

Cultura Visual e História da Arte: a tradição do olhar sob a perspectiva pós-moderna

Ursula Rosa da Silva

Resumo

Este artigo trata da relação entre a história da arte e os vários campos do sistema artístico a partir da concepção de cultura visual. Parte-se da noção de que, para o teórico da arte hoje, a interdisciplinaridade e o diálogo com outras áreas do saber – vinculadas à imagem, sua reprodução e veiculação nos vários suportes próprios à pós-modernidade – pressupõe uma predisposição de abertura para a ressignificação. Os autores escolhidos contribuem para a reflexão a respeito do campo da cultura visual e da arte dentro deste (Fernando Hernández; Nicholas Mirzoeff), bem como a arte como uma linguagem que necessita ser ressignificada, por meio de deslocamentos como o que a metáfora possibilita (Ítalo Calvino; Paul Ricoeur). O estudo pretende questionar, mas também apontar na própria história da arte novos caminhos que esta pode traçar na tarefa de desvelar a obra.

Palavras-chave: Cultura Visual, História da Arte, Pós-modernidade.

Introdução

A leitura da imagem da arte hoje assume enfoques variados, bem diferentes dos parâmetros idealistas e tradicionais. Uma constatação necessária para um objeto passar para a história da arte, em sua concepção clássica, era de que este objeto deveria ter como critério, para sua produção, a busca pela beleza e pela perfeição: a obra perfeita com equilíbrio entre forma e conteúdo. Este foi o modo como Winckelmann (1717-1768), historiador e arqueólogo alemão do século XVIII, organizou e sistematizou esta área da História.

Hoje nossa vida passa na tela, da televisão, do computador. A visualidade a que estamos submetidos nos absorve e nos impele a definir o mundo pela imagem. E a historicidade da imagem passa a ter que se adaptar rapidamente aos novos meios. Assim, desde meados dos anos 1980, teóricos e historiadores da arte voltam sua atenção para os estudos culturais, enfatizando a cultura visual como fonte essencial para a leitura da imagem: “la distancia entre la riqueza de la experiencia visual en la cultura posmoderna y la habilidad para analizar esta observación crea la oportunidad y la necesidad de convertir la cultura visual en un campo de estudio” (MIRZOEFF, 2003, p.19).

A partir daí, a pós-modernidade do visual e sua globalização são consideradas como parte de nosso cotidiano. Por isso, falar em cultura visual é abordar este âmbito no qual a arte está mergulhada e do qual deve partir em suas inventivas. O sujeito, o artista, aquele que expressa

este mundo conta uma história a partir de um contexto de facticidade e historicidade, para falar como Heidegger, do qual não pode prescindir.

“La cultura visual no depende de las imágenes en sí mismas, sino de la tendencia moderna a plasmar en imágenes o visualizar la existencia”(MIRZOEFF, 2007, p.23). Para Mirzoeff, é a visualidade que faz com que cada época seja diferente uma da outra, especialmente a pós-moderna em relação à antiga e medieval porque o hiperestímulo da cultura visual moderna, que se manifesta desde o século XIX em modo super crescente até hoje, cada vez mais se dedica a saturar o campo visual. Só que este processo fracassa, pois, ao invés de nos sentirmos limitados e pequenos frente a esse aceleração e multiplicidade da imagem, nos adaptamos e aprendemos a perceber de modo cada vez mais rápido. Benjamin (1983) já havia afirmado que não há como dar um passo atrás depois da invenção da fotografia e do cinema, pois o ser humano aprendeu a perceber aceleradamente e de modo descontínuo. A cultura visual, por sua vez, esquiva nossa atenção dos cenários de observação estruturados e formais, como o cinema, o museu, e a centra na experiência visual da vida cotidiana (MIRZOEFF, p.25).

Como constata Flusser (2007, p.52) “... nosso universo era composto de coisas: casas e móveis, máquinas e veículos, trajes e roupas, livros e imagens, latas de conservas e cigarros”. Também havia seres humanos, que a ciência clássica converteu igualmente em coisas a serem mensuráveis. As antigas informações estavam inscritas nos rótulos das coisas. “Agora irrompem não-coisas por todos os lados, e invadem nosso espaço suplantando as coisas. Essas não-coisas são denominadas ‘informações’” (FLUSSER, p.54), especialmente as informações imateriais (imagens eletrônicas, na tela da televisão, os dados armazenados no computador, os rolos de filmes e microfilmes. Elas são “impalpáveis” (software), são não-coisas “inapreensíveis”, elas podem ser apenas codificáveis.

Aproximando-se das necessidades trazidas pelo século XXI para a atuação do historiador, Fernando Hernández (2007) utiliza o conceito de cultura visual para os estudos que envolvem a imagem, a arte, o ensino, a produção artística, a partir de alguns critérios, dos quais destacamos dois: o de conceber o artista e o teórico da arte como um “catador” – termo derivado do francês “*glaner*”, com sentido agrícola (“*glaner*”: respigar, apanhar espigas no campo após a colheita) donde o termo “espigador” – sendo que alguns pintores, como Miller e Van Gogh, retrataram em suas obras este cotidiano dos camponeses que sobreviviam das sobras das plantações, da colheita, em geral, de batata. Hernández amplia o termo no sentido de perceber que aquele que “cata” o lixo da sociedade, na realidade, é um salvador, é um revolucionário, porque utiliza, recicla, atribui novo sentido ao lixo que a sociedade apenas acumularia e deixaria à margem dos significados culturais usuais.

Outro aspecto ligado ao conceito de cultura visual, em Hernández, diz respeito ao cotidiano, pois o artista precisa desenvolver uma percepção aguçada para ver o novo no “mesmo”, ou seja, o mundo é o mesmo todos os dias, as pessoas são as mesmas, o segredo está em perguntar “quem vê?” e “o que vê?”. Aquele que se coloca num estado de predisposição para ver o novo vai sempre buscar outras formas de significação, não vai se acomodar com os significados dados e vividos no dia-a-dia pelo senso comum. Ao contrário, o cotidiano vai ultrapassar o sentido de mesmice para dar-nos novos olhares, outras formas de significar, desde que estejamos prontos para esta abertura para o mundo, como diria Merleau-Ponty.



Les glaneuses (As espigadeiras), 1857, Jean François Millet(1814-1875)

Fonte: http://www.artchive.com/web_gallery/J/Jean-Francois-Millet/Jean-Francois-Millet-reproductions-1.html



Os comedores de batatas - Van Gogh

Fonte: <http://afinsophia.wordpress.com/2009/02/17>

A função, portanto, do historiador é a de ser um “catador” que busca o significado novo da obra e o contextualiza a partir das necessidades vividas na sociedade. Importante considerar a imagem e a sua possibilidade da multiplicidade de significados. Assim como na linguagem, por exemplo, a metáfora nos possibilita libertar a língua de seus sentidos prontos e abre o horizonte para a potência da significação. A palavra entra no universo do não-dito, do inédito. A história da arte hoje supera o âmbito do explicar e do compreender e passa a ser um exercício constante de desvendamento do significado: o historiador precisa ser um hermeneuta da imagem, para “catar” os sentidos a partir do vivido, da experiência cultural e contextual. É preciso compreender a imagem para poder interpretar e valorizar. E mais do que isto, sua prática deve ser interdisciplinar, pois a imagem está mergulhada num universo de multiplicidade, em que falar leitura da imagem não é exclusividade da arte,

Los críticos en disciplinas tan diferentes como la historia del arte, el cine, el periodismo y la sociología han comenzado a describir este campo emergente como cultura visual. La cultura visual se interesa por los acontecimientos visuales en los que el consumidor busca la información, el significado o el placer conectados con la tecnología visual. Entiendo por tecnología visual cualquier forma de aparato diseñado ya sea para ser observado o para aumentar la visión natural, desde la pintura al óleo hasta la televisión e Internet. (MIRZOEFF, 2003, p. 19)

O filósofo Paul Ricoeur opõe ao ideal de cientificidade a condição ontológica da compreensão, em analogia, usando seus critérios, poderíamos ler que a história da arte supera a tradição clássica de historicização do objeto na medida em que se recicla e se envolve com as produções que dizem o momento essencial da cultura.

Ricoeur (1983, p.V) concebe que “a interpretação, enquanto desenvolvimento da compreensão, (...)” tem a mesma especificidade desta, no sentido de pertença, pertencimento ao mundo vivido, “por isso, precede sempre a reflexão”, significa que antecipa, está antes de qualquer constituição do objeto por um sujeito, ou de toda abordagem restritiva, limitada por um sentido fechado.

Assim, a interpretação, além de coextensiva à compreensão, tem uma estrutura de antecipação (...) que a vincula a algo pré-dado, de modo que ‘antecipar’ e ‘explicitar’ se conjugam indissolúvelmente em todo o ato de interpretar. (RICOEUR, 1983, p.V)

O desafio do historiador refere-se à experiência demandada, necessária para a interpretação da obra, ou seja, depende da vivência do mundo que este historiador tem e de sua

intencionalidade, em termos fenomenológicos. Deste modo, compreender este cotidiano não é apenas ver o que está dado, mas perceber o que é desvelado por cada subjetividade. Desde que esta subjetividade se movimenta em direção da busca pelo novo.

O grande salto da arte na contemporaneidade foi o de ampliar infinitamente a relação do espectador com a obra. Aquele que percebe, vivencia uma obra, pode atribuir-lhe diversos significados, pois esta não se encontra acabada – porque é fenômeno em manifestação constante. O artista, por sua vez, dá ao mundo sua visão, seu expressar, que não termina em uma obra. Encontramo-nos diante de um processo resultante de uma nova compreensão das especificidades do campo da arte: a autonomia artística é vivida de forma aberta, enquanto espaço de troca com o ambiente e com os outros territórios. A obra de arte tornou-se um lugar de estranhamentos e memórias, processos que fazem parte da construção da identidade humana e de seus territórios. Nossa identidade é gerada num processo de relações entre o espaço exterior e o espaço interior. Vivemos nossa memória, com lugares, personagens e objetos que traçam nosso mapa cotidiano. O cotidiano torna-se, assim, um lugar fecundo que nos confere uma identidade.

Assim, os territórios da subjetividade artística passam pela concepção de que a arte revela o Eu e seus vários espaços de vivência (interior e exterior), que resultam em âmbitos expressos nas obras, tendo como suporte os objetos ou o próprio corpo. Este seria o procedimento de manifestação da arte que deixa seu registro no mundo por meio de diversas formas cartográficas: mapas que são histórias pessoais, visões de mundo únicas. É preciso, assim, ver a arte como um espaço para a expressão das diversas territorialidades (individuais ou sociais) e como uma instância que nos instaura como simplesmente humanos. E é neste contexto que pensamos qual seria o papel da história e da crítica de arte hoje, tendo como parâmetro a arte que se manifesta na nossa atualidade e o exercício que fazemos – enquanto educadores para essa visualidade – dentro ou fora do espaço acadêmico.

“A experiência, em toda a sua amplitude é dizível” (RICOEUR, 1983, p. 10), por isso a busca pelo sentido tem uma base hermenêutica, em que o teórico deve se prontificar a interpretar a manifestação por meio da arte, e o dizer da história será sempre a partir de uma historicidade, não mais ontológica – no sentido de uma verdade essencial e única – mas hermenêutica, aquela que contempla a multiplicidade de representações da cultura.

Ricoeur considera que a experiência artística e histórica, plena de sentidos da cultura, é dita em linguagem. Assim os textos, os documentos e os monumentos são uma mediação exemplar do sentido de nossa conexão histórica.

O cotidiano manifesto no mundo da vida é um excesso de sentido que permite a atitude interpretativa. Se há uma crise da pós-modernidade, não é porque a arte já disse tudo, ou já

expressou todas as possibilidades, como faz o prognóstico hegeliano em relação à arte clássica. A morte da arte, em Hegel, é a perda de um sentido, de um tipo de efetivação artística que adquiria expressão no par forma-conteúdo. Por isso, parece que a história também termina quando se desagrega sentido e forma.

O mundo pós-moderno não está apenas atulhado de coisas já-ditas, mas abre-se como espaço do excesso, do ainda não-dito. Por isso, a metáfora é uma abertura do sentido, em contraposição ao que tradicionalmente se exigia do significado: que ele fosse imitável.

... a linguagem poética, ao suspender os valores referenciais da linguagem ordinária e científica, obedece à urgência de dar palavra a modos de ser que a visão comum oblitera e reprime. Ao dizer algo de novo numa linguagem nova, dissolvendo o já cristalizado e morto da tradição (...), o poeta disponível para o novo ser que gera a linguagem, experencia já (...) o excesso de sentido. (RICOEUR, 1983, p. XII)

O fruto de uma modernidade líquida é ter que se tornar um ser híbrido, como diz Canclini (2006) para poder entrar e sair do imbricamento multicultural. E a metáfora desloca o sentido de seu lugar habitual, de seu significado convencional, e aproxima-se por semelhança ao que quer significar. “A metáfora é um modelo teórico imaginário, que, ao transpor-se para um domínio de realidade, vê as coisas de outro modo, mudando-lhes a linguagem habitual” (RICOEUR, 1983, p. XIV). O que se aproxima do que Italo Calvino chama de qualidades necessárias à arte do século XXI.

Ao pensar a arte contemporânea como um elemento revelador de nossa cultura, lembramos o que afirma Ítalo Calvino (1990, p.138): “cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis”. Desta forma, vemos a produção dos artistas nos desvelando por meio de sua visualidade, o registro de nossa cultura em seus diversos momentos históricos. Muitas vezes esta expressão se dá como confiança, pois confiante é aquele a quem confiamos nossas intimidades mais secretas: a arte, segundo Heidegger, é uma das possibilidades de revelação do Ser, ela é o âmbito de manifestação de uma essência que só se mostra por meio de arte. A arte se tornou possibilidade de registro de uma história que é, ao mesmo tempo, íntima e social, passando pelos territórios pessoal e cultural.

Em Ítalo Calvino encontramos a possibilidade de nos aproximarmos de traços artísticos, próprios à literatura, mas que remetem ao âmbito de criação humana, que permite estabelecer um paralelo com o contexto das artes visuais. Na obra *Seis Propostas para o*

Próximo Milênio, ele destaca as qualidades da literatura que mereceriam ser preservadas neste milênio: leveza, rapidez, exatidão, visibilidade e multiplicidade.

A leveza Calvino aborda no sentido de subtração de peso, na medida em que pode retirar peso, tanto de pessoas, corpos celestes e cidades quanto da estrutura da narrativa e da linguagem. Quando o mundo se transforma em pedra, e essa petrificação não poupa nem pessoas, nem lugares, nada na vida, ninguém escapa ao olhar de Medusa, a não ser Perseu, que pode voar com suas sandálias aladas e decepar Medusa. Assim, alegoricamente, ele relaciona o poeta com o mundo:

cada vez que o reino humano me parece condenado ao peso, digo para mim mesmo que, à maneira de Perseu, eu devia voar para outro espaço. Não se trata absolutamente de fuga para o sonho ou o irracional. Quero dizer que preciso mudar de ponto de observação, que preciso considerar o mundo sob uma outra ótica, outra lógica, outros meios de conhecimento e controle. As imagens de leveza que busco não devem, em contato com a realidade presente e futura, dissolver-se como sonhos...”. (CALVINO, 1990, p.19)

Todavia, ser leve não significa ser vago; é preciso outra qualidade: a leveza está associada à precisão, à determinação, a uma espécie de exatidão que pode evocar pela linguagem o mundo em todas as suas possibilidades. Exatidão, para Calvino, significa um projeto de obra bem definido. Para ele, a literatura pode ser uma espécie de antídoto ao que designa como uma “epidemia pestilenta” que atingiu a humanidade em sua faculdade do uso da palavra. Essa peste atingiu os seres humanos fazendo-os perder sua força cognoscitiva, tornando-os imediatistas, com atitudes automatistas que nivelam expressões em fórmulas genéricas, anônimas, diluindo significados, embotando, enfim, a linguagem. Não só a linguagem foi atingida por esta peste, as imagens também o foram. A literatura e a arte podem ser os anticorpos.

A obra literária é uma dessas mínimas porções nas quais o existente se cristaliza numa forma, adquire um sentido, que não é nem fixo, nem definido, mas tão vivo quanto um organismo. (...) Por isso, o justo emprego da linguagem é o que permite o aproximar-se das coisas. (CALVINO, 1990, p.84 e p.90)

Leve e precisa pode ser a arte para dizer-nos do mundo e de nós mesmos. As poéticas visuais também têm a capacidade de nos dizer da densidade do mundo e podem fazer-nos escapar de sua concretude.

A rapidez, por sua vez, é outra qualidade da literatura a ser preservada, pois tem a capacidade de envolver o leitor numa trama, configurada como um campo de força, dando continuidade

entre as várias formas de ligação narrativa. Na sucessão encadeada dos acontecimentos, a rapidez faz com que haja uma simultaneidade de idéias, sensações, imagens e pensamentos. A experiência estética também apresenta esta característica, quando a obra arrebatada e nos dá esta sensação de estar sendo envolvido completamente, unindo emoção, sentido e pensamentos. Com a rapidez, outra qualidade é solicitada: a visibilidade. Para defini-la, Calvino distingue dois tipos de processos imaginativos: o que parte da palavra para chegar à imagem “visiva” (criada por nossa visão mental) e o que parte da imagem para chegar à expressão verbal. O primeiro processo é o que ocorre, por exemplo, na leitura, lemos um texto e somos levados a ver a cena.

A mente do poeta, bem como o espírito do cientista em certos momentos decisivos, funcionam conforme um processo de associações de imagens que é o sistema mais rápido de coordenar e escolher entre as formas infinitas do possível e do impossível. A fantasia é uma espécie de máquina eletrônica que leva em conta todas as combinações possíveis e escolhe as que obedecem a um fim, ou que simplesmente são as mais interessantes, agradáveis ou divertidas. (CALVINO, 1990, p.107)

Incluindo a visibilidade como um valor a ser preservado Calvino adverte que estamos correndo o risco de perder uma faculdade humana fundamental: “a capacidade de pôr em foco visões de olhos fechados, de fazer brotar cores e formas de um alinhamento de caracteres alfabéticos negros sobre uma página branca, de pensar por imagens” (CALVINO, 1990, p.107). Ele constata a necessidade de uma pedagogia da imaginação que nos habitue a controlar a própria visão interior sem sufocá-la e sem, por outro lado, deixá-la cair num confuso e passageiro fantasiar.

A fantasia do artista é um mundo de potencialidades que nenhuma obra conseguirá transformar em ato; o mundo em que exercemos nossa experiência de vida é um outro mundo, que correspondem a outras formas de ordem e de desordem; os estratos de palavras que se acumulam sobre a página como os estratos de cores sobre a tela são ainda um outro mundo, também ele infinito, porém, mais governável, menos refratário a uma forma. A correlação que existe entre esses mundos é o indefinível ou o indecível, como o paradoxo de um infinito que contém outros infinitos. (CALVINO, 1990, p.113)

Há uma multiplicidade de fatores e elementos que concorrem para formar a parte visual da imaginação, como *póesis*: a observação direta do mundo real, a transfiguração fantasmática e onírica, o mundo figurativo transmitido pela cultura em seus vários níveis, e um processo de abstração, condensação e interiorização da experiência sensível, de importância decisiva tanto na visualização quanto na verbalização do pensamento (CALVINO, 1990, p.110). Multiplicidade é, então, a qualidade da literatura contemporânea. Calvino define o romance contemporâneo

– e eu estenderia esta definição à arte hoje – como enciclopédia, como método de conhecimento, e principalmente como rede de conexões entre os fatos, entre as pessoas, entre as coisas do mundo. A obra tende para a multiplicidade dos possíveis, pois somos uma combinatória de experiências, de informações, de leituras de imaginações.

Mas, apesar desta capacidade de expressão do Eu, Calvino acredita que seria maravilhosa uma obra que nos permitisse sair da perspectiva limitada do eu individual, não só para entrar em outros eus semelhantes ao nosso, mas para fazer falar o que não tem palavra.

Considerações finais

A palavra, portanto, a linguagem, é justamente o que fundamenta a ação interdisciplinar, troca entre saberes indispensável hoje para a atuação do historiador da arte . E todas estas qualidades, que Calvino encontra na arte literária, também são percebidas como essenciais nas artes visuais: a leveza de saber expressar o mundo e o ser humano em suas diversas territorialidades; a exatidão nas propostas que apontam para uma postura diante deste mundo; a rapidez que conduz à visibilidade na percepção estética; a multiplicidade que fica evidenciada na imensa variedade de técnicas, suportes, linguagens e novos caminhos de expressão que surgem a cada instante, e na estrutura das territorialidades (individuais e sociais) que convergem ou se diferenciam.

Estas qualidades da arte remetem ao seu aspecto interdisciplinar, de abertura sempre ao novo, de território livre de determinações e à necessidade da crítica e da história assumirem também este espaço de interação e de intercâmbio entre áreas do saber. De modo que, a arte contextualiza-se no âmbito de uma cultura visual que se articula com o múltiplo e que é dito pela metáfora sem negar a linguagem já instituída.

Referências

ARGAN, G. C. *Arte e Crítica de Arte*. Lisboa Piracicaba: UNIMEP, 1992.

_____. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

BENJAMIN, Walter. *A Obra de Arte na Época de suas Técnicas de Reprodução*, Col. Os Pensadores, Abril Cultural, 1983.

CALVINO, Ítalo. *Seis Propostas para o Próximo Milênio: lições americanas*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas – Estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

FLUSSER, Vilém. *O Mundo Codificado*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

- HEIDEGGER, M. *A Origem da Obra de Arte*. Lisboa: Edições 70, 2006.
- HERNÁNDEZ, Fernando. *Cultura visual, Mudança Educativa e projeto de trabalho*. São Paulo: Ed. Artmed, 2000.
- _____. *Catadores da Cultura Visual*. Porto Alegre: Editora Mediação, 2007.
- MIRZOEFF, Nicholas. *Una Introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós, 2003.
- RICOEUR, Paul. *A Metáfora Viva*. Porto (Portugal): Rés, 1983.
- TASSINARI, A. *O Espaço Moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- WINCKELMANN, J.J. *Reflexões sobre a Arte Antiga*. Porto Alegre: Ed. Movimento, 1975.

Autora

Ursula Rosa da Silva

Mestre em Filosofia (PUC/RS), Doutora em História (PUC/RS), Doutora em Educação (UFPEL). Professora de Filosofia da Arte do Instituto de Artes e Design; professora do Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural da Universidade Federal de Pelotas.
ursula_ufpel@yahoo.com.br