

CULTURA ARTÍSTICA E VISUAL
ARTISTIC AND VISUAL CULTURE

Amaury C. Brito
Alex Rosato
Carmen S. G. Aranha¹

RESUMO: O presente artigo procura, primeiramente, tecer considerações sobre certas dispersões culturais sofridas pela sociedade atual, como a suspensão do sentido do trabalho marcado pelo homem e a importância dada à linguagem e às imagens na construção do conhecimento de mundo. Nessa reflexão, situaremos conceitos elaborados por pensadores como Morin, Merleau-Ponty, Beatriz Sarlo, Jameson e Habermas a respeito da cultura atual. Afim de propor algumas saídas para subsidiar a organização das peças de um conhecimento desagregado, apontaremos para os indícios conceituais de um olhar criador, ou melhor, de um olhar à procura de relações entre os fenômenos culturais.

PALAVRAS-CHAVES: Fenômeno cultural; linguagem; visualidade; olhar criador.

ABSTRACT: The aim of the present article is to establish some meaning for visual artistic culture based on some concepts discussed by philosophers such as morin, merleau-ponty, sarlo, jameson and habermas. It focus on cultural dispersions suffered by society nowadays through some aspects such as the simplification of artistic work and the exacerbation of the importance given to language and images to describe the present experiences. The article also brings some concepts of the stare which looks for phenomenological relationships in the organization of a cultural knowledge.

KEY WORDS: Cultural phenomenon, language, visuality, creative stare

INTRODUÇÃO

São muitos e muitos recortes da cultura artístico-visual que, por meio dos objetos estéticos, apresentam propostas curatoriais em relações lógicas, históricas, conceituais ou temáticas. Os textos são escritos para complementar as conexões. Entretanto, em grande parte dessas mostras de artes visuais, as diversas concepções construídas não oferecem uma aproximação da cultura visual, ou seja, apesar dos sistemas criados, essa dimensão fica dispersa no conjunto de imagens e nos discursos que a situam.

¹ Amaury C. Brito – Mestrando no Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo; Alex Rosato - Mestrando no Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo; Carmen S. G. Aranha – Docente do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo e do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo

O saber pensar sobre os objetos estéticos deveria buscar o conhecimento como uma compreensão significativa abarcando a possibilidade de apropriação cultural, em vez de estabelecer subterfúgios intelectuais que tem motivações submersas em seus simulacros.

O MUNDO É UM CONTEXTO

Edgard Morin, ao citar Bastien, sublinha a idéia do pensador de que “um texto deve oferecer sua contextualização, sendo essa a condição essencial de eficácia para o funcionamento cognitivo do ser” (MORIN, 2000, p.36), idéia que nos remete ao filósofo Merleau-Ponty quando situa o conhecimento como um tecido perceptivo, um panorama construído com sentidos gerados em experiências vividas e contra o qual os atos e atitudes humanas se contrastam. Então, a contextualização do conhecimento faz parte de um mundo como um “campo para desenvolver todos os nossos pensamentos e nossas percepções” (MERLEAU-PONTY, 1967, p.166-9) e não como um mundo de objetos do qual, simplesmente, nos apropriamos.

O fenômeno da vida aparece quando a extensão de um corpo, pela disposição de seus movimentos, e pela alusão que cada um faz a todos os outros, volta-se sobre si mesmo e começa a expressar alguma coisa, a manifestar um interior sendo exteriorizado (Ibidem, p.162).

Porém, há dispersões das forças culturais, na própria diversidade social e nas motivações que regem os processos de transmissão e de renovação do conhecimento. Sabemos que o que se veicula, atualmente, são conceitos que abarcam competências reconhecidas pelas classes dominantes e por modelos de países desenvolvidos. Desse modo, as situações – encontradas no nosso próprio país – que possibilitam a deflagração de criatividade culturais, pouco são exploradas. Habermas coloca que a criatividade de um grupo social está diretamente relacionada com sua integração, seja pela solidariedade, seja pela coordenação das ações vivenciadas no grupo, ou pelas propostas que situem as identidades (HABERMAS, 2002, p.183-234).

Mas antes de nos apropriarmos dessas definições tão motivadoras, no caso específico da cultura artístico-visual, é necessário reconhecer como a própria imagem, fundamento de nossa visão de mundo, tem sido mostrada na sociedade atual.

Já nos referimos ao pensamento de Jameson em relação ao esvaziamento das referências culturais dispersas em inúmeras informações (ARANHA, 2006, p.50). Segundo o autor, a própria noção de trabalho da sociedade atual retirou a marca da cultura dos gestos gerados por essa noção. Para mostrar essa ausência, Jameson tece uma relação entre as obras de Van Gogh e Andy Warhol, quando ambos referem-se ao tema “sapatos”, dizendo que, em Van Gogh, os sapatos dos camponeses da obra *Boots with laces*, de 1886, têm a marca do uso pelo couro gasto e pelas deformações dos objetos. Já Warhol, na obra *Diamond dust shoes*, de 1980-81, nos vários pares de sapatos, elabora uma fatura plana e retira, segundo Jameson, as cicatrizes dos toques humanos deixando-os sem marcas e amontoados em um mapa de um depósito sem identidade (JAMESON, 2004).



Boots with laces, 1886



Diamond dust shoes, 1980-81

Além da suspensão de certos significados, a partir dos anos oitenta, as forças culturais mais coesas, também, se dispersaram pela importância dada às impressões transformadas em linguagem significativa, ou seja, a construção social tornou-se um discurso de linguagens histórica, sociológica ou arqueológica, muito mais do que uma construção gerada em um mundo vivido (MENESES, 2006). Ao mesmo tempo, nessa mesma sociedade, surge a “Imagem por excelência” (MORIN, 2000) que, aos poucos, visa substituir a significação lingüística pela visual sem, entretanto, decompor os mesmos vazios: jornais, televisão, a própria cidade e outros meios veiculam imagens na própria velocidade do seu

consumo, provocando, desse modo, uma impressão geral dos significados. Como não há tempo de reflexão sobre essas impressões sofremos de um imediatismo exasperante e as cifras da vida diagramadas no corpo reflexivo (MERLEAU-PONTY, 2004, p.132) são, apenas, colagens de seus próprios pedaços. Nas sucessões vertiginosas, a compreensão, como diz Sarlo, não está aparelhada para essa veloz e dupla decodificação simultânea de áudio e vídeo. Segundo a autora, nossa sociedade veicula imagens, mas imagens sem intensidade, sem intenções (SARLO, 2004, p.53-68).

A imagem não provoca espanto nem interesse, não resulta misteriosa nem particularmente transparente (ibidem).

A LINGUAGEM É O CONTEXTO DA CULTURA

Lembremos que nossa reflexão quer focalizar possibilidades de organização do conhecimento artístico-visual em experiências que situem questões mais essenciais da cultura, ou seja, em princípios que regem apropriações significativas deflagradas pelos recortes da arte visual.

Nesse momento, apontaremos para certos indícios conceituais que situam relações de fenômenos estéticos apreendidos no mundo. Uma vez que a obra de arte guarda um amálgama que o próprio ser criador agregou durante a organização da sua concepção de realidade, a aproximação dessa intencionalidade, de fenômenos culturais materializados, é imanente daquilo que Vergara situa como “enzima, instrumento dinamizador de trocas e circulação de pensamento e ampliação de consciência dentro de um organismo maior ou de um tecido de relações culturais e sociais” (VERGARA, 2003).

A linguagem verbal é uma tradução de contextos da cultura. Sem a mesma universalidade, a expressão artística é, também, construção de linguagem e, portanto, atrelada a essa transposição dos contextos culturais, mas, obviamente, num sistema de codificações próprio.

A obra de arte visual é uma expressão da cultura e, portanto, está tecida numa rede de intencionalidades. No sentido de criar um sistema de trocas “dentro de um organismo maior”, sua visualidade deveria dar início às movimentações que liberaria o próprio olhar, gênese de todo conhecimento visual (ARANHA, 2008, p.10) para criar relações entre fenômenos ali apreendidas.

Desse modo, talvez a primeira idéia seja a de encontrar relações visuais no próprio tecido da cultura, ou seja, nas obras de arte e nas relações próprias da expressão visual para construir os recortes (ibidem).

O acesso a um olhar síntese da cultura pede, obviamente, uma aproximação dos códigos da visão, porque eles é que nos instrumentam para tal. Assim, gostaríamos de chamar a atenção para o olhar que tem múltiplas dimensões, que se situa longe dos sistemas e próximo a um pensar (MERLEAU-PONTY, 2004, p.16) que, por sua vez, sacode as falsas evidências abstratas de qualquer observador absoluto (CHAUÍ, 2002, p.7), porque, se os conceitos podem facilmente virar simulacros e esconder a motivação que desvela a dimensão da idéia, o olhar pode esconder as cifras que recortam o mundo e dão nascimento às formas criativas da cultura, transubstanciadas na matéria plástico-visual.

Qualquer recorte artístico-visual deveria tornar visíveis indícios da profundidade vivida pelo ser que olha, reflete e codifica-os em expressões sínteses de todo esse processo.

Nesse momento, trazemos aqui um exemplo do passeio que fenômenos artístico-visuais podem criar. O filósofo Merleau-Ponty nos diz que “o sentido das grandes obras artísticas sai delas mesmo, vaga pelo mundo e, muitas vezes, querem outras interpretações como seqüências da cultura ali depositada” (MERLEAU-PONTY, 2004, p.20-3).



Velásquez, Las Meninas, 1656-1657



Picasso, Las meninas, 1956

Segundo Merleau-Ponty, “a obra não é espetáculo de alguma coisa, a não ser espetáculo de um nada, de uma invisibilidade. Arrebenta a pele das coisas para mostrar como

as coisas se fazem” (ibidem) como se ligam aos elementos da arte para situar uma localidade onde tudo isso está a um só tempo.

“Eu teria muita dificuldade de dizer *onde* está o quadro que olho. Pois não o vejo como se olha uma coisa, não o fixo em seu lugar, meu olhar vagueia como nos nimbos do Ser vejo segundo ele ou com ele mais do que o vejo” (ibidem, p.18).

Ao propor um passeio com sentidos estéticos, Foucault aponta que, em *Las meninas*, Velásquez convoca-nos a fazer parte da representação do quadro através de um jogo de olhares e reflexos: somos olhados pelos personagens da obra e, por esses olhares, somos resgatados como um ponto invisível fora da tela - nós mesmos, juntos ao rei e à rainha, modelos da obra, refletidos num espelho ao fundo. Metáforas de imagens se sucedem para sugerir o jogo das formas da invisibilidade transposto aos lugares da visibilidade (FOUCAULT, 1981, p.19-31): uma pintura dentro da pintura.

Picasso retoma a visualidade clássica e, como para o artista a arte é um problema que precisa ser abarcado, problematiza Velásquez como seu objeto de estudo estético. Revê *Las meninas*. Os elementos são semelhantes, mas a troca constante dos olhares é substituída por um foco no pintor, com a mesma altura da tela à sua frente, facetado e quase diluído em um prenúncio de abstração. Outro foco na Infanta Margarida, na luz da janela à direita do quadro e no transeunte que irrompe pela porta ao fundo: suas formas são iluminadas para sublinhar o reflexo claro dos reis no espelho.

Linhas duras, planos sólidos, engastamento de formas trazem a síntese da rítmica compositiva moderna e o novo espaço.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chegamos ao ponto de partida: entre todas as somas e restos do esvaziamento da cultura e sua dispersão em inúmeras forças surge a experiência do conhecer visual a partir de movimentações de um pensar que situa o mundo como um lugar para desenvolver e relacionar pensamentos, percepções e vivências.

Mesmo com todas as dissoluções, as transmissões dos significados, a construção de recortes das linguagens, escrita ou visual, é uma possibilidade para juntar peças do saber que

se originam no contexto do mundo-vida e buscam as ordens dos fenômenos cifrados em visualidades.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARANHA, C.S.G. “Algumas parcerias na expressão criadora: obra de arte e história oral”. In: Revista Pesquisa Qualitativa. São Paulo: SE&PQ, 2005-06.

_____. Exercícios do Olhar. Conhecimento e Visualidade. São Paulo: Editora Unesp / Funarte, 2008.

BEZERRA DE MENEZES, Ulpiano. Imagem e História. Aula Magna. Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte. MAC USP. São Paulo. 07/03/2006.

CHAUI, Marilena. Experiência do Pensamento. Ensaio sobre a Obra de Merleau-Ponty. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FOUCAULT, Michel. As Palavras e as Coisas. Uma Arqueologia das Ciências Humanas. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

HABERMAS, Jürgen. Pensamento Pós-Metafísico. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2002.

JAMESON, Fredric. Modernidade Singular. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2004.

MARTINS, Joel. & BICUDO, Maria Aparecida Viggiani. A Pesquisa Qualitativa em Psicologia. Fundamentos e Recursos Básicos. São Paulo: Moraes, 1989.

MORIN, Edgar. Os Sete Saberes Necessários À Educação do Futuro. São Paulo: Cortez Editora, 2000.

MERLEAU-PONTY, M. O Olho e o Espírito. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.

_____. Phenomenology of Perception. London, Routledge & Kegan Paul Ltd., 1978.

_____. The Structure of Behavior. Boston: Beacon Press, 1967.

SARLO, Beatriz. Cenas da Vida Pós-moderna. Intelectuais, Arte e Videocultura na Argentina. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004.

VERGARA, Luis Guilherme. Centro Cultural Banco do Brasil. Programa Educativo 2003. Arte, Cultura e Cidadania. Caderno IV.