

IMAGEM, ARTE E CULTURA VISUAL

IMAGE, ART AND VISUAL CULTURE

Ana Heloisa Molina¹ e Charles Monteiro²

As imagens fazem parte de um tempo anacrônico.
São tensões extremas abertas ao passado e ao futuro.
Etienne Samain (2012)

Em 2012 Etienne Samain organizou um livro, com um grupo de pesquisadores, provocador e promotor de muitas reflexões ao propor, como título, *Como pensam as imagens*. Dessa feita consideramos pertinente apontar que toda imagem entabula e convoca uma maneira de nos fazer pensar, “(...) é uma memória de memórias, um grande jardim de arquivos declaradamente vivos. Mais do que isso: uma “sobrevivência”, uma “supervivência””. (SAMAIN, 2012, p. 23).

As imagens “sobreviventes” sobrevivem e estão dispostas, dispersas, espalhadas ou organizadas em arquivos, sejam esses familiares, memorialísticos, institucionais, escolares, em pequenas ou grandes galerias, escondidas em acanhados tesouros a serem descobertos ou às claras em um caso de absorção pelo pesquisador, talvez incauto.

Os conjuntos de imagens encontrados ou selecionados pelos pesquisadores nem sempre oferecem uma leitura imediata ou compreensível: é necessário escavar e encontrar uma linha de análise e estabelecer possíveis narrativas.

Frequentemente nos encontramos, portanto diante de um imenso e rizomático arquivo de imagens heterogêneas difícil de dominar, de organizar e de entender, precisamente porque seu labirinto é feito de intervalos e lacunas

¹ Professora Associada do Departamento de História da Universidade Estadual de Londrina. E-mail: anaheloisamolina@yahoo.com.br Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0002-3363-5382>

² Professor Adjunto do Programa de Pós-Graduação em História e de Letras – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. E-mail: monteiro@puccrs.br Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0003-1498-8155>

tanto como de coisas observáveis. Tentar fazer uma arqueologia sempre é arriscar-se a por, uns junto a outros, traços de coisas sobreviventes, necessariamente heterogêneas e anacrônicas, posto que vêm de lugares separados e de tempos desunidos por lacunas. Esse risco tem por nome *imaginação e montagem*. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.211-212)

O aspecto lacunar e rizomático incita questões ainda instigantes: as autorias ou não de registros, seus significados e as recepções propostas e (ou não) assimiladas. Didi-Huberman nos socorre, ainda, ao refletir em como as lacunas preenchem silêncios e vazios: “arriscam a juntar traços de coisas sobreviventes. Uma imagem é carregada de significados, mesmo que não se saiba formulá-los adequadamente em termos discursivos ou conceituais.

[...] em torno de cada imagem escondem-se outras, forma-se um campo de analogias, simetrias e contraposições. Na organização desse material, que não é apenas visivo, mas, igualmente conceitual, chega o momento em que intervém minha intenção de ordenar e dar um sentido ao desenrolar da História – ou antes, o que faço é procurar estabelecer os significados que podem ser compatíveis ou não com o desígnio geral que gostaria de dar à História (CALVINO, 1990, p. 104-5).

Dessa forma, o desígnio de minha narrativa, descrição ou interpretação, desenha as possibilidades de leituras, apreensões e sentidos. Lembremos a riqueza de significados da palavra latina *designar* e as possibilidades de referências e significados: delinear, descrever, tornar perceptível, representar, conceber, projetar, imaginar, idear, ressaltar, afigurar-se, figurar-se. Assim, desenho/concebo uma estória ao que vejo e intento lavar/bordar as percepções que me impactam, que afiguram/idéiam meu imaginário.

Apesar de refletir sobre a Exatidão em seu texto nas propostas para o milênio, Ítalo Calvino nos conduz ao poder das palavras imprecisas, vagas e indeterminadas, explorando as imagens construídas a partir do indefinido, do sabor e da poesia dos termos. Dessa forma, as palavras não possuem a capacidade definitiva e exata de precisão, mas, constroem pontes entre a imagem visiva e a expressão verbal. Por outro lado, a exploração do potencial semântico das palavras e suas conotações, comportam o que o autor alega sobre a multiplicidade e a visibilidade de sentidos e proposições, condições essenciais para interpretar e pensar o tempo desse milênio. Imagens narram estórias. Cada imagem conta uma história em diversos níveis, emitindo pistas ou indícios até tentarmos pensar o que exatamente significa e nesse sentido capturar

seus sentidos e significados faz parte do processo de percepção e aproximação com a imagem.

Como esse processo de estruturação visual se organiza? O que esse processo representa? Como posso saber o que isso representa? Como captar entre as significações igualmente possíveis de uma obra, aquela que é a “melhor” e como saber que ela é “melhor” que outras?

Não se trata de qualificar significados, mas, compreender como se dispõem as diferentes camadas de significação ou categorias de assuntos, depois, os meios objetivos de interpretação de que se dispõe, e enfim, o “[...] limite em que o trabalho de decifração encontra o famoso círculo de hermenêutica: é preciso haver compreendido para compreender” (KLEIN, 1998, p. 344).

Nesta mesma direção Salgueiro (2006) nos auxilia a retomar as relações entre observador/imagem/discursos/decodificação.

Estamos então diante de um objeto “deslocado” do seu mundo/tempo e sobre o qual se acumulam discursos de diferentes contextos/tempos, cada observador construindo a descrição segundo as formas de contemplação, bagagem cultural ou as formas de apropriação da sociedade em que se insere. Em consequência, resulta o abismo que Baxandall reconhece como difícil de transpor entre as imagens e as palavras – desafio constante, lembrado durante todo o desenvolvimento da sua reflexão. (2006, p.10)

A referência cultural particular a cada objeto analisado, a busca das suas condições de compreensão e percepção, as discontinuidades temporais das formas, a historicidade múltipla das obras, o tempo social da produção, circulação e recepção, as políticas culturais de reconfiguração, ao integrarem coleções, museus, ou o mercado da arte, constituem elementos possíveis de intersecções de análises mais pertinentes ao objeto visual.

Também, o que Burke (2004) chama de *habitus* visuais ou cognitivos nos quais se inscreve a obra deslocam a atenção de sua análise para sua leitura, pois, o leque de possibilidades e diferenças entre os artistas e a impressão de uma marca singular na composição visual reconfiguram a dinâmica da memória e oferecem outras possibilidades mais abertas à análise do figurativo.

A importância do meio e do suporte utilizado está na influência das qualidades materiais do signo, o provocar sensorial e a materialidade. Consideremos como exemplo disso as diferenças entre uma fotografia, um desenho, uma pintura e uma

gravura que representam um mesmo objeto. O viés proposto por Burke (2004, p.17) “[...] sinaliza outra condição possível de leitura. Imagens são irremediavelmente mudas”. Este autor complementa com um dizer de [...] Foucault: “o que vemos nunca está no que dizemos”.

Se, por um lado, essas referências são operatórias, por outro, a natureza estética da imagem parece resistir a esse tipo de análise, tornando-se, em certos casos e para certas imagens ou seus usos, limitativos. Na outra ponta, temos a idéia de que a imagem fala por si, portanto, sua compreensão é algo espontâneo e, desta forma, não necessitaria de códigos de inteligibilidade mais aprofundados.

A linguagem visual não é universal. Seus significados obedecem a um sistema de representações que se orientam por convenções educacionais, sociais, culturais, políticas, econômicas, ou seja, históricas, que implica no exercício estruturado de interpretação e re-significação. “[...] Entre a imagem e o que se representa, existe uma série de mediações, que não restituem o real, mas, reconstroem, voluntária ou involuntariamente a apreensão do real”, como diz Leite (1998, p. 41).

O observador da imagem incorpora-a entre suas imagens mentais, transferindo-a de um tipo para outro de memória, combinando em uma experiência mental, que externamente pode ser considerada inadequada ou mesmo incoerente, conforme Bartlett (apud LEITE, 1998, p. 41).

Pelo fato de nem sempre a imagem ser imediata, o exercício da escrita e da proposição oral complementam-se, não restringindo a percepção visual somente à organização intuitiva.

A polissemia da mensagem visual envolve ramificações de associações, uma multiplicidade de símbolos e interpretações e possui como variável, um repertório cultural construído em meio às relações sociais e históricas, implicando também pela ótica do leitor, a seleção de significados, escolhendo alguns, excluindo outros.

As obras de arte são formas de representação e comunicação: de uma autoria, de uma época, de uma técnica, de um estilo, de um tema, de uma sociedade. As sensações provocadas pelas imagens pictóricas proporcionam sentimentos: euforia, alegria, dor, pesar, melancolia, compaixão. A empatia ou não estimulada pela composição figurativa (e nesse nível, também, o abstracionismo) impacta, incomoda, provoca reações sensoriais, sentimentais, estéticas.

A ênfase em determinado elemento figurativo na composição atrai nosso olhar e nos indaga: o que fazem? Porque estão dessa forma? O que nos dizem? Ao lidarmos com uma pintura, uma primeira descrição inicial pode ser considerada como uma tentativa e possibilidade de interpretação: vemos luz, cor, sombras, perspectivas dispostas em um espaço, com uma finalidade, um objetivo.

A pintura é justamente a disposição de cores, formas e luzes em um meio vazio que não é necessariamente a tela, mas, pode abranger paredes, murais, papéis, cartazes, cerâmicas, peças ornamentais, entre outros como o uso de tecnologias digitais e suas inúmeras possibilidades, podendo ter dimensões diversas (desde um camafeu a um retrato de grandes proporções), aonde o jogo de luz, sombras, linhas e cores conduzem uma possível mensagem³.

Podemos iniciar uma primeira leitura a partir dos arranjos de toques de tintas selecionadas que sugerem percursos de leituras em movimentos, nem sempre em faixas horizontais ou verticais e basicamente, ao centro, o objeto de interrogação primeira do pintor. Nesse sentido, lembremos que existem diversidades de percursos de leituras apresentadas na pintura histórica, nos movimentos artísticos do século XIX, nas pinturas africanas, indígenas e chinesas e mesmo no movimento abstrato (quando se trata de entender uma composição e não reconhecer um objeto ou figura) entre outras que propõem diversos caminhos visuais.

As camadas de peles (sugestão de Samain) da obra de arte apontam suas próprias singularidades e sinalizam outras visualidades que resignificam os recortes de captura de outras imagens em constante mudança e interpretação.

A compreensão da imagem inclui o poder que essa última exerce sobre o espectador. A emoção, a empatia que ela suscita dizem respeito, daqui para frente, à história da arte. (...) A compreensão da obra congela lugares, séculos, continentes, períodos e sensibilidades. (LESCOURRET, 2012, P. 85)

Warburg em seu empreendimento do atlas Mnemosyne, preocupado com uma aproximação sensível, antropológica das obras artísticas nos apresenta uma história da arte como “uma conversa sem fim” dos homens com as obras, das obras entre elas, a despeito das construções geográficas, temporais e formais das escolas. Para esse autor

³ Para aprofundar a questão ver: MOLINA, A. H.. Da marcenaria de uma pintura: elementos de análise de um quadro em uma aula de história. In: Katia Rodrigues Paranhos; Luciene Lehmkuhl; Adalberto Paranhos. (Org.). História e Imagens: textos visuais e práticas de leituras. Campinas: Mercado de Letras/Fapemig, 2010, p. 101-122

a obra é simbólica, lida com arquétipos, “(...) “arqueformas” de respostas humanas à inquietação não menos humana surgida do confronto com o mundo e reproduzida pelos indivíduos no tempo.” (SAMAIN, 2012, p. 85, 87)

Imagens são lugares de articulações, portanto de conflitos. Traçar uma narrativa a partir de indícios sobreviventes em um arquivo ou outro espaço de memória configura registrar, ouvir, indagar e delinear outras possíveis posturas e ações que possuem potencia e não seria possível menosprezar, seu caráter político de persuasão ou resistência.

A imagem, em especial, a imagem fixa, é complexa. Para se dar conta disso, basta prolongar o tempo de um olhar posto sobre ela, sobre sua face visível para, logo, descobrir que a imagem nos leva em direção a outras profundidades, outras estratificações, ao encontro de outras imagens. É necessário, pois, abrir a imagem, desdobrar a imagem, “inquietar-se diante de cada imagem” (DIDI-HUBERMAN, 2006b). Furar e romper a superfície. (SAMAIN, 2012, p. 159).

O trabalho da arte e seu contemplar também nos constitui como pessoas sociais e é no diálogo com o mundo que institui os modos de ser e os modos de ver, as maneiras de re-presentar e a-presentar os presentes cotidianos vividos.

Nessa seara visual, de brique-a-braque, de colagens de retalhos de tempos e espaços é fundamental não perder de vista as possibilidades de miradas e os critérios investigativos adotados cujos caminhos apontarão outros desdobreres das imagens: indumentárias, fotografias documentais em espaços urbanos ou agenciadas ou ainda artísticas e reformuladas ao acaso, pinturas, cinema e as buscas de representações étnicas em bancos de imagens digitais nos oferecem, nesse dossie, oportunidades de algo para pensar, algo para imaginar.

Segundo Elkins (2011), a maior parte das imagens não é arte – imagens medievais e não ocidentais formam as mais visíveis alternativas à história da arte e atraem a maior parte da atenção nos interesses expansivos da história da arte. Mas há outro tipo de imagem que não tem propósito religioso nem artístico, que são as concebidas para transmitir informação: gráficos, cartas, mapas, configurações geométricas, anotações, cédulas, selos, carimbos mapas astronômicos e astrológicos, desenhos técnicos de engenharia, imagens científicas de todo tipo, esquemas e elementos pictográficos ou ideográficos na escrita. Em geral, a história da arte não

estudou tais imagens e a princípio pode parecer que são menos interessantes que pinturas.

Como regra geral, a história da arte tratou imagens científicas e outras imagens informativas como fontes auxiliares para a interpretação da arte erudita, ao invés de pensá-las por elas mesmas. No século XX, artistas procuravam a ciência em busca de imagística, e historiadores da arte trabalharam para explicar imagens por meio da localização de fontes científicas relevantes. Nas últimas décadas, os historiadores da arte passaram a se interessar por uma ampla variedade de imagens que não são instâncias canônicas da arte erudita, incluindo imagens da cultura de massa, imagística comercial e popular “low” e imagens pós-colônias. A variedade de imagens informativas, e sua dispersão universal oposta ao âmbito limitado da arte, deveria nos fazer pensar. Pois, elas são completamente expressivas e capazes de uma gama de significados tão grande e nuançada quanto qualquer obra erudita (ELKINS, 2011, p. 12).

Para Mitchell (2002, p. 166), o importante é compreender a visão como prática social, como algo construído socialmente e localizado culturalmente, liberto de sua dimensão mimética e submetida à interpretação. Mirzoeff (1999) enfatiza que a tônica das pesquisas se deslocou dos produtores das imagens – dos artistas e das instituições – para os processos de apropriação e de uso das imagens na sociedade contemporânea. O que distingue os estudos sobre cultura visual da tradição de investigação sociológica da cultura de massas ou da indústria cultural.

A interpretação crítica se fundamenta em teorias contemporâneas que abrem espaço para pensar arte e imagem como parte e prática de uma comunidade interpretativa, de uma cultura visual. Fundamenta-se também no princípio de que arte e imagens nos interpelam e nos formam, os significados mudam, mas ao mesmo tempo revelam uma dimensão do nosso pensamento coletivo e de nossas projeções, imaginárias ou sociais. Como concepção pedagógica, a interpretação crítica é uma abordagem transdisciplinar ou multidisciplinar que trata arte e imagem como narrativas socioculturais no contexto de diversas práticas sociais (MARTINS, 2006, p. 76).

Para Fernando Hernandez, em *Catadores da Cultura Visual* (2007, p. 27), a cultura visual procura pensar a relevância que as representações visuais e as práticas culturais têm dado ao olhar, em termos de construção de sentido e de subjetividades no mundo contemporâneo. Segundo ele, os Estudos da Cultura Visual constituem um campo

teórico e metodológico que responde a um debate iniciado nos anos 70 e que reclama uma aproximação das práticas da visão, dos meios e das representações visuais a partir de uma perspectiva cultural. Este debate não responde a problemática de uma única disciplina, mas a uma conjuntura intelectual na qual, pela influência das propostas pós-estruturalistas, se revisa a epistemologia e metodologia de várias disciplinas dando lugar a um novo campo de conhecimento, híbrido, polimorfo e a-disciplinar.

Segundo Paulo Knauss (2006, p. 108-110), existiriam duas grandes perspectivas de estudo da cultura visual: uma mais restrita, que deveria tratar da experiência visual da sociedade ocidental na atualidade (marcada pela imagem digital e virtual); e outra mais abrangente, que permitiria pensar as diferentes experiências visuais ao longo da história em diferentes épocas e sociedades. A história poderia vincular-se a esta segunda perspectiva, problematizando os olhares, os dispositivos e os modos de ver próprios de cada época. A cultura visual é um campo emergente, transdisciplinar e transmetodológico, que discute a arte e a imagem não apenas pelo seu valor estético, mas buscando compreender o papel da imagem na vida da cultura (MONTEIRO, 2008).

A historiografia da arte é, em parte, o conjunto de interpretações avalizadas pela comunidade de historiadores da arte sobre as obras que o passado nos legou. Diante deste legado devemos nos posicionar de forma crítica. Podemos simplesmente aderir a estas proposições teóricas, metodológicas e interpretações ou, a partir delas, criar o nosso próprio caminho crítico para analisar as obras de arte.

O pensamento torna-se maleável, concedendo-se ao intérprete o direito de fazer digressões e, talvez, de “duvidar de todo o edifício dos arquétipos e das categorias, sob pena de nos tornarmos reféns do nosso próprio conhecimento” (COLI, 2018, p. 11). Assim, com a arte contemporânea abre-se um mundo plural e polissêmico em oposição às restrições disciplinares modernas.

Para Jenkins (2011, p. 42), os estudos das imagens se encontram em uma interessante conjuntura, na qual o interesse pela história da arte pode enriquecer o discurso em outras disciplinas, que podem ajudá-la a repensar seus conceitos centrais. As principais possibilidades podem ser colocadas em uma sequência de três configurações progressivamente mais difíceis: 1 – As imagens não arte aparecem na história da arte e são usadas para explicar como os artistas levam a ciência à sua arte; 2- Olhar para as imagens não arte como objetos visuais independentes, com empréstimos de meios artísticos da arte erudita. Convenções artísticas são quase universais na

ilustração científica; 3 – Ao invés de preservar as diferenças entre histórias da arte, ciência e matemática e de estudar a “ciência da arte” ou a “arte da ciência”, devemos talvez reconhecer que no final muitas divisões entre tipos de imagens são insustentáveis e que é possível começar a escrever a história das imagens em vez da arte. Segundo Jenkins (2011, p. 42), então, “se há uma moral para a história da arte, é simplesmente a de que há um tremendo montante de imagens esperando para ser visto”.

Nós olhamos uma imagem, mas ela também nos olha desde outro tempo, nos inquirindo, nos convocando a uma reflexão, propondo um jogo com a nossa percepção, desafiando o nosso intelecto, acionando a nossa memória cultural, a nossa sensibilidade em tensão dialética com o contexto social, político, econômico e cultural que estamos inseridos.

Por tanto, cabe ao historiador da arte enfrentar as diferentes interpretações, refletir sobre os problemas, as teorias e os métodos que a historiografia da arte do passado nos legou para criar novas questões e respostas a partir da nossa nova sensibilidade, do nosso olhar atual e dos novos problemas da experiência contemporânea. Os Estudos Visuais podem contribuir de forma significativa para ampliar o escopo, trazer novos problemas e métodos de interpretação a partir de um diálogo com uma “nova história da arte”.

Percebendo, então, as múltiplas abordagens e métodos, as inúmeras aberturas e fissuras das imagens, apresentamos nesse dossiê um conjunto de textos que dialoga e encontra conexão a partir dos diversos fios a que estão ligados os sentidos dessas fontes de trabalho. Charles Roberto Ross Lopes em seu artigo “A indumentária das damas da corte carioca nas obras de Debret” nos oferece um olhar muito interessante acerca da moda, vestimenta e indumentária não somente enquanto fonte documental, mas, também, como linguagem. Tomando como fonte pranchas executadas por Debret e o recorte espaço-temporal do Rio de Janeiro entre 1817 e 1827, o autor apresenta uma sólida discussão a partir de Burke, Roche, Braudel entre outros em como a indumentária lusitana – pautada no padrão estilístico da moda europeia aristocrática, influenciou na elaboração do vestuário utilizado pelas senhoras pertencentes às elites locais, explorando a estética e a dinâmica das normas de etiqueta e de conduta e as assimilações graduais no ambiente brasileiro em um movimento de distinções sociais e hierarquias econômicas e culturais.

O artigo “A pintura de marinha e os aspectos noturnos nas obras de Eduardo de Martino: um estudo de caso sobre a tela Uma noite de luar em Montevideú” escrito a quatro mãos por Bárbara Tikami de Lima e Raphael Braga de Oliveira nos proporciona uma interessante perspectiva da manufatura de uma pintura, a rede de relações estabelecidas pelo autor e o contexto de produção de pinturas encontrado na imprensa carioca de finais dos anos de 1800. Com referências a Coli, Didi-Huberman, Burke e Kern entre outros, os autores analisam a fatura do quadro em diálogo com os esboços e outros quadros produzidos por De Martino, bem como, apresentam as sutilezas do desafio de registrar uma temática, no caso episódios da Guerra da Tríplice Aliança, em um modo noturno, abrindo campo para novas possibilidades para o estudo da ação da Marinha Brasileira e suas representações pictóricas.

“A “evolução” da cultura artística no Rio Grande do Sul: Ângelo Guido e o cenário das artes plásticas no bicentenário da cidade de Porto Alegre em 1940” artigo escrito por Rodrigo Lemos Simões recoloca, em outra chave, o livro Porto Alegre: biografia duma cidade. Monumento do passado, documento do presente, guia do Futuro, editado pela Tipografia do Centro e publicado no ano de 1941. Tomando o álbum como artefato cultural, o autor dissecou o capítulo no álbum do bicentenário da cidade, “As artes plásticas no Rio Grande do Sul”, escrito pelo professor e artista plástico Ângelo Guido, abordando diferentes momentos do cenário artístico rio-grandense, especialmente no que diz respeito à trajetória de pintores nacionais e estrangeiros na capital do Estado e à contribuição destes tanto na consolidação de uma cultura artística local como também na formação de novos artistas. Baseando-se em autores como Possamai, Monteiro, Marques, Simon e Du Gay, Rodrigo Simões analisa o imaginário local e a potencia das imagens nas ressignificações das transformações da cidade de Porto Alegre em sintonia com os discursos de progresso e modernidade propagados pela administração municipal e estadual.

Já em Recife: Cidade e Cinema (1923-1931), Kate Vivianne Alcântara Saraiva e Fernando Diniz Moreira buscam analisar como a cidade do Recife foi representada nos filmes do Ciclo do Recife entre 1923 e 1931. Um período muito profícuo para a produção de filmes de enredo e de documentários locais, alguns deles alinhados com os interesses da gestão pública, com o intuito de exibir a imagem moderna da cidade e a modernização. Nesse período, a cidade de Recife passava por um amplo processo de modernização e de transformação urbana, com a expansão para novas áreas

suburbanas, a implantação de infraestruturas e novas avenidas, fatos celebrados por tais filmes.

Em *A trajetória do documentarista William Gericke: o audiovisual entre 'ontem' e 'hoje'*, Tiago da Silva Coelho (UNESC) e Isadora Espíndula (UNECS) baseando-se nos estudos da cultura visual percebem nas produções do cineasta um discurso acerca da modernidade e do progresso na região carbonífera, bem como uma discussão sobre as formas de fazer cinema naquele período. Por meio de análises dos audiovisuais e de periódicos disponíveis na hemeroteca da Biblioteca Nacional, os autores colocam em perspectiva histórica a vida e o trabalho do cineasta para compreender sua trajetória no Brasil, observando também os modos de ver distintos da sociedade que o assistiu nas primeiras décadas do século XX e que o assiste hoje em vídeo em sites como Youtube e Facebook.

No artigo *O documentarismo social como estética e política na arte da década de 1930: os retratos da Grande Depressão nos EUA nas fotografias do Farm Security Administration* de Flavia da Rosa Melo (UFPR) contextualiza o documentarismo social da FSA durante a Grande Depressão como um projeto estético que teve usos e problemas políticos, pensados no diálogo com a História Cultural, os Estudos Culturais e os Estudos de Gênero. A partir das fotografias e de ensaios produzidos por artistas e por intelectuais ligados às agências estatais, a estética documental teve usos políticos no passado e no presente.

O texto *Os "índios molhados" de Nair Benedicto: fotografia documental, historicidade visual e lutas indígenas* de Caio Proença versa sobre a trajetória de Nair Benedicto no contexto de institucionalização da fotografia brasileira e sua prática fotográfica documental junto aos índios Araras e Kaiapós na Amazônia nos anos 1980. O arquivo fotográfico de Benedicto foi parcialmente danificado por uma inundação em sua casa, que afetou parte dos negativos e ameaçou a memória profissional da fotógrafa e também a memória construída por ela sobre os povos indígenas da Amazônia. Este duplo ultraje do tempo fez a fotógrafa elaborar um trabalho no campo das artes visuais que problematiza a fotografia analógica, os limites do documental e os ataques que a sociedade nacional vem perpetrando contra os corpos, o território e a memória desses povos indígenas.

Eduardo Roberto Jordão Knack (UFMG) e Maria Letícia Ferreira (UFPel), em *"The writing on the wall" - Contramonumento e regime de historicidade*, discutem a partir do

conceito de François Hartog as diferentes definições conceituais de monumento, especialmente a partir do século XIX, até a emergência do contramonumento como um novo meio de rememoração em espaço público. Analisam como os monumentos foram amplamente utilizados, segundo a concepção da história *magistra vitae*, para preservar e visibilizar em pedra ou bronze os passados nacionais, legitimar imaginários e os transmitir como herança, como lições de vida para as gerações futuras. O contramonumento procuraria superar esse regime de historicidade que envolve também uma concepção moderna de monumento. A série *The Writing on the Wall* proporcionar uma nova forma de trabalhar questões que envolvem a rememoração do passado traumático da Shoa e o genocídio dos judeus na Alemanha. Ele joga com diferentes formas de conexão com o passado ao projetar imagens das décadas de 1920 e 1930 em edificações do bairro que outrora foi habitado por judeus, agora desaparecidos.

Por fim, Bianca Zanella Ribeiro, Cleo Zanella Billa e Helena Zanella Prates propõem em “Educação, inclusão e exclusão em preto e branco: uma análise sobre a representação de estudantes através de bancos de imagens digitais” uma discussão mais que pertinente: reconhecendo o impacto e a influência das imagens sobre o mundo, os autores a partir de discussões sobre representatividade negra na propaganda pretendem estende-las, em seus aspectos das desigualdades raciais e do racismo algorítmico, para o campo da educação, a fim de refletir, por meio dessa interface, sobre como os estudantes – principais sujeitos no ambiente educacional – são representados através dos acervos dos bancos de imagens digitais do ponto de vista da diversidade e das desigualdades raciais, em perspectiva com a história da educação brasileira e as políticas públicas, sobretudo, no âmbito do ensino superior. Com referências como O’Neil, Carrera, Silva, Ribeiro, Alpaydin, Bishop e Bourdieu, os autores apresentam uma outra perspectiva acerca do racismo e sexismo em bancos de imagens digitais e apontam outros olhares para esse tema ainda pouco explorado.

Referências

BURKE, Peter. *Testemunha ocular*. História e Imagem. Bauru: Edusc, 2004.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

COLI, Jorge. História da Arte ajuda a lidar com o não dito e a incerteza constante. In: *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 27/5/2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. Tradução de Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. *PÓS: Revista do Programa de Pós Graduação em Artes da EBA/UFMG*, p. 206-219, 30 nov. 2012.

ELKINS, James. História da arte e imagens que não são arte. Tradução de Daniela Kern. *Revista Porto Arte*, Porto Alegre, v. 18, n. 30, pp. 7-42, maio/2011.

HERNÁNDEZ, Fernando. *Catadores da Cultura Visual*. Proposta para uma nova narrativa educacional. Porto Alegre: Mediação, 2007.

KLEIN, Robert. Considerações sobre os fundamentos da iconografia. In. *A forma inteligível*. São Paulo: Edusp, 1998.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens. *Arte e cultura visual. ArtCultura*, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 97-115, jan.-jun. 2006.

_____. Aproximações disciplinares: história, arte e imagem. *Anos 90*, Porto Alegre, v. 15, n. 28, p. 151-168, dez. 2008.

LEITE, Miriam M. Texto visual e texto verbal. In: BIANCO, Bela e LEITE, Miriam M. (orgs.). *Desafios da imagem*. Campinas: Papyrus, 1998.

LESCOURRET, Marie-Anne. Aby Warburg, o não lugar de uma arte sem história. In. SAMAIN, Etienne (org.). *Como pensam as imagens*. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

MARTINS, Raimundo. Porque falamos e como falamos da cultura visual? *Visualidades*, Goiânia, v. 4, n. 1 e 2, p. 65-79, jan./dez., 2006.

SALGUEIRO, Heliana Angotti. Prefácio. In: BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção*. A explicação histórica dos quadros. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

SAMAIN, Étienne. *Como pensam as imagens*. Campinas: Unicamp, 2012.

_____. As peles da fotografia: fenômeno, memória/arquivo, desejo. In. *Visualidades*. Revista do Programa de Mestrado em Cultura Visual UFG.v.10, n.1, janeiro/junho de 2012.