

Apresentação

RICARDO CAMPOS
RAIMUNDO MARTINS
ROSANA HORIO MONTEIRO

Forjada no cruzamento de interesses e patrimônios disciplinares múltiplos, o campo de estudo da cultura visual tem revelado o quão complexa é a visualidade no contexto da cultura contemporânea, abrindo caminho a abordagens informadas por distintas perspectivas e quadros teórico-metodológicos. É a partir dessa constatação — e constelação — que organizamos esse segundo dossiê Cultura Visual, seis anos depois da publicação do primeiro dossiê, cuja edição encontra-se esgotada. Para tanto, reunimos pesquisadores e artistas de diferentes formações e vínculos institucionais, do Brasil, de Portugal, do Uruguai e da Noruega, que nas páginas que se seguem apresentam modos particulares de pensar a imagem e seus diferentes usos e funções.

O antropólogo português Ricardo Campos, em seu artigo, desenvolve uma reflexão em torno da relação possível entre a Antropologia e o campo interdisciplinar da Cultura Visual. Estas são áreas que, segundo o autor, se tocam, mas necessitam criar pontes mais profícuas que vão além do mero uso da imagem enquanto tecnologia de investigação. Se, por um lado, a presença da esfera visual faz parte da história da Antropologia, também parece evidente que esta relação entre a imagem e a disciplina antropológica assenta, sobretudo, na aplicação das metodologias visuais no trabalho de campo e na produção de documentos visuais (filmes etnográficos, foto-ensaios etc.). A corrente dominante da antropologia visual é, ainda hoje, a do filme etnográfico, como assinalaram Ruby (2005), Campos (2010), entre outros. O filme/vídeo etnográfico de natureza documental é genericamente entendido como o processo e o produto natural de uma investigação em antropologia visual. A fotografia, quando utilizada e apesar das mais recentes propostas de natureza reflexiva e colaborativa professadas por alguns autores de referência (PINK, 2006;

RUBY, 2005), incorre também na produção de imagens com uma componente essencialmente documental e naturalista. As tecnologias de imagem têm sido, assim, excessivamente instrumentalizadas enquanto auxiliares de produção de dados analíticos, impedindo um maior questionamento em torno dos sistemas visuais humanos. E é, precisamente, ao estudo dos sistemas visuais que uma antropologia visual renovada deve ambicionar (MORPHY e BANKS, 1997). Este novo propósito sugere, de acordo com o autor do artigo uma maior aproximação à área de investigação da Cultura Visual. No seu texto, Ricardo Campos sugere que a Antropologia, com a sua prática metodológica privilegiada – a etnografia –, pode contribuir decisivamente para adensar a trama em torno dos debates sobre a visualidade humana, sobre a produção, partilha e consumo de bens visuais.

James Dickinson, sociólogo norte-americano que vem estudando a cultura visual urbana há alguns anos, traz-nos uma investigação sobre a cidade de Filadélfia que tem sido um dos seus objetos prediletos de análise (DICKINSON, 2011). Em seu artigo, com forte componente visual, encontramos uma deambulação em torno de diversas produções de natureza pictórica que podemos encontrar alojadas no espaço público urbano de Filadélfia. Argumenta o autor que este é um espaço público com uma imensa profusão de registros e de mensagens visuais que ora se encontram em desalinho, ora entram em tensão ou convergência. Estas são produções que vão do grafite de índole ilegal, ao muralismo legitimado e patrocinado por entidades públicas, bem como aos processos oficiais de censura e controle das mensagens ilícitas. Se em todas estas expressões há evidente vontade de estabelecer o espaço público como campo de comunicação, também é verdade que estas são produzidas por agentes distintos, com funções e propósitos diferentes. Deste modo, este ensaio é extremamente relevante ao situar a discussão nas questões de poder sempre presentes no uso da cidade, nomeadamente nas tensões e estratégias de ordem política que se manifestam por trás do uso do campo de *visibilidade*, tal como é abordado por Brighenti (2007). Acrescenta-se a esta contribuição a riqueza imagética trazida pelas fotos do autor que nos transportam para a complexidade de usos conferidos ao edificado urbano de Filadélfia, com manifestações estéticas cuja variedade não nos deixa de surpreender.

O artigo da antropóloga Sónia Vespeira de Almeida, que desenvolve um trabalho muito interessante na área da Antropologia da Arte, procura centrar-se nas relações que a produ-

ção artística estabelece com determinadas dimensões de natureza ideológica, que, neste caso, focam a fabricação de uma ideia de nação. Partindo de uma etnografia do campo artístico português contemporâneo, a autora interroga a sua rede de intencionalidades no que concerne à problematização da identidade nacional como matéria de expressividade visual. A nação é vista, pelos artistas entrevistados, como algo incerto, que gera várias interpelações e desconfortos, uma matéria semântica e ideologicamente rica para a expressão e interrogação estética. Em torno da nação são invocados episódios e balizas históricas, marcos identitários e simbólicos, que refletem uma composição fragmentada e dinâmica. Do fascismo ao colonialismo, da Guerra Colonial aos movimentos de independência, passando pela globalização e periferização da nação portuguesa, várias são as questões levantadas por artistas como Joana Vasconcelos, Carlos Noronha Feio, João Pedro Vale, Ângela Ferreira, Pedro Barateiro, Vasco Araújo ou Manuel Botelho.

A pesquisadora norueguesa Helene Illeris, ao analisar alguns dos principais livros-texto utilizados no ensino de arte na Escandinávia no decorrer do século XX, constata que discursos considerados centrais na construção da educação das artes visuais pouco têm a ver com uma educação da visão. Colocando em perspectiva contingências culturais, sociais e históricas que caracterizam as abordagens da cultura visual, seu relato situa e desconstrói estratégias visuais dominantes da modernidade Ocidental que foram e, de certa forma ainda o são, privilegiadas nos discursos curriculares da arte/educação. Tais preceitos ainda vigentes nas práticas de ensino de arte nos dias de hoje, na Escandinávia, guardam semelhanças com as práticas que vivenciamos em outros países, inclusive, no Brasil.

Transformada em paradigma do ensino de arte, a prática institucionalizada do desenho acurado de observação de objetos do cotidiano fundamentou-se no princípio de que exercícios de desenhar e ver, ver e refletir, refletir e pensar” contribuíam para a compreensão sobre como seres humanos constroem conhecimento objetivo acerca do mundo. A autora enfatiza a mudança do ensino de desenho como oportunidade para que os alunos aprendessem a espelhar o mundo numa atitude objetiva e reflexiva (HOICK, 1913), em direção à reivindicação da importância de estimular a expressão de sentimentos subjetivos na formação de cidadãos flexíveis capazes de se ajustar às constantes mudanças do cotidiano (LOWENFELD, 1947).

Mas, segundo Illeris, a iniciativa que gera a mudança de ênfase das *“aesthetics subjects”* para as *“soft human qualities”*

é provocada pelas publicações de Romilson and Nordstrom (1970), arte-educadores socialistas. Para eles, seria necessário adotar estratégias para ajudar os alunos a desenvolver uma visão crítica, discutir e analisar imagens violentas de comerciais produzidos por companhias globais das sociedades capitalistas, e a compreender como imagens produzidas em massa podem influenciá-los e colonizar seus sentimentos e subjetividades.

Illeris articula o conceito de diferença como componente constituinte das estratégias da visão (redescrições experimentalistas”) com o objetivo de desconstruir categorias tradicionais. Introduce no campo da educação das artes visuais o conceito de *evento visual*, demonstrando que sujeitos, objetos e representações visuais podem ser redescritos a partir de diferentes posições, contribuindo para a compreensão de processos relacionais complexos e recíprocos.

Miranda e Moyano, apoiados na definição de Agamben (2011) sobre a obscuridade da contemporaneidade”, discutem maneiras de estabelecer uma crítica da arte contemporânea ou das práticas de produção criativa a partir de propostas educativas que justifiquem e, sobretudo, signifiquem um ato de contemporaneidade.

Este ato tem como foco o modo como os repertórios da cultura visual – imagens de arte, informação, publicidade, ficção –, são mediados por aparatos tecnológicos, facilitando sua penetração cotidiana nos múltiplos espaços sociais, culturais, econômicos e políticos que nos constituem como sujeitos. Espectadores dessa hiperprodução visual contemporânea, complexa e problemática, testemunhamos a consolidação da perda da aura da obra de arte, convivemos com uma condição ambígua em relação ao valor das imagens, e oscilamos entre a “obscuridade da contemporaneidade” e a expectativa de possibilidades de compreensão desse cenário.

Utilizando os conceitos de “radicante” (BOURRIAUD, 2010), e “rizoma”, (DELEUZE e GUATTARI, 2008), Miranda e Moyano apontam para a necessidade de criar novos vínculos entre sujeitos e educação através de projetos que se orientem por uma visão ética e que proponham uma abrangência social que inclua significados, sensibilidade e estética. Situam o urbano como espaço de intervenção e produção visual, sítio onde se entrecruzam elementos da comunicação comercial, corporativa, política, econômica e estética, e propõem a restituição desse espaço para construção de relacionamentos sociais “narrados em novos roteiros e sequenciados em mesclas inéditas de novos sentidos” a serem trabalhados a partir da perspectiva da cultura visual.

Dessa maneira, imagens de arte, ficção, informação e publicidade podem ser transformadas em matéria e/ou recursos para criar narrativas alternativas sobre temas, contextos e condições que afetam a vida das pessoas, articulando outros sentidos e significados nas suas relações com o mundo.

Traçando uma trajetória síntese dos conceitos e relações entre “cultura folk” e “alta cultura”, Martins e Sérgio expõem e discutem a fragilização de matrizes culturais e institucionais tradicionalmente conhecidas – família, escola, trabalho, estado, igreja etc. –, caracterizando o modo como as práticas culturais da pós-modernidade configuram esta nova arquitetura de relações. Explicitam o modo como intelectuais de várias correntes distinguem ideais culturais gerando desprezo pelas manifestações da “cultura de massa”.

Situando a alta-cultura como conceito chave em torno do qual orbitam as ideias de “cultura de massa” e “cultura folk”, os autores identificam questões ideológicas e formas de poder que, atravessadas por interesses capitalistas, operam diferentes matrizes culturais marcadas por desigualdades de poder simbólico e econômico nas sociedades contemporâneas. Chamam atenção para o modo como critérios tradicionais impõem legitimidade de valor estético e se definem como superiores e universais, embora se restrinjam a uma dimensão bastante específica das atividades humanas – as denominadas belas artes. Alertam para a necessidade de uma compreensão crítica sobre a relação entre a “massa”, os produtos simbólicos dos meios de comunicação e o “popular urbano”, como alternativa para fugir da armadilha de conceituá-los como infantis, inocentes, ou apenas vulneráveis à alienação e à manipulação.

Ao rechaçar as distinções entre cultura superior e inferior, a educação da cultura visual, assim como os estudos culturais, nega privilégio ao estudo de imagens e artefatos visuais legitimados pela elite, abrindo-se para o estudo e análise de objetos, práticas e aspectos do cotidiano, propondo-se a repensar as matrizes culturais das quais retiram sua força de produção, circulação e recepção. Discutem e escrutinam o contexto cultural que lhes dá vida, oportunizando o estudo do uso social, afetivo, político e ideológico dessas imagens e artefatos visuais e, em consequência, das práticas culturais e educativas que deles emergem.

O antropólogo Etienne Samain, em seu ensaio, reflete sobre algumas dimensões profundas que fazem da fotografia um evento e uma revelação, mas também um lugar de memórias, um arquivo vivo do tempo. E seu artigo, Samain interroga as

imagens e lhes pergunta, enquanto “arqueólogo e visionário”, como o autor se apresenta, o que significa pensar com elas a história humana e imaginar com elas nosso próprio futuro.

Em tom memorialista, Samain recupera sua própria experiência com a imagem, sobretudo a fotográfica, e, em diálogo com autores como Didi-Huberman e Deleuze, entre outros, convida o leitor a compreender a imagem como o lugar de um processo vivo, como algo pensante. Para o autor, é necessário interrogar nossa maneira de olhar, questionar nossos próprios atos de olhar, nossos próprios olhos, tarefa que a artista paraense Keyla Sobral assume na série “Meu álbum de fotografias”, cujas imagens encerram nosso dossiê.

Segundo Orlando Manesch, na apresentação do ensaio visual, em “Meu álbum de fotografias” Keyla Sobral explora aquilo que afeta o sujeito no pretense pacto com a imagem, mesmo que desprovido das tais fotografias e justamente por essa ausência. A artista nos convida a um deslocamento em direção ao mais íntimo da experiência propiciada pelas imagens, apropriando-se do arcabouço fotográfico para manifestar-se frente à ação do tempo sobre as relações e o sentido das imagens em sua própria existência.

Referências

- BRIGHENTI, A. Visibility: a category for the social sciences. *Current Sociology*, 55 (3): 323-342, 2007.
- DICKINSON, J. Killadelphia. In Campos, R., Brighenti, A. e Spinelli, L. *Uma cidade de imagens*. Produções e consumos visuais em meio urbano. Mundos Sociais: Lisboa, 2011, p. 77-101.
- MORPHY, H. e BANKS, M. Introduction: rethinking visual anthropology. In Banks, M. e Morphy, H. (ed.) *Rethinking Visual Anthropology*. New Haven & London: Yale University Press, 1997, p.1-35.
- PINK, S. *The future of Visual Anthropology – Engaging the senses*. London and New York: Routledge, 2006.
- RUBY, J. The last 20 years visual anthropology. In *RBSE*, v4, n12. dez 2005: 217-218, Disponível em <<http://paginas.terra.com.br/educacao/RBSE/>> [Consultado em 3 de Junho de 2006].
- AGAMBEN, G. *Desnudez*. Barcelona: Anagrama, 2011.
- BOURRIAUD, N. *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2010.

- DELEUZE, G. e GUATTARI, F. *Rizoma*. (Introducción). Valencia: Pre-Textos, 2008.
- HOICK, A. *Tegtzing efter gjenstande. Haandbok for (arere og clever)*. Kristiania: Aschehoug & Co., 1913.
- LOEWENFELD, V. *Creative and mental growth*. New York: The Macmillan Company, 1947.
- NORDSTROM, G. Z. & Romilson, C. *Bilden, skolan och samhallet*. Stockholm: Aldus/Bonniers, 1970.