

## Capítulo 4 – Cultura Visual, uma tática

“In short, visual culture does not depend on pictures but the modern tendency to picture or visualize existence.”  
(Mirzoeff, 1999, p. 5)

### Introdução

“O centro do saber, nos séculos XVII e XVIII, é o quadro” (Foucault, 1995, p. 90). Já em nossa sociedade, podemos dizer que o local onde saberes e poderes ocorrem, em vez de ser a tela do quadro, é a tela de um monitor de vídeo.

O que essa diferença de telas implica?

Mudanças! E mais mudanças no sistema de pensamento, na organização social, nas formas de produzir e fazer circular saberes, nos mecanismos de transformar esses saberes em Verdades, conseqüentemente, nas relações entre Poder e Verdade, que permeiam nosso cotidiano.

Mudanças que destituem certos conhecimentos de seu status de verdade e que fazem “saberes sujeitados” (Foucault, 2000) emergir do silêncio de seu anonimato imposto, adquirindo a força de um novo conhecimento – só que agora mais hegemônico.

De acordo com Foucault (apud Rabinow e Dreyfus, 1995, p. 21), o quadro da Época Clássica era o espaço em que o homem cartesiano, origem e centro de todo o conhecimento, colocava em prática seu “projeto de construção de um método universal de análise, para produzir certezas perfeitas, através da perfeita ordenação das representações e dos signos, capaz de espelhar a ordem do mundo e do ser (...)”. Nessa tela do quadro, delimitada por quatro lados, o homem acreditava representar, tal como ela é, a verdadeira organização de seu espaço e de sua realidade. Sendo, então, o elemento organizador desse espaço, esse sujeito, acreditando ser uno, centralizador e veículo de todo o saber, tem de ter seu papel apagado nessa tela.

Já conforme Mirzoeff (1998 e 1999), a tela do monitor de vídeo (ou da câmera digital), em nosso cotidiano cada vez mais visual(izado), acaba com essa certeza cartesiana. Fragmentando e disseminando saberes e poderes por todas as esferas da sociedade, essa tela, criada por sujeitos descentrados, é o espaço da simultaneidade, do tudo, do talvez e do nada ao mesmo tempo, ou seja, a (di)(con)vergência de várias heterotopias.

Passemos, então, de um olhar panóptico centralizador para um outro olhar panóptico disseminado, mediado por refinadíssima tecnologia. É a era desse olhar em constante deslocamento (e vigilância).

Nessa contingência e constante transformação de poderes que rondam e disseminam-se em nossa sociedade, pretendemos analisar o processo pluridimensional da visualidade, por intermédio da fotografia em jornais diários.

Em nosso contexto disciplinar e ocidental, em que se conferem à visão credibilidade e poder – o cotidiano das pessoas está, cada vez mais, visual(izado) e permeado visualmente com imagens que veiculam, produzem e fazem informações, bem como saberes e valores, circular –, analisar e problematizar a visualidade, entendida por nós como visão contextualizada e/ou processo que gera imagens e que norteia a recepção delas, tornam-se um procedimento imprescindível e necessário para romper o *habitus* de credibilidade e passividade da visão, bem como o de transparência e neutralidade, por conseqüência, atribuído, sobretudo, à fotografia, habitualmente tomada como documento correlato e auto-explicativo de uma realidade social, já que é um produto de uma máquina.

Ou seja, a vida cotidiana, nesse contexto, está inserida em um **turno visual** (Mirzoeff, 1999, p.5), a atual e recorrente tendência de se visualizar, criar e retratar a existência. Além disso, é constituída e influenciada por elementos e experiências visuais, que, por exemplo, oscilam da vigilância (câmeras de vídeo em *shopping centers*, bancos, ônibus etc.) ao entretenimento (*video games*, Internet etc.); da comercialização de mercadorias aos recentes pregões eletrônicos (interligando bolsas de futuros em diferentes locais do mundo, por meio do sistema GlobexAlliance); do trabalho centrado em mídias visuais e eletrônicas (proporcionando o deslocamento do trabalhador de seu tradicional local de trabalho para qualquer outro lugar, que possibilite o uso de um computador ligado à Internet) ao ensino a distância; das imagens do interior do corpo humano às imagens via satélite; da destruição da maior estátua de Buda, em Bamyán, ordenada pelo Taleban, às diversas reações desencadeadas, entre os católicos, pela atitude de um pastor evangélico ao chutar a imagem de Nossa Senhora da Aparecida; dos concursos *Miss Universo* aos desfiles de moda; das telenovelas aos *reality shows*, dentre outras. Decorrente dessas experiências, temos o mundo concebido e compreendido como uma imagem.

Nessa transposição de telas e no decorrer desses séculos, percebemos que a relação visão-verdade-saber-poder está ainda mais arraigada em um contexto disciplinar, visual e visualizado como o nosso, devido ao desenvolvimento de máquinas e tecnologias que, permeando cada vez mais nosso cotidiano, aumentam ou corroboram a (suposta) acuracidade e credibilidade da visão, intensificando a pretensa correlação entre o que se vê e o que se representa visualmente, como se esse sentido, situado em lugar nenhum, fosse capaz de (re)produzir saberes e valores neutros e universais, sinônimos de uma Verdade cabível e aceitável por todas as pessoas (Worth, 1981, p. 175).

A partir disso, entendemos que a visualidade é um processo sociocultural, um saber situado, que produz e influencia a recepção de imagens, que são consideradas por nós, neste trabalho, uma construção social motivada e influenciada por seu contexto.

Assim, longe de serem espelhos correlatos do mundo isentos de interpretações, já que foram produzidas por máquinas, essas imagens estabelecem uma relação de constituição (Orlandi, 1998 e 2001) e de correlação (Worth, 1981) com a realidade, sendo construções que se aproximam ou não do padrão de representação naturalista de mundo, criando e autorizando a circulação de discursos verdadeiros e excluindo outros discursos, atribuindo-lhes características de um discurso falso, a serviço de ideologias e poderes mais hegemônicos do que outros dentro dessa mesma sociedade.

Como entender, então, a exacerbada presença dessas imagens no atual contexto, cuja tecnologia propicia a produção e disseminação delas (Jay, 2002)? Como interpretar as diversas reações que essas imagens desencadeiam em dados contextos e culturas diferenciados? Como refletir sobre a influência dessas imagens nesses contextos? Como interpretar essa crescente demanda pelo visual em sociedades ocidentais? Como entender a cultura e a circulação de informações, em face dessas mudanças? Qual é a relação entre visualidade e contexto?

Na tentativa de propormos uma caminho para a reflexão desses questionamentos, explicaremos, neste capítulo, algumas “provocações” produtivas que a área de Cultura Visual, conforme abordada por Mirzoeff (1998 e 1999), nos forneceu para o estudo crítico das imagens apresentadas aqui. Além disso, Cultura Visual nos proporcionou também estabelecer um diálogo com nosso posicionamento discursivo para o estudo de linguagens.

#### **4.1. A Tática**

Da bibliografia lida e selecionada (Walker & Chaplin, 1997; Heywood e Sandywell, 1999; e Evans & Hall, 1999), o teórico Mirzoeff (1998 e 1999) destacou-se em nosso trabalho pela sua postura discursiva, mesmo não a intitulando assim já que seus trabalhos inscrevem-se em História da Arte.

Sem medo de perder o controle sobre o significado dos signos, gerando uma situação com falta de coerência, Mirzoeff (1999, pp. 3-5) propõe uma definição de Cultura Visual, ao assumir que esse “novo” saber nem se enquadra facilmente em disciplinas acadêmicas já existentes nem tampouco em estruturas e grades curriculares universitárias preexistentes, pois deve ser entendido como uma nova tática, bem como uma maneira fluida de se questionar e refletir sobre o cânone cultural e visual do cotidiano pós-moderno das

peças – cotidiano esse permeado e constituído, cada vez mais, de experiências e elementos visuais cujas funções oscilam do entretenimento à vigilância:

“In this sense, visual culture is a tactic, not an academic discipline. It is a fluid interpretive structure, centered on understanding the response to visual media of both individuals and groups. Its definition comes from the questions it asks and issues it seeks to raise. (...) it hopes to reach beyond the traditional confines of the university to interact with people’s everyday lives.”

Ou seja, um discurso da cultura ocidental sobre si mesma e outras culturas, evitando-se a armadilha das normas hegemônicas e interpretações canônicas daquela cultura. Uma possibilidade de compreensão do processo de visualidade: Cultura Visual, uma ‘tática’ (Mirzoeff, 1998 e 1999) para análise dessa visualidade, que muda em relação sua historicidade.

Essa tática, prática cultural localizada, faz que evitemos modelos preestabelecidos de análise da visualidade e com que sempre nos lembremos de nosso *locus* de enunciação, sem menosprezar saberes locais em favor de uma cultura canônica que criou e ainda dita um modo de representação do mundo, o modo naturalista que (conferindo maior credibilidade ao sentido da visão como se este fosse neutro, ingênuo, isento de interpretação, bem como capaz de apreender e registrar o mundo/ a realidade que os olhos vêem) tenta conformar a prática visual com aquilo que qualquer olho “universal” poderia ver.

O uso das aspas no adjetivo “novo” em *esse “novo” saber* (no segundo parágrafo deste item), justifica-se pelo fato de tomarmos Cultura Visual como um “saber sujeitado”, de acordo com uma das duas definições dadas por Michel Foucault (2000), ou seja um saber que até então não era legitimado (no caso da Cultura Visual, entendemos que, devido à influência e à preponderância da cultura grafocêntrica ocidental, esse saber era ou sufocado ou visto como inferior por não conter características semelhantes às da escrita; ou ainda era tratado sob o legado do código escrito. Decorrem dessa postura grafocêntrica as leituras estruturalistas e semióticas do estudo das imagens (ver Capítulo 1)). Ou um saber que tinha sido desqualificado pela hierarquia dos conhecimentos e das ciências, um saber das pessoas – ou um saber local –, agora, resgatado para releitura de saberes universais e científicos, rotulados como verdadeiros, que norteavam a classificação e a legitimação de outros saberes (Foucault, 2000, p. 12):

“[...] Por “saberes sujeitados”, eu entendo igualmente todo uma série de saberes que estavam desqualificados como saberes conceituais, como saberes insuficientemente

elaborados: saberes ingênuos, saberes hierarquicamente inferiores, saberes abaixo do nível do conhecimento ou da cientificidade requeridos. [...] esse saber que denominarei, se quiserem, o “saber das pessoas”(e que não é de modo algum um saber comum, um bom senso, mas, ao contrário, um saber particular, um saber local, regional, um saber diferencial, incapaz de unanimidade e que deve sua força apenas à contundência que opõe a todos aqueles que o rodeiam) [...].”

Em *The Visual Culture Reader* (1998) e *An Introduction to Visual Culture* (1999), com uma abordagem transdisciplinar e transcultural que propõe uma releitura do modo pelo qual a História da Arte classifica e interpreta Arte e Cultura, Nicholas Mirzoeff também explica que Cultura Visual pode ser entendida como um discurso do Ocidente sobre o Ocidente, em relação às manifestações e produções visuais que circulam nas sociedades, que visa analisá-las e interpretá-las como um *locus* de (re)produção e contestação de sentidos, significados, valores e saberes, em vez de tratá-las como representações transparentes da estrutura social do contexto em que foram produzidas (*i.e.* como se estas carregassem sentidos preestabelecidos pelos momentos e contextos de produção e estivessem à espera da decodificação da recuperação desses sentidos por parte dos intérpretes-espectadores).

Com base nessa abordagem, ao definir Cultura Visual como pós-modernismo e ‘tática’, a crise da informação no cotidiano das pessoas e o *locus* de mudanças culturais e históricas, Mirzoeff (1998, pp. 4-5) trata as produções/experiências visuais como signos opacos e abertos, cujos significados são dinâmicos e mutáveis conforme o momento em que se interage com estas, já que o objeto de estudo de Cultura Visual é a visualidade – visão contextualizada ou processo que produz as imagens e que permeia o cotidiano das pessoas, fazendo com que vigilância, poderes, saberes, informações, entretenimento, conhecimento, dentre outros, circulem:

“Popular journalism constantly remarks on digital imagery, not to mention the endless tide of comment devoted to Internet. This globalization of the visual, taken collectively, demands new means of interpretation. At the same time, this transformation of the postmodern present also requires a rewriting of historical explanations of modernism and modernity in order to account for **the visual turn** [destaque nosso].”

Assim sendo, Mirzoeff (op. cit.) não propõe elementos estruturais de análise que já de antemão carregam um significado X a ser procurado e interpretado na produção visual

(i.e. ele não elenca uma série de formas geométricas ou cores, por exemplo, que sempre significarão X quando aparecerem na imagem analisada – e caso, tais elementos não apareçam, ele não menospreza ou deprecia essa imagem por não contê-los).

Ao contrário, ele aponta para multiplicidade de significados que os diversos tipos de imagens podem criar em função de interesses políticos, econômicos e ideológicos, problematizando a noção de credibilidade que se atribui, por exemplo, à imagem nas sociedades ocidentais; uma vez que afirma que ver não significa mais crer; mas, interpretar.

É relevante mencionar que Mirzoeff enfatiza tal multiplicidade, ao reconhecer que vivemos em um mundo em que: a) o legado e os parâmetros da linguagem escrita não são mais suficientes para explicar o contexto fluido e dinâmico que o constitui; b) verdades são parciais (Clifford, 1986) e valores mudam em função de diferentes contextos e culturas; c) informações e conhecimento são produzidos e circulam concomitantemente na sociedade visual (turno visual); d) houve a falência da missão humanista e progressista da modernidade (Lyotard e Bauman, apud Usher e Edwards, 1994, p. 10); por fim, e) se insere em um momento da pós-modernidade, quando a cultura visual deve ser concebida como uma tática, ao invés de uma receita/prescrição, para compreensão da visualidade.

Além disso, não sendo uma junção fortuita dos termos “Cultural” + “Visual”, Mirzoeff, conforme Souza (2002) elucida, ao propor Cultura Visual como a problematização do processo de visualidade e de sua recepção, é consciente de seu *locus* de enunciação, evitando, assim, que Cultura Visual se transforme em mais um discurso eurocêntrico e homogeneizador. Definido-a como um discurso anti-canônico e anti-hegemônico, Mirzoeff não repete o que *Cultural Studies* fez – transformar-se em mais uma disciplina que corrobora os discursos canônicos para análise de “novas” manifestações culturais.

Por isso que a compreensão de cultura, conforme o conceito de **transcultura** de Ortiz (apud Mirzoeff, 1999) – uma “arena de conflitos”, ou um espaço que diferentes posicionamentos e valores podem criar quando em contato, caso essas diferenças não sejam apagadas/eliminadas (pelos discursos canônicos) – privilegia a diversidade, a fluidez, o dialogismo; enfim, a multidimensionalidade do processo social da visão.

## 4.2 Uma abordagem policêntrica

Nessa mesma linha, enfatizando a necessidade de estudo da visualidade e da adoção de uma postura transcultural para romper normas hegemônicas da visualidade eurocêntrica, Irit Rogoff (1998), em artigo *Studying Visual Culture*, explica que Cultura Visual é uma área de estudo emergente e transdisciplinar que implica muito mais do que o estudo de imagens.

De um lado, nessa perspectiva, enfatiza a centralidade da visão e do mundo visual na produção de significados, bem como o estabelecimento e a manutenção de valores estéticos, de estereótipos de gêneros e relações de poder dentro de uma cultura. Alertando-nos para a ilusão de transparência que está arraigada na e associada à visão e que deve ser refutada pelos estudos e análises de Cultura Visual, Rogoff (1998, p. 22) esclarece que “o que o olho (aparentemente) vê é ditado a ele por um conjunto de crenças e desejos e por um conjunto de línguas codificadas e aparatos genéricos”.

Por outro lado, Rogoff, considerando o campo da visão uma arena de conflitos em que significados culturais são (des)(cons)tituídos, assume e enfoca uma intertextualidade e uma inter-relação entre imagens e sons e espaços, bem como propõe uma versão visual daquilo que Derrida chama de *différance* (o signo visual é sempre o adiamento infinito da presença do referente (*to defer*) e, ao mesmo tempo, diferença (*to differ*) em relação a outros signos contendo vestígios destes).

Assim, há possibilidade para as múltiplas leituras de imagens/sons/espaços – leituras essas que não estão presas a seu momento de produção/ a seu referente; ao contrário, são produzidas em diversos contextos com significados diversos, dependendo do contexto de interpretação do intérprete-espectador. Sobre a movência dos significados, Marshall (1992, p. 75) explica que o significado se dá de uma forma dinâmica, carregando traços de discursos de outras pessoas, bem como signos que já significam (já conhecidos):

“[...] Meaning, thus, takes place in movement, the movement by which signs defer signs, a movement in which traces of other differing signs exist in every sign. Every meaning holds within itself the trace of those meanings from which it differs. Derrida’s view of meaning as *différance*, as the infinite play of differing and deferring, constitutes, then, a most radical attack on a classical view of representation: there is no locus for meaning, only movement, dynamics, play.”

Com isso, Rogoff (1998, p. 17) entende Cultura Visual como um discurso heterogêneo e transdisciplinar que acaba sendo uma oportunidade para se (re)considerarem algumas das questões culturais mais complexas/conflituosas dentro das sociedades ocidentais, a partir de um ponto de vista díspar do discurso visual canônico. Por isso, que ele a entende como uma arena contemporânea de representação e de saberes localizados.

Corroborando a essência dessa explicação, e enfatizando a abordagem transcultural, Shohat e Stam (1998), no artigo *Narrativizing Visual Culture: Towards a Polycentric Aesthetics*, definem Cultura Visual como uma ruptura com relação a posturas eurocêntricas e modernistas sobre Arte e Cultura, que dá voz a culturas silenciadas por essas posturas:

“Visual culture as a field interrogates the ways both art history and visual culture have been narrativized so as to privilege certain locations and geographies of art over others, often within a stagist and progressive history where realism, modernism and postmodernism are thought to supersede one another in a neat and orderly linear succession. We address visual culture in a way that does not always assume Europe [...] as the normative culture of reference.”

A partir das concepções bakhtinianas de dialogismo e do papel do carnavalesco para discutir *os lugares* de poder na sociedade, Shohat e Stam (1998, p. 45) reforçam o benefício de uma abordagem transcultural e afirmam que Cultura Visual, como área de estudo, popularizou o campo das Artes (já que arte surge da interação social) e não exclui os outros sentidos e discursos na produção de sentido (pois consideram Cultura Visual um discurso heterogêneo, permeado pelos outros sentidos):

“The visual, in our view, never comes pure, it is always contaminated by the work of other senses (hearing, touch, smell) [...]. The visual is also an integrated part of a culture and of history, not in the sense of a static backdrop (rather like second unit background footage in a Hollywood matte shot), but rather as a complexly activating principle. The visual is simply one point of entry, and a very strategic one at this historical moment, into a multidimensional world of intertextual dialogism.”

Enfim, esses mesmos autores propõem uma abordagem policêntrica/dialógica/relacional para se tratar a Cultura Visual de uma sociedade, devido a sua natureza dinâmica, preocupando-se em entender e problematizar o que motiva mudanças e inovações na Arte/na Cultura de um grupo social. Com essa postura, refutam interpretações privilegiadas e valores culturais rotulados como mais corretos (em detrimento de outros que difiram destes).

### **4.3. O Deslocamento**

Como já mencionamos, baseado em Fernando Ortiz, Mirzoeff (1999) usa o conceito de transcultura (*transculture*) para entender e explicar diferenças de ordem cultural (é interessante ressaltar que esse conceito difere daquilo que o materialismo histórico, bem como a antropologia e a sociologia definem como cultura; pois não toma de antemão uma Cultura como o padrão de julgamentos das demais, considerando, assim, a possibilidade de uma cultura rotulada de “menos hegemônica / favorecida” influenciar e modificar uma outra considerada mais hegemônica, conforme exemplo do que aconteceu no Congo).



Mirzoeff (1999, p. 131) explicita que essa abordagem transcultural possibilita a análise, sem cair no legado Estruturalista, do contexto cultural multifacetado e híbrido em que vivemos. Entendendo ‘cultura’ como um organismo fluido em processo constante de transformação (Clifford, 1986) e em conflito com diferentes práticas sociais, Mirzoeff destaca a essência modernista do conceito de transcultura<sup>13</sup>, conferido ao crítico cubano Fernando Ortiz:

“[...] visual culture studies should use culture in the dynamic, fluid sense suggested by Langston Hughes rather than in the traditional anthropological sense. This notion is what the Cuban critic Fernando Ortiz called which implies not “merely acquiring another culture, which is what the English word acculturation really implies, but the process also necessarily involves the loss or uprooting of a previous culture, which could be defined as deculturation. In addition, it carries the idea of the consequent creation of new cultural phenomena, which could be called neo-culturation”(Ortiz 1947: 103). Transculturation is then a three-way process involving the acquisition of certain aspects of a new culture, the loss of some older ones and the third step of resolving these fragments of old and new into a coherent body, which may be more or less whole.”

Analogamente ao conceito de transcultura, entendemos, neste trabalho, cultura, sob a proposta de Clifford (1986, p. 15 e 19), como objetos não científicos produzidos historicamente e contestados ativamente:

“[...] “culture” is always relational, an inscription of communicative process that exist, historically, between subjects in relations of power. (...) If “culture” is not an object to be described, neither is it a unified corpus of symbols and meanings that can be definitively interpreted. Culture is contested, temporal, and emergent. Representation and explanation – both by insiders and outsiders – is implicated in this emergence.”

A partir disso, entendemos que Cultura Visual já é, hoje, um deslocamento do estudo da visualidade, da imagem e de todas as manifestações visuais das sociedades ocidentais em relação ao estudo que suas disciplinas-mães (Antropologia, Sociologia, *Cultural Studies*, estruturalismo etc.) faziam.

---

<sup>13</sup> Mirzoeff comenta que, apesar de Ortiz ter escrito sobre *transculture* em 1940, esse conceito é, hoje, muito próximo à postura pós-moderna. Questionando o conceito de unidade, ‘transcultura’ possibilita a análise da característica híbrida (multifacetada) de nossa sociedade: “rather than continue to work within the modernist oppositions between culture and either art or civilization, transculture offers a way to analyze the hybrid, hyphenated, syncretic global diaspora in which we live.”

Reconhecendo a ausência e a exclusão que essas disciplinas praticavam, Cultura Visual, conforme Mirzoeff (1998 e 1999), Rogoff (op. cit.) e Shohat e Satm (op. cit.), interpreta a visualidade sob a ótica pós-modernista e a partir da noção de transcultura (discutindo relações de poder e dando voz a saberes e valores silenciados/ou legitimados como não-hegemônicos).

Conseqüentemente, o uso dessas “provocações” fornecida pela Cultura Visual também já implica, em nosso trabalho, um outro deslocamento/uma outra consciência, pois reconhecemos a ausência da discussão sobre imagem-discurso, a interpretação como a “necessidade da relação da língua com a história, ideologicamente constituída” (Orlandi, 1998, p. 146), a opacidade e a incompletude (no sentido de estar sempre aberto/em curso) do signo visual, bem como a Verdade e o Conhecimento construídos com a imagem.

Enfim, inter-relação dos conceitos colocados no Capítulo 2 e 3 com as colocações de Mirzoeff nos levou a conceber a imagem como uma construção de um leitor situado. Pretendemos com isso possibilitar o surgimento de novas combinações, para a possibilidade de uma nova maneira de problematizar e estudar um campo tão rico, fluido e pouco explorado como o da visualidade.

#### **4.4 Conclusão**

Enfatizando a característica opaca da visão, considerando que um intérprete-espectador no exercício de sua visualidade é um ser situado no espaço e no tempo, influenciado por sua cultura, destacando o turno visual em que o cotidiano das pessoas está inserido, bem como considerando nosso locus de enunciação, Mirzoeff (1998 e 1999), Rogoff (1998) e Shohat and Stam (1998) propõem uma maneira crítica de se analisar a visualidade, sem que haja uma volta aos discursos canônicos.

Apesar de não declarar que têm uma abordagem discursiva, esses autores muito se aproximam dessa abordagem, que não chega a ser realizada *per se* por Evans e Hall (1999), por exemplo.

Conforme Souza (2002) alerta, uma abordagem discursiva para o estudo da cultura visual, sem que se faça um pseudo-estudo discursivo cuja essência seja e esteja calcada em modelos estruturalistas e semióticos, deveria propor uma análise das propriedades dos sistemas ou discursos visuais presentes em nossa sociedade (ou que mais circulam nesta e que permeiam o cotidiano das pessoas, ao invés de se ater a um tipo canônico de imagem), bem como de suas condições de interpretação e da relação entre essas condições e os processos sociais e políticos que permeiam tais condições. Essa proposta é muito patente na seleção de artigos no livro de Mirzoeff (1998).

Entendendo Cultura Visual como uma ‘tática’, Mirzoeff chama nossa atenção para a natureza fluida e para a opacidade da visualidade e das práticas visuais decorrente desta. Logo, não se preocupa em definir a imagem como objeto de estudo de Cultura Visual, nem em descrever seus elementos composicionais, já que o objeto de estudo é um processo – a visualidade.

Assim sendo, não sugere modelos preestabelecidos para analisar essas práticas visuais. O que Mirzoeff nos propõem, primeiramente, é uma abordagem transcultural para compreender o turno visual em que vivemos, sem nos esquecer de nosso *locus* de enunciação.

Por isso que ele fala em tática, que muito se aproxima ao que Morin (2001, p. 62) chama de “estratégia, em contraposição a um programa, seqüência de ações tendo em vista um objetivo, considerando-se condições externas estáveis, que possam ser determinadas com segurança.” Nesse sentido, uma estratégia prepara o indivíduo para nosso mundo incerto, ensina a aguardar o inesperado e a lidar com o acaso com a falta de coerência, e com mudanças – culturais ou sociais – que surgem durante o percurso, bem como práticas culturais e visuais que se distanciam de modelos canônicos tidos como os únicos verdadeiros e legitimados.

Além dessa contribuição, a da ‘tática’, Mirzoeff privilegia o estudo das práticas visuais presentes no cotidiano das pessoas – preferência essa que se opõe ao estudo de manifestações culturais canônicas, ou tidas como expressão da Cultura (*high culture*) (eurocêntrica).

Em um contexto em que o uso e as diversas aplicações de imagens são imprescindíveis para a interação e comunicação entre pessoas, comunidades, povos e nações, de acordo com o ritmo exigido pelo mundo “globalizado”, essas imagens adquirem um novo status. Longe de serem meros espelhos ou representações transparentes e neutras de uma dada realidade; simples detalhes ou ilustrações presentes na mídia impressa, por exemplo; ou sinônimos de provas documentais da existência de um certo referente em um dado tempo e espaço (no caso da fotografia, por exemplo), essas imagens são signos opacos, bem como, segundo Mirzoeff (1999, pp. 6-7), arenas de construção e, ao mesmo tempo, conflito de sentidos e verdades que circulam na sociedade, que, sob a forma de fragmentos, criam *n* realidades distintas conforme influências culturais e orientações ideológicas dos grupos sociais que as (re)produzem e manipulam.

Em suma, com Cultura Visual, segundo Mirzoeff, percebemos o quanto a nossa realidade é construída e permeada pelo discurso visual (ou seja, o quanto ela é uma representação como explicamos no Capítulo 2), sobretudo com o advento de novas tecnologias e de novos e complexos sistemas de informação; já que, atualmente, informações e conheci-

mento, bem como o poder, também circulam visualmente, influenciando *omodus operandi* dessa sociedade e escamoteando o poder influenciador e manipulador que essa recente forma de circulação tem sob a vida e o cotidiano das pessoas.

O posicionamento de Mirzoeff (1998 e 1999), enfocando Cultura Visual como uma tática para a compreensão do processo de visualidade, possibilitou-nos o diálogo com nossa visão social de linguagem – o qual nos levou ao entendimento da imagem como um discurso (ver Capítulo 2), ou seja, uma construção sócio-histórica cujo caráter simbólico relaciona-se com o mundo de forma constitutiva (Orlandi, 1998 e 2001), e cujo significado, em vez de estar inerente à imagem “congelada” no papel, encontra-se na interação entre leitor situado e imagem (Bakhtin, 1992; Worth e Gross, 1981).

Não sugerindo modelos preestabelecidos de análise, nem se preocupando com a descrição de elementos constituintes da imagem, Mirzoeff (op. cit.) privilegia o sentido produzido no momento de leitura do signo visual, ou seja, ele incentiva os olhos de ver, situados em práticas culturais, a ver e a interpretar as várias heterotopias da imagem fotográfica.