

ARTE E CULTURA VISUAL: ARTICULAÇÕES CONCEITUAIS A PARTIR DA NATUREZA-MORTA

ART AND VISUAL CULTURE: CONCEPTUAL ARTICLES FROM DEATH STILL LIFE

Milena Regina Duarte Corrêa / UFSM

RESUMO

Esse texto discorre sobre as possibilidades de pensar articulações conceituais entre a arte e a cultura visual, através da temática da natureza-morta. A escolha desse tema parte do interesse em analisar como o método da cultura visual, a partir de autores como Moxey (2011), por exemplo, pode revisitar a história da arte. Como esta é um território de possibilidades múltiplas, é possível refletir sobre o modo que as imagens de naturezas-mortas sobrevivem na arte contemporânea. A partir da abordagem da cultura visual, busca-se entender que produções de sentido são possíveis entre imagens oriundas de diferentes vias e tempos. Dessa forma, tem-se o início de um estudo pautado pelo desejo de olhar para a história e para as imagens do gênero aqui contemplado, de um modo transdisciplinar e contemporâneo permitido pela cultura visual.

PALAVRAS-CHAVE: Natureza-morta; arte; cultura visual.

ABSTRACT

This text discusses the possibilities of thinking conceptual articulations between art and visual culture, through the theme of the still life. The choice of this theme starts from the interest in analyzing how the method of visual culture, from authors such as Moxey (2011), for example, can revisit the history of art. As it being a territory of other possibilities, and thus, rehearse on the way images of still lifes survive in contemporary art. From the approach of the visual culture, it is sought to understand that productions of meaning are possible between images from different paths and times. Thus, a study based on the desire to look at the history and the images of the genre contemplated here is begun, in a transdisciplinary and contemporary way that visual bellow.

KEYWORDS: Still life; art; visual culture.

De que naturezas estamos falando?

Ao se aproximar da história da natureza-morta contada por Norbert Schneider (2009), percebe-se que não faz muito tempo que esta natureza vem sendo conhecida como parte primordial na arte. A palavra holandesa *stilleven*, em inglês, *still life*, em seu significado, não significa nada além de modelos/objetos inanimados. Acompanhando as mudanças de cultura em determinados períodos históricos e artísticos, segundo Kátia Canton (2004), foi a partir do Romantismo do século XX que o tema ganhou maior lugar no seio da arte acadêmica. Os seres e objetos passam a ser dignos de atenção, não como decorativismo, mas como temática principal, possibilitando que se desvincilhasse de valores alegóricos e simbólicos, em favor de valores estéticos e compositivos.

A principal referência quando se fala em estrutura e composição, desde sua época até hoje, é Paul Cézanne (1839-1906). Sua pintura de naturezas-mortas tornou-se um potente exercício de cor, forma, luz, perspectiva e textura, um marco na era da representação atendo para as novas possibilidades formais que começariam a eclodir no decurso no século XX. Sua contribuição revolucionou a arte de seu tempo e de seus contemporâneos, assim como Pablo Picasso (1881-1973), que desenvolveu a vertente que mais se propagou no modernismo: o cubismo. A natureza-morta cubista de Picasso, queria romper com o objetivo naturalista de representar os objetos como eles se apresentavam para o espectador. Procurava-se transmitir a sua existência no tempo e espaço, representando-os em diferentes pontos de vista e explorando o modo de construção da pintura.

Subsequentemente, mediante a infinidade de fazeres e saberes, aproximações e distanciamentos, o tema da natureza-morta tem se mostrado adaptável e duradouro, e assim, percebemos sua proliferação nas manifestações contemporâneas. Segundo Canton:

a natureza morta é, afinal, um gênero que dialoga com a história da arte ocidental e os sistemas estéticos de forma abrangente. Na arte contemporânea, o conceito de natureza-morta perpetua-se, expandindo-se numa proliferação de suportes e maneiras de lidar com sua forma, sentido, altitude. (CANTON 2004. p. 12.).

Dessa forma, ela deixa de representar apenas objetos e passa a desempenhar um papel conceitual em seus procedimentos operatórios, além de implicar questões

próprias da contemporaneidade. Michael Archer (2012) descreve alguns dos acontecimentos na produção artística contemporânea feita a partir de novas experimentações. A pop art é um exemplo da explosão de ideias nos anos 60, época afetada pelo consumo de massa e ostentação pré-determinada pela mídia. Um exemplo recente da produção contemporânea é o trabalho de Jason deCaires Taylor (1974). Em entrevista ao Planeta Sustentável - 2010¹, falou sobre esculturas submarinas que faz com cimento marinho. Essas esculturas são colocadas no fundo do mar para que ele se aproprie e faça sua interferência, modificando-as constantemente, as quais tornam-se recifes artificiais, chamadas pelo artista de “galerias de arte submarinas”. As instalações são hoje umas das principais linguagens contempladas e experimentadas pelos artistas, com intenção de provocar o espectador a refletir, tem objetivo de oportunizar um diálogo no espaço que fica entre a obra e o artista. Por esse mesmo viés, Eduardo Srur (1974) faz das cidades e espaços urbanos, a sua galeria. Ao criar Pets², rompe com os limites do sistema artístico e amplia a presença da arte nas ruas, alcançando diferentes camadas sociais, tornando-a democrática e estimulando diferentes interpretações e reflexões sociais/ambientais para inquietar o público. Suas garrafas em tamanho gigante nas margens do rio Tietê em São Paulo, por exemplo, propõe uma intervenção no cotidiano de milhares de pessoas.

Com base nessa manifestação, entende-se que, na contemporaneidade, a natureza-morta passa a explorar outros tipos de comportamentos, pois saiu do museu ou espaço expositivo para alcançar o público. Suas apropriações, segundo Archer (2012), recombina elementos diversos produtores de outras combinações e criadores de novas identidades, assim como se compõe de conceitos que proliferam ao alcance de várias pessoas, envolvendo, representando e afetando o seu cotidiano.

(Re)visita à história

Em consonância com as direções sugeridas pela contemporaneidade, Keith Moxey (2001) lança outro olhar para as categorias da história da arte tradicional, que já não pode ser estudada a partir dos mesmos conceitos que antes eram utilizados. Nessa pesquisa, mostra-se pertinente pensar porque (re)visitar a história a partir de outros

enfoques é importante, justifica-se o que vem sendo produzido na contemporaneidade e o modo como essas imagens persistem atualmente.

Em seus ensaios, o autor nos faz pensar que a história sobre a qual temos proximidade foi escrita em determinado local e cultura, atrelada à época de sua criação e, por isso, não poderia ser considerada universal. O desenvolver dessa ideia perpetua-se com *O fim da história da arte*, de Belting (2006), quando os enquadramentos utilizados já não serviam mais, assim como a universalidade e as regras, o fim chegou para aqueles que não viam sentido na história presente e não se sentiam contemplados pelos discursos universais. Dessa forma, pensa-se em várias histórias com vários métodos que se relacionam com as direções sugeridas pela contemporaneidade, esta que é proposta por micro-discursos, pequenos relatos que descaracterizam a perspectiva evolutiva e homogênea da arte.

A abordagem da história como um território de probabilidades e abertura para interpretações permite superar os dilemas elitistas para pensar em uma pós-história interdisciplinar, interpretativa e relativista. É nisso o que, de fato, centra-se o estudo da cultura visual: uma abordagem que não quer renunciar a filosofia da história, mas pensá-la a partir da diferença e multiplicidade cultural, um movimento que abre o estudo da história para que os relatos sejam mais interessantes. MOXEY, 2001).

Segundo Mierzoeff (1999), autores da teoria, história e crítica da arte contestaram a cultura visual como ameaça potencial para a arte como instituição, justamente por consistir em uma história múltipla, que se transforma em história das imagens de um modo híbrido e desafiador. Ou ainda, optar pelo termo “cultura” propõe modelos mais sincrônicos que garantem um espaço de mobilidade e contemplam diferentes públicos e preocupa-se mais com o significado cultural, do que com o valor estético (GUASCH, 2005).

Para Elkins (1999), esses estudos tentam evitar a abordagem da história da arte por linhas pré-definidas e, por isso, para outros, a cultura visual foi como um sopro de ar fresco que proporciona uma ruptura decisiva nas práticas que antes eram restritivas. Entretanto, não se trata da renúncia a tudo aquilo que se conhece e já foi fundamentado. Por exemplo, para Moxey (2001), o valor das categorias aqui pensadas está na justaposição de ambas, a fim de perceber a maneira como seus

estudiosos e críticos dão significado a cada uma das proposições. Da mesma forma, não é necessário fundir essas categorias, suas distinções devem ser mantidas para alcançar suas potencialidades. Já que, assumindo a sua diferença metodológica, percebem-se os benefícios de colocá-las em relação, tendo em vista que, atualmente, as atitudes teóricas sugerem que a contribuição mais forte no campo do conhecimento se faz na diferença e não na igualdade. (MOXEY, 2001).

Por esses motivos, a contribuição de pensar os campos da história, da arte e da cultura visual, é na maneira de se posicionar frente ao que se tem e renovar o modo de olhar, percebendo que, enquanto a história priorizou a relação com obras legitimadas, a cultura visual dá atenção a todos os tipos de imagens de todos os tempos e fontes, produzidas para afetar ou não o público.

Uma história a partir de imagens

Em seu mesmo ensaio, Moxey (2001) dialoga com Mirzoeff a respeito da cultura visual consistir um conjunto de ferramentas críticas para investigação da visualidade humana, da maneira de ver. Isso evoca a tradicional “apreciação da arte”, sugerindo a necessidade de haver um conjunto de conceitos para entender o complexo mundo da experiência visual. Entretanto, não faltam ferramentas para descrever as imagens, e sim, pensamentos sobre como as imagens são práticas culturais que produzem significados diferentes e propõe distintas interpretações para cada pessoa que se relaciona com ela. Essas imagens, oriundas das mais diversas vias, têm intenção de requisitar diferentes perspectivas de olhar crítico para possibilitar uma nova experiência crítica.

Fazendo das imagens a materialidade para a pesquisa em arte e, nesse texto, imagens de naturezas-mortas, deve-se pensá-las, em qualquer situação, num processo intenso de trocas de contextos e sentidos entre os tempos que aqui foram mencionados. Essa categoria permite expandir os objetos individuais aqui propostos (não apenas artísticos) para o universo de todas as representações visuais, apresentando um modo de propor desafios à história e redefinir os estatutos fechados da arte. Guasch (2005) fala de uma proposta que interconecta o objeto visual e seu contexto, sendo que o importante não é desvelar o significado da

imagem ou entender o que ela “quer passar”, mas a cumplicidade entre elas, sem levar tanto em conta seu valor estético.

Essas imagens que a cultura visual movimenta tratam de tudo que integra o cotidiano, como também as imagens consagradas na história da arte, que não são apagadas por serem clássicas e tradicionais. As naturezas-mortas, por exemplo, podem receber um olhar diferenciado a partir de problematizações que produzam outras formas de ver e outros significados. Por esse viés, Moxey (2009), em seus escritos sobre o que ele chama de giro icônico, faz-nos pensar nesses objetos, imagens e artefatos que produzem imagens sobreviventes – que vêm a ser uma das indagações dessa pesquisa. Os objetos artísticos e estéticos produzem sentimentos e transmitem certa carga emocional, levando a tempos e lugares impossíveis de retornar, servem como monumentos da memória coletiva, como mostras de seu valor cultural. As obras de arte, por exemplo, são objetos agora considerados encontrados; mais do que interpretadas, elas escapam de seu tempo, dando a ele uma realidade contemporânea. A proposta do giro icônico não tem interesse de forjar um objeto/ artefato visual/ imagem à um significado que ele não possui, mas produzir outros antes impensados. Ainda que tenham sido feitos para determinado momento ou acontecimento histórico, com o tempo, podem se tornar o que nunca se imaginou que seriam. Sendo assim, é preciso permitir que esses artefatos visuais escapem do seu tempo para terem uma relevância contemporânea. Aqui, usa-se como objeto as naturezas-mortas, e, da mesma forma, o autor nos esclarece que, pelo fato de encontrarem-se no tempo presente, independente da época em que foram feitas, estão vivas na contemporaneidade, na vida que se desenvolve posterior ao momento de sua criação.

O giro icônico nos lembra que os artefatos visuais se negam a ser confinados pelas interpretações que os situam no presente. Objetos de interesse visual persistiram em circular através da história exigindo métodos de análises radicalmente diferentes e obrigando a gerar novas narrativas em seu trânsito. (MOXEY, 2009, p. 22).³

Esses artefatos não devem ser somente veículos de transporte de ideias, têm de ser reconhecidos como seres dotados de agência, e não somente as imagens de obras de arte, que já tem seu valor estético garantido. Para o mesmo autor, as imagens não artísticas também podem ser convincentes, eloquentes, expressivas e

pertinentes, devem ser consideradas pelo conjunto de efeitos sociais que são capazes de produzir e das relações que são capazes de tecer.

Olhando para imagens de naturezas-mortas a partir do que Rosângela Cherem (2009) diz, juntamente com seu conceito de *sobrevivência da imagem*, a partir de Didi-huberman (2013), é possível reconhê-las como evidências de um tempo, dotadas de indícios singulares, além dos vestígios e sintomas únicos que partilham na volta para a contemporaneidade. Condiz a uma revisão daquilo que, além de pertinente, é duradouro e impulsiona interpretações diferentes a partir de uma única referência. Destarte, é interrompido o fluxo regular das coisas e potencializada a atitude de olhar a cultura visual a fim de visualizar o que ainda não tinha sido visto e perceber o que não estava explícito.

Contribuições e proposições da cultura visual

Para assumir a produção de sentido e a relação com a imagem como uma proposta de investigação, é preciso afirmá-la como potência que desenha percursos multidisciplinares, sem ordenamento cronológico, feito com base na experiência do que acontece com o público e a imagem. É situada num espaço de crítica e reflexão sobre o que está posto e tem de ser questionado. Para Dias,

a cultura visual é um dos mais recentes campos de estudos, que circunscreve os estudos da visualidade, abrangendo inclusive os estudos e práticas que tradicionalmente eram denominados como “Belas-Artes”, “Artes Visuais” e “Artes Plásticas”. Ao abranger todos os tipos de representações visuais, sejam elas consideradas “arte” ou não, a Cultura Visual como campo de estudos se presta para análises muito mais relacionadas à relação entre as pessoas e as imagens do que as imagens entre si. O foco da obra de arte já não é mais o que acontece dentro dela, como acontecia com a arte tradicional, até meados do século XX, mas sim, os diálogos gerados com os espectadores e ainda incentiva uma análise destas relações (DIAS, 2011, p. 168-169).

Por esse motivo, entende-se que a cultura visual constitui-se a partir de outra perspectiva que não considera somente o valor estético – o qual não se perde, mas é investido de outros poderes que se relacionam ao seu contexto social – mas o papel dessa imagem na vida e cultura das pessoas. Ter a oportunidade de reavaliar as coisas por outro ângulo implica transcender o comodismo de análise compositiva de uma imagem, para um gesto crítico e sensível. A ausência desse posicionamento

deixa o público vulnerável à manipulação crescente de imagens que têm vida cultural e exercem poder sobre os indivíduos.

Alguns críticos argumentam contra o estudo, avaliando que parece ser uma mistura de interesses, direções e estilos fragmentados. Entretanto, entende-se que as direções que a contemporaneidade sugere sucitam o imediatismo de renunciar ao impulso de dominar e ajustar a arte a um modelo, incorporando um momento de encontro com outros modelos de análise. O espaço conceitual é móvel, convergente, híbrido, congrega discussões sobre aspectos diversificados e desafia os limites e as práticas sistemáticas da arte como instituição. Por isso, representa parte das inquietações e das movimentações que estão acontecendo na contemporaneidade.

Neste contexto, são refletidas as posições subjetivas que produzem as imagens, portadoras de significados e posições discursivas. Sob esse viés, não se pensa somente no que o sujeito vê, mas no que é focalizado e onde o sujeito é colocado e fixado pelo discurso do qual faz parte (HERNÁNDEZ, 2001). O que ele está vendo carece de mudanças, tendo em vista o fato de que esse objeto já possui um discurso e direção. Segundo o mesmo autor, um dos grandes desafios é o modo utilizado para favorecer a mudança de posicionamento do sujeito, a maneira de deslocar seu olhar e como ele se constitui visualizador crítico, questionando aquilo que é comum e fugindo do conforto e estabilidade a que é induzido.

Erinaldo Nascimento (2011), ao narrar algumas singularidades da cultura visual nos deslocamentos das imagens e das interpretações, sugere que a grande contribuição da perspectiva não está em explorar ou analisar imagens encontradas no cotidiano, porque isso se faz desde o século XIX, mas em problematizar as interpretações desencadeadas pela interação com imagens. Nesse caso, imagens atemporais de naturezas-mortas, pensando dessa forma, referem-se a um confronto entre diferentes modos de ver vinculados pelas imagens, que dizem respeito aquilo que é heterogêneo. Por esse motivo, o presente estudo não se contenta em analisar elementos visuais como se tivessem verdades para serem identificadas, também não prevê descrições psicológicas ou formais, mas justamente questiona as interpretações já consolidadas. Não tem intenção de compreender objetos/ imagens/ artefatos para desencadear processos de familiarização ou reconhecimento, mas gerar desconfiância naquilo que se está acostumado a ver.

Fazer uso da cultura visual problematizando as interpretações das imagens é perguntar sobre os discursos que individualizam o sujeito. Esses regimes discursivos interferem no processo de fabricação de todas as imagens, tendo em vista que a atividade também é uma prática (NASCIMENTO, 2011). Segundo Michel Foucault (2000), imagens e palavras têm, cada uma, sua própria existência, seu modo de produção, divulgação e interpretação, apesar de manterem entre si relações complexas e embaralhadas. Tanto a imagem, como o discurso, tem suas especificidades. Imagens constituem uma maneira própria de pensar, enquanto as palavras podem colaborar no processo interpretativo, mas de modo diferente.

Por consequência, em meio a esses discursos, a cultura visual não quer descobrir mensagens ocultas nas imagens ou palavras, mas quer perceber aquilo que está visível e bem próximo e foi desconsiderado justamente por parecer simples de ser identificado. Quer considerar todas aquelas representações visuais que o indivíduo está acostumado a perceber, já naturalizadas e, por isso, não são percebidas. Um exemplo são as imagens do passado, na perspectiva da cultura visual, não se volta ao passado para demonstrar erudição, mas para lançar um olhar diferenciado sobre a maneira como se pensa hoje. Entender como algumas interpretações eram importantes no passado e interferem no presente.

Conhecer o passado é importante para compreender as condições que tornaram aceitáveis e possíveis algumas crenças, valores e atitudes veiculadas pelas imagens nas quais passamos a acreditar e agir. É possível dizer que se recorre ao passado para ajudar a diagnosticar como nos movemos no presente ao interagir com as imagens. Não se trata de conhecer o passado para se adotar uma “possibilidade de retorno” ou “uma volta às origens”, mas construir uma história dos nossos olhares a partir do que não somos mais, abrindo oportunidade para não sermos mais como passamos a ser. (NASCIMENTO, 2011, p. 218).

Conforme o autor, é um exercício de suspeita, que questiona o passado renitente, que atravessa o presente com intenção de construir um outro hoje. Consiste em rever o passado para enxergar novas possibilidades de mudança. A mudança implica em atualidades, coisas novas, noções que perpassam a perspectiva da cultura visual. Esse enfoque vem do presente, quando se dá lugar para novidade, promove uma irrupção (NASCIMENTO, 2011). Essas rupturas incidem sobre esse tempo atual sempre que é permitido; mas, antes, é preciso diagnosticar as forças

que o constituem, para assim realizar interferências que venham a movimentar a atualidade.

Além disso, a ampla proposição da cultura visual como campo de pesquisa está na sua possibilidade de intercessão entre áreas conceituais que divergem, a fim de dialogar e produzir sentido com aquilo que já se tem, além de acrescentar outras coisas que podem não ter relação. Igualmente, trata-se de um campo e uma abordagem transdisciplinar que tenta explorar as diferentes imagens e suas potencialidades nos processos de interpretação. De acordo com Nascimento,

falar em transdisciplinaridade é uma maneira de reconhecer como o campo da Cultura Visual é alimentado e se efetiva mediante a articulação de diferentes saberes para compreender os efeitos e o poder dos processos de subjetivação exercidos pelas imagens, especialmente na contemporaneidade. Reconhece-se que uma atitude transdisciplinar favorece a ampliação e a flexibilização dos conhecimentos, gerando novos saberes oportunizados pela pluralidade de ângulos que um determinado problema é capaz de proporcionar (NASCIMENTO, 2011, p. 210).

Sendo assim, os pesquisadores e o estudos recentes do campo são feitos pela movimentação subjetiva, transdisciplinar e alterável, e justificam-se como método legitimado para relacionar imagens atemporais da história da arte e arte contemporânea e assim compreender os efeitos exercidos a partir delas.

Considerações finais

A partir das explanações feitas, considera-se pertinente para o campo das artes liberar-se dos cânones da história feitos sempre sobre os mesmos enfoques, e, da mesma forma, o modo do sujeito olhar as imagens de naturezas-mortas clássicas, a fim de perceber uma história construída a partir de outros métodos e, igualmente, visualizar imagens sob outras narrativas e leituras.

Esse processo de deslocalização e reposicionamento implica também o modo de construir uma pesquisa pautada pela movimentação subjetiva e não por linhas pré-definidas e inalteráveis. A perspectiva da cultura visual possibilita fazer considerações sobre outros ângulos.

Da mesma forma, perceber a importância de aproximar-se das imagens de naturezas-mortas do passado, é relevante para entender as condições que as

tornaram possíveis, e assim, diagnosticar a interação que se produz com elas no presente com imagens da arte contemporânea. Segundo Cherem,

acrescentando novas iluminações às imagens, reativando sua potência e colocando-as em constante movimento, trata-se de refletir menos sobre aquilo que um dia foram ou o que foi dito sobre elas, e mais sobre sua capacidade de continuar afetando e o que ainda podem dizer. (CHEREM, 2009, p. 149).

Não quer dizer uma volta àquelas imagens, mas uma forma de construir um olhar a partir do que já não se é mais e nem se tem, como possibilidade de interpretações variadas. A transdisciplinariedade dessa perspectiva possibilita a relação entre imagens corriqueiras e elitistas e assim poder compreender seus efeitos exercidos na contemporaneidade. Esses efeitos dizem respeito não só ao contexto em que estão incluídas e se tratam ou não de questões desse tempo, mas principalmente, ao efeito de falar da arte de outro lugar – da cultura visual – diferente daquilo que já foi imposto e às possíveis maneiras de transitar e abrir brechas nesses caminhos, renovando o modo de olhar e posicionando-se diante das imagens e visualidades de forma crítica, reflexiva e contestadora.

Notas

¹ Disponível em: <http://planetasustentavel.abril.com.br/noticia/ambiente/evolucao-silenciosa-jason-decaires-taylor-610712.shtml>

² Disponível em: <http://www.eduardosrur.com.br/>

³ Tradução livre do autor.

Referências

- ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLO, Maurizio. *Guia de História da Arte*. Lisboa: Estampa, 1994.
- ARCHER, Michel. *Arte Contemporânea, uma história concisa*. São Paulo: Martins fontes, 2012.
- BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.
- CANTON, Kátia. Natureza-Morta. In. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA/SESI. *Natureza-morta: Still Life*. São Paulo, 2004.
- CHEREM, Rosângela Miranda. *Imagem – acontecimento*. In: Linhas cruzadas: artes visuais em debate / organização: Maria Cristina da Rosa Fonseca da Silva, Sandra Makowiecky – Florianópolis: Ed. Da UDESC, 2009.
- COELHO, Teixeira (Org.). *Natureza-morta*. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP. São Paulo: 2008. Catálogo.
- DIAS, Belidson. *O I/Mundo da Educação em Cultura Visual*. Brasília: Editora da pós-graduação em arte da Universidade de Brasília, 2011.

- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013
- ELKINS, James. *The domain of images*. Ithaca: Cornell University Press, 1999.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as imagens* (1967). In: MOTTA, Manoel Barros da (Org.). *Michel Foucault: arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000a. p. 119-131.
- GALLEGUER, Ann(Org). *Still Life Natureza-Morta*. Londres: Art Library, 2002. Catálogo.
- GUASCH, Anna Maria. *Doce reglas para una nueva academia: La <<nueva historia del arte>> y los estúdios audiovisuales*. In: *Estudios Visuales: La epistemología de la visualidade em la era de la globalización*. Madrid: Akal, 2005, p. 59- 74.
- HERNANDEZ, F. *Catadores da Cultura Visual: Proposta para uma nova narrativa educacional*. Porto Alegre: Mediação, 2007.
- _____. *A cultura visual como um convite à deslocalização do olhar e ao reposicionamento do sujeito*. In: MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene (Org.). *Educação da cultura visual: conceitos e contextos*. Santa Maria: Editora UFSM, 2011, p. 31-49.
- MITCHELL, W. J. T. *What do pictures want?: the lives and loves of images*. Chicago: Chicago University Press, 2005.
- MIRZOEFF, Nicholas. *An introduction to visual culture*. London: Routledge, 1999.
- MOXEY, Keith. *Nostalgia for the real: The troubled relation of the art history to visual studies*. In: *The Practice of Persuasion: Paradox and Power in Art History*. Ithaca, N.Y.: Coronell University Press, 2001.
- _____. *Los estúdios visuales y el giro icónico*. In: *Estudios Visuales 6*. Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo. Murcia, Enero 2009, p. 66-79.
- NASCIMENTO, Erinaldo Alves do. *Singularidades da educação da cultura visual nos deslocamentos das imagens e das interpretações*. In: MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene (Org.). *Educação da cultura visual: conceitos e contextos*. Santa Maria: Editora UFSM, 2011, p. 209- 226.
- RAMPLEY, Matthew. *La amenaza fantasma: La cultura visual como fin de la historia del arte?* In: *Estudios Visuales: La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal, 2005, p. 39- 57.
- SCHNEIDER, Norbert. *Naturezas-Mortas*. Trad. Adelaide Cervaens Rodrigues e Teresa Carvalho. Lisboa: Taschen, 2009.

Milena Regina Duarte Corrêa

Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/PPGART – Universidade Federal de Santa Maria, em história, teoria e crítica da arte, na linha de pesquisa Arte e Cultura, bolsista CAPES 2018. Graduada em Artes Visuais Licenciatura Plena em Desenho e Plástica pela mesma universidade. Membro do grupo de pesquisa Artes Visuais e I/Mediações – UFSM. Desenvolve pesquisa nas áreas de cultura visual, história da arte e arte contemporânea.