

# Showing Seeing\*

## Uma crítica da Cultura Visual

por *W. J.T. Mitchell*  
tradução *Luciana Marcelino*

### RESUMO

\* Este ensaio tem como objetivo mapear as principais questões em torno dos estudos visuais como a sua recente transformação em um campo acadêmico, o seu conceito teórico ou objeto de pesquisa e ensino. Após um levantamento de algumas das resistências encontradas pelo estudos visuais em áreas como história da arte, estética e estudos de mídia, e considerando que os estudos visuais vem desempenhando o papel de “suplemento perigoso” para tais campos do saber; este ensaio reflete uma discussão sobre algumas das principais ideias que contribuem positiva ou negativamente para o campo dos estudos visuais. Falsas verdades ou mitos incluem noções de desmaterialização da imagem e do apagamento das fronteiras entre arte e não arte, entre comunicação visual e verbal. Incluem-se também falsas noções de que exista uma mídia exclusivamente visual. A aposta da crítica política do iconoclasta (por exemplo, a derrubada de “regimes escópicos”) também são questionadas, além da proposição de uma estratégia alternativa (Nietzschiana) de “reverberação dos ídolos”. O ensaio conclui com a descrição de estratégias pedagógicas no ensino da cultura visual, centradas em um exercício chamado pelo autor de “showing seeing”.

*Nota do Tradutor* “Showing seeing”(mostrando vendo) é uma estratégia pedagógica nomeada pelo autor, baseada na prática pedagógica intitulada “Show and tell” (mostrar e dizer), aplicada no ensino elementar norte-americano. Pelo fato deste termo ter sido criado pelo autor e representar um nome próprio, optou-se pela sua não tradução.

**Palavras-chave** *Estética, História da Arte, Comunicação e Estudos Culturais, Disciplina(s) e Interdisciplinariedade, Estudos de Imagem, Mídia e Estudos de Mídia, Pedagogia, Poética, Retórica*

O que é cultura visual ou estudos visuais? É uma disciplina emergente, uma passagem momentânea de turbulência interdisciplinar, um tópico de pesquisa, um campo ou subcampo dos estudos culturais, estudos de mídia, retórica e comunicação, história da arte, ou estética? Terá um objeto específico de investigação ou será um apanhado de problemas estabelecidos como disciplina? Se for um campo de estudos, quais serão os seus limites e suas definições? Deveria ser institucionalizado por um departamento como estrutura acadêmica, recebendo para isto seu estatuto programático, com todo o direito a currículos, livros didáticos, pré-requisitos, exigências e graus? Como deve ser ensinado? O que significaria ensinar a cultura visual de uma forma que seja mais do que improvisação?

Tenho de confessar que, após quase 10 anos de prática de ensino em um curso chamado Cultura Visual da Universidade de Chicago, ainda não tenho respostas categóricas a todas estas questões.<sup>1</sup> O que posso oferecer é minha visão própria sobre o que está acontecendo hoje no campo do estudos visuais e como pode-se evitar uma série de armadilhas ao longo do caminho. O que se segue é baseado principalmente na minha própria formação como um pesquisador literário que esteve envolvido, de maneira migratória, nos campos da história da arte, estética e estudos midiáticos. É também com base na minha experiência de professor que tenta despertar seus alunos para as maravilhas da visualidade, para os modos de ver o mundo e especialmente, as pessoas. Meu objetivo neste curso foi o de superar o véu do conhecimento e da auto-evidência que envolve a experiência do ver, transformá-lo em um problema para a análise, um mistério a ser desvendado. Ao fazer isto, suspeito estar bastante próximo daqueles que ensinam sobre este conteúdo, pois compõem o núcleo comum de nossos interesses, independente dos diversos métodos de leitura que possamos ter. O problema é um paradoxo que pode ser formulado de diferentes formas: a visão é por si mesma invisível, não podemos ver o que estamos vendo ou o globo ocular nunca é transparente. Exerço meu papel de professor de maneira que o olhar se desvenda por si mesmo, de modo a colocá-lo em exposição tornando-o acessível à análise. Isto a que chamo de “showing seeing” é uma variação do ritual “show and tell” da escola elementar americana e retornarei a isto na conclusão do artigo.

### O Suplemento Perigoso

Deixe-me começar, no entanto, com a matéria cinzenta das questões das disciplinas, dos campos, e dos programas que são atravessados pelos estudos visuais. É útil distinguir estudos visuais de cultura visual como, respectivamente, campo e objeto de estudo. Estudos visuais é o estudo da cultura visual. Isto evita ambiguidades como no caso da história, em que campo e objeto de estudo se confundem

---

<sup>1</sup> Para quem esteja interessado minhas tentativas anteriores, ver Mitchell (1995a, 1995b).

sobre o mesmo nome. Na prática, confundimos os dois termos com frequência; portanto, deixo que cultura visual designe tanto o campo de estudo como seu objeto, cujo contexto irá clarear melhor seu significado. Prefiro o termo cultura visual porque é menos neutro do que estudos visuais e compreende um conjunto de hipóteses que precisam ser testados - por exemplo, essa visão é (como dizemos) uma construção cultural do que é aprendido e cultivado e não algo simplesmente dado pela natureza; portanto, tem uma história relacionada de alguma forma ainda não determinada com a história da arte, tecnologias, mídia e práticas sociais de visualização e recepção; e (finalmente) está profundamente envolvido com as sociedades humanas, com a ética e a política, a estética e a epistemologia do ver e do ser visto. Até hoje espero que estejamos todos cantando a mesma canção.<sup>2</sup>

A dissonância começa, a meu ver, quando desejamos que os estudos visuais mantenham relações com disciplinas já existentes, tais como a história da arte e a estética (v. Foster, 1987). Neste ponto, certas ansiedades disciplinares, para não mencionar irritabilidade territorial e defensiva, começam a surgir. Se eu fosse um representante do cinema e dos estudos de mídia, por exemplo, gostaria de perguntar porquê a disciplina que aborda as principais novas formas de arte do século XX são tão frequentemente marginalizadas em favor de uma arte que vigorou até à data dos séculos XVIII e XIX.<sup>3</sup> Se estou aqui para representar os estudos visuais (e estou) devo perceber a triangulação deste campo em relação aos domínios da venerável história da arte e da estética como um movimento clássico de pinça, concebido para apagar os estudos visuais do mapa. A lógica desta operação é bastante fácil de descrever. Estética e História da Arte estão em uma aliança de complementaridade e colaboração. A estética é um ramo de estudo teórico da arte. Levanta questões fundamentais sobre a natureza da arte, seu valor artístico e a percepção artística no campo geral da experiência perceptiva. A história da arte é o estudo histórico dos artistas, práticas artísticas, estilos, movimentos e instituições. Juntos, a história da arte e a estética fornecem uma espécie de completude que abrangem todas as questões possíveis sobre as artes visuais. E se alguém concebê-los em suas mais expansivas manifestações, a história da arte como uma iconologia geral ou a hermenêutica das imagens visuais, e a estética como o estudo da sensação e percepção, parece claro que abarcam todas as questões que uma disciplina de estudos visual pode querer levantar. A teoria da experiência visual seria tratada em estética, enquanto que a história das imagens e das formas visuais seriam abordadas pela história da arte.

---

2 Se o espaço permitido, eu iria inserir aqui uma nota bastante longa sobre os muitos tipos de trabalho que tornaram possível imaginar um campo como o dos estudos visuais.

3 Para uma discussão sobre o distanciamento visual peculiar entre estudos e estudos de cinema, ver Anu Koivunen e Astrid Soderbergh enrolamento (2002). Outras formações institucionais que parecem notavelmente excluídas são as da antropologia visual (que agora tem seu próprio jornal com artigos recolhidos em Taylor, 1994); ciência cognitiva (altamente influente no cinema contemporâneo); e teoria da comunicação e da retórica, que tem ambições de instaurar os estudos visuais como componente dos programas de escrita introdutória de nível universitário.

Estudos visuais, então, provém de um certo ponto de vista disciplinarmente familiar e desnecessário. Nós não precisamos dele, pois constitui-se de um corpo vago, de questões mal definidas, que está posto de forma adequada dentro de uma estrutura acadêmica de conhecimento existente. E, no entanto, aqui está, surgindo como uma espécie de quase-campo ou pseudo-disciplina, repleta de antologias, cursos, debates, conferências e professores. A pergunta é: estudos visuais são sintomas do quê? Porquê esta coisa desnecessária apareceu?

Fica claro neste ponto que a ansiedade provocada pelo disciplina de estudos visuais é um exemplo clássico do que Jacques Derrida chamou de “perigoso suplemento”. Os estudos visuais têm uma relação ambígua com a história da arte e a estética. Por um lado, funciona como complemento interno para tais campos, uma maneira de preencher lacunas. Se a história da arte trata de imagens visuais e a estética dos sentidos, o que poderia ser mais natural do que uma especialidade na qual se concentraria a visualidade como tal, efetuando uma ligação entre estética e história da arte em torno de problemas acerca da luz, da ótica, dos aparelhos e experiências visuais, do olho como órgão da percepção, a pulsão escópica, etc.? Mas essa função complementar dos estudos visuais ameaça tornar-se também suplementar: em primeiro lugar, na medida em que indica uma incompletude na coerência interna entre estética e história da arte, como se de alguma forma essas disciplinas tivessem fracassado por não prestar atenção ao que era mais central em seus próprios domínios; em segundo, na medida em que ambas as disciplinas se abrem para questões externas que ameaçam suas fronteiras. Os Estudos Visuais ameaçam tornar a história da arte e da estética especialidades dentro de um campo expandido de investigação, cujos limites não estão claros. O que, afinal, compõem o domínio dos estudos visuais? Não apenas a história da arte e da estética, mas a imagem científica e técnica, o cinema, a televisão e a mídia digital; bem como investigações filosóficas em epistemologia da visão, estudos semióticos de imagens e de sinais visuais, investigação psicanalítica da pulsão escópica; estudos fenomenológicos, fisiológicos e cognitivos do processo visual; estudos sociológicos do espectador e visualização, antropologia visual, física óptica e visão animal e assim por diante. Se o objeto dos estudos de visuais é o que Hal Foster (1987) chama de visualidade, terá uma capacidade de abrangência tão grande será impossível delimitá-lo de forma sistemática.

Poderá os estudos visuais tornar-se um campo emergente, uma disciplina, um domínio coerente de investigação, mesmo (*dictu mirabile*) dentro de um departamento acadêmico? Deve a história da arte desdobrar-se em uma nova aliança com a estética e os estudos de mídia com o objetivo de construir um grande edifício em torno do conceito de cultura visual? Devemos nós mesclar tudo isto em algo chamado estudos culturais? Sabemos muito bem que os esforços institucionais neste sentido estão em curso já há algum tempo em lugares como Irvine, Rochester, Chicago, Wisconsin e, sem dúvida, em outros lugares que desconheço. Tenho sido uma pequena parcela destes esforços e que têm sido o apoio dos esforços de

desenvolvimento institucional. Estou ciente, porém, das forças maiores na política acadêmica que, em alguns casos, exploram os esforços interdisciplinares, como os estudos culturais, a fim de reduzir e eliminar os departamentos e as disciplinas tradicionais, ou para produzir o que Tom Crow tem chamado de requalificação de gerações inteiras de estudiosos.<sup>4</sup> A erosão das habilidades forenses dos especialistas e a autenticação entre os historiadores da arte em favor de uma interpretação iconológica generalizada é uma situação de conflito que deveria nos perturbar. Dejo que os dois tipos de habilidades estejam disponíveis, de modo que a próxima geração de historiadores de arte estarão qualificados tanto para a materialidade concreta dos objetos de arte e suas práticas como também para a complexidade deslumbrante da apresentação PowerPoint que move-se facilmente através da mídia audio-visual em busca de significado. Quero que os estudos visuais atendam tanto à especificidade das coisas que vemos, como para o fato de que a história da arte tradicional já era mediada por imperfeitas representações, a exemplo da lanterna-slide, antes mesmo da gravura, litografia ou descrições verbais.<sup>5</sup>

Então, se os estudos visuais é um suplemento perigoso para a história da arte e a estética, é importante não romancear nem subestimar este perigo, como também não permitir que a ansiedade de uma disciplina nos atraia para uma mentalidade limitada, circundando em torno de uma história da arte linear ou de estreitas noções de tradição.<sup>6</sup> Poderíamos nos confortar a partir do precedente da própria figura canônica de Derrida a respeito do suplemento perigoso, o fenômeno da *escrita* e sua relação com a fala, o estudo da língua, da literatura e do discurso filosófico. Derrida (1978) traça a maneira com que a escrita, tradicionalmente pensada como uma ferramenta meramente instrumental para gravar uma fala, invade o domínio do discurso uma vez que se entende que a condição geral da linguagem é a sua interatividade, fundada na repetição e na re-citação. A *presença* autêntica da voz, do núcleo fonocêntrica da linguagem, conectado *imediatamente* ao significado mental do falante, perdem-se nos traços escritos, que permanecem quando o falante está ausente ou até mesmo quando está presente. Todo o domínio onto-teológico da auto-presença originária é desconstruído e re-encenado como um efeito da escrita, composto de uma série infinita de substituições, diferimentos e diferenciais. Isto foi inebriante, intoxicante e perigoso na década de 1970 quando atingiu as Universidades norte-americanas. Não apenas a linguística, mas todas as ciências humanas; na verdade, todo o conhecimento humano esteve prestes a ser engolido por um novo campo chamado gramatologia. Não seria esta nossa ansiedade em relação a imensidão dos estudos visuais uma repetição do velho pânico provocado pela ideia de que não há nada fora do texto?

---

4 Veja resposta de Crow ao questionário sobre a cultura visual em Outubro (1996).

5 Para um estudo magistral de mediações históricas da arte, Ver Nelson (2000).

6 Refiro-me aqui a uma palestra intitulada "Straight Art History" que recebeu O.K. Pelo Instituto de Arte de Chicago há alguns anos. Tenho um grande respeito pelo trabalho de Werckmeister, porém esta palestra representa um lapso lamentável de seu rigor habitual.

Uma relação óbvia entre estes dois ataques de pânico diz respeito a sua ênfase comum na *visualidade* e no *espaçamento*. A gramatologia promoveu os sinais visíveis da linguagem escrita, partindo dos pictogramas para hieróglifos, caligrafia alfabética, invenção de impressão e, finalmente, os meios de comunicação digital; partindo do seu estatuto de suplemento parasitário para um estatuto original, fonética da linguagem como discurso, uma posição de primazia como pré-requisito geral de todas as noções de linguagem, significado e presença. A gramatologia desafiou o primado da linguagem como algo invisível, discurso autêntico na mesma medida em que a iconologia desafiou o primado do artefato único e original. A condição geral de iteratividade ou citabilidade - a imagem acústica repetitiva em um caso e a imagem visual em outro - prejudica o privilégio da arte visual e da linguagem literária, colocando-os dentro de um campo maior que, à primeira vista, parecia apenas complementar. Escrever, não tão acidentalmente, surge na relação entre linguagem e visão, consubstanciada na figura do rébus\* ou hieróglifos, a palavra pintada ou a língua visível de um gesto falante antecede a expressão vocal.<sup>7</sup> Tanto a gramatologia como iconologia, então, evocam o medo da imagem visual; um pânico iconoclasta que, por um lado, envolve a ansiedade do processo que transforma o espírito invisível da linguagem em formas visíveis; por outro lado, a preocupação de que o imediatismo e a concretude da imagem visível corre o risco de se tornar um espírito sem alma pela cópia visual desmaterializada - a mera imagem de uma imagem. Não é por acaso que a investigação de Martin Jay (1994) sobre a história da filosofia óptica é essencialmente uma história de desconfiança e ansiedade sobre a visão ou que minhas próprias explorações da iconologia (Mitchell, 1987) tendem a encontrar o medo das imagens que se oculta por detrás de cada teoria da aparência.

\*  
Nota do Tradutor  
Rébus significa  
um logogrifo  
acompanhado de  
vinhetas ilustrativas,  
segundo o dicionário  
Michaelis.

Posturas defensivas e ansiedades territoriais pode ser inevitáveis dentro de um burocrático campo de batalha das instituições acadêmicas, mas eles são notoriamente ruins para a finalidade de pensar clara e imparcialmente. Minha sensação é de que os estudos visuais não seja algo tão perigoso como se tem pensado (por exemplo, um campo de treinamento para preparar os assuntos sobre a próxima fase do capitalismo global)<sup>8</sup>, os seus próprios defensores não têm sido especialmente hábeis em questionar os pressupostos e os efeitos cujo campo emergente requer. Eu quero revirar, então, um conjunto de falácias ou mitos em relação aos estudos visuais, os quais são comumente aceitos (ainda que com diferentes valores de quociente) por defensores e adversários deste campo. Vou, então, oferecer um conjunto de contra teses que, a meu ver, emergem quando o estudo da cultura visual se move para além destas ideias e por onde inicia-se a definição e análise, em detalhes, deste objeto de investigação. Resumi essas falácias e contra teses na lista de ataque a seguir (seguido de comentários). Esta lista pode ser útil se for pregada nas portas de alguns departamentos acadêmicos.

7 Para uma discussão mais aprofundada da convergência da pintura e da linguagem sob o signo escrito, ver "Blake's Wondrous Art of Writing", em Mitchell (1994).

8 Uma frase que aparece no questionário de Outubro sobre a cultura visual.

### Crítica: mitos e contra-teses

#### DEZ MITOS SOBRE A CULTURA VISUAL

1. A cultura visual implica na liquidação da arte como a conhecemos.
2. Cultura Visual aceita sem questionar a visão de que a arte deva ser definida por seu trabalho que se realiza exclusivamente através das faculdades ópticas.
3. Cultura Visual transforma a história da arte em uma história das imagens.
4. Cultura visual implica que a diferença entre um texto literário e uma pintura não é um problema. Palavras e imagens se dissolvem numa representação indiferenciada.
5. Cultura visual implica uma predileção para o desencarnado, para a imagem desmaterializada.
6. Vivemos em uma época predominantemente visual. Modernidade implica na hegemonia da visão e da mídia visual.
7. Há uma classe coerente de meios de comunicação denominados mídia visual.
8. A cultura visual trata fundamentalmente da construção social do do campo visual. O que vemos e o modo como vemos não é simplesmente parte de uma habilidade natural.
9. Cultural visual implica em uma abordagem antropológica, portanto, não histórica, da visão.
10. Cultura visual é composta de regimes escópicos e de imagens mistificadoras que deverão ser derrubadas pela crítica política.

#### OITO CONTRA-TESES SOBRE A CULTURA VISUAL

1. Cultura visual estimula reflexões sobre as diferenças entre arte e não-arte, sinais visuais e verbais; e as relações entre os diferentes modos sensorial e semiótico.
2. Cultura visual implica uma meditação sobre a cegueira, o invisível, o oculto, o não se pode ver, o negligenciado; também sobre a surdez e a linguagem visível dos gestos, como também sobre o tátil, auditivo, o não visual e o fenômeno da sinestesia.
3. Cultura visual não se limita ao estudo das imagens ou mídias, mas estende-se a práticas cotidianas do ver e mostrar, especialmente aquelas que tomamos por instantâneas ou mediadas. Ela está menos preocupada com o significado das imagens do que com suas vidas e amores.
4. Não existe mídia visual. Todas as mídias são mídias mistas, com diferentes proporções de sentidos e categorias de sinais.
5. A imagem desencarnada e o artefato incorporado são elementos permanentes

## Showing Seeing: Uma crítica da Cultura Visual

na dialética da cultura visual. As imagens são pinturas e obras de arte assim como as espécies são espécimes para a biologia.

6. Nós não vivemos em uma era exclusivamente visual. A virada visual ou pictórica é um trôpego recorrente que desloca o pânico moral e político para as imagens e os chamados meios de comunicação visual. As imagens são bodes expiatórios convenientes e os olhos ofensivos são, ritualisticamente, arrancados por uma crítica implacável.

7. Cultura visual é a construção visual do social, não apenas a construção social da visão. A questão da *natureza* visual, portanto, central e inevitável alinha-se ao papel dos animais como imagens e espectadores.

8. A tarefa política da cultura visual é a realização de crítica, desprovida dos confortos da iconoclastia.

\*Nota: a maioria das falácias acima são citações ou quase paráfrases de declarações feitas por críticos conhecidos da cultura visual. O prêmio será concedido a quem puder identificá-los.

### Comentário

Se há um momento de definição do conceito de cultura visual, suponho que seria no instante em que o antigo conceito de construção social fez-se central neste campo. Estamos todos familiarizados com este momento Eureka!, quando revelamos aos nossos estudantes e colegas que a visão e as imagens visuais, as quais (para os novatos) são aparentemente automáticas, transparentes e naturais; na verdade são construções simbólicas; como uma linguagem a ser aprendida, um sistema de códigos que interpõem um véu ideológico entre nós e o mundo real.<sup>9</sup> A superação do que se tem chamado de atitude natural tem sido crucial para a elaboração dos estudos visuais como uma arena de crítica política e ética e, por isso, não devemos subestimar a sua importância (ver Byron, 1983). Mas se ela se torna um dogma não examinado, corre-se o risco de tornar-se apenas mais uma falácia inativa como aquela que se pretendia derrubar. Até que ponto a visão é o

---

<sup>9</sup> Este momento de definição havia sido ensaiado, é claro, muitas vezes por historiadores da arte em seus encontros com certa ingenuidade literária a respeito das imagens. Um dos rituais recorrentes no ensino de cursos interdisciplinares que atraem estudantes de literatura e história da arte é o momento em que os estudantes alinham a literatura popular a intransparência da representação visual, a necessidade de compreender a língua dos gestos, costumes, arranjos compositivos e dos motivos iconográficos. O segundo momento deste ritual, mais difícil, é quando os historiadores da arte têm de explicar porque todos estes significados convencionais não se somam a uma descodificação linguística e semiótica das imagens, porque existe certo excedente não verbalizável na imagem.

contrário da linguagem, funcionando (Roland Barthes, de 1982, observando a fotografia) como uma mensagem sem código? De que maneira se transcendem as formas específicas e locais de construção social para funcionar como uma linguagem universal relativamente livre de elementos textuais ou interpretativos? (Devemos lembrar que o bispo Berkeley, 1709, foi quem primeiramente afirmou que a visão era também uma linguagem, insistia dizendo que era universal ao invés de local ou nacional). Até que ponto a visão *não* é uma atividade aprendida, mas uma capacidade determinada geneticamente, cujo conjunto de automatismos programados que devem ser ativados no momento certo, mas que não são aprendidos da mesma maneira que as línguas humanas o são.

A concepção dialética da cultura visual está aberta a estas questões mais do que excluí-las através da sabedoria da construção social e dos modelos de linguística. Espera-se que a noção da visão como uma atividade cultural implica necessariamente em uma investigação de suas dimensões não-culturais, difundida como um mecanismo sensorial que opera em todos os organismos animais, da pulga ao elefante. Entende-se esta versão da cultura visual como a abertura de um diálogo com a natureza visual. Lacan (1978: 91) nos lembra que a visão persegue as espécies desde o aparecimento da vida e de que as ostras estão vendo outros organismos. Não significa contentar-se com vitórias sobre as atitudes naturais e falácias naturalistas, mas considerar a naturalidade aparente da visão e a imaginação visual como um problema a ser explorado, ao invés de um preconceito ignorante a ser superado.<sup>10</sup> Em suma, um conceito dialético da cultura visual não pode se contentar com a definição de seu objeto apenas como *a construção social do campo visual*, mas insistir em explorar a reversão quiástica desta proposição, a construção visual do campo social. Não é apenas porque vemos a forma como fazemos que somos animais sociais, mas também pelo fato de que nossos arranjos sociais assumem determinadas formas porque nos vemos como animais.

A falácia sobre a superação da falácia naturalista (podemos chamá-la de falácia da falácia naturalista)<sup>11</sup> não é a única ideia que tem cerceado a disciplina embrionária da cultura visual. Este campo tem aprisionado dentro de si todo um conjunto de hipóteses comuns que, infelizmente, tornaram-se moeda comum a ambos aqueles que defendem e atacam os estudos visuais como um suplemento perigoso para a história da arte e da estética. Há a seguir um resumo do que poderia ser chamado de falácias constitutivas ou mitos da cultura visual, como descrito nas críticas anteriores:

---

<sup>10</sup> A denúncia de Bryson (1983: 7) sobre a atitude natural que ele vê como o erro comum de Plínio, Villani, Vasari, Berenson e Francastel, e sem dúvida, de toda a história da teoria da imagem até ao seu tempo.

<sup>11</sup> Devo esta frase a Michael Taussig, que desenvolveu a idéia em nosso seminário conjunto, "Sinais Vitais: A vida das representações", da Universidade de Columbia e Universidade de Nova York, em outono de 2000.

## Showing Seeing: Uma crítica da Cultura Visual

- › A cultura visual significa o fim da distinção entre arte e não-arte e a dissolução da história da arte na história das imagens. Esta significação pode ser chamada de falácia democrática ou de nivelamento, saudada com alarde pelos desconstrucionistas modernos e estetas fora de moda, e anunciada como uma descoberta revolucionária pelos teóricos da cultura visual. Trata-se de preocupações (ou euforias) relacionadas com o nivelamento das distinções semiótica entre palavras e imagens, entre comunicação digital e analógica, entre arte e não-arte e entre os diferentes tipos de mídia ou diferentes espécimes de artefatos concretos.
- › É um reflexo do momento visual ou da hegemonia do visível na cultura moderna; um predomínio dos meios de comunicação visual e do espetáculo das atividades de expressão verbal, da escrita, da textualidade e da leitura. Está, muitas das vezes, relacionado com a noção de que outras modalidades sensoriais, como audição e tato, estão suscetíveis à atrofia na era da visualidade. Podemos chamá-lo de falácia de turno pictórico, cujo desenvolvimento é visto com horror por iconóforos e opositores da cultura de massa, que veem nisto a causa de um declínio na alfabetização; porém, visto com prazer pelos iconófilos que enxergam aí novas formas superiores de consciência emergente a partir da multiplicidade de imagens visuais e mídias.
- › A hegemonia do visível é Ocidental, uma invenção moderna, um produto das novas tecnologias de mídia e não um componente fundamental das culturas humanas como tal. Vamos chamá-la de falácia da modernidade técnica, uma ideia concebida que nunca deixou de despertar a ira de quem estuda os não ocidentais ou a cultura visual não moderna; cuja ideia é geralmente evidente por aqueles que acreditam que os modernos meios técnicos (televisão, cinema, fotografia, internet) formam simplesmente o conteúdo central e determinam as instâncias da cultura visual.
- › Existem meios definidos como mídia visual, tipicamente exemplificado pelo filme, fotografia, vídeo, televisão e internet. Esta falácia da mídia visual é repetida por ambos os lados como se denotasse algo real. Quando os teóricos de mídias têm o propósito de pensar em pelo menos alguns destes meios como uma mídia audiovisual ou composta, mídia mista que mescla imagem e texto; esta posição de reserva é uma afirmação do predomínio do visual na tecnologia e nos meios de comunicação de massa. Assim, afirma-se que vemos televisão ao invés de escutamos, cujo argumento encerra a discussão se notarmos que o controle remoto tem um botão de mudo, mas não tem nenhum botão que deixe a tela branca.
- › Essa visão e as imagens visuais são expressões de relações de poder em que o espectador domina o objeto e a imagem visual e onde os produtores exercem poder sobre os espectadores. Este lugar-comum da falácia do poder é compartilhada pelos adversários e defensores da cultura visual que se preocupam com a cumplicidade dos meios de comunicação visual em relação a regimes de espetáculo e vigilância e ao uso de publicidade, propaganda e espionagem para controlar a população e minar instituições democráticas.

A separação entre defensores e adversários surge na questão de saber se precisamos de uma disciplina chamada “cultura visual” para fornecer uma crítica de oposição a estes regimes escópicos, ou se essa crítica é melhor tratada aderindo a estética e história da arte, com suas profundas raízes nos valores humanos; ou aderindo aos estudos midiáticos, com sua ênfase na especialização institucional e técnica.

Seria preciso muitas páginas para refutar, em detalhes, cada uma dessas idéias concebidas. Deixe-me apenas esboçar as principais teses de uma contraposição que irá tratá-las como tratei a falácia da falácia naturalista: não como axiomas da cultura visual, mas como convites para questionar e investigar.

1. A falácia da democracia ou do nivelamento. Não há dúvida de que muitas pessoas pensam que a distinção entre arte erudita e cultura de massa está desaparecendo em nosso tempo, ou que distinções entre as mídias, ou entre as imagens verbais e visuais, estão sendo desfeitas. A pergunta é: isso é verdade? Uma exposição *blockbuster* significa dizer que os museus de arte agora são meios de comunicação, de que é indistinguível eventos esportivos de circo? É realmente tão simples assim? Acho que não. O fato de que alguns estudiosos querem abrir o domínio das imagens, considerando tanto as imagens artísticas como as não artísticas não significa abolir automaticamente as diferenças entre estes domínios.<sup>12</sup> Pode-se tão facilmente argumentar que, na verdade, os limites da arte/não-arte só se tornam claros quando se olha para os dois lados desta fronteira em constante mudança e para os traços das operações e traduções entre elas. Da mesma forma, com as distinções semióticas entre palavras e imagens, ou entre os tipos de mídia, a abertura de um campo geral do estudo não abole a diferença, mas torna-a disponível para a investigação, em vez de tratá-la como um barreira que deve ser fiscalizada e nunca cruzada. Eu venho trabalhando com a literatura e as artes visuais e com imagens artísticas e não artísticas durante as últimas três décadas; no entanto, nunca encontrei-me confuso a respeito de cada uma delas, embora eu tenha ficado por vezes confuso sobre o que torna as pessoas tão ansiosas perante um trabalho como este. Como uma questão prática, as distinções entre as artes e as mídias são uma forma vernácula de teorização. A dificuldade surge (como observou Lessing há muito tempo no seu *Laocoonte*, ver Mitchell, 1987) quando tentamos tornar estas distinções sistemáticas e metafísicas.<sup>13</sup>

\*  
Nota do Tradutor  
*Pictorial turn* é um termo cunhado pelo autor e foi traduzido como “a vez pictórica”, já que o autor do texto se refere a momentos históricos em que a imagem visual ou a visão pareciam predominantes em relação aos outros sentidos.

2. A falácia da vez pictórica\*. Uma vez que esta é uma frase que eu inventei (ver Mitchell, 1994, cap. 1) vou tentar precisar o que eu quis dizer com isto. Primeiro, eu não quis fazer uma alegação de que a era moderna é única e sem precedentes nesta obsessão da visão e da representação visual. Meu objetivo era reconhecer a percepção de um momento visual ou da imagem como um *lugar-comum*, algo que é dito casual e irrefletidamente sobre o nosso tempo; normalmente aceito com pa-

12 Estou repetindo aqui o título de Elkins (1999).

13 Ver a discussão sobre Lessing em Mitchell (1987, cap. 4).

recer favorável e irrefletido tanto por aqueles que gostam da idéia quanto para os que a odeiam. Mas a vez pictórica é um *trôpego*, uma figura de linguagem que tem sido repetida várias vezes desde a antiguidade. Quando os israelitas se desviaram do Deus invisível para um ídolo visível, eles estavam engajados em uma revolução pictórica. Quando Platão adverte contra a dominação do pensamento por imagens, aparências e para as opiniões na alegoria da caverna, ele está incitando um afastamento das imagens que mantêm a humanidade em cativeiro e distante da pura luz da razão. Quando Lessing adverte, no *Laocoonte*, sobre a tendência de imitarmos os efeitos da arte visual nas artes literárias, ele está tentando combater a vez pictórica que ele considera como uma degradação das propriedades estéticas e culturais. Quando Wittgenstein critica nas *Investigações Filosóficas* o fato de que as imagens nos mantiveram em cativeiro, ele está lamentando a regra de uma certa metáfora da vida mental que manteve a filosofia presa em suas garras.

A vez pictórica ou visual, portanto, não é exclusiva do nosso tempo. É uma narrativa repetida, que assume uma forma muito específica em nosso tempo, pois parece válida dentro de uma forma esquemática para uma variedade incontável de circunstâncias. A utilização crítica e histórica desta narrativa seria algo como uma ferramenta de diagnóstico para analisar momentos específicos em que um novo meio, uma invenção técnica ou uma prática cultural irrompe em sintomas de pânico ou euforia (habitualmente) em relação ao visual. A invenção da fotografia, da pintura a óleo, da perspectiva artificial, da moldagem escultural, da internet, da escrita e da mimesis em si são ocasiões evidentes de quando que uma nova forma de fazer imagens visuais parecia marcar o momento histórico para melhor ou para pior. O erro está em construir um grande modelo binário da história centrada em apenas um destes pontos de giro e declarar uma única e grande divisão entre a idade da alfabetização (por exemplo) e a idade da visualidade. Esses tipos de narrativas são encantadoras, de fácil manuseio para os efeitos da polêmica atual, mas inúteis para fins de uma crítica histórica genuína.

3. Deve ficar claro, portanto, que a suposta hegemonia do visível em nosso tempo (ou no período sempre flexível da modernidade, ou ainda no domínio igualmente flexível do Ocidente) é uma quimera que sobreviveu à sua utilidade. Se a cultura visual não significa nada, deve ser generalizada como o estudo de todas as práticas sociais da visualidade humana, sem se limitar à modernidade ou ao Ocidente. Viver em qualquer cultura é viver em uma cultura visual, exceto talvez para aqueles raros casos de sociedades dos cegos, que, por essa razão, merece uma atenção especial em relação a qualquer teoria de cultura visual.<sup>14</sup> Quanto à questão da hegemonia, o que poderia ser mais arcaico e tradicional do que o preconceito em favor de visão? Ela tem desempenhado o papel de sentido soberano

---

<sup>14</sup> Ver o maravilhoso romance *Blindness* (1997) de José Saramago, que explora a premissa de uma sociedade que, de repente, mergulha em uma epidemia de cegueira; transmitida, muito apropriadamente, por contato visual.

uma vez que Deus olhou para sua criação e viu que era bom, ou talvez até antes, quando iniciou o ato de criação com a divisão da luz e das trevas. A noção de visão como hegemônica ou não hegemônica é simplesmente um rude instrumento para se produzir bastante em termos de diferenciação histórica ou crítica. A tarefa mais importante é descrever as relações específicas entre visão e os outros sentidos, especialmente a audição e o tato, e como eles são elaborados dentro de determinadas práticas culturais. Descartes considera a visão como uma forma estendida e altamente sensível do toque; é por isso que (na sua Óptica), ele comparou a visão à vara de um cego usada para tatear seu caminho sobre o espaço real. A história do cinema é, em parte, a história da colaboração e do conflito entre as tecnologias de reprodução de áudio e vídeo. A evolução do filme não é de maneira alguma explicada pelos termos da hegemonia do visível.

4. O que nos leva ao quarto mito, o conceito de mídia visual. Compreendo o uso desta frase como uma figura abreviada para decidir sobre a diferença entre (por exemplo) fotografias e gravações fonográficas, ou pinturas e novelas, mas me oponho à afirmação confiante de que os meios de comunicação visual formam realmente uma classe distinta de coisas ou de que exista um meio de comunicação exclusivo e puramente visual.<sup>15</sup> Vamos experimentar, como um contra-axioma, a noção de que todos os meios de comunicação são mídias mistas e ver aonde isto nos leva. Um lugar onde não chegaremos é a caracterização equivocada dos meios de comunicação audio-visual, por exemplo, o cinema e a televisão, como se fossem exclusivamente ou predominantemente (ecos da falácia hegemônica) visuais. O postulado da mistura, da mídia híbrida nos leva a especificidade dos códigos, dos materiais, das tecnologias, das práticas perceptivas e das condições institucionais de produção e consumo que constroem uma mídia. Ela nos permite quebrar a reificação da mídia em torno de um único órgão sensorial (um único tipo de sinal, veículo material) e prestar atenção ao que está diante de nós. Em vez da impressionante redundância em declarar a literatura como verbal e não visual, por exemplo, estamos autorizados a dizer o que é verdadeiro: que a literatura, na medida em que é escrita ou impressa, carrega um inevitável componente visual, o qual tem uma relação específica com outro componente auditivo; é por isso que faz diferença se um romance é lido em voz alta ou silenciosamente. Estaremos também aptos a perceber que a literatura, em suas técnicas de ekphrasis\* e descrições, bem como em suas estratégias mais sutis de arranjo formal, envolve experiências virtuais ou imaginativas de espaço e visão que não são menos reais por serem indiretamente transmitidas através da linguagem.

\*  
Nota do Tradutor  
Ekphrasis é um termo grego que designa descrições objetivas e subjetivas de obras de artes.

5. Chegamos finalmente à questão do poder da imagem visual, da sua eficácia como instrumento ou agente de dominação, sedução, persuasão e ilusão. Este

---

15 Ver Mitchell (1994) para uma discussão mais ampla sobre a afirmação de que todos os meios são mídia mistas, e especialmente a discussão da pesquisa de Clement Greenberg para pureza óptica na pintura abstrata. Na verdade, a visão imediata em si não é um assunto puramente óptico, mas uma coordenação de informações ópticas e tácteis.

tópico é importante porque expõe a motivação para as diferentes estimativas política e ética das imagens, a sua celebração como uma porta de entrada para nova consciência, a denegação de suas forças hegemônicas, a necessidade de policiamento e, assim, reificando as diferenças entre a mídia visual e os outros, ou entre a esfera da arte e do domínio maior das imagens.

Enquanto não há dúvida de que a cultura visual (seja cultura material, oral ou literária) pode ser um instrumento de dominação, não considero produtivo destacar a visualidade, as imagens, o espetáculo ou vigilância como um veículo exclusivo da tirania política. Não quero ser mal entendido aqui. Reconheço que uma grande parte do interessante trabalho sobre cultura visual provém de bolsas de estudos amparadas por motivos políticos, especialmente o estudo da construção da diferença racial e sexual no âmbito do olhar. Mas os dias precipitados em que fomos os primeiros a descobrir o olhar masculino ou o caráter feminino da imagem ficaram para trás e a maioria dos estudiosos da cultura visual, investidos em questões de identidade, estão cientes disto. No entanto, há uma tendência infeliz em deslizar-se para tratamentos redutores de imagens visuais como se fossem forças de um todo-poderoso, empenhando-se em uma espécie de crítica iconoclasta que acredita ser a destruição ou a exposição de falsos valores da imagem alguma vitória política. Como eu já disse em outras ocasiões, as imagens são antagonistas políticos populares, porque pode-se tomar uma posição firme sobre eles e, ainda, no final do dia, continuar tudo praticamente o mesmo. Regimes escópicos podem ser derrubados repetidamente sem qualquer efeito visível em qualquer cultura visual ou política. O que proponho e espero é uma abordagem mais sutil e equilibrada, localizada no equívoco da imagem visual como instrumento e agência; da imagem como uma ferramenta para manipulação, por um lado; e como fonte aparentemente autônoma de seus próprios fins e significados em outro. Esta abordagem trataria a cultura visual e as imagens visuais como intermediários nas transações sociais, como um repertório de imagens ou modelos que estrutura nossos encontros com outros seres humanos. A Cultura Visual iria encontrar sua cena primitiva, no que Emmanuel Levinas chama de a face do Outro (começo, suponho, com o rosto da mãe): o encontro face a face, a disposição, evidentemente, para reconhecer os olhos de outro organismo (a que Lacan e Sartre chamam o olhar). Estereótipos, caricaturas, figuras classificatórias, pesquisa de imagens, mapeamentos do corpo visível e dos espaços sociais nos quais aparecem constituiriam elaborações fundamentais da cultura visual onde o domínio da imagem - e do Outro - é construída. Como intermediários ou entidades subalternas, estas imagens são os filtros através dos quais nós reconhecemos e desconhecemos outras pessoas. São estas mediações paradoxais que tornam possível chamarmos de imediata ou face-a-face as relações que Raymond Williams postulou sendo a origem da sociedade como tal. Isto significa que a construção social do campo visual tem de ser continuamente repetida como a construção visual do campo social, uma tela invisível ou uma treliça de figuras aparentemente sem mediação que tornam os efeitos das imagens mediadas.

Lacan, você deve se lembrar, diagramou a estrutura do campo escópico como berço de um gato de interseções dialéticas com a imagem rastreada em seu centro. As duas mãos que balançam este berço são o sujeito e o objeto, o observador e o observado. Mas entre eles, balançando na base do olho e do olhar, está algo curiosamente intermediário, a imagem, a tela ou o meio em que eles aparecem. Este fantasma foi retratado na óptica antiga como o *eidolon*, o modelo projetado e lançado para o exterior pela sondagem, buscando os olhos, ou o simulacro do objeto visto, eliminado ou propagado pelo objeto como uma cobra trocando de pele em um número infinito de repetições (ver Lindbergh, 1981). Ambas as teorias de externalização e internalização da visão partilham do mesmo quadro do processo visual, diferindo apenas no sentido do fluxo de energia e informação. Esse modelo antigo, sem dúvida, incorreto enquanto relato da estrutura física e fisiológica da visão, ainda é a melhor imagem que temos da visão como um processo psicossocial. Ele fornece uma ferramenta especialmente poderosa para entender por que é que as imagens, obras de arte, mídia, figuras e metáforas têm vida própria, e não podem ser explicadas simplesmente como retórica, instrumentos comunicativos ou janelas epistemológicas da realidade. O berço do gato da visão intersubjetiva nos ajuda a enxergar porque é que os objetos e as imagens olham para trás de nós; porque o *eidolon* tem uma tendência para se tornar um ídolo que fala em resposta a nós, dá ordens e exige sacrifícios; porque a imagem propagada de um objeto é tão eficaz para a propaganda, tão fecunda em reproduzir um número infinito de cópias de si mesmo. Ela nos ajuda a perceber por que a visão nunca é uma rua de mão única, mas um cruzamento múltiplo repleto de imagens dialéticas, porquê a boneca da criança tem uma lúdica meia-vida nas fronteiras da animação e da inanimação, e porque os vestígios fósseis de vidas extintas são ressuscitados na imaginação do observador. Torna-se claro porque as perguntas a se fazer sobre as imagens não são apenas o que elas querem dizer ou o que elas fazem? Mas qual é o segredo de sua vitalidade - e que elas querem?

## Showing Seeing

Quero concluir com uma reflexão sobre a localização disciplinar dos estudos visuais. Espero que esteja claro que não tenho interesse em sair correndo para estabelecer programas ou departamentos. O interesse da cultura visual me parece residir precisamente nos pontos de transição do processo educativo, a nível introdutório (o que costumávamos chamar de apreciação da arte), na passagem da graduação à pós-graduação, e nas fronteiras da pesquisa avançada.<sup>16</sup> Os Estudos

---

<sup>16</sup> Talvez valha a pena mencionar aqui que o primeiro curso de Cultura Visual já oferecido na Universidade de Chicago foi o curso de "Arte 101". Eu dei, no outono de 1991, com a inestimável ajuda de Tina Yarborough.

## Showing Seeing: Uma crítica da Cultura Visual

Visual pertencem, portanto, aos primeiros anos de faculdade, à introdução aos estudos de pós-graduação em ciências humanas, e aos workshop de pós-graduação ou de seminário. Em todos esses locais encontrei utilidades para retornarmos a um dos primeiros rituais pedagógicos do ensino elementar americano, o “show and tell”. Neste caso, porém, o objeto de desempenho do “show and tell” é o processo de ver, onde o método deveria ser chamado de “show seeing”. Peço aos alunos para enquadrarem as suas apresentações, assumindo que são etnógrafos; que vêm de, e reportam-se a, uma sociedade que não tem noção da cultura visual. Eles não podem ter como certo que sua platéia tenha alguma familiaridade com noções cotidianas, tais como cor, linha, contato ocular, cosméticos, roupas, expressões faciais, espelhos, vidros, ou voyeurismo; e muito menos com a fotografia, pintura, escultura ou outra mídia chamada visual. Cultura visual é, portanto, construída para parecer estranha, exótica e que necessita de explicação.

A atribuição é totalmente paradoxal, é claro. O público de fato vive em um mundo visível, e ainda tem de aceitar a ficção de que isso não aconteça e de que tudo o que parece transparente e auto evidente precisa de explicação. Deixo isto para os alunos construírem uma ficção de habilitação. Alguns optam por pedir ao público para fechar os olhos e assistir à apresentação apenas com os ouvidos e outros sentidos. Eles trabalham principalmente pela descrição e evocação do visual através da linguagem e som; dizer apenas, ao invés de dizer e mostrar. Outra estratégia é fingir que o público acaba de ser equipado com prótese de órgãos visuais, mas ainda não sabe usá-los. Esta é uma estratégia favorecida, uma vez que permite a apresentação visual de objetos e imagens. O público tem que fingir ignorância e o apresentador tem que levá-los para o entendimento das coisas, as quais eles, normalmente, tomam como concedidas.

A gama de exemplos e de objetos que os alunos trazem para a classe é bastante amplo e imprevisível. Algumas coisas que normalmente aparecem: óculos são objetos preferidos de explicação, e alguém quase sempre traz em um par de espelho máscaras para ilustrar a situação de ver sem ser visto, o mascaramento dos olhos é uma estratégia comum em uma cultura visual. Máscaras e disfarces em geral são adereços populares. Binóculos, caleidoscópios, microscópios, e outras peças de aparelhos ópticos são comumente apresentados. Os espelhos são frequentemente trazidos, geralmente, sem nenhum indício de consciência do estágio do espelho de Lacan, mas muitas vezes com conhecimentos sobre as leis ópticas da reflexão, ou com discursos sobre a vaidade, narcisismo e auto-afirmação. Câmeras são muitas vezes expostas, não apenas para explicar o seu funcionamento, mas também para falar sobre os rituais e superstições que acompanham a sua utilização. Um estudante provocou a familiar timidez diante da câmera, ao tirar fotos intensivamente de outros membros da classe. Outras apresentações requerem ainda menos adereços, e, às vezes, com foco direto sobre o corpo-imagem do apresentador, por meio da atenção ao vestuário, cosméticos, expressões faciais, gestos e outras formas de linguagem corporal. Tive alunos que conduziram um en-

saio com repertórios de expressões faciais, trocaram de roupas em frente a classe, realizaram com bom gosto evocações de um strip-tease, maquiaram-se (um aluno pintou o rosto de branco, descrevendo suas próprias sensações de entrar no mundo mudo da mímica); outro apresentou-se como um irmão gêmeo, e pediu-nos para considerar a possibilidade de que ele poderia ser seu irmão representando a si mesmo; outro ainda, um estudante do sexo masculino, fez uma performance que consistia em travestir-se com sua namorada, questionando a diferença entre travestismo masculino e feminino. Outros alunos com talento para performance atuaram ruborizados ou chorando, levantando discussões em relação à vergonha e auto-consciência de ser visto, às respostas visuais involuntárias e à importância do olho como órgão expressivo e receptivo. Talvez a mais simples performance que eu já tenha visto foi a de um aluno que guiou a classe para uma introdução à experiência do contato com os olhos que culminou numa brincadeira de primeira série: a competição de não olhar para baixo (o primeiro a piscar é o perdedor).

Sem dúvida, o desempenho mais engraçado e estranho do “show and tell” que eu já vi foi o de uma jovem cujo suporte era o seu bebê de 9 meses de idade. Ela apresentou o bebê como um objeto da cultura visual, cujo atributos especificamente visuais (corpo pequeno, cabeça grande, rosto rechonchudo, olhos brilhantes) somaram, em suas palavras, para um efeito visual estranho que os seres humanos chamam de “fofura”. Ela confessou sua incapacidade para explicar a fofura, mas argumentou que deva ser um aspecto importante da cultura visual, porque todos os outros sinais sensoriais dados pelo bebê, como cheiro e ruído em particular - nos levariam a desprezá-lo e, provavelmente, matar o objeto de sua produção, se não fosse o efeito de compensação da fofura. A única coisa verdadeiramente maravilhosa sobre esse desempenho, no entanto, foi o comportamento da criança. Enquanto sua mãe fazia uma apresentação séria, o bebê estava mexendo em seus braços, fazendo caretas para a plateia; e respondendo às suas risadas, a princípio, com susto, mas aos poucos (como ele percebeu que era seguro), com uma espécie de carisma encantado e agressivo. Ele começou exibindo-se para a classe, enquanto sua mãe tentava, com interrupções frequentes, continuar falando sobre as características visuais do bebê humano. O efeito total foi um contraponto, uma mídia mista de performance, que salientou a dissonância ou a falta de sutura entre a visão e a voz, mostrando e dizendo: ao mesmo tempo demonstrando algo bastante complexo sobre a natureza do espetáculo e falando do ritual como tal.

O que podemos aprender com estas apresentações? Os relatos de meus alunos sugerem que as performances de “showing seeing” são a coisa mais memorável que permanecem do curso, muito tempo depois de os detalhes das teorias da perspectiva, da ótica e do olhar desbotoarem-se na memória. As apresentações têm o efeito de ação do método e das aulas do currículo, que é elaborado em torno de um conjunto simples de questões, mas extremamente difíceis: O que é a visão? O que é uma imagem visual? O que é um meio? Qual é a relação de visão com os outros sentidos? Com a língua? Porque a experiência visual é tão cheia de

ansiedade e fantasia? A visão tem uma história? Como encontros visuais com outras pessoas (e com imagens e objetos) informam sobre a construção da vida social? O desempenho de “showing seeing” constrói um arquivo de demonstrações práticas que podem ser referenciados, por vezes, no domínio abstrato da teoria visual. É surpreendente o quanto as teorias paranóicas da visão de Sartre e Lacan tornaram-se claras depois de algumas apresentações que destacam a agressividade da visão. As discussões abstrusas de Merleau-Ponty sobre a dialética do ver, o quiasma do olho e do olhar e o emaranhado de visão com a carne do mundo, tornam-se muito mais realistas quando o espectador/espetáculo foi visivelmente incorporado e executado na sala de aula. Um objectivo mais ambicioso do “showing seeing” é o seu potencial de refletir sobre a teoria e o método em si. Como deveria ser evidente, a abordagem é informada por um tipo de pragmatismo, mas não (espera-se) de um tipo fechado para a especulação, para o experimento e até mesmo para a metafísica. No nível mais fundamental, é um convite a repensar o que é teorização, a teoria da imagem e o funcionamento de uma teoria visível, encarnada, feita prática comum, diferente da introspecção solitária de uma desencarnada inteligência.

A lição mais simples de “showing seeing” é uma espécie de exercício des-disciplinar. Aprendemos a ficar longe da noção de que a cultura visual é coberto pelos materiais e métodos da história da arte, estética e estudos de mídia. A Cultura Visual começa em uma área abaixo do anúncio dessas disciplinas de domínio do não-artístico, não-estética e de imagens e experiências mediadas ou imediatas. Dispõe de um campo maior do que eu chamaria de visualidade vernacular ou visto todos os dias entre parênteses por disciplinas abordadas pelas artes visuais e pela comunicação social. Como a filosofia ordinária da linguagem e teoria dos atos de fala, ele olha para as coisas estranhas que fazemos enquanto olhamos, contemplamos, mostramos, exibindo-nos e escondendo-nos, dissimulando e recusando-se a olhar. Em particular, nos ajuda a ver que mesmo algo tão amplo como a imagem não esgota o campo da visualidade; que os estudos visuais não são a mesma coisa que estudos da imagem, e que o estudo da imagem visual é apenas um componente de uma campo maior. Sociedades que proíbem imagens (como o Talibã) ainda tem uma cultura visual rigorosamente fiscalizada, em que as práticas cotidianas de mostrar humanos (especialmente o corpo feminino) estão sujeitos à regulamentação. Não precisamos ir tão longe para dizer que a cultura visual surge em relevo mais acentuado quando o segundo mandamento, a proibição da produção e exibição de imagens gravadas, é observado mais literalmente, quando ver é proibido e a invisibilidade é obrigatória. Uma última coisa que o exercício do “showing seeing” demonstra é que a visualidade, não apenas a construção social da visão, mas a construção visual do social, é um problema em si abordado, mas nunca completamente envolvido pelas disciplinas tradicionais de estética e história da arte, ou mesmo por novas disciplinas de estudos de mídia. Ou seja, estudos visuais não é uma mera indisciplina ou complemento perigoso para as tradicionais visão orientada de outras disciplinas, mas uma interdisciplina que ba-

seia-se em seus próprios recursos e de outras disciplinas para a construção de um novo objeto de investigação. Cultura visual é, portanto, um domínio específico de investigação, cujos princípios fundamentais e problemas estão sendo articulados recentemente em nosso tempo. O exercício de “showing seeing” é uma maneira de realizar a primeira etapa de formação de qualquer novo campo, para rasgar o véu do conhecimento e despertar o sentimento de admiração, de modo que muitas das ideias tidas como garantidas pelas artes visuais e comunicação social (talvez verbal também) são postas em causa; se nada mais pode nos enviar de volta para as disciplinas tradicionais das ciências humanas e sociais com novos olhos, novas questões e mentes abertas.

### Agradecimentos

Este artigo foi escrito para uma conferência sobre História da Arte, Estética e Estudos Visuais realizada no Clark Institute em Maio de 2001. Agradeço a Jonathan Bordo, James Elkins, Esrock Ellen, Joel Snyder, e Nicholas Mirzoeff por seus comentários e conselhos valiosos.

### REFERÊNCIAS

- › Barthes, Roland (1982) **Camera Lucida**. New York: Hill and Wang.
- › Bishop Berkeley (1709) **A New Theory of Vision**.
- › Bryson, Norman (1983) 'The Natural Attitude', in **Vision and Painting: The Logic of the Gaze**, pp. 1–12. New Haven, CT: Yale University Press.
- › Derrida, Jacques (1978) 'The Dangerous Supplement', in **Of Grammatology**, trans. Gayatri Spivak, pp. 141–64. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.
- › Elkins, James (1999) **The Domain of Images**. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- › Foster, Hal (1987) **Vision and Visuality**. Seattle: Bay Press.
- › Jay, Martin (1994) **Downcast Eyes**. Berkeley: University of California Press.
- › Koivunen, Anu and Widding, Astrid Soderbergh (2002) 'Cinema Studies into Visual Theory?', in **Introduction**, [<http://www.utu.fi/hum/etvtiede/preview.html>], consulted 21 April.
- › Lacan, Jacques (1978) 'The Split Between the Eye and the Gaze', in **Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis**, pp. 67–78. New York: W.W. Norton.
- › Lindbergh, David C. (1981) **Theories of Vision from All-Kindi to Kepler**. Chicago: University of Chicago Press.
- › Mitchell, W.J.T. (1987) **Iconology**. Chicago: University of Chicago Press.
- › Mitchell, W.J.T. (1994) **Picture Theory**. Chicago: University of Chicago Press.
- › Mitchell, W.J.T. (1995a) 'What Is Visual Culture?', in Irving Lavin (ed.) **Meaning in the Visual Arts: Views from the Outside: A Centennial Commemoration of Erwin Panofsky (1892–1968)**, pp. 207–17. Princeton, NJ: Princeton Institute for Advanced Study.

**W.J.T. Mitchell**, professor emérito de História da Arte e Literatura Inglesa na Universidade de Chicago e editor da *Critical Inquiry*. Seus livros incluem "Iconology" (Editora da Universidade de Chigago, 1987), "Picture Theory" (Editora da Universidade de Chigago, 1994), "The Last Dinosaur Book" (Editora da Universidade de Chigago, 1998), e "Landscape and Power" (Editora da Universidade de Chigago 2ª ed., 2002). O presente artigo é parte de seu próximo livro, "What Do Pictures Want?"

Endereço: Department of Art History, Cochrane-Woods Art Center 166, 5540 Greenwood Avenue, Chicago, IL 60637, USA.

[wjtm@midway.uchicago.edu](mailto:wjtm@midway.uchicago.edu)

**Luciana Marcelino**, formada em Engenharia Sanitária e Ambiental pela UFSC (2009), graduanda em Artes Visuais Licenciatura pela UDESC, bolsista de extensão [luciana.ceart@gmail.com](mailto:luciana.ceart@gmail.com)