitais, de seu *status* de suplementos parasitários a uma linguagem fonética original, a uma posição superior, como uma pré-condição geral para todas as noções de linguagem, sentido e presença. Ela desafiou a supremacia da linguagem como um discurso autêntico e invisível, do mesmo modo que a iconologia desafia a primazia do artefato único e original. Uma condição geral de iteração ou citação – a imagem acústica repetível em um caso e a imagem visual em outro – fragiliza o privilégio tanto das artes visuais quanto da escrita literária, colocando-as num campo mais alargado que, a princípio, lhes parecia meramente complementar. A escrita, não tão acidentalmente quanto possa parecer, está situada no *nexus* da linguagem e da visão, resumida na figura do *rebus* ou do hieróglifo, da palavra pintada, ou da visibilidade da linguagem gestual que precede a expressão vocal.⁷ Tanto a Gramatologia quanto a Iconologia, portanto, evocam um temor da imagem visual, um pânico iconoclasta que, em um caso, envolve uma inquietação em fixar o espírito invisível da linguagem em uma forma visível, e no outro, a preocupação de que a concretude e a imediação da imagem visível esteja correndo o risco de ser substituída pela sua cópia visual, desmaterializada. Não é acidental que a investigação de Martin Jay (1994) sobre a história da ótica filosófica seja em sua maior parte uma história de suspeita e preocupação sobre a visão, ou que as minhas próprias explorações na área da iconologia (Mitchell, 1087) tendam a encontrar um certo temor da imagem pairando sobre toda teoria da imagem.

Posturas defensivas e preocupações territoriais podem ser inevitáveis nos campos de batalha burocráticos das instituições acadêmicas, mas eles são também hostis aos propósitos de um pensamento claro e desapassionado. Minha idéia é de que não somente os estudos visuais não são tão perigosos quanto os fizeram parecer (como por exemplo, um laboratório para elaborar matérias para a próxima fase do capitalismo globalizado)⁸, mas mesmo seus próprios defensores não têm sido especialmente hábeis em estruturar claramente suas próprias hipóteses e avaliar o impacto de seu campo emergente. Quero me voltar então, a uma série de falácias ou mitos sobre os estudos visuais que são comumente aceitos (em diferentes medidas) tanto por oponentes quanto por proponentes desta área. Oferecerei então, uma série de contra-teses que, a meu ver, surgem à medida que o estudo da cultura visual se move para além destas idéias preconcebidas e passa a

definir e analisar seu objeto de investigação mais precisamente. Sumarizei estas falácias e contra-teses no seguinte painel crítico (seguido por um comentário). Uma crítica incisiva que pode ser útil para ser afixada nas portas de certos departamentos acadêmicos.

Crítica: mitos e contra-teses

Dez mitos sobre cultura visual

1. A cultura visual acarreta na liquidação da arte tal como a conhecemos.
2. A cultura visual aceita sem questionamento a visão de que a arte é definida por seu funcionamento exclusivo junto às faculdades óticas.
3. A cultura visual transforma a história da arte em uma história das imagens.
4. A cultura visual sugere que a diferença entre um texto literário e uma imagem pintada não é relevante. Palavras e imagens se dissolvem em representações não diferenciadas.
5. A cultura visual indica a predileção por uma imagem sem corpo e desmaterializada.
6. Vivemos em uma era predominantemente visual. A Modernidade encerra uma hegemonia da visão e dos meios visuais.
7. Há uma classe coerente de coisas que podemos chamar de meios visuais.
8. A cultura visual é fundamentalmente, sobre a construção social do campo visual. O que nós vemos e a maneira com que somos levados a ver, e não simplesmente uma habilidade natural.
9. A cultura visual acarreta em uma abordagem antropológica e portanto não histórica, da visão.
10. A cultura visual consiste em regimes escópicos e na mistificação de imagens para serem derrubados pela crítica política.

Oito contra-teses em cultura visual

1. A cultura visual encoraja a reflexão sobre as distinções entre arte e não-arte, signos verbais e visuais e as proporções entre diferentes modos sensoriais e semióticos.
2. A cultura visual propicia um pensar sobre a cegueira, o invisível, o não visto, o não-visível, o não-notado; também sobre a surdez e a linguagem visível do gesto; também chama atenção ao tátil, ao auditivo, ao háptico e ao fenômeno da sinestesia.
3. A cultura visual não está limitada ao estudo das imagens ou dos meios, mas se estende às práticas cotidianas de ver e mostrar, especialmente aquelas que pretendemos imediatas ou não-mediadas. Está menos voltada ao significado das imagens que às suas vidas e desejos.
4. Não há meios visuais. Todos os meios são híbridos, com razões variáveis de sentidos e tipos de signos.

5. A imagem sem corpo e o artefato concreto são elementos permanentes na dialética da cultura visual. Imagens estão para representações e obras de arte, como espécies estão para espécimes na Biologia.
6. Não vivemos em uma era unicamente visual.
7. A cultura visual é a construção visual do social, não somente a construção social da visão. A questão da *natureza* visual é portanto um tópico central e inevitável, juntamente com o papel do papel dos animais como imagens e espectadores.
8. A tarefa social da cultura visual é exercer uma crítica sem o amparo do iconoclasmo.

* Nota: a maioria das falácias acima são citações ou paráfrases de considerações feitas por críticos renomados da cultura visual. Será concedido um prêmio a quem quer que possa identificá-los todos.

Comentário

Se há algum momento definidor do conceito da cultura visual, suponho que seja o instante no qual o conceito da construção social tornou-se central dentro de seu campo. Estamos todos familiarizados com este momento de descoberta, no qual revelamos aos nossos alunos e colegas que a visão e as imagens visuais, coisas que (para os leigos) são aparentemente automáticas, transparentes e naturais, são na verdade construções simbólicas, como que uma linguagem a ser aprendida, um sistema de códigos que lança um véu ideológico entre nós e o mundo real.⁹ A conquista daquela que tem sido chamada de “atitude natural” tem sido crucial para a elaboração dos estudos visuais como uma arena para a crítica ética e política e não deveríamos subestimar sua importância (ver Byron, 1983). Mas, ao tornar-se um dogma desconsiderado, ela é ameaçada a tornar-se uma falácia tão nula quanto aquela naturalista que pretendia derrubar. Em que medida a visão difere da linguagem, operando (como Roland Barthes, 1982, observou na fotografia) como uma mensagem sem código? De que modos ela *transcende* formas específicas ou locais de construção social para funcionar como uma linguagem universal relativamente livre de elementos textuais ou interpretativos? (Devemos recordar que o Bispo Berkeley, em 1709, foi quem primeiro atentou para o fato de que a visão era como uma linguagem, insistindo também que era universal e não uma linguagem local ou nacional.) Em que extensão a visão *não* é uma atividade aprendida, mas uma capacidade geneticamente determinada e um conjunto de automatismos programados que têm de ser ativados na hora certa, mas que não são aprendidos de modo análogo a quaisquer outras linguagens humanas?

Um conceito dialético da cultura visual permanece aberto a estas questões, antes que se possa excluí-las com os conhecimentos preconcebidos da construção social e dos modelos lingüísticos. Presume-se que a própria noção da visão como atividade *cultural* necessariamente encerre uma investigação de suas dimensões *não-culturais*, sua importância como um mecanismo

sensorial que opera em todos os organismos animais, da pulga ao elefante. Esta versão da cultura visual entende-se a si mesma como uma abertura ao diálogo com a *natureza* visual. É preciso que não nos esqueçamos do lembrete de Lacan (1978:91) de que o olho está presente desde que as espécies apareceram como vida, e que as ostras são também seres que vêem. Ela não se contenta com vitórias sobre as atitudes naturais e falácias naturalistas, mas considera a aparente naturalidade da visão e das imagens visuais como um problema a ser explorado, antes de encará-las como um preconceito obscuro a ser superado.¹⁰ Em síntese, um conceito dialético de cultura visual não pode se contentar com uma definição de seu objeto como sendo a construção social de um campo visual, mas deve insistir em explorar uma reversão desta proposição, *a construção visual de um campo social*. Não é somente o fato de nós vermos do modo que vemos, por sermos animais sociais, mas também o de nossos arranjos sociais tomarem a forma que têm, por sermos animais que vêem.

A falácia de se superar a falácia naturalística (podemos chamá-la de falácia da falácia naturalista ou falácia² naturalista)¹¹ não é a única idéia preconcebida que tem desabilitado a disciplina embriônica da cultura visual. A área se aprisionou em uma armadilha repleta de conjecturas afins e lugares-comuns que, infelizmente, têm se tornado moeda corrente tanto entre defensores quanto detratores dos estudos visuais como suplemento perigoso para a história da arte e a estética. Segue um resumo do que poderia ser chamado de falácias construtivas ou mitos da cultura visual, tal como delineado em meu mais novo painel.

1. que a cultura visual significa um fim para a distinção entre imagens artísticas e não-artísticas, uma dissolução da história da arte em uma história de imagens. Esta pode ser chamada de falácia democrática ou niveladora e é acolhida com alarde por modernistas tardios e estetas da velha-guarda, propalada como um avanço revolucionário pelos teóricos da cultura visual. Ela envolve preocupações afins (ou entusiasmo) ao nível das distinções semiológicas entre palavras e imagens, comunicações analógicas e digitais, entre arte e não-arte e entre diferentes tipos de mídia ou diferentes espécimes de artefatos concretos.

2. que é reflexo de, e consiste em uma virada ou hegemonia do visível na cultura moderna, um domínio dos meios visuais e do espetáculo sobre as atividades verbais do discurso, escrita, textualidade e leitura. Está frequentemente ligado à noção de que outras modalidades sensoriais como a audição e o tato estão fadadas à atrofia na era da visualidade. Esta pode ser chamada de falácia da tendência pictórica, um desdobramento encarado com horror pelos iconóforos e oponentes da cultura de massa, que o vêem como a causa do declínio literário, e com deleite pelos iconófilos que enxergam formas novas e elevadas de consciência a emergir da plethora de imagens e meios visuais.

3. que a hegemonia do visível é uma construção moderna ocidental, um produto das tecnologias dos novos meios e não um componente fundamental da cultura humana como tal. Chamaremos esta de

falácia da modernidade técnica, uma idéia preconcebida que nunca falha em provocar a ira dos que estudam culturas visuais não-modernas e não-ocidentais e que é geralmente tomada por auto-evidente por aqueles que acreditam que os meios técnicos modernos (televisão, cinema, fotografia, Internet) simplesmente *são* o conteúdo central e a instância determinante da cultura visual.

4. que existem tais coisas como os meios visuais, tipicamente exemplificados por filmes, fotografia, vídeo, televisão e Internet. Esta, a falácia dos meios visuais, é repetida por ambos os lados como se denotasse algo real. Quando os teóricos da mídia objetam que deve haver modos melhores de se pensar pelo menos alguns desses meios como audiovisuais, ou compósitos, meios mistos que combinam imagem e texto, a posição de recuo é a defesa de uma predominância do visual nos meios técnicos e de massa. Deste modo, é alegado que nós assistimos à televisão, não a ouvimos, um argumento atrelado ao simples fato de que o controle remoto tem um botão para bloquear o som, mas nenhum controle para anular a imagem.

5. que a visão e as imagens visuais são expressões de relações de poder, nas quais o espectador domina o objeto visual e as imagens e que seus produtores demonstram um poder sobre o espectador. Esse lugar-comum sobre a falácia do poder é compartilhado por oponentes e proponentes da cultura visual que se preocupam com a cumplicidade dos meios visuais com os regimes do espetáculo e da vigilância, o uso da publicidade, da propaganda e da espionagem como forma de controle das massas como forma de erosão das instituições democráticas. A saída parece recair ora sobre a questão de que precisamos de uma disciplina chamada cultura visual para promover uma crítica de oposição aos regimes escópicos, ora sobre a de que esta crítica pode ser mais bem operacionalizada se for acompanhada pela estética e história da arte, profundamente enraizadas nos valores humanos, ou nos estudos sobre os meios, com sua ênfase nas habilidades institucionais e técnicas.

Seriam necessárias várias páginas para que se pudesse refutar cada uma dessas idéias a contento. Permitam-me a penas delinear as teses principais de contraposição que as entenderiam do modo que tenho entendido as falácias das falácias naturalistas, não como axiomas da cultura visual, mas como convites ao questionamento e à investigação.

1. A falácia democrática ou de nivelamento. Não há dúvida de que muitas pessoas pensam que a diferença entre a alta-arte e a cultura de massa está desaparecendo nos dias de hoje ou que as distinções entre os meios ou entre imagens visuais e verbais estão sendo desfeitas. A questão é: será verdade? As mega-exposições significam a transformação dos museus de arte em mídias de massa, da mesma forma que o são os eventos esportivos e os circos? Será assim simples? Penso que não. O fato de alguns estudiosos quererem ampliar o domínio das imagens de forma a abranger tanto o âmbito artístico quanto o não-artístico não abole automaticamente as diferenças entre estes dois domínios.¹² Poderia-se facilmente argumentar que, de fato, os limites entre arte e não-arte só se

tornam claros quando examinados os dois lados dessa fronteira cambiante e se delinea as transações e translações entre eles. Similarmente, com as distinções semiológicas entre as palavras e as imagens, ou entre tipos de mídia, a abertura de um campo geral de estudo não abole as diferenças, mas as tornam passíveis de investigação, de modo oposto a seu entendimento como uma barreira que deve ser policiada e jamais ultrapassada. Tenho trabalhado entre a literatura e as artes visuais e também com imagens artísticas e não artísticas pelas últimas três décadas e nunca me vi confuso sobre qual seria qual, embora tenha algumas vezes ficado confuso sobre o que deixaria as pessoas tão inquietas, quando de trata desse assunto. Sendo uma matéria prática, é bom ter à mão distinções entre arte e a mídia, como forma pura de teorização. A dificuldade surge (como Lessing há muito tempo notou em seu *Lacoonte*, ver Mitchell, 1987), quando tentamos tornar estas distinções sistemáticas e metafísicas.¹³

2. A falácia da tendência pictórica. Uma vez que esta é uma expressão cunhada por mim mesmo (ver Mitchell, 1994, cap.I) tentarei me manter fiel ao sentido por ela proposto. Primeiramente, não tive a intenção de proclamar que a era moderna é única ou sem precedentes no que tange à obsessão pela visão e pela representação visual. Minha meta era a de admitir a percepção de uma tendência ao visual ou à imagem como um *lugar-comum*, algo que é dito casualmente e sem irrefletidamente em nosso tempo e comumente acolhido sem maiores considerações tanto por aqueles que abraçam a idéia quanto por aqueles que a detestam. Mas a tendência pictórica é uma *corruptela*, uma figura de linguagem que tem sido repetida muitas vezes desde a antiguidade. Quando os Israelitas voltam-se de um deus invisível para um ídolo visível, se engajam em uma mudança à pictorialidade. Quando Platão adverte contra o predomínio do pensamento por imagens, aparências e opiniões na alegoria do Mito da Caverna, ele anseia por um desvio das imagens que mantêm a humanidade cativa, em direção à luz pura da razão. Quando Lessing atenta, no *Lacoonte*, para a tendência em se imitar os efeitos das artes visuais nas artes literárias, ele está tentando combater uma tendência pictórica a qual ele se refere como sendo a degradação das propriedades estéticas e culturais. Quando Wittgenstein reclama em suas *Investigações Filosóficas* que a imagem nos tornou prisioneiros, ele lamenta sobre o estatuto de certa metáfora para a vida mental que manteve a filosofia em seus eixos.

A tendência pictórica ou visual não é então, característica de nosso tempo. É uma figura narrativa reiterada que toma uma forma bastante específica nos dias de hoje, mas que parece estar disponível em uma forma esquemática em uma inúmera variedade de circunstâncias. Um uso crítico e histórico dessa figura seria como uma ferramenta diagnóstica para se analisar momentos específicos, quando um novo meio, uma invenção tecnológica ou uma prática cultural emerge, em meio a sintomas de pânico ou euforia (normalmente ambos) sobre a visualidade. A invenção da fotografia, da pintura a óleo, da perspectiva artificial, da moldagem escultórica, da Internet, da escrita, da própria *mimesis*, são ocasiões evidentes nas quais um novo modo de produzir imagens

parece constituir um marco histórico revolucionário, para melhor ou para pior. O erro está em se construir um grande modelo binário de história, centrado em apenas um destes momentos de transição e declará-lo como o único e grande divisor entre a era da alfabetização (por exemplo) e a da visualidade. Estes tipos de narrativa estão se tornando interessantes e úteis para os propósitos das polêmicas atuais e inúteis para os propósitos da crítica história genuína.

3. Deve ficar claro, então, que a suposta hegemonia do visível nos dias de hoje (ou no período sempre-flexível da modernidade, ou no território igualmente flexível do Ocidente) é uma quimera que tem sobrevivido à sua própria inutilidade. Se a cultura visual não significa nada, tem de ser generalizada como o estudo de todas as práticas sociais da visualidade humana, e não pode ser confinada à modernidade ou ao Ocidente. Viver em qualquer cultura que seja é viver em uma cultura visual, com exceção talvez de alguns raros exemplos de sociedades de cegos, que por esta mesma razão já merecem atenção especial em qualquer teoria da cultura visual.¹⁴ Quanto à questão da hegemonia, o que poderia ser mais arcaico e tradicional que o preconceito em favor da visão? A visão tem desempenhado o papel de sentido soberano desde que Deus contemplou sua própria criação e notou que estava perfeita, ou talvez antes mesmo, no ato da criação em que separou a luz das trevas. As noções da visão como hegemônica ou não-hegemônica são simplesmente um instrumento muito fraco para que se possa dar conta da diferenciação histórica ou crítica. Uma empreitada importante é a de se descrever as relações específicas da visão com os outros sentidos, especialmente a audição e o tato, da maneira em que são elaboradas em determinadas práticas culturais. Para Descartes, a visão seria tão somente uma forma ampliada e altamente sensível do tato, razão pela qual (em sua *Ótica*) ele compara a vista ao bastão que o homem cego utiliza para tatear, em sua trajetória pelo espaço real. A história do cinema é, em parte, a história da colaboração e do conflito entre as tecnologias das reproduções visual e auditiva. A evolução do filme não é de maneira alguma, auxiliada por sua explicação em termos das idéias preconcebidas sobre a hegemonia do visível.

4. O que nos leva ao quarto mito, a noção do meio visual. Compreendo o uso deste termo como um artifício de simplificação para determinar as diferenças entre (digamos) fotografias e gravações fonográficas, ou pinturas e romances, mas faço objeção quanto à afirmação contundente de que os meios visuais são uma categoria distinta de coisas, ou que possa existir algo como um meio pura e exclusivamente visual.¹⁵ Testemos, como um contra-axioma, a noção de que todos os meios são mistos e vejamos a que nos leva. Um lugar a que ele não nos levará é o das caracterizações de audiovisual mal encaminhadas, como as que consideram o cinema e televisão como se fossem exclusiva ou predominantemente (ecos da falácia hegemônica) visuais. O postulado dos meios mistos, híbridos, nos conduz à especificidade de códigos, materiais, tecnologias, práticas perceptuais, funções sógnicas e condições institucionais de produção e consumo que terminam por

constituir um meio. Ele permite que se rompa com a reificação dos meios em torno de um único órgão sensorial (ou um único tipo sógnico ou veículo material) e que se possa prestar atenção no que está na nossa frente. No lugar da redundância surpreendente de se declarar a literatura como um meio verbal e não visual, por exemplo, permite-se que digamos a verdade: que a literatura, ao passo que é escrita ou impressa, tem um inevitável componente visual, o qual se relaciona com um componente auditivo, que é o que faz a diferença quando se lê um romance em voz alta ou silenciosamente. Também nos é permitido notar que a literatura, em técnicas como a *ekphrasis* e a narração, bem como em estratégias de arranjos formais mais sutis, envolvem experiências virtuais ou imaginativas de espaço e visão, que não são menos reais por serem indiretamente transmitidas pela linguagem.

5. Chegamos finalmente à questão do poder das imagens visuais, de sua eficácia como instrumentos ou agentes de dominação, sedução, persuasão e fraude. Este tópico é importante porque expõe a motivação para os mais variados julgamentos precipitadamente políticos e éticos sobre a imagem, sua celebração como portais para novas conscientizações, seu denegrimiento como forças hegemônicas, a necessidade de policiamento e portanto da reificação das diferenças entre os meios visuais e os demais, ou entre o reino da arte e o vasto domínio das imagens.

Embora não haja dúvida de que a cultura visual (bem como a material, oral ou literária) pode ser um instrumento de dominação, não penso que seja produtivo selecionar a visualidade, as imagens, o espetáculo ou a vigilância como veículo exclusivo para a tirania política. Gostaria de não ser mal compreendido aqui. Reconheço que muitos dos trabalhos interessantes na cultura visual vêm de estudos de motivação política, especialmente aqueles sobre a construção das diferenças sexuais e raciais no campo do olhar. Porém, os primórdios da descoberta do olhar masculino ou da personagem feminina na imagem estão agora bastante distantes de nós e a maioria dos estudiosos da cultura visual que têm se dedicado a questões de identidade estão conscientes disso. Todavia, há uma malograda tendência de se recair em posicionamentos reducionistas sobre as imagens visuais como se estas fossem forças todo-poderosas e de colocá-las em um tipo de crítica iconoclástica que acredita que a destruição ou a exposição de falsas imagens significa uma vitória política. Como disse em outras ocasiões, as imagens são antagonistas políticos populares porque pode-se manter uma postura firme diante delas e ainda assim, ao final do dia, tudo permanece exatamente do jeito que sempre foi. Os regimes escópicos podem ser invalidados repetidamente sem nenhum efeito visível, tanto sobre a cultura política quanto a visual.

Proponho aquela que espero que seja uma abordagem mais balanceada e com mais nuances, situada na confusão entre a imagem como instrumento e agente, a imagem como ferramenta de manipulação, por um lado, e como uma fonte aparentemente autônoma de suas próprias intenções e propósitos, em outro. Esta abordagem se acercaria da cultura visual e das imagens visuais como

entremeios nas transações sociais, como um repertório de imagens-modelo ou padrões que intermediam nossa convivência com outros seres humanos. A cultura visual encontraria então sua instância primeira, na qual está aquela que Emanuel Levinas chama de a face do Outro (começando, suponho, pela face da Mãe): o encontro cara-a-cara, a disposição evidentemente difícil de se submeter aos olhos de outrem (o que Lacan e Sartre denominaram por olhar). Estereótipos, caricaturas, figuras classificatórias, imagens de busca, mapeamentos do corpo visível, dos espaços sociais nos quais parece que se constituirão as explicações fundamentais sobre a cultura visual na qual o domínio da imagem – e do Outro – é construído. Como entidades subalternas ou intermediárias, essas imagens são os filtros pelos quais reconhecemos ou confundimos outras pessoas. Elas são as mediações paradoxais que tornam possível o que chamamos relações não mediadas ou cara-a-cara às quais Raymond Williams credits a origem da sociedade como tal. Isso quer dizer que a construção social do campo visual tem de ser continuamente reiterada como a construção do campo social, uma tela invisível ou uma treliça de figuras aparentemente independentes que tornam possíveis os efeitos das imagens mediadas.

Lacan, lembre-se, diagramou a estrutura do campo escópico como uma cama de gatos de intersecções dialéticas tendo a imagem exposta como centro. As duas mãos que sustentam os fios são o sujeito e o objeto, o observador e o observado. Mas entre elas, no jogo entre o olho e o olhar, está este curioso elemento intermediário, a imagem e o suporte ou meio no qual ela aparece. Este ser fantasmático foi descrito pela ótica antiga como sendo o *eidolon*, o padrão projetado arremessado através da superfície pelo olho que investiga e revista, ou o simulacro do objeto visto, propagado ou deixado pelo objeto como uma serpente que abandona sua pele em um sem-número de repetições (ver Lindbergh, 1981). Ambas as teorias da visão partilham o mesmo ponto de vista do processo visual, diferindo apenas na direção do fluxo de energia e informação. Este modelo antigo, sem dúvida incorreto de acordo com a estrutura física e fisiológica da visão, é ainda a melhor imagem que podemos ter da visão como um processo psico-social. Ela fornece uma ferramenta especialmente poderosa para que se entenda porque é que imagens, obras de arte, meios, figuras e metáforas têm vida própria e não podem ser explicados simplesmente como instrumentos comunicacionais ou retóricos ou janelas epistemológicas para a realidade. A cama de gatos de visão intersubjetiva nos ajuda a ver por que é que objetos e imagens olham de volta para nós; por que é que o *eidolon* tem a tendência de se tornar um ídolo que nos retorna a palavra, nos dá ordens e exige sacrifícios; por que é que a imagem de um objeto difundida é tão eficaz para a propaganda, tão fecunda em reproduzir um número infinito de cópias dela mesma. Nos ajuda a enxergar por que é que a visão nunca é uma via de mão única, mas uma intersecção múltipla na qual fervilham imagens dialéticas, por que é que o boneco das crianças tem uma meia-vida divertida nas fronteiras entre o animado e o inanimado e por que é que os vestígios fossilizados da vida extinta são ressuscitados

pela imaginação de quem os vê. Isso esclarece o fato de que as questões a serem levantadas sobre as imagens não são apenas sobre o que elas significam ou o que é que elas fazem? E qual seria o segredo de sua vitalidade – e qual sua vontade?

Mostrar o ver

Quero concluir com uma reflexão sobre a localização dos estudos visuais. Espero que esteja claro que não tenho interesse em me adiantar na fundação de novos programas ou departamentos. O interesse na cultura visual me parece residir precisamente nos pontos de transição no processo educacional de nível introdutório (o qual costumávamos chamar de apreciação da arte), na passagem da educação não gradual à graduação e nas fronteiras da pesquisa avançada.¹⁶ Os estudos visuais pertencem então, ao ano do calouro na faculdade, à introdução dos estudos de graduação das ciências humanas e aos *workshops* e seminários.

Em todos estes locais, tenho achado útil retornar a um dos primeiros rituais pedagógicos da escola primária americana, o exercício de mostrar e contar. Neste caso, todavia, o objeto da performance é o próprio processo de ver e o exercício poderia ser chamado de mostrar o ver. Peço aos estudantes para montar suas apresentações como se fossem etnógrafos advindos de uma sociedade que não tenha o conceito da cultura visual, a quem devem se reportar. Eles não contam com o fato de que seu público tenha qualquer familiaridade com noções corriqueiras tais como cor, linha, contato visual, cosmética, vestuário, expressões faciais, espelhos, lentes ou voyeurismo, muito menos com fotografia, pintura, escultura ou outros dos chamados meios visuais. A cultura visual torna-se, neste caso, estranha, exótica e carente de explicação.

A tarefa é completamente paradoxal, é claro. O público vive de fato em um mundo visível e ainda tem que aceitar a ficção que afirma o contrário, e que tudo o que parecia transparente e auto-evidente precisa de uma explicação. Deixo a encargo dos estudantes a construção de uma ficção adequada. Alguns optam por pedir ao público que feche os olhos e se deixe levar apenas pelos ouvidos e outros sentidos. Eles trabalham primeiramente pela descrição e evocação da linguagem e do som do pensamento visual, falando *como*, ao invés de falar *e* mostrar. Outra estratégia é a de fingir que o público acabou de se equipar com órgãos visuais protéticos, mas que ainda não sabe como enxergar através deles. Esta é a estratégia mais fácil, uma vez que permite uma apresentação visual de objetos e imagens. O público tem de fingir ignorância e o apresentador tem que conduzi-lo ao conhecimento de coisas, que originalmente já conheceria.

A gama de exemplos e objetos que os estudantes trazem à sala de aula é bastante vasta e imprevisível. Algumas coisas sempre aparecem: óculos estão dentre os objetos favoritos para a explanação e alguém sempre traz um par de óculos espelhados para ilustrar a situação de ver sem ser visto e o mascaramento dos olhos como uma estratégia comum em uma cultura visual. Máscaras

e disfarces, mais genericamente, são populares como objetos de cena. Janelas, binóculos, caleidoscópios, microscópios e outras peças e aparatos óticos são, comumente, escolhas justificáveis. Espelhos são freqüentemente trazidos, geralmente sem nenhuma alusão deliberada ao estágio do espelho de Lacan, mas normalmente com demonstrações eruditas sobre as leis óticas da reflexão, ou discursos sobre a vaidade, narcisismo ou autoconformação. Câmeras são freqüentemente exibidas, não apenas para se explicar seu funcionamento, mas para se falar sobre os rituais e superstições que acompanham seu uso. Um aluno extraiu o reflexo de timidez diante da câmera ao tirar, agressivamente, fotografias de outros membros da classe. Outras apresentações requerem ainda menos objetos de cena e às vezes se focam diretamente na imagem corporal do apresentador, por intermédio da atenção ao vestuário, maquiagem, expressões faciais, gestos e outras formas de linguagem corporal. Já tive alunos que conduziram ensaios de um repertório de expressões faciais, trocaram de roupa diante da classe, executaram evocações de bom gosto (e limitadas) de *strip-tease*, se maquiaram (um estudante cobriu o rosto de tinta branca, descrevendo suas próprias sensações à media em que adentrava o mundo mudo do mímico); outro apresentou-se a si mesmo como um irmão gêmeo, pedindo a nós que considerássemos a possibilidade de que ele poderia ser seu irmão interpretando ele mesmo; ainda outro, de sexo masculino, executou uma performance de *cross-dressing* com sua namorada, na qual foi perguntada qual seria a diferença entre o travestismo masculino e o feminino. Outros estudantes, com talento para performance, vêm realizando atuações nas quais fazem coisas como ruborizar e chorar, levando a discussões sobre vergonha e a autoconsciência de estar sendo visto, respostas visuais involuntárias e a importância do olho não somente como órgão receptivo, mas expressivo. Talvez a performance mais despojada a que testemunhei tenha sido aquela feita por um estudante que conduziu a classe por uma introdução à experiência do contato visual, que culminou na velha brincadeira escolar do jogo-do-sério (aquele que piscar primeiro, perde).

Sem sombra de dúvida, a apresentação mais estranha e engraçada de mostrar o ver que já presenciei, foi feita por uma jovem cujo objeto de cena era seu bebê de nove meses de idade. Ela apresentou o menino como um objeto da cultura visual cujos atributos visuais específicos (tamanho pequeno, cabeça grande, bochechas rechonchudas, olhos brilhantes) se somavam, em suas palavras, em um estranho efeito visual que os seres humanos chamam de “fofura”. Ela confessou sua falta de habilidade para explicar a fofura, mas argumentou que esta seria um dos aspectos mais importantes da cultura visual, uma vez que todos os outros sinais sensoriais emitidos pelo bebê – cheiro e barulho, particularmente – nos levaria a maltratar e provavelmente matar o objeto que os produzisse, não fosse o efeito compensador da fofura. A coisa verdadeiramente extraordinária desta performance está, contudo, no comportamento da criança. Enquanto sua mãe fazia seriamente sua apresentação, o bebê se agitava em seus braços, jogando-se para a platéia e respondendo aos seus

risos inicialmente com medo, mas gradualmente (ao perceber que estava seguro) com uma espécie de deleite e agressividade típica de um *showman*. Ele começou a exibir-se para a classe enquanto sua mãe tentava, apesar da interrupção freqüente, continuar com sua explanação sobre as características visuais do pequeno humano. O efeito total foi de uma performance em contraponto, multimídia, que enfatizou a dissonância ou a falta de uma costura entre a visão e a voz, mostrar e contar, ao demonstrar algo realmente complexo sobre a própria natureza do ritual de mostrar e contar, como tal.

O que aprendemos com estas apresentações? Os relatórios dos meus alunos indicam que as performances de mostrar o ver são as mais memoráveis dentre as coisas do curso, permanecendo até mesmo depois que os detalhes da teoria da perspectiva, da ótica e do olhar se apagam da memória. As apresentações têm o efeito de encenar o método e as lições do currículo, o qual é elaborado por um conjunto de questões simples, mas extremamente difíceis: O que é a visão? O que é uma imagem visual? O que é um meio? Qual é a relação entre a visão e os outros sentidos? E a linguagem? Porque a experiência visual é perturbada pela ansiedade e a fantasia? Teria a visão uma história? Como os contatos visuais com outras pessoas (e com imagens e objetos) informam a construção da vida social? A performance de mostrar o ver reúne um arquivo de demonstrações práticas que podem ser referenciadas dentro do reino por vezes abstrato da teoria da visualidade. É impressionante o quanto mais claras se tornam as teorias paranóicas da visão de Sartre ou Lacan depois de que se teve contato com algumas apresentações que realçam a agressividade da visão. As considerações profundas de Merleau-Ponty na dialética do ver, os quiasmas do olho e da visão e os emaranhados da visão com a carne do mundo, tornam-se muito mais acessíveis quando o espectador/espetáculo passa a se envolver e participar visivelmente, na sala de aula.

Um objetivo mais ambicioso do mostrar o ver é o de seu potencial como uma reflexão sobre a própria teoria e método. Como deveria estar evidente, a abordagem é envolvida por um tipo de pragmatismo, mas não (assim se espera) do tipo fechado à especulação e à experimentação, até mesmo à metafísica. Em um nível mais fundamental, é um convite a se repensar o que é a teorização, a imaginar a teoria e exercê-la como uma prática incorporada, comunal, e não como a introspecção solitária de uma inteligência sem corpo.

A lição mais simples do mostrar o ver é um tipo de exercício des-disciplinar. Aprendemos a abandonar a noção de que a cultura visual está coberta por matérias ou métodos como a história da arte, estética e *media studies*. A cultura visual começa em uma área aquém da percepção destas disciplinas, no terreno da imagens visuais e experiências não-artísticas, não-estéticas e não mediadas ou imediatas. Ela compreende um campo mais vasto que eu chamaria de visualidade vernacular ou visão cotidiana, que está agrupada a outras disciplinas voltadas às artes visuais e aos *media*. Como a linguagem comum, a filosofia e a teoria do discurso, ela se volta às coisas estranhas

que fazemos enquanto vemos, olhamos, mostramos e exibimos, bem como quando escondemos, dissimulamos e nos recusamos a ver. Particularmente, nos ajuda a enxergar que mesmo algo tão vasto como é a imagem, não exaure o campo da visualidade; que os estudos visuais não são o mesmo que os estudos da imagem e que o estudo da imagem visual é apenas um dos componentes de um campo maior. Sociedades que baniram a imagem (como o Taliban) ainda têm uma cultura visual rigorosamente policiada na qual as práticas corriqueiras da exposição humana (especialmente de corpos femininos) são objeto de regulamentação. Poderemos ir ainda mais longe ao dizer que a cultura visual emerge em seu relevo mais evidente quando o segundo mandamento, que bane a produção e exposição de imagens sagradas, é observado de modo mais literal, quando o ver é proibido e a invisibilidade é ordenada.

Um último ponto demonstrado pelo exercício de mostrar o ver é que a visualidade, não somente a construção social da visão, mas a construção visual do social, é um problema em seu próprio direito de ser abordada, sem nunca ser engajada pelas disciplinas tradicionais de história da arte e estética nem mesmo pelas disciplinas novas dos *media studies*. O que quer dizer que, os estudos visuais não são meramente um suplemento perigoso às tradicionais disciplinas voltadas à visão, mas uma interdisciplina que se inscreve em suas fontes e nas de outras disciplinas para construir um objeto de pesquisa novo e diferenciado. A cultura visual é, então, um domínio específico de pesquisa no qual os princípios fundamentais e problemas se articulam no frescor de nosso tempo. O exercício de mostrar o ver é uma forma de dar um primeiro passo na formação de qualquer novo campo, e isto significa arrancar o véu da familiaridade e acordar para o sentido de deslumbramento, de tal modo que muitas das coisas sobre as quais tínhamos certeza nas áreas das artes visuais e dos *media* (e talvez também naquelas verbais) sejam colocadas em dúvida. No mais, ela pode nos mandar de volta às disciplinas tradicionais das ciências humanas e sociais, com os olhos descansados, novas questões e mentes abertas.

Agradecimentos

Este artigo foi redigido para uma conferência em História da Arte, Estética e Estudos Visuais realizado no Clark Institute em maio de 2001. Sou grato a Jonathan Bordo, James Elkins, Ellen Esrock, Joel Snyder e Nicholas Mirzoeff por seus preciosos comentários e conselhos.

Referências

- BARTHES, Roland. **Camera Lúcida**. New York: Hill and Wang, 1982.
- BERKELEY. **A New Theory of Vision**. 1709.

- BRYSON, Norman. **The Natural Attitude in Vision and Painting: The Logic of the Gaze.** New Haven: Yale University Press, 1983.
- DERRIDA, Jacques. **The Dangerous Supplement in Of Grammatology.** Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978.
- ELKINS, James. **The Domain of Images.** Ithaca: Cornell University Press, 1999.
- FOSTER, Hal. **Vision and Visuality.** Seattle: Bay Press, 1987.
- JAY, Martin. **Downcast Eyes.** Berkeley: University of California Press, 1994.
- KOIVUNEN, Anu; WIDDING, Astrid Soderbergh. **Cinema Studies Into Visual Theory in Introduction.** <http://www.utu.fi/hum/etvtiede/preview.html>, consultado em 21 de abril.
- LACAN, Jacques. **The Split Between the Eye and the Gaze in Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis.** New York: W. W. Norton, 1978.
- LINDBERGH, David C. **Theories of Vision from All-Kindi to Kepler.** Chicago: University of Chicago Press, 1981.
- MITCHELL, W. J. T. **Iconology.** Chicago: University of Chicago Press, 1987.
- Picture Theory.** Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- What is Visual Culture? in LAVIN Irving Meaning in the Visual Arts: Views from the Outside: A Centennial Commemoration of Erwin Panofski (1892-1968).** Princeton: Princeton Institute for Advanced Study
- Interdisciplinarity and visual Culture.** Art Bulletin 77(4), dezembro.
- What do Pictures Want?** October 77 (Summer)
- NELSON, Robert. **The Slide Lecture, or The Work of Art History in the Age of Mechanical Reproduction.** Critical Inquiry 26(3), Spring.
- OCTOBER 77 (1996) **Visual Culture Questionnaire**, Summer: 25-70.
- SARAMAGO, José. **Blindness.** New York: Harcourt, 1997.
- TAYLOR, Lucien. **Visualizing Theory.** New York: Routledge, 1994.

-
- ¹ De qualquer modo, se alguém se interessar por minhas apunhaladas nelas, ver Mitchell (195a, 1995b).
- ² Se o espaço permitisse, inseriria uma nota de rodapé consideravelmente longa sobre os vários tipos de trabalhos que tornam possível que se conceba uma área como a dos estudos visuais.
- ³ Para uma discussão do distanciamento peculiar entre os estudos visuais e os estudos em cinema, ver Anu Koivunen e Astrid Soderbergh Widding (2002). Outras formações institucionais que têm sido notavelmente excluídas são a antropologia visual (que tem agora seu próprio periódico com artigos compilados por Taylor, 1994); a ciência cognitiva (altamente influente nos estudos de filmes contemporâneos); e a teoria da comunicação e retórica, que ambicionam instalar os estudos visuais como um componente introdutório nos programas acadêmicos de redação para o nível da graduação.
- ⁴ Vide a resposta de Crow ao questionário sobre cultura visual em *October* (1996).
- ⁵ Para um estudo aprofundado sobre mediações históricas, ver Nelson (2000).
- ⁶ Estou aludindo aqui à leitura intitulada “Straight Art History” dada por O. K. Werkmeister no Instituto de Arte de Chicago há muitos anos atrás. Tenho grande respeito por seu trabalho e considero esta obra como um lapso lastimável de seu rigor habitual.
- ⁷ Para maiores discussões sobre a convergência entre a pintura e a linguagem nos sinais escritos, ver “Blake’s Wondrous Art of Writing”, em Mitchell (1994).
- ⁸ Uma frase que aparece no questionário de cultura visual de *October*.
- ⁹ O momento preciso vem sendo pesquisado, é claro, muitas vezes por historiadores da arte em seus encontros sobre a alfabetização por imagens. Um dos rituais recorrentes no ensino interdisciplinar de cursos que reúnem tanto estudantes de literatura quanto história da arte é o momento em que estes últimos explicam aos seus companheiros da literatura sobre a não-transparência da representação visual, a necessidade de se entender as linguagens do gesto, figurino, arranjo musical e motivos iconográficos. O segundo momento deste ritual, mais difícil, é quando eles têm de explicar por que esses significados convencionais não se adaptam a uma decodificação semiológica ou lingüística das figuras, por que há alguns excedentes não-verbalizáveis na imagem.
- ¹⁰ A denúncia de Bryson (1983: 7) de que a atitude natural que ele vê como um erro comum em Pliny, Villani, Vasari, Berenson e Francastel, e sem dúvida em toda a história da imagem até os dias de hoje.
- ¹¹ Devo esta frase a Michael Taussig, que desenvolveu a idéia em nosso seminário conjunto “Vital Signs: The Life of Representations” na Universidade de Columbia e na Universidade de Nova York no outono de 2000.
- ¹² Estou ecoando aqui, o título de Elkins (1999).
- ¹³ Ver a discussão de Lessing em Mitchell (1987: cap IV).
- ¹⁴ Ver o maravilhoso romance de José Saramago *Blindness* (1997) o qual explora a premissa de uma sociedade mergulhada em uma epidemia de cegueira, espalhada, bastante apropriadamente, pelo contato visual.
- ¹⁵ Ver Mitchell (1994) para uma discussão mais ampla da idéia de que todos os *media* são mistos, especialmente na discussão da busca de Clement Greenberg por uma pureza ótica na pintura abstrata. Realmente, a visão livre não é algo puramente ótico, mas um acordo entre informações óticas e táteis.
- ¹⁶ Pode valer a pena que se mencione aqui que o primeiro curso sobre Cultura Visual oferecido na Universidade de Chicago foi o curso “Art 101” que ministrei no outono de 1991 com a assistência inestimável de Tina Yarborough.