

# Imagem, mídias e telecolonialidade: rumo a uma crítica decolonial dos estudos visuais<sup>1</sup>

**Christian León**

Universidade Andina Simón Bolívar, Sede Equador

Tradução:

**María Camila Ortiz**

¡DALE!, Cinema e Audiovisual / UNILA

---

<sup>1</sup> "Imagen, medios y telecolonialidad: hacia una crítica decolonial de los estudios visuales" era o título original deste artigo, publicado na revista *Aisthesis*, n. 51, p. 109-123, 2012 – Instituto de Estética, Pontificia Universidade Católica do Chile (ISSN 0568-3939). Agradecemos ao autor e à publicação pela liberação para a tradução (Notas dos editores [N.E.]).

## **Imagem, mídias e telecolonialidade: rumo a uma crítica decolonial dos estudos visuais**

### **Resumo**

Este artigo propõe pensar sobre os processos de visualidade da América Latina a partir do chamado “giro decolonial”. Procura compreender a relação estrutural entre as práticas visuais e as estruturas de poder mundial que surgem no contexto do sistema-mundo moderno. Propõe a relação entre tecnologias, discursos, práticas e sujeitos associados às imagens e à análise das colonialidades do poder, do saber e do ser. Analisa os diferentes tipos de hierarquias produzidas por meio de dispositivos visuais no contexto da divisão internacional do trabalho tecnológico, da racialização global da população e da economia mundializada das imagens.

**Palavras-chave:** visualidade, cinema, arte, colonialidade, geopolítica.

## **Imagen, medios y telecolonialidad: hacia una crítica decolonial de los estudios visuales**

### **Resumen**

*El presente artículo propone pensar los procesos de visualidad desde América Latina a partir del denominado “giro decolonial”. Intenta entender la relación estructural que existe entre prácticas visuales y estructuras de poder mundial surgidas en el contexto del sistema-mundo moderno. Plantea la relación existente entre las tecnologías, discursos, prácticas y sujetos asociados a las imágenes y la analítica de las colonialidades del poder, el conocimiento y el ser. Analiza las jerarquías de distinto tipo producidas a través de dispositivos visuales en el contexto de la división internacional del trabajo tecnológico, la racialización global de la población y la economía mundializada de las imágenes.*

**Palabras clave:** visualidad, cine, arte, colonialidad, geopolítica.

## **Image, mediums and telecoloniality: towards a decolonial criticism of visual studies**

### **Abstract**

*This paper discusses the visuality processes in Latin America since the so-called “decolonial turn” approach. It analyzes the structural relationship between visual practices and global power arising in the context of the modern world system. It seeks to study the relationship between visual technologies, discourses and practices and the analytics of the coloniality of power, knowledge and being. It addresses the different types of hierarchies produced through a visual dispositive in the context of the international division of technology labor, the racialization of the population, and the global economy of images.*

**Keywords:** visuality, cinema, arts, coloniality, geopolitics.



Foto: Fran Rebelatto. Cidade do México





Os estudos visuais que estão se desenvolvendo na América Latina têm como desafio pendente a construção de um lugar de enunciação onde seus saberes estejam histórica e geopoliticamente localizados. Nesse sentido, tanto a crítica à tradição ocidental das histórias e teorias da arte, bem como a do audiovisual, ambos provenientes do primeiro mundo, são tarefas essenciais. A particularidade dos processos de visualidade, em nosso subcontinente, levanta singularidades históricas, culturais e epistêmicas que não foram abordadas em toda a sua complexidade. Nesta questão, o chamado “giro decolonial” permite articular uma série de entradas conceituais para entender “a heterogeneidade histórico-estrutural” da visualidade na América Latina<sup>2</sup> e assumir as tarefas pendentes deixadas pelos movimentos anti-imperialistas da arte e do cinema latino-americanos ao longo do século XX.<sup>3</sup>

Nos últimos anos, a crítica cultural (RICHARD, 2007, p. 82) e os estudos culturais (GARCÍA CANCLINI, 2007, p. 38) têm discutido a importância de contemplar as imagens em um campo expandido de produção, circulação e consumo inserido em relações geopolíticas nas quais a assimetria cultural, no cenário internacional, é uma norma. No entanto, esses esforços parecem destinados ao fracasso, pois não encontram uma maneira de construir as relações constitutivas entre visualidade e geopolítica no contexto da modernidade ocidental. A crítica decolonial, por sua vez, tem sua origem no debate sobre as matrizes de poder geradas pela colonização nos campos do conhecimento, da cultura, das representações e em sua constante reestruturação, ao longo das diferentes ondas de modernização e ocidentalização pelas quais a América Latina passou. A partir dessa abordagem, é possível entender a relação estrutural entre práticas significativas (sejam elas discursivas, visuais ou corporais) e estruturas de poder globais decorrentes do que o sociólogo estadunidense Immanuel Wallerstein chamou de “sistema-mundo moderno”.<sup>4</sup> A partir dessa abordagem, Wallerstein torna legíveis fenômenos tão complexos quanto a divisão internacional do trabalho tecnológico e a racialização global da população que emergem de uma economia mundializada das imagens.

## América Latina e a modernidade visual

O pensamento decolonial gera críticas na análise de dispositivos, instituições e práticas relacionadas à produção de discurso e visualidade em meio às geopolíticas coproduzidas pelos centros e periferias do sistema-mundo moderno.<sup>5</sup> Nesta perspectiva, a modernidade surge marcada pela colonialidade, ou seja, “a colonialidade é constitutiva da modernidade” (MIGNOLO, 2001, p. 158). Nas palavras de Enrique Dussel,

---

2 Para um balanço das abordagens da crítica decolonial ver Castro-Gómez e Grosfoguel (2007). Para uma definição do conceito de “heterogeneidade histórico-estrutural”, ver Quijano (2000).

3 Durante o século XX, surgiram em diferentes regiões da América Latina vanguardas e movimentos estéticos que começaram a defender a crítica ao imperialismo cultural e ao eurocentrismo. Esses esforços críticos, no entanto, foram atormentados por uma contradição performativa: pretendiam impugnar o sistema cultural moderno a partir da mesma linguagem, valores e epistemologias ocidentais. Muitos desses movimentos, como a antropofagia brasileira ou o terceiro cinema argentino, propuseram fazer da arte um cavalo de batalha contra o imperialismo estadunidense, mas ao mesmo tempo afirmaram a supremacia da cultura letrada ocidental e a figura viril e patriarcal do autor, além de aderirem a um conceito homogêneo de cultura nacional.

4 Para uma introdução ao método da análise do sistema-mundo moderno, ver Wallerstein (2004).

5 Apesar de as noções de “centro” e “periferia”, “norte” e “sul”, “ocidente” e “não ocidente” terem sido severamente questionadas em razão dos efeitos das mídias, das migrações e das hibridações culturais, vale a pena mencionar o esforço feito pelos teóricos decoloniais para se afastar dos binarismos do pensamento moderno. Conceitos como “heterogeneidade histórico-estrutural”, criado por Aníbal Quijano, ou “transmodernidade”, formulado por Enrique Dussel, dão conta dessa questão. Talvez ainda haja um problema a ser resolvido no uso do conceito de “matriz” ou “padrão” aplicado para compreender as ordens de dominação cultural abertas pela colonialidade. Esses conceitos podem nos levar ao equívoco de uma “história-mestra” que nos impeça de entender a colonialidade como uma cadeia de mediações e traduções contingentes.

no Ocidente, a “Modernidade”, que começa com a invasão da América pelos espanhóis, [...] é a “abertura” geopolítica da Europa para o Atlântico; é a implantação e o controle do “sistema-mundo” no sentido estrito e ainda a “invenção” do sistema colonial, que, por 300 anos, irá inclinar lentamente o equilíbrio econômico-político em favor da antiga Europa outrora isolada e periférica. Tudo o que é simultâneo com a origem e o desenvolvimento do capitalismo, ou seja, a modernidade, o colonialismo e o sistema-mundo, denota aspectos de uma mesma realidade simultânea e mutuamente constitutiva (DUSSEL, 2004, p. 139).

Daí que a crítica decolonial introduza o conceito de “modernidade/colonialidade” para explicar a implicação constitutiva do desenvolvimento do capitalismo e da expansão colonial, o ego cartesiano e o *ego conquire*, o pensamento ilustrado e o etnocentrismo. Para os teóricos decoloniais, a modernidade é inaugurada no século XV com a colonização da América e não no XVIII com a Revolução Francesa e a Revolução Industrial. Juntamente com a anexação das Índias Ocidentais e a abertura do circuito de intercâmbio transatlântico, começa o processo de acumulação capitalista, a secularização da vida social, a centralidade da cultura europeia e o estabelecimento da chamada “história universal”. Como proposto por Walter Dignolo, é por esta razão que a crítica decolonial pode ser vista como um conjunto de projetos destinados a questionar o narcisismo histórico da cultura europeia e da razão moderna.

Esses projetos formam um paradigma-outro porque têm em comum a perspectiva e a crítica à modernidade a partir da colonialidade, ou seja, não é mais a modernidade se refletindo no espelho, preocupada com os erros do colonialismo, mas vista pela colonialidade que a observa refletindo-se no espelho. E porque questionam a própria lógica pela qual a modernidade foi pensada e ainda é pensada como modernidade (MIGNOLO, 2000, p. 27).

Assim, a opção teórica decolonial propõe, ao mesmo tempo, um duplo procedimento: por um lado, de “desprendimento” das epistemologias ocidentais que colonizaram os saberes e as disciplinas modernas; por outro lado, de “abertura” a um pensamento-outro que inaugure uma nova forma de pensar a partir da pluralidade de pontos de enunciação geo-historicamente situados: “[o] giro decolonial é a abertura e a liberdade de pensamento e das formas-outras de vida (economias-outras, teorias-outras das políticas); a limpeza das colonialidades do ser e do saber; o desprendimento da retórica da modernidade e do seu imaginário imperial” (MIGNOLO, [2005] 2007, p. 29).

Gostaria de acrescentar a necessidade de nos livrar das teorias da arte e do cinema construídas sob parâmetros da razão eurocêntrica, a fim de permitir a abertura a uma “estética-outra”, de “culturas-outras visuais”, de “tecnologias-outras da imagem”. Assim como nas Ciências Sociais, em disciplinas e áreas ligadas à arte e à imagem há uma ampla genealogia construída sobre a base dos desenvolvimentos do mundo greco-latino, da tradição judaico-cristã, do pensamento iluminista e da crítica pós-moderna. Esta tradição, transmitida a partir da história universal da arte, da estética e das teorias disciplinares da arte, permanece inquestionável até os dias atuais e continua a ser o centro de organização dos programas das carreiras de Belas Artes e Artes Visuais. Aqueles de nós que trabalham na docência dessas áreas, são sempre confrontados com o dilema a respeito de em que lugar se situa a história da arte latino-americana ou a história do cinema latino-americano.<sup>6</sup> A instituição universitária, para evitar um problema, geralmente adiciona uma disciplina anexa que é construída à imagem e semelhança da história universal das artes ou do cinema, mas não faz parte dela. O desprendimento epistemológico e a abertura decolonial que propõe Mignolo fala precisamente do questionamento das catego-

---

<sup>6</sup> Gostaríamos de deixar claro que existem relações diferenciadas da tecnologia cinematográfica (base fotográfica) e das tecnologias videográficas (base eletromagnética e digital) com a colonialidade do saber e a produção institucional de conhecimento. No entanto, essas nuances complexas não são o tema deste ensaio.

rias eurocêntricas com as quais nos tornamos profissionais das disciplinas da imagem, a fim de poder articular um pensamento que permita um lugar de enunciação para aqueles sujeitos e histórias que foram silenciados pelo eurocentrismo. Esse pensamento, por um lado, não pode mais corresponder às disciplinas da arte e da imagem, mas, a partir de uma abordagem inter e transdisciplinar, trataria a própria constituição dessas áreas do conhecimento articulada ao surgimento da modernidade/colonialidade. Por outro, está aberto ao diálogo interepistêmico com saberes-outras, imagens-outras e visualidades-outras produzidos por movimentos, grupos e culturas subalternos que desconsideram a autoridade cultural do mundo ocidental e que se expressam fora das instituições de conhecimento estabelecidas, como é o caso das universidades.

As discussões sobre Cultura Visual no primeiro mundo partiram do abandono da abordagem histórica para um paradigma antropológico integrador que analise a imagem, as tecnologias, as instituições e as práticas cotidianas do ver como novas realidades do capitalismo globalizado (MITCHELL, [2002] 2003, p. 25). Os debates sobre Cultura Visual pensados a partir da América Latina são chamados a reintroduzir a história no pensamento da imagem e a propor a descontinuidade geográfica que cerca o campo da visualidade. Estudos visuais reconceitualizados a partir de nossa região exigem pensar a diversidade de histórias e a heterogeneidade estrutural que moldam a visualidade no patamar do sistema-mundo moderno. O não reconhecimento desta “heterogeneidade histórico-estrutural” é, de acordo com Aníbal Quijano, precisamente o que sustenta a perspectiva eurocêntrica do conhecimento (QUIJANO, 2000, p. 222). No momento em que se nega “a dependência histórico-estrutural” das histórias visuais periféricas que se dão pelos efeitos da colonialidade do poder, as expressões simbólicas da América Latina – que incluem sua arte e seu cinema – simplesmente deixam de acontecer, caem no que Frantz Fanon chamou de “a zona do não ser”.<sup>7</sup> Isso não significa que não haja histórias da arte ou do cinema na América Latina, mas que elas têm um estatuto paradoxal de existência por meio do qual sua inscrição histórica e discursiva tem que se referir a um lugar epistêmico de enunciação expropriada. Como Quijano alertou, a colonialidade do poder foi constituída como um padrão de dominação a partir do qual as hierarquias econômicas, sociais, intersubjetivas e políticas foram estabelecidas entre identidades europeias e não europeias. A partir da implementação dessa matriz de poder, “as culturas dominadas seriam impedidas de objetivar autonomamente suas próprias imagens, símbolos e experiências subjetivas, isto é, com seus próprios padrões de expressão visual e plástica. Sem essa liberdade de objetivação, nenhuma experiência cultural pode ser desenvolvida” (QUIJANO, 1999, p. 99).

É por isso que temos dificuldade em falar e pensar em termos teóricos sobre as nossas práticas visuais e artísticas sem sermos atormentados pelo fantasma da particularidade que há para além da margem da universalidade e da história. É por essa razão que uma das primeiras tarefas dos estudos visuais latino-americanos é gerar condições intelectuais para que sua enunciação tenha um lugar, permitindo *a enunciação da visualidade-outra* e *a visualização de uma enunciação-outra*.

Nos estudos latino-americanos, a preocupação com o sujeito subalterno foi centrada na análise da voz e do testemunho dos grupos dominados. As imagens e as visualidades do subalterno têm sido um problema pouco estudado. No entanto, a complexidade do processo de colonização não só representava uma reorganização radical das línguas e do conhecimento, mas também uma rearticulação diversificada de visualidades e representações. Como o historiador

---

7 No que diz respeito ao conceito de “zona de não ser”, ver Gordon (2009) em Fanon ([1952] 2009).

francês Serge Gruzinski<sup>8</sup> propôs, diante dos obstáculos de tradução com os quais a língua espanhola encontrou perante a pluralidade das línguas indígenas e do analfabetismo persistente na história da América Latina, a imagem constituiu um dos mecanismos fundamentais de ocidentalização. No uso de representações visuais houve um processo de colonização do imaginário indígena, permitindo ao mesmo tempo a proliferação de uma cultura visual rica em hibridizações e mestiçagens, o que fez com que a América Latina se tornasse um verdadeiro laboratório intercultural de imagens.

Se a América colonial tornou-se um cadinho da modernidade, foi por ter sido também um fabuloso laboratório de imagens. Aí se descobre como as “Índias ocidentais” entraram na mira do Ocidente antes de enfrentar, por suas sucessivas e ininterruptas, as imagens, os sistemas de imagens e os imaginários dos conquistadores: da imagem medieval à imagem renascente, do maneirismo ao barroco, da imagem didática à imagem milagrosa, do classicismo ao muralismo e até às imagens eletrônicas de hoje (GRUZINSKI, [1990] 2003, p. 13).

Talvez sejam a colonialidade das imagens, o poder que elas exibiram e a resistência que elas permitiram o precedente mais importante para a construção de uma cultura visual global na América Latina. As indústrias do entretenimento, as mídias de comunicação de massa e a generalização do que Mirzoeff ([1999] 2003, p. 34) chamou de “o evento visual” na vida cotidiana seriam apenas o resultado de uma complexa heterogeneidade histórico-estrutural da modernidade visual que surge a partir do século XV. As tecnologias do cinema, da televisão, do vídeo, da Internet e dos celulares – em suma, o que Roncagliolo (1999, p. 63-64) chamou de “videoesfera latino-americana” – seriam apenas um segundo momento da modernidade visual da América Latina. Parece haver agora um consenso de que a dinâmica da reprodução cultural tende a processos imaginários ligados ao consumo e à apropriação de imagens (CASTRO-GÓMEZ e GUARDIOLA-RIVERA, 2000, p. XXIII). Este contexto abre novos campos de indagação para a crítica decolonial, ao exigir que seja considerado o papel das imagens na produção e reprodução da “diferença colonial” e para propor a análise geopolítica do papel desempenhado pelos dispositivos, instituições e conhecimentos da arte e do audiovisual na reprodução da colonialidade do poder. Estamos testemunhando um segundo momento do pensamento decolonial em que a crítica da visualidade adquire destaque. Como o próprio Mignolo apontou, é “neste momento que começamos a descobrir que a colonialidade se envolve com o visual. Em razão disso dizemos que estamos na matriz colonial do poder, segunda época” (CARTAGENA et al., 2009).

## Visualidade e diferença colonial

Apesar dessas dificuldades, já começaram a ser desenvolvidos diferentes estudos que questionam as disciplinas artísticas e o regime do olhar a partir de conceitos propostos pela crítica decolonial.<sup>9</sup> Esses estudos estão abrindo novos caminhos para pensar a relação entre visualidade, poder e conhecimento no contexto da matriz colonial de dominação inaugurada com a primeira modernidade. Essa nova forma de pensar a visualidade abre um caminho para pensar a combinação de registros de discriminação e hierarquização que ocorrem por meio das imagens e dos dispositivos visuais. Como Keith Moxey (2003, p. 114) uma vez apontou, um dos desafios pendentes nos estudos da visualidade é a crítica do universalismo que está oculto sob

---

<sup>8</sup> Para uma análise do papel desempenhado pelas imagens ao longo da história de América Latina, ver Gruzinski ([1999] 2000 e [1990] 2003).

<sup>9</sup> Para um questionamento dos campos artísticos a partir de conceitos ligados ao pensamento decolonial, ver: Marín Hernández (2005), Cartagena (2006 e 2010), León (2006 e 2010), Barriendos (2007 e 2008), Palermo (2009), Mignolo (2001) e Franco Reyes (2010). Além disso, há obras semelhantes no campo musical e do som: Santamaría Delgado (2007) e Estévez Trujillo (2008 e 2010).

a denominação de “cultura visual”, que impede pensar-se as hierarquias de classe, gênero, raça e nação. Pensar em uma estratégia conceitual para a análise combinada de múltiplos padrões de discriminação é realmente um desafio para os estudos transdisciplinares, não só no campo visual, mas também no cultural e social. A crítica decolonial tem avançado em considerações importantes a este respeito, que podem se constituir em uma junção epistemológica para pensar a relação entre poder e visualidade. Com base no conceito de “diferença colonial”, a crítica decolonial tem articulado uma busca complexa sobre as diferentes esferas de dominação que surgem com a modernidade/colonialidade. Para os pensadores latino-americanos, a constituição do sistema-mundo moderno/colonial estrutura um poderoso universo de categorias que transforma a diferença em hierarquia. Por meio da razão moderna eurocêntrica, que organiza o mundo em oposições binárias, é organizada uma ordem cuja lógica é a dominação. “A diferença colonial consiste em classificar grupos de pessoas ou populações e identificá-los em suas falhas ou excessos, o que aponta a diferença e inferioridade em relação a quem classifica” (MIGNOLO, 2000, p. 39).

Autores como Quijano, Mignolo e Castro-Gómez consideram que o eixo vertebrador da colonialidade do poder é baseado no conceito de *raça*, no momento em que ele se tornou “uma forma de conceder legitimidade às relações de dominação impostas pela colônia” e o “primeiro critério fundamental para a distribuição da população mundial” (QUIJANO, 2000, p. 203). Com base nisso, começa-se a pensar, de forma análoga, outra série de relações de dominação que surge nos campos da sexualidade, da autoridade, da subjetividade e do trabalho que, com o estabelecimento da modernidade/colonialidade, então se tornam sistemas de poder desterritorializados da governamentalidade colonial global. A tese central é que na América, durante os séculos XV e XVI, são experimentados e produzidos uma série de dispositivos de dominação articulados em rede, que alcançarão seu refinamento no período clássico do Iluminismo, durante o século XVII. Ramón Grosfoguel descreve assim a operação múltipla e complexa da colonialidade: “um homem/europeu/capitalista/militar/patriarcal/branco/heterossexual/masculino chega às Américas e, simultaneamente, estabelece no tempo e no espaço várias hierarquias/dispositivos de poder globais entrelaçados entre si” (GROSFOGUEL, 2007, p. 103).

O sociólogo porto-riquenho identifica pelo menos nove hierarquias decorrentes do estabelecimento do sistema-mundo moderno/colonial, nas seguintes áreas: 1) classe; 2) divisão internacional do trabalho; 3) sistema interestadual global; 4) dimensão global étnico-racial; 5) gênero; 6) sexualidade; 7) espiritualidade; 8) epistemologia; 9) língua. Diante dessa rede entrelaçada de hierarquias interdependentes, talvez uma décima hierarquia pudesse ser adicionada, ligada aos códigos visuais e às formas de objetivar o olhar, tal qual Quijano propõe em uma passagem supramencionada.

De fato há uma hierarquia acentuada entre sistemas visuais ocidentais e não ocidentais desenvolvida a partir de uma série de mecanismos tecnológicos, iconográficos, psicológicos e culturais integrados a sistemas coloniais de poder e conhecimento. A própria noção de *imagem* precisa ser decolonizada, uma vez que é produto da retícula óptica, da perspectiva renascentista, do conceito ocidental de representação e do sujeito transcendental moderno. Como Gruzinski apontou, “as categorias e classificações que aplicamos às imagens são inerentes a uma concepção culta devida ao aristotelismo e ao Renascimento” (GRUZINSKI, [1990] 2003, p. 14). A noção de “*ixiptla*”, que os indígenas náuatles costumavam usar para se referir aos seus ícones milagrosos, foi combatida como idolatria e posteriormente subsumida pelos efeitos da colonialidade do poder por meio do conceito ocidental de “imagem”, associado ao catolicismo. Do mesmo modo que as línguas e os códigos do olhar e da visualidade se cruzam com as outras ordens hierárquicas da modernidade/colonialidade e servem como parâmetros para a



racialização e a inferiorização das populações não europeias. Poderíamos afirmar, portanto, que um dos efeitos da colonização do poder e do saber foi a assimilação da multiplicidade de culturas visuais na ordem binária do eurocentrismo, que atribui lugares hegemônicos e subalternos para cada uma delas.

Além disso, pode-se argumentar que as culturas visuais racializadas e inferiorizadas por meio das múltiplas e misturadas discriminações e hierarquizações da modernidade/colonialidade acabam por perder sua capacidade de significar, transformando-se tão somente em um objeto significado. Nesta linha, seguindo Aníbal Quijano, Joaquín Barriendos desenvolveu o conceito de “colonialidade do ver” para designar o complexo entrelaçamento entre a extração colonial da riqueza, os saberes eurocêntricos, as tecnologias de representação e a reorganização da ordem do olhar que ocorre com a “nova cultura visual transatlântica” inaugurada com a conquista da América e a invenção do canibalismo das Índias. Para o historiador mexicano, a “colonialidade do ver” é causada pela confluência do expansionismo transatlântico das culturas visuais imperiais, o ocularcentrismo militar-cartográfico, o saber protoetnográfico eurocêntrico e a gênese do sistema mercantilista moderno/colonial. Quando esses fatores são combinados, se produz uma epistemologia visual complexa que estrutura, por um lado, uma ordem de descorporificação e invisibilização que permite a universalização do olhar imperial e, por outro, uma ordem de corporificação e visibilidade que permite a racialização do corpo indígena por meio do tropo do canibalismo. A colonialidade do ver é apresentada como uma articulação geopolítica do olhar e do que se olha em um jogo de antropofagia dupla.

Por um lado, o “duplo desaparecimento” antropófago é então completado com a evidente “invisibilidade” do observador (que perscruta e ruma, com seu olhar, entre o que é ignoto e o que é selvagem), e, pelo outro, com a invisibilização tátil e consumível (desumanização etnográfica radical) da questão canibal, daquela presença ominosa e abjeta do “mau selvagem” que só deve ser visível como uma forma de negação de sua existência. Diante desse duplo regime do que é despercebido, pode-se dizer que tanto o “descobrimto” do “Novo Mundo” como a “invenção” da sua monstruosidade inerente correspondem-se simetricamente: por um lado, com o nascimento de uma nova economia visual transatlântica, e, por outro, com uma cultura visual etnocêntrica propriamente capitalista e antropófaga (BARRIENDOS, 2008).<sup>10</sup>

Diante do mito universalista e transparente da modernidade, a colonialidade do ver nos permite reconhecer o posicionamento do olhar e do que se olha em uma situação dupla que Grosfoguel reconhece a partir do cruzamento da “geopolítica do conhecimento” e da “corporpolítica do conhecimento” (GROSFOGUEL, 2007, p. 100). É assim que se estabelece a profunda imbricação da visualidade com as hierarquias não apenas geográficas, espirituais, étnicas, linguísticas, mas também raciais, de classe, de gênero e sexuais. A partir do estudo da relação dos dispositivos visuais com a colonialidade do poder, permanentemente negada pelo eurocentrismo e pelo ocidentalismo, é possível compreender as várias hierarquias produzidas na era da reprodutibilidade técnica da imagem.

## Dispositivos audiovisuais e telecolonialidade

Diante da colonialidade do ver estudada por Barriendos na primeira modernidade, baseada no canibalismo das Índias, é necessário propor a reconceitualização das tecnologias coloniais de poder na era da reprodutibilidade técnica da imagem. A tese central que defendo é

---

10 Um versão ampliada e posterior (de 2011) deste artigo de Joaquín Barriendos que é citado por Christian León foi traduzida para o português para este mesmo volume da *Epistemologias do Sul*. Trata-se de “A colonialidade do ver: rumo a um novo diálogo visual interepistêmico”, que se encontra nas páginas imediatamente anteriores ao presente texto (N.E.).

que, atualmente, os *dispositivos audiovisuais se tornaram uma rede de mediações que atualizam a colonialidade do ver em um momento marcado pelo capitalismo cognitivo, pela era das comunicações, pelas tecnologias da imagem, pela cultura visual, pelas indústrias culturais e pela incorporação ocidental do outro no contexto da globalização*. Esta nova circunstância criará uma telecolonialidade visual marcada por uma forma de colonização do imaginário e da memória ligada à operação particular da imagem produzida e reproduzida mecanicamente.

A história desta redefinição da colonialidade do ver pode ser traçada a partir do aparecimento de duas tecnologias inovadoras que transformaram o próprio ato de observação: a fotografia em 1826 e o cinema em 1895. Graças à generalização dessas tecnologias se inicia, nos países centrais do sistema-mundo, uma reflexão sobre o lugar da imagem dentro do capitalismo e do sistema geral da cultura. Segundo Walter Benjamin, a imagem é incorporada ao consumo em massa, adquirindo um novo *status* que favorece a reprodutibilidade técnica sobre a singularidade aurática e a proximidade espacial-perceptiva sobre o afastamento metafísico (Benjamin, [1935] 1973, p. 24). Como eu já propus em outro texto, o aparecimento de tecnologias mecânicas de captura da imagem representa uma complexa reorganização do poder e da governamentalidade estabelecida na passagem dos dispositivos panópticos dos séculos XVII e XVIII para os dispositivos audiovisuais dos séculos XIX e XX. A partir dessa transformação, a economia do poder ligada aos dispositivos audiovisuais começa a ser definida a partir de cinco princípios: a) descentralização do olhar; b) tradução do corpo para o regime bidimensional da representação; c) generalização do efeito da onipresença do sujeito transcendental; d) deslocamento do tempo e do espaço, o que permite uma ação difundida à distância, e) introdução do prazer escópico (LEÓN, 2010).

Essas inovações tecnológicas têm um significado especial quando pensadas a partir da heterogeneidade estrutural das regiões periféricas do sistema-mundo moderno e em relação à análise da colonialidade do poder. Com a invenção destas novas máquinas de observar, é produzida uma base técnica com vistas a novos processos de fixação estabelecidos nos antigos princípios do poder colonial. Por um lado, é possível desenvolver e desmaterializar o olhar imperial moderno/colonial que adquire a capacidade de deslocar-se em múltiplos pontos de observação identificados com o *ego conquiro*. Por outro lado, a captura do tempo que as tecnologias visuais possibilitam, a partir da invenção do cinema, permite um complexo processo de sincronização das temporalidades pluriversais dos diferentes povos do planeta a partir da homogeneidade dos tempos modernos. A gênese deste processo começa com o estabelecimento cinematográfico do tempo da nação ocidental e termina com a transmissão planetária de espetáculos esportivos, culturais e sociais, ao vivo e no mundo todo, agenciada pelas empresas transnacionais da comunicação.<sup>11</sup>

Paralelamente, a imagem audiovisual torna-se um mecanismo de controle, conhecimento e visualização da alteridade geo e corpo-politicamente localizada nas margens do Ocidente. Basta lembrar que a articulação em rede dos dispositivos audiovisuais produzida ao longo do século XX coincide com uma ampla reestruturação das colonialidades do poder, do saber e do ser. Dentro do pensamento decolonial, essa recomposição da colonialidade teve várias formulações que podem ser descritas na transição do eurocentrismo para o globocentrismo (CORONIL, 2000), da colonialidade do poder à pós-colonialidade do poder (CASTRO-GÓMEZ, 2007), do co-

---

<sup>11</sup> No que diz respeito à origem desta sincronização geopolítica do tempo por consequência do dispositivo cinematográfico, eu escrevi em outro texto que "em sociedades plurinacionais, a enorme tarefa do Estado era transformar os tempos heterogêneos em que vivem as diferentes comunidades e povos no tempo homogêneo da Nação. O cinematógrafo, com sua capacidade de homogeneizar o tempo e torná-lo linear, estabeleceu um modelo para a construção da Nação. Antes do predomínio da televisão, o cinema mostrava o caminho para a sincronização dos tempos e a anulação dos tempos-'outros' em que viviam as nações e comunidades subalternas" (LEÓN, 2009, p. 35).

lonialismo global para a colonialidade global (GROSFOGUEL, 2007). Essas formulações tendem a desafiar a ideia de que a pós-modernidade e a globalização criaram uma crise da modernidade e das suas formas de opressão coloniais. Pelo contrário, elas argumentam que o capitalismo cognitivo, que tem o conhecimento e a comunicação como principal força produtiva, é uma forma de continuar a colonialidade por outros meios que fortalecem a exploração colonial do conhecimento das regiões não ocidentais (CASTRO-GÓMEZ, 2007, p. 84). Cada vez mais, o poder se encontra desvinculado das antigas instituições coloniais e se dissemina no mercado mundial, nas grandes empresas transnacionais e na cultura global euro-americanas. Isso faz com que o poder assuma formas menos visíveis, porém mais concentradas, baseadas no mercado nos quais os conflitos culturais são atenuados por meio da incorporação do outro. As formas de estabelecer as diferenças culturais são transferidas do conceito de “alteridade” para “subalternidade” (CORONIL, 2000, p. 246). De fato, nesse novo cenário econômico-cultural, as regiões periféricas do sistema-mundo moderno continuam sujeitas às múltiplas hierarquias da colonialidade, ocupando uma posição subordinada na divisão internacional do trabalho e sendo submetidas a processos de inferiorização e racialização na escala global (GROSFOGUEL, 2007, p. 106).

A partir dessas reflexões, é possível pensar o papel desempenhado pelas mídias audiovisuais na produção e reprodução do que poderíamos chamar de “telecolonialidade”, que trabalha no controle geopolítico da alteridade na escala global com base na gestão de imagens à distância. A telecolonialidade visual nos coloca diante de uma rede de dispositivos midiáticos transnacionais que se baseiam na exploração colonial de conhecimentos, representações e imaginários e que visam a reproduzir as hierarquias de classe, raça, sexuais, de gênero, linguísticas, espirituais e geográficas da modernidade/colonialidade euro-norte-americana. Os dispositivos midiáticos articulados dentro do regime de telecolonialidade propõem uma rearticulação da diferença colonial em dois campos: a) novos parâmetros para a divisão internacional do trabalho tecnológico; e b) um novo estatuto para a racialização da população mundial.

## Divisão internacional do trabalho tecnológico

Em primeiro lugar, podemos ver que a produção, a distribuição, a exibição e o consumo de imagens, na escala global, estão intimamente relacionados ao mapeamento geopolítico da modernidade/colonialidade. A sociedade do espetáculo e da comunicação é construída sobre a base da economia-mundo moderna e suas formas de articulação entre centros e periferias. A divisão internacional do trabalho associada a essas estruturas rearticula-se, no século XX, de acordo com as necessidades do capitalismo cognitivo. As indústrias culturais ligadas à reprodutibilidade técnica da imagem expressam claramente a nova distribuição de funções dentro da economia global do espetáculo. Armand Mattelart explica essas mudanças nos seguintes termos:

durante o período entre-guerras a Europa está preocupada com a perda dos instrumentos do seu domínio intelectual. O universalismo da cultura de massa se antecipa ao projeto cosmopolita da cultura clássica, herança do Iluminismo. Na mudança entre uma e outra, as relações culturais tornam-se uma ferramenta geopolítica. [...] O cinema torna-se o emblema das relações de força que vão marcar a internacionalização da produção cultural. (MATTELART, [2005] 2006, p. 37).

Neste parágrafo, o sociólogo belga lança uma tese tão exata em uma de suas partes quanto problemática em outra. Por um lado, levanta um julgamento justo do cinema, como empresa cultural que permitiu superar a crise do primeiro eurocentrismo desencadeado pelo

esgotamento da cultura iluminista. No entanto, o seu acerto é acompanhado por um equívoco etnocêntrico que mantém uma posição acrítica no que diz respeito ao cosmopolitismo e à universalidade atribuídos à singularidade europeia. Muito mais profundos nas suas análises geopolíticas das tecnologias são Shohat e Stam, que ponderam sobre os desenvolvimentos das indústrias audiovisuais periféricas e os fluxos migratórios e comunicativos globais.

Apesar da imbricação do “Primeiro” e do “Terceiro” mundos, a distribuição global do poder ainda tende a considerar os países do Primeiro Mundo como “transmissores” e reduz a maioria dos países do Terceiro Mundo ao papel de “receptores” (uma consequência dessa situação é que as minorias do Primeiro Mundo têm o poder de apresentar suas projeções culturais ao mundo todo). Nesse sentido, o cinema herda as estruturas estabelecidas pela infraestrutura de comunicações do império, pelas redes do telégrafo e do telefone e dos dispositivos de informação que ligam os territórios coloniais à metrópole, permitindo que os países imperialistas controlem as comunicações globais e modelem a imagem do que está acontecendo no mundo (SHOHAT e STAM, [1994] 2002, p. 50).

É desta forma que abordamos a consideração da distribuição internacional do trabalho gerada pelas sociedades imperiais do espetáculo. Seguindo a lógica das colonialidades do poder e do saber, a invenção tecnológica, a inovação cultural, a criação de modelos narrativos e a produção industrial ficam do lado das sociedades euro-americanas do primeiro mundo; enquanto isso, a aplicação tecnológica, as franquias culturais, a adaptação de modelos e o consumo midiático permanecem do lado das populações periféricas do planeta. Essas novas formas de organização da economia do espetáculo só fortalecem a colonialidade e o imperialismo cultural, o que é distante das celebrações de consumo ativo que têm sido tão elogiadas na atualidade.

## Racialização da população global

Em segundo lugar, a onipresença dos dispositivos audiovisuais na vida cotidiana, de forma global, propõe uma nova relação entre as construções visuais da realidade social e os discursos contemporâneos de atribuição de raça. A partir da invenção da fotografia e do cinema, o status de atribuição de raça começa a mudar, passando das construções do discurso iluminista da ciência para as representações massivas estabelecidas no consumo cotidiano. É por isso que Stuart Hall afirma que, durante o século XX, as práticas significativas destinadas a apontar a diferença de raça e da alteridade cultural constituíam um “regime racializado de representação” (HALL, 1997, p. 249). Os processos de racialização foram, cada vez mais, articulando-se ao estatuto da cultura visual e sua lógica de visibilidade construída a partir de regimes escópicos e dos dispositivos audiovisuais. A raça, como uma construção geopolítica da colonialidade do poder, começa a ser associada com a diferença visível personificada na pele. É por isso que Frantz Fanon associa a violência e a discriminação raciais ao olhar do homem branco europeu que reduz a diferença cultural para o “esquema epidérmico racial” (FANON, [1952] 2009, p. 113). Ao mesmo tempo em que o realismo fotográfico, associado aos dispositivos de captura da imagem, torna-se um princípio epistemológico da produção da verdade, a racialização da diferença torna-se uma realidade natural incontestável que tem sua demonstração no registro visual. A diferença cultural começa a ser capturada, conhecida e administrada por meio dos vetores de luz dos regimes escópicos que processam a significação, o desejo e o controle da alteridade.

Quem já trabalhou adequadamente nesta visão constitutiva entre raça e visão é Deborah Poole ([1997] 2000). A partir da análise da economia visual nos Andes peruanos e bolivianos, ela analisa como: a) a materialidade das imagens personificou as concepções de raça como fato

biológico; b) a fantasia e o desejo desempenharam um papel importante nesta operação; e c) as imagens racializadas de sujeitos não ocidentais desempenharam um papel importante na constituição da modernidade europeia. Poole aponta assim os objetivos de sua pesquisa.

Refletindo sobre como a raça é representada na economia visual, tenho interesse em compreender, por um lado, a relação que ocorreu entre os regimes perceptivos europeus modernos e o crescente interesse dos europeus nos povos não europeus e, por outro, entender o processo pelo qual as imagens visuais moldaram as percepções europeias em torno da raça como um fato biológico e material (POOLE, [1997] 2000, p. 27).

Para a antropóloga estadunidense, as tecnologias que facilitaram a produção e a reprodução de imagens em série terão uma significação especial nas sociedades caracterizadas por sua pluralidade étnico-cultural e pela persistência de padrões raciais de segregação. Assim como as tecnologias estatísticas e a administração estatal, as tecnologias da imagem ajudarão a definir e hierarquizar a população com base nos princípios de tipificação, comparabilidade e equivalência voltados para classificá-la, monitorá-la e controlá-la (ibid., p. 24). É por isso que uma das tarefas inacabadas para os estudos visuais latino-americanos é pensar nessa relação constitutiva entre racialização e visualidade sobre o pano de fundo da colonialidade. Como apontou Joaquín Barriandos, qualquer disciplina, indisciplina ou interdisciplina visual que se concentre na América Latina deveria ter como prioridade, por assim dizer, o problema da racialização (LEÓN e SCHLENKER, 2010).

Essas considerações ligadas à divisão internacional do trabalho e à racialização geradas pelos dispositivos audiovisuais e como efeito da modernidade/colonialidade abrem um novo campo de investigação da imagem técnica e da cultura visual na América Latina. A partir disso, é possível delinear algumas diretrizes para uma crítica decolonial das tecnologias audiovisuais. Diante do determinismo tecnológico que propõe que as mídias audiovisuais são um fenômeno dos séculos XX e XXI, a crítica decolonial permite colocar os dispositivos e aparelhos de gravação e reprodução de imagens na genealogia de longa duração da modernidade/colonialidade, que remonta ao século XV. Frente ao determinismo cultural, que propõe a pretensão de que estas tecnologias são um desenvolvimento exclusivo da racionalidade europeia, permite-nos pensar os múltiplos condicionantes, entre o centro e a periferia, que permitiram um desenvolvimento corresponsável do discurso audiovisual no contexto da mundialização da cultura. Finalmente, frente à crítica eurocêntrica ao dispositivo, permite estabelecer as diferentes hierarquias raciais, de classe, de gênero, geográficas e espirituais estabelecidas por meio da cultura visual moderno/colonial global.

## Conclusões

Finalmente, a título de conclusão, gostaria de salientar algumas das teses que tenho defendido para assim iniciar uma discussão sobre o projeto de estudos visuais na América Latina, as tecnologias audiovisuais e a crítica decolonial:

1. a visualidade não obedece a processos homogêneos e contínuos, mas é atravessada por uma estrutura de elementos heterogêneos que articula diversas histórias, de forma geopolítica, por conta da colonialidade do poder;
2. por efeitos da heterogeneidade histórico-estrutural, o conceito de cultura visual é revelado como um fenômeno descontínuo, articulado nos regimes de longa duração do sistema-mundo moderno/colonial; c) como resultado da colonialidade, são então reconhecíveis múltiplas culturas visuais que ocupam lugares hegemônicos e subalternos;



3. as tecnologias, discursos, práticas e sujeitos associados a esses dispositivos visuais precisam ser compreendidos dentro da análise das colonialidades do poder, do saber e do ser;
4. os dispositivos audiovisuais operam a partir de uma rede de mediações que atualiza a colonialidade do ver em um momento marcado pelo capitalismo cognitivo, a era das comunicações, das tecnologias da imagem, da cultura visual, das indústrias culturais e da incorporação ocidental do outro no contexto da globalização;
5. a partir da relação entre dispositivos audiovisuais e colonialidade, reprimida pelo eurocentrismo e pelo ocidentalismo, é possível compreender as hierarquias raciais, de classe, sexuais, de gênero, linguísticas, geográficas e espirituais produzidas na era da reprodutibilidade técnica;
6. o giro decolonial nos estudos visuais pode se tornar uma poderosa estratégia para realizar as tarefas deixadas pelos movimentos anti-imperialistas e anticolonialistas no campo do cinema e da arte latino-americana, a fim de construir uma cultura visual transmoderna.

## Referências

BARRIENDOS, J. **Geoestética y trasculturalidad**. Políticas de la representación, globalización de la diversidad cultural e internacionalización del arte contemporáneo. Girona: Fundació Espais D'Art Contemporani, 2007.

BARRIENDOS, J. **Apetitos extremos**. La colonialidad del ver y las imágenes-archivo sobre el canibalismo de Indias. **Trasversal**, 2008.

BENJAMIN, W. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. In: **Discursos interrumpidos I**. Madrid: Taurus, (1935) 1973, p. 15-57.

CARTAGENA, M.F., LEÓN, C. e ESTÉVEZ, M. **Matriz colonial del poder, segunda época**. Entrevista a Walter Mignolo por La Tronkal. Quito, 13 de agosto de 2009. Disponível na Internet via: <http://www.latinart.com/spanish/aiview.cfm?id=424>.

CASTRO-GÓMEZ, S. El capítulo faltante de "Imperio". La reorganización posmoderna de la colonialidad en el capitalismo posfordista. In: ZULETA PARDO, M., CUBIDES, H. e ESCOBAR, M.R. (Orgs.). **¿Uno solo o varios mundos?** Diferencia, subjetividad y conocimientos en las ciencias sociales contemporáneas. Bogotá/Santiago: Siglo del Hombre Editores/Universidad Central, 2007, p. 69-87.

CASTRO-GÓMEZ, S. e GROSGOQUEL, R. (Orgs.). **El giro decolonial**. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Buenos Aires: Siglo del Hombre/Universidad Central/Pontificia Universidad Javeriana, 2007.

CASTRO-GÓMEZ, S. e GUARDIOLA-RIVERA, O. Geopolíticas del conocimiento o el desarrollo de "impensar" las ciencias sociales en América Latina. In: **La reestructuración de las ciencias sociales en América Latina**. Bogotá: CEJA, 2000.

CORONIL, F. Naturaleza del poscolonialismo: del eurocentrismo al globocentrismo. In: LANDER, E. (Org.). **La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales**. Perspectivas Latinoamericanas. Buenos Aires: CLACSO, 2000.

DUSSEL, E. Transmodernidad e interculturalidad: interpretación desde la filosofía de la liberación. In: FORNET-BETANCOURT, R. (Org.). **Crítica intercultural de la filosofía latinoamericana actual**. Madrid: Trotta, 2004.

FANON, F. **Piel negra, máscaras blancas**. Madrid: Akal, (1952) 2009.

GARCÍA CANCLINI, N. El poder de las imágenes. Diez preguntas sobre su redistribución internacional. **Revista de Estudios Visuales**, n. 4, 2007.

GROSFOGUEL, R. Implicaciones de las alteridades epistemológicas en la redefinición del capitalismo global: transmodernidad, pensamiento fronterizo y colonialidad global. In: ZULETA PARDO, M., CUBIDES, H. e ESCOBAR, M.R. (Orgs.). **¿Uno solo o varios mundos?** Diferencia, subjetividad y conocimientos en las ciencias sociales contemporáneas. Bogotá/Santiago: Siglo del Hombre Editores/Universidad Central, 2007, p. 99-116.

GRUZINSKI, S. **La guerra de las imágenes**. De Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492- 2019). México: FCE, (1990) 2003.

GRUZINSKI, S. **El pensamiento mestizo**. Barcelona: Paidós, (1999) 2000.

HALL, S. **The spectacle of the ‘Other’**. Representation, Cultural Representations and Signifying Practices. London: SAGE, 1997.

LEÓN, C. Apuntes para el análisis del documental indigenista en Ecuador. **Kipus: Revista Andina de Letras**, n. 20, p. 73-92, 2006.

LEÓN, C. Biopolítica, cine y otredad. **Retrovisor**, n. 4, 2009.

LEÓN, C. **Reinventando al otro**. El documental indigenista en Ecuador. Quito: Consejo Nacional de Cinematografía, 2010.

LEÓN, C. e SCHLENKER, A. Diálogos sobre la colonialidad del ver. Entrevista con Joaquín Barriendos. **La Tronkal**, 1º de maio de 2010. Disponível na Internet via: <http://latronkal.blogspot.com/2010/05/dialogos-sobre-la-colonialidad-del-ver.html>.

MARÍN HERNÁNDEZ, E. **Multiculturalismo y crítica poscolonial: la diáspora artística latinoamericana (1990-2000)**. 2005. Tese (Doutorado em História da Arte) – Faculdade de Geografia e História, Departamento de História da Arte, Universidad de Barcelona, Barcelona, 2005.

MATTELART, A. **Diversidad cultural y mundialización**. Barcelona: Paidós, (2005) 2006

MIGNOLO, W. **Historias locales/diseños globales**. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo. Madrid: Akal, 2000.

MIGNOLO, W. Colonialidad del poder y subalternidad. In: RODRIGUEZ, I. (Org.). **Convergencia de tiempos**. Atlanta: Rodopi, 2001.

MIGNOLO, W. **La idea de América Latina**. La herida colonial y la opción decolonial. Barcelona, Gedisa, (2005) 2007.

MIRZOEFF, N. **Una introducción a la cultura visual**. Barcelona: Paidós, (1999) 2003.

MITCHELL, W.J.T. Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual. **Revista de Estudios Visuales**, n. 1, (2002) 2003, p. 17-40.

MOXEY, K. Estética animada. **Revista de Estudios Visuales**, n. 1, 2003.

POOLE, D. **Visión, raza y modernidad**. Una economía visual del mundo andino de imágenes. Lima: Sur Casa de Estudios del Socialismo, (1997) 2000.



RICHARD, N. **Fracturas de la memoria**. Arte y pensamiento crítico. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.

RONCAGLIOLO, R. Las industrias culturales en la videosfera latinoamericana. In: GARCÍA CANCLINI, N. e MONETA, C. (Orgs.). **Las industrias culturales en la integración latinoamericana**. Buenos Aires: Eudeba, 1999.

SHOHAT, E. e STAM, R. **Multiculturalismo, cine y medios de comunicación**. Barcelona: Paidós, (1994) 2002.

QUIJANO, A. Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina. Pensar (en) los intersticios. In: CASTRO-GÓMEZ, S., GUARDIOLA-RIVERA, O. e MILLÁN DE BENEVIDES, C. (Orgs.). **Teoría y práctica de la crítica poscolonial**. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 1999.

QUIJANO, A. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. In: LANDER, E. (Org.). **La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas**. Buenos Aires: CLACSO, 2000.

WALLERSTEIN, I. **Capitalismo histórico y movimientos antisistémicos**. Un análisis de sistemas-mundo. Madrid: Akal, 2004.