

Cultura Visual: um campo estabelecido

Autora convidada
19/02/2014

Cristina Meneguello

Professora Adjunta
Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP
cmeneguello@gmail.com

“Vivemos a imagem na época da imaginação dilacerada”
Didi-Hubermann, *Imagens apesar de tudo*

8

Já se tornou ponto pacífico, nos últimos anos, reconhecer que a dimensão das imagens ocupa de forma definitiva a experiência contemporânea, sobrepondo-se e diferenciando-se da linguagem escrita. Reconhecer a predominância das imagens é, entretanto, mais simples do que analisá-la e, assim, o campo do estudo das imagens realizou um percurso lento e errático até chegar ao conceito de cultura visual.

A cultura visual está além do que se convencionou chamar de história das imagens ou da história baseada em fontes imagéticas. A cultura visual reconhece a centralidade do olhar no pensamento ocidental e a centralidade das imagens na produção, na mediação e na apropriação dos sentidos. Deste modo, a cultura visual implica um conjunto de práticas e discursos ativos que produzem o social e que promovem a mediação que possibilita compreender a sociedade.

Nossa relação com o mundo é negociada por meio da cultura visual. Isso se dá independente de onde vivemos ou se somos ou não diariamente bombardeados por anúncios e mídias digitais, pois as tecnologias de comunicação que propiciam a circulação global de ideias e informações se realizam, cada vez mais, por meio das imagens. Se a cultura é considerada como um conjunto de práticas e processos por meio dos quais os indivíduos e as coletividades dão sentido ao mundo que os envolve, a cultura visual se realiza por meio da troca de significados entre as

pessoas e as imagens por elas criadas, numa dinâmica interativa e nunca estática: também as imagens e as tecnologias que as produzem possuem sua própria agência e seguem seus próprios regimes.

Embora o termo “cultura visual” tenha aparecido num título de livro sobre a televisão pela primeira vez no ano de 1969 (Gategno), convencionou-se reputar à série televisiva criada para a BBC por John Berger, em 1972, a reflexão sobre o mundo das imagens e seus sentidos ideológicos revelados, por exemplo, na publicidade. *Ways of Seeing* [Modos de Ver] foi levada ao ar em quatro episódios de 30 minutos e depois transformada em livro, traduzido em várias línguas. As formas pelas quais a interpretação das imagens é definida pelo contexto social e histórico, a conceito da reprodutibilidade técnica de Benjamin e a ideia de dominação masculina por meio das publicidades voltadas às mulheres foram alguns dos tópicos que Berger trouxe à tona; os temas não eram novos, mas pela primeira vez se endereçavam a um público muito mais amplo. Ainda, Berger estabelecia a primazia da imagem sobre as nossas outras formas de interpretação do mundo. É o olhar que estabelece nosso lugar dentro do mundo: o mundo pode ser explicado por palavras, mas estas não retiram o poder das imagens que nos envolvem; as palavras são uma redução do que vemos, que sempre escapará às tentativas de descrição e captura pela linguagem.

Os anos 1970 coincidiam também com o impacto da televisão, do cinema trazido para dentro das casas pelo videocassete, pela democratização da fotografia, pela expansão da publicidade e por práticas artísticas híbridas (videoinstalações, performances), assim como pelo nascimento das novas mídias. Simultaneamente, os estudos visuais traziam renovação para dentro do campo das ciências sociais, mesclando os estudos pós-estruturalistas e pós-coloniais com a análise das artes visuais e dos meios de comunicação de massa (MONTEIRO, 2013).

Em 1983, a historiadora da arte Svetlana Alpers utilizou o termo “cultura visual” em seu livro *A arte de descrever* sobre a pintura holandesa, mobilizando as noções de visão, dispositivos e habilidades visuais. Alpers fora buscar o conceito em outro historiador da arte, Michael Baxandall (*O olhar Renascente - Pintura e Experiência Social da Itália da Renascença*, lançado em 1972) e afirmou: “*O que me proponho a estudar, portanto, não é a história da arte holandesa, mas a cultura visual holandesa – para usar um termo que devo a Michael Baxandall*”. (ALPERS, 1999: 39.) Ao procurar relacionar arte e história social de modo original, Baxandall introduzira a noção de *period eye* – “o olhar da época” – que estabelece hábitos visuais e modos de percepção. Conforme observa Knauss

(2008), Baxandall sugere que os quadros são pintados a partir de uma experiência geral que sustenta modelos e padrões visuais historicamente construídos e que caracterizam a capacidade de entendimento de imagens como uma habilidade historicamente definida. Do mesmo modo que o pintor se assevera da resposta de seu público, também o espectador se vale de uma competência visual socialmente estabelecida. Logo, dentro do campo da história da arte, a cultura visual passava a distanciar-se da ideia de que a imagem “representa” algo, como se fosse, em si, uma etapa intermediária. David Freedberg em *The Power of Images* (1990) defendeu a necessidade de deixar de tratar as imagens como representações, sendo que a elas deveria ser dado seu peso como realidade. O quadro é a realidade, não a sua representação. O respeitado crítico de arte Ernst Gombrich, ao comentar acidamente esse livro de Freedberg, afirmou que ele agia como se não tivesse predecessores e fosse o primeiro a compreender o poder que as imagens exercem também sobre os historiadores da arte (1990). Verdadeiramente incomodado pela união de imagens clássicas e imagens televisivas, Gombrich foi apenas um entre os historiadores da arte que, diferente de Baxandall e Alpers, revelaram genuíno mal estar com a ideia de “cultura visual” como um campo que viria estabelecer novas formas de se lidar com a imagem.

10

Em 2002, J.T. Mitchell perguntava-se em que consistia a cultura visual, distinguindo-a dos estudos visuais. Seria ela um momento passageiro de interdisciplinariedade, um subcampo da história da arte ou dos estudos de mídia, ou um novo campo de estudos com limites fixos e claros? (“Showing seeing: a critique of visual culture”). Neste intrigante artigo, Mitchell apresenta e desconstrói alguns mitos sobre a cultura visual, dentre os quais o de que este campo veio para substituir e tornar obsoleta a história da arte, de que nasceu por vivermos num mundo dominado social e politicamente pelas imagens, de que estuda exclusivamente as imagens produzidas pelos *mass-media* ou de que somente as imagens possam ser instrumentos de tirania visual e exercer poder e dominação. Sugere que “*não vemos como vemos apenas por sermos animais sociais, mas também nossos arranjos sociais tomam a forma que tem porque somos animais que veem*” (MITCHELL, 2002: 171). Se “ver” não é determinado simplesmente pela natureza, mas sim uma construção cultural que se aprende e se cultiva (como na alfabetização visiva), por consequência deve ter uma história determinada pela história das artes, das mídias e das tecnologias, assim como pelas práticas sociais de exposição e exibição e pela relação com os espectadores. Mais além, “ver” está profundamente ligado às sociedades humanas, com sua ética e suas

formas políticas, com sua estética e epistemologia, na dinâmica de ver e ser visto. Mitchell ainda contesta o que chama de falácia da virada pictorial (*pictorial turn*) - o que pode fazer com indiscutível autoridade, visto ter sido ele mesmo a criar a expressão em 1994. Ele afirma, em retrospecto, que não pretendia afirmar que a era moderna era única e sem precedentes em sua obsessão com a visão e com a representação visual, e que o visual é determinante desde a Antiguidade. A pintura a óleo, a perspectiva, a escrita, a escultura, a invenção da fotografia, da internet etc. são todas ocasiões conspícuas de quando uma nova forma de criar imagens marca um “ponto de virada” histórico. Para Mitchell é um erro acreditar que existiu um momento em que a era da escrita apartou-se da era da visualidade, pois embora confortável por seu binarismo, este tipo de narrativa é inútil para os fins da crítica histórica genuína.

Posteriormente, este ensaio de Mitchell passou a fazer parte do livro *What do pictures want*, lançado em 2005, no qual figura como o último capítulo. Neste livro, Mitchell declara que as imagens não são objetos inertes sobre os quais projetamos nossas interpretações. São seres animados desejantes que tomam direções e rumos insuspeitos até para seus criadores. Analisando ídolos bizantinos, monumentos públicos e filmes *cyberpunk*, Mitchell propõe que o poder de sedução das imagens migra da ideia de poder e dominação para a ideia de desejo e convencimento e que as imagens buscam o estatuto de linguagem sem se transformarem em linguagem, sem serem interpretadas e decodificadas. As imagens são passíveis de permanecerem, até mesmo, na ausência total de sentido.

Outro autor influente dentro do debate da cultura visual é Nicholas Mirzoeff (2009), que alertou para a importância de reconhecer a interface das imagens com o aparato científico e a tecnologia visual que as produz, como aparato que intensifica e molda o olhar na construção da imagem. A cultura visual assim não se fundamenta nas imagens em si, mas na tendência moderna de tornar a existência e a experiência como fatos visuais, dentro da vida cotidiana.

Está dado o caráter não estático da cultura visual. Ela consiste na análise do processo de ver, e a forma pela qual as práticas de ver envolvem-se em atividades simbólicas e comunicativas. Na cultura visual, está presente todo o impacto das outras imagens pré-existentes que, culturalmente ativas, agem em nós. As formas pelas quais as imagens nos afetam passam pelas formas como se relacionam e dialogam com outras mídias, pelas formas como são exibidas e pelas experiências prévias do espectador. Paulo Knauss apresentou de forma clara e didática o percurso institucional do conceito de cultura visual quando publicou, em 2006,

seu texto “O desafio de fazer história com imagens: arte e cultura visual”. Antes dele, o historiador Ulpiano Bezerra de Menezes já lançara a sua excelente reflexão sobre o tema na *Revista Brasileira de História* em 2003 (“Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares”). Neste texto, Bezerra de Menezes destaca as limitações da história social da arte e reconhece as contribuições da antropologia visual e da sociologia visual que ressaltaram o potencial cognitivo do documento visual, valorizando a dimensão visual da vida social. Para Ulpiano, trabalhar com cultura visual implica em definir a unidade, a plataforma de articulação e o eixo de desenvolvimento de uma problemática histórica proposta pela pesquisa que trabalha com a imagem. O foco não está na tipologia documental de que ela se alimenta. Por essa razão, as séries iconográficas com as quais se deve trabalhar devem funcionar como pontos de condensação, e não constituir objetos de investigação em si: as séries baseadas na imagem são vetores para a investigação dos “*aspectos relevantes na organização, funcionamento e transformação de uma sociedade. Dito com outras palavras, estudar exclusiva ou preponderantemente fontes visuais corre sempre o risco de alimentar uma “História Iconográfica”, de fôlego curto e de interesse antes de mais nada documental. Não são pois documentos os objetos da pesquisa, mas instrumentos dela: o objeto é sempre a sociedade*”. (MENEZES, 2003: 27-28). Ainda, conforme este autor, se as imagens não possuem sentidos essenciais em si ou ocultos nas motivações subjetivas de seu autor, trabalhar historicamente com imagens obriga o pesquisador a percorrer o ciclo completo de sua produção, circulação e consumo: as imagens possuem uma biografia, e apenas na interação social seus sentidos são gerados.

A partir dos últimos anos a década de 1990 e notadamente nos anos 2000, uma grande quantidade de publicações no mundo anglo-saxão - mas também de forma mais ampla - firmaram o tema da cultura visual (BARNARD, 1991; JENKS, 1995; WALKER; CHAPLIN, 1997; MIRZOEFF, 1998; EVANS; HALL, 1999; ELKINS, 2003; DIKOVITSKAYA, 2005, entre outros). Em 2002, o campo e o termo *cultura visual* firmaram-se em duas revistas acadêmicas: *Journal of Visual Culture* (Sage Publications) e *Visual Studies* (Taylor & Francis). O segundo periódico, aliás, vinha da estimulante experiência do *Visual Sociology*, publicado entre 1986 e 2001 e “transformado” no *Visual Studies* a partir de 2002. Antes disso, o departamento de Rochester, NY, EUA, pioneiro ao criar uma graduação em Visual and Cultural Studies ainda em 1998, lançou naquele mesmo ano a revista eletrônica *InVisible Culture: An Electronic Journal for Visual Culture*,

dirigida por estudantes e ainda ativa. O processo de institucionalização do tema da cultura visual prosseguiu por meio de graduações e departamentos especializados, grupos de pesquisa e de seminários internacionais, que passaram a ocorrer sistematicamente. No Brasil, um número crescente de grupos vem discutindo o tema da cultura visual, em centros de estudo específicos como a PUC-RS (Charles Monteiro), a Universidade Federal Fluminense (Paulo Knauss e Ana Mauad), e a Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) com a linha de pesquisa de pós-graduação denominada *Cultura Visual, História Intelectual e Patrimônios*. O mesmo se deu com a USP com as pesquisas de Annateresa Fabris e Helouise Costa ou junto ao Museu Paulista com Solange Ferraz de Lima, Vania Carneiro e Paulo Garcez. Ainda, publicações nacionais lidam consistentemente com o tema, como a pioneira revista do programa de pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Bahia, *Cultura Visual*; a revista *Visualidades*, do programa de pós-graduação em Arte e Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás; a revista *ArtCultura*, do programa de pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia e a *Studium*, do programa de pós-graduação em Artes Visuais da UNICAMP. Além destes, muitos outros grupos estão em formação, o que indica o estabelecimento do tema dentro da pesquisa no Brasil.

13

Uma última reflexão: Didi-Huberman, no texto aqui citado em epígrafe, salienta que uma dimensão que jamais desaparece das imagens é a dimensão ética. A ética exacerba-se nas imagens. Assim, diante de toda e qualquer imagem, cabe a nós decidir se queremos fazê-la tomar parte de nossos propósitos de conhecimento e de ação, usá-la no processo de conhecimento ou simplesmente usá-la para reforçar uma resposta pré-concebida.

Em 2012, a segunda edição de *Visual Culture* de Richard Howells e Joaquim Negreiros rerepresentou seu debate teórico sobre iconologia, formas de representação e ideologia de forma separada das tecnologias, dividindo-as em artes plásticas, fotografia, filme, televisão e novas mídias. A opção neste dossiê da *Revista Cadernos de História da UFOP* foi semelhante, organizando os trabalhos de acordo com a tecnologia visual privilegiada em sua abordagem.

Os trabalhos aqui reunidos pela *Revista Eletrônica Cadernos de História-UFOP* denotam as dificuldades do campo da cultura visual em superar o estudo das imagens apenas como manifestação, em busca de estudar também as formas técnicas e científicas de sua produção. Todos, ora trilhando o caminho da história cultural, ora o da história da imagem, ora o da cultura visual, trazem a imagem para o centro da investigação do historiador.

Os dois primeiros artigos versam sobre imagens da arte. Nara Petean Marino em seu artigo *O negro na arte do século XIX: o caráter de excepcionalidade no Retrato do Intrépido Marinheiro Simão de José Correia de Lima* insere o óleo sobre tela pintado entre 1853 e 1857 no panorama da iconografia de negros no oitocentos, discutindo seu pertencimento ao gênero clássico do retrato. O quadro estudado se afasta da tradicional iconografia de negros do período e singulariza-se como uma construção visual do social, que determina o lugar do negro tanto na sociedade quanto no imaginário dessa sociedade. O segundo artigo, de André Luiz Marcondes Pelegrinelli e Angelita Marques Visalli, reflete de forma monográfica e pontual sobre a Imagem da *Mater Dolorosa* na *Crucificação*, de Giotto, (afresco localizado no transepto direito da basílica inferior de São Francisco de Assis, Itália), relacionando-a à imagética medieval e ao culto mariano e fundamentado no método de análise de imagens celebrado por Carlo Ginzburg em *Indagações sobre Piero*, segundo o qual o contexto confere o significado ao que é retratado.

Os artigos seguintes tem como inspiração o universo dos quadrinhos e dos fanzines, linguagem recente e que em contrapartida tem gerado um grande número de pesquisas. *Quadrinhos e sexualidade: um diálogo possível dentro do ambiente escolar* de Mario Marcello Neto busca alinhar três argumentações: uma reflexão sobre história cultural, uma sobre a questão da homossexualidade e uma terceira sobre a cultura escolar, sendo esta última o real foco da análise. Para tal, vale-se dos quadrinhos *X-Men* (Marvel Comics) em episódios específicos para disparar em sala de aula o debate sobre a diversidade sexual como forma de combate à homofobia. Um segundo trabalho a utilizar os quadrinhos é o de Natania Aparecida da Silva Nogueira, *O Grito do Povo: a mulher revolucionária sob a ótica dos quadrinhos*, que tem como foco a mulher revolucionária da Comuna de Paris conforme concebida por Jacques Tardi em *O Grito do Povo* (Le Cri Du Peuple), uma adaptação em história em quadrinhos do romance de Jean Vautran. Por fim, o artigo de Marco Antonio Milani sobre fanzines brasileiros da década de 1980 retoma uma característica importante da cultura visual à luz de Chartier e Foucault. A natureza do fanzine, que Milani classifica como idiossincrática, é na verdade uma real expressão de cultura visual na medida em que as referências entrecruzadas presentes derivam de seu processo de feitura, no qual a estruturação de fotografias, desenhos, frases e manchetes de jornal, recortados e colados com o uso da fotocopadora acabam por criar um híbrido. As imagens são decompostas, transpostas e recompostas, e circuladas por circuitos não convencionais. O cinema - a imagem em movimento - é central nos próximos três artigos que

compõem este dossiê. *O olhar educado nos (des)caminhos da cultura visual*, de Alex Medrado Araújo, nos propõe a reflexão sobre o tema do olhar a partir dos movimentos dada e dogma95. Enquanto o dadaísmo recusa o sentido na arte, os cineastas do dogma95 contrapõem-se a um cinema glamourizado hollywoodiano, buscando produzir rupturas na imagem normatizada. Fundado no conceito de Vygotsky de *zona de desenvolvimento proximal* e de devir deleuziano para compreender a ideia de *nonsense*, Araújo descreve um experimento autoral de intervenção artística na rodoviária da cidade de Brasília e os registros dele derivados. O artigo seguinte, de autoria de Vinícius Santos Medeiros, analisa sob o tradicional referencial da história social do cinema o filme argentino *La Hora de Los Hornos* (1968), dos cineastas [Fernando “Pino” Solanas](#) e [Octavio Getino](#) (integrantes do grupo *Cine Liberación*). Para tal baseia-se nas críticas publicadas nas revistas *Cine Cubano* e *Cine Del Tercer Mundo*, ambas do final da década de 1960. No contexto do novo cinema latino-americano, marcadamente político e dotado de uma estética própria, preconiza-se a formação da consciência do espectador, para quem se descortinam as realidades locais em forte tom de denúncia. Por fim, *Refazer o corpo e recontar a história: a imagem do outro em Bombadeira*, de Cíntia Guedes Guedes, estuda o documentário *Bombadeira* de Luis Carlos de Alencar (2007), o qual versa sobre o ato de injetar ilegalmente silicone industrial em travestis e transgêneros (em sua maioria prostitutas) na cidade de Salvador, Bahia. A autora propõe pensar como as imagens das personagens do documentário podem agenciar rupturas nas narrativas hegemônicas sobre diversidade sexual e de gênero no cinema brasileiro. Baseada no conceito benjaminiano de reescrita da história e no conceito de norma visual desenvolvido pela filósofa Judith Butler (teórica do feminismo e da teoria *queer* segundo quem a dinâmica da normatividade produz a precariedade de algumas vidas e a plenitude de outras), a autora analisa as imagens dentro da dimensão do poder e da dominação.

15

Os quatro trabalhos que encerram o dossiê lidam com diferentes dimensões da fotografia, entendida como olhar, escolha e técnica privilegiados para a pesquisa. O fotográfico tem sido, sem sombra de dúvida, o campo por excelência dos estudos em cultura visual. Em seu artigo, Bruna Oliveira Santiago estuda a dimensão pioneira da utilização da imagem pelo periódico *Semana Ilustrada* (1860-1876). Primeira revista ilustrada brasileira a fazer uso sistemático de imagens em suas páginas, a *Semana Ilustrada* circulou no mercado editorial durante 16 anos e muitas das suas imagens eram baseadas em fotografias – então em plena fase de consolidação. A utilização do método litográfico para suprir as dificuldades

em se reproduzir a fotografia e o protagonismo de Henrique Fleuiss na *Semana Ilustrada* indicam como as imagens passam a intermediar a relação entre os leitores e a imprensa. No artigo seguinte, Fernanda Cequalini Frozoni dedica-se ao fotógrafo Oswaldo Leite, atuante na cidade de Londrina, Paraná, nos anos 1950, e nas formas pelas quais ele forjou uma linguagem de progresso para a cidade. A autora empreende uma descrição que assevera a existência de modernização na cidade na época em que atuou o fotógrafo, sendo que suas fotografias ao mesmo tempo atestam o crescimento da cidade e o intensificam, registrando momentos politicamente relevantes para os jornais da cidade e principalmente obras e alterações urbanas na cidade e em seus arredores, corroborando o ideário do progresso local. Marcela Martinez utiliza imagens fotográficas que foram reunidas no catálogo *La emigración trevigiana y véneta en el mundo* realizado por Amerigo Manesso e Livio Manzetto em 2001, visando documentar por meio de imagens a imigração veneta para diferentes países como França, Austrália, Canadá, Peru e Brasil. Dentre as imagens, seleciona as relativas aos imigrantes italianos no sul do Brasil, que criam um perfil iconográfico propagandístico do colono ideal e bem sucedido. Por fim, o trabalho maduro de Carolina Martins Etcheverry fecha esta coleção de estudos. Apresentando os resultados de seu doutoramento, centra-se na obra dos fotógrafos brasileiros José Oiticica Filho (1906-1964) e Geraldo de Barros (1923-1998), que têm em comum o apreço pela experimentação na fotografia e a participação no movimento fotoclubista e no movimento concretista brasileiro. Segundo Etcheverry, estes fotógrafos desconhecidos um do outro apresentavam fotografias abstratas com resultados plásticos semelhantes. Rompe-se assim a ideia cristalizada no imaginário comum de que a fotografia representa sempre uma dada realidade.

As interessantes formas de análise aqui reunidas são inspiradoras para futuros pesquisadores, e o dossiê de forma geral desvenda inúmeras possibilidades de pesquisa. A revista eletrônica *Cadernos de História* da UFOP cumpre assim com grande qualidade o seu objetivo de divulgar trabalhos de estudantes em diferentes níveis de formação, dentro da temática relevante da cultura visual.

Referências Bibliográficas

ALPES, Svetlana. *A arte de descrever: arte holandesa no século XVII*. São Paulo: Edusp, 1999.

BARNARD, M. *Approaches to understanding visual culture*. New York: Palgrave, 2001.

BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

BERGER, John. *Ways of seeing*. London: [Penguin Books](#), 1972

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. Lisboa. KKYM, Imago, 2012.

DIKOVITSKAYA, Margaret. *Visual culture: the study of the visual after the cultural turn*. Cambridge, London: The MIT Press, 2005

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

EVANS, Jessica; HALL, Stuart (editors). *Visual Culture: The Reader*. London: Sage/ The Open University, 1999.

FREEDBERG, David. *The power of images. Studies in the history and theory of response*. Chicago: The University of Chicago Press, 1991.

17

GATEGNO, Caleb. *Towards a Visual Culture: educating through television*, New York: Education Solutions Worldwide Inc, 1969.

GOMBRICH, E.H. "The Edge of Delusion - Review of David Freedberg, The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response" *New York Review of Books*, Vol. 15, 1990, pp.6-9 .

HOWELLS, Richard; NEGREIROS, Joaquim. *Visual culture*. Cambridge: Polity Press, 2012 (2ª edição).

JENKS, Chris. *Visual Culture*. New York: Routledge, 1995.

KNAUSS, Paulo. "O desafio de fazer história com imagens: arte e cultura visual". *ArtCultura*.Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 97-115, jan-jun, 2006.

_____. "Aproximações disciplinares: história, arte e imagem" *Anos 90*, Porto Alegre: v. 15, n. 28, p.151-168, dez. 2008.

MENEZES, Ulpiano T. Bezerra. "Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares". *Revista Brasileira de História*. São Paulo: v. 23, n. 45, pp. 11-36, 2003.

MIRZOEFF, Nicholas. *An Introduction to Visual Culture*. London: Routledge,

2009 (2ª edição).

_____. *The Visual Culture*. New York: Routledge, 1998.

MITCHELL, W.J.T. "Showing seeing: a critique of visual culture". *Journal of Visual Culture*. SAGE Publications, 2002, Vol 1(2): 165-181.

_____. *What do pictures want? The lives and loves of images*. Chicago: The University of Chicago Press, 2005.

MONTEIRO, Charles. "Pensando sobre História, Imagem e Cultural Visual". *Patrimônio e Memória*. São Paulo, Unesp, v. 9, n. 2, p. 3-16, julho-dezembro, 2013.

STURKEN, Marita e Cartwright, Lisa. *Practices of looking: an introduction to visual culture*. Oxford: Oxford University Press, 2009 (2ª edição).

WALKER, John; CHAPLIN, Sarah. *Visual culture: an introduction*. Manchester University Press: Manchester, 1997.