

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

SANDRO DE SOUZA NOVAES

**IMAGINANDO A ARTE: UM ESTUDO SOBRE AS IMAGENS TÉCNICAS EM
PERSPECTIVA FLUSSERIANA E SUA INSERÇÃO NA ARTE CONTEMPORÂNEA**

VITÓRIA
2016

SANDRO DE SOUZA NOVAES

**IMAGINANDO A ARTE: UM ESTUDO SOBRE AS IMAGENS TÉCNICAS EM
PERSPECTIVA FLUSSERIANA E SUA INSERÇÃO NA ARTE CONTEMPORÂNEA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito para obtenção de título de Mestre em Artes, na área de concentração Teoria e História da Arte, linha de pesquisa Nexos entre arte, espaço e pensamento. Orientador: Prof. Dr. Ricardo Maurício Gonzaga

VITÓRIA
2016

SANDRO DE SOUZA NOVAES

**IMAGINANDO A ARTE: UM ESTUDO SOBRE AS IMAGENS TÉCNICAS EM
PERSPECTIVA FLUSSERIANA E SUA INSERÇÃO NA ARTE CONTEMPORÂNEA**

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

Novaes, Sandro de Souza, 1976-
N935i Imaginando a arte : um estudo sobre as imagens técnicas em
perspectiva flusseriana e sua inserção na arte contemporânea /
Sandro de Souza Novaes. – 2016.
114 f. : il.

Orientador: Ricardo Maurício Gonzaga.
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do
Espírito Santo, Centro de Artes.

1. Flusser, Vilém, 1920-1991. 2. Arte – Técnica. 3. Imagens
fotográficas. 4. História moderna. 5. Arte moderna. 6. Fotografia
artística. I. Gonzaga, Ricardo Maurício. II. Universidade Federal
do Espírito Santo. Centro de Artes. III. Título.

CDU: 7

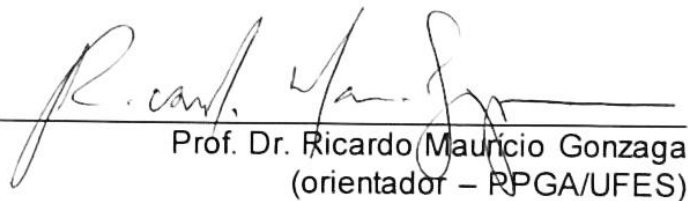
SANDRO DE SOUZA NOVAES

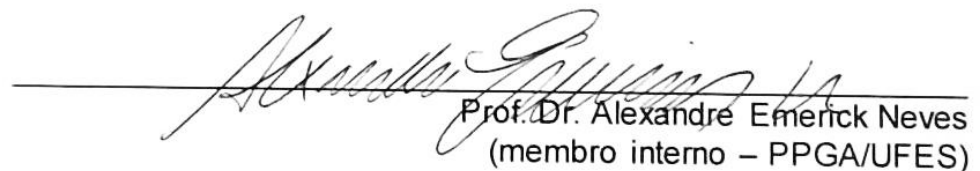
**"IMAGINANDO A ARTE: UM ESTUDO SOBRE AS IMAGENS
TÉCNICAS EM PERSPECTIVA FLUSSERIANA E SUA
INSERÇÃO NA ARTE CONTEMPORÂNEA"**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito final para a obtenção do grau de Mestre em Artes.

Aprovada em 17 de novembro de 2016.

Comissão Examinadora


Prof. Dr. Ricardo Maurício Gonzaga
(orientador – RPGA/UFES)


Prof. Dr. Alexandre Emerick Neves
(membro interno – PPGA/UFES)


Profa. Dra. Andréia Chiari Lins
(membro externo – UFES)

“Clique! É uma pintura ready-made.”

Thierry de Duve

RESUMO

Essa dissertação reflete sobre as imagens técnicas, a princípio seu desenvolvimento junto com os acontecimentos político sociais da humanidade nos períodos denominados como Pré-história, História e Pós-história pelo Filósofo Vilém Flusser. Através de uma abordagem histórica/analítica estudamos como e quais foram os principais acontecimentos que marcaram cada período acima citado e suas implicações na sociedade, e por consequência, nas práticas artísticas. Em seguida focamos no período pós-histórico para analisar como se deu a inserção das fotografias – primeiras imagens técnicas - nas práticas artísticas contemporâneas. E por fim, fazemos um estudo de casos sobre a produção de dois artistas do referido período: Jan Dibbets e Thomas Demand, cuja produção nos dá uma ideia da amplitude das possibilidades das imagens técnicas.

Palavras-chave: Imagem técnica, Vilém Flusser, pós-história, arte contemporânea, fotografia

ABSTRACT

The thesis investigates technical images, regarding primary to the development of these images alongside with the social and political events of the humankind during the periods referred by the philosopher Vilém Flusser as prehistory, history and post-history. Through a historical analytical approach, we research the most important events, how they occurred and events were important in each period, and finally, what were their aftereffects in social life, and consequently, in the artistic practices. Then we directed the study to the prehistoric period to analyze how the photograph – the first technical image – was introduced in contemporary art as an independent practice. The final part of this research was a study of the production of three artists of the post-historic period: Jan Dibbets and Thomas Demand; their artistic production gives us an idea of the expansion of the possibilities of the Technical Images.

Keywords: Technical Images, Contemporary art, post-history, Vilém Flusser, Photographs

Agradecimentos

À Ricardo Maurício Gonzaga, meu tri-orientador (graduação, produção artística e mestrado) pela capacidade inumana de armazenar informações, paciência (principalmente com as vírgulas), ideias iluminadoras e correções certeiras.

Alexandre Emerick, Orlando Lopes e Regina de Paula por sua atenção generosa, e encaminhamentos valiosos nessa dissertação.

À Andreia, minha companheira de todas as horas, sempre me apoiando em tudo com amor e felicidade.

À melhor mãe do mundo: Dona Fátima

Aos professores José Carlos Vilar, João Wesley de Souza e Lincoln Guimarães, importantíssimos na minha formação profissional, pessoal e acadêmica.

Aos professores que contribuíram durante o curso: Ângela Maria Grandó, Gisele Ribeiro, Ricardo da Costa, Erylly Vieira Jr. e Aparecido José Cirilo,

Gorete Dadalto, Andréia Lins, Gaspar Paz, Karina e Natália.

À CAPES pelo apoio nessa jornada.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Hélio arrastando o sol – representação em um vaso grego	17
Figura 2- Pintura nas paredes da caverna de Chauvet datadas de 32.000 anos, Still do filme Cave of forgotten dreams, de Werner Herzog. 2011	19
Figura 3 - Um cavalo do Painel dos cavalos chineses na caverna de Lascaux.	20
Figura 4 - Behold Lion Man – aprox. 30cm de altura, feita de marfim de mamute encontrada na caverna de Stadel em 1939 na Alemanha, datada de aproximadamente 40.000 anos	21
Figura 5 - Impressão de uma mão humana nas paredes da caverna de Chauvet datadas de 32.000 anos, Still do filme Cave of forgotten dreams. 2011	23
Figura 6 - Tábua Administrativa, 3100 A.C. Argila, 6.8 x 4.5 x 1.6 cm – Uruk / Mesopotâmia	28
Figura 7- Evolução da imagem do touro para a letra A Fonte: http://www.unexplained-mysteries.com/	30
Figura 8 - Afresco do Juízo final, Michelangelo, na Capela Sistina, 1535 a 1541 Fonte: http://jovensconectados.org.br/capela-sistina-traves-tubos-e-parafusos-diante-do-juizo-universal.html	32
Figura 9 - Illuminura Medieval, the carrying of the cross christ bears the cross. Fonte: https://br.pinterest.com/pin/498210777503628622/	32
Figura 10 - Lucas the Elder. "Passional Christi und Antichristi." Xilogravura – 1521 .	34
Figura 11 - A bíblia de Gutenberg. 1455, Biblioteca Pública de Nova Iorque, comprada por James Lenox em 1847.	35
Figura 12 – Moisés no arbusto em chamas, mosaico, artista desconhecido - Séc. VI, Basílica de San Vitale, Ravena / Itália	40
Figura 13- Cimabue, Maestà di Santa Trinità, 1280–1285, Uffizi Gallery, Florence..	41
Figura 14- A Visitação, Giotto, Afresco, 1310 - Itália	43
Figura 15- Santíssima trindade, Masaccio, afresco, 1424	44
Figura 16- O casamento dos Arnolfini, Jan Van Eyck - óleo sobre painel, 82 x 60 cm, 1434	45
Figura 17 - Estudos do corpo humano, Leonardo da Vinci, 1515.....	46
Figura 18- Andrea del Pozzo - Triunfo de Santo Inácio , Afresco no teto da Igreja do Jesus, Roma	49

Figura 19 - Coroação de Napoleão I - Jacques Louis-David, óleo sobre tela, 621 x 979cm, 1805 – 1807	49
Figura 20- Point de vue du Gras (1826) - Joseph Nicéphore Niépce. Fotografia, 20 x 25cm.	57
Figura 21- Esquema da Camera Obscura	58
Figura 22 - Vista de Delft - Johannes Vermeer, óleo sobre tela, 96,5 x 117,5 - 1658	59
Figura 23 - turistas nas pirâmides, fotografia de Charles Chusseau-Flaviens, 1900-1919	61
Figura 24- Primeira tirinha publicada em um jornal - Yellow Kid de Richard Outcault –	63
Figura 25 - The Lightning Field, Walter De Maria, 1977. Instalação, Novo México, Fotografia de : John Cliett.....	64
Figura 26 - Laszlo Moholy-Nagy, Human Mechanics. 1920	69
Figura 27 - Marilyn Monroe in Black and White (Twenty-Five Marilyns), Andy Warhol, 1962	71
Figura 28- A artista Heather Hansen desenhando	73
Figura 29 - Alessandra Sanguinetti, O Colar, 1999, da série: As Aventuras de Guille e Belinda e o significado enigmático de seus sonhos, 1998-2002	74
Figura 30- Anna e Bernhard Blume, sequência de 3 partes da série "Na floresta" ...	75
Figura 31- Joseph Kosuth, <i>Uma e Três Cadeiras</i> , 1965, Madeira,	77
Figura 32- Robert Smithson, Spiral Jetty, Salt Lake City, Utah, 1970	78
Figura 33 - Duplo Negativo, Michael Heizer, 1969–70.....	80
Figura 34 - Barbara Kruger - You Don't Controll You Mind, 1987 – Fonte: http://arteseanp.blogspot.com.br/2015/09/barbara-kruger.html	81
Figura 35- Marina Abramović, Rhythm O, performance, 1974. fonte: http://www.femalegazereview.com/post/48298814762/marina-abramovic-the-artist-is-present	83
Figura 36- Marcel Duchamp, Em antecipação a um braço quebrado, 1915, MOMA, Nova York.....	85
Figura 37- Intervenção do artista OBEY	88
Figura 38- Perspective Correction – My Studio II, Jan Dibbets, 1996.	90
Figura 39- Andre (2), Jan Dibbets, 2004	91
Figura 40- square in grass, Vancouver, Jan Dibbets, 1968.....	92

Figura 41- Perspective correction, Jan Dibbets, 1969	93
Figura 42- Perspective Correction – Square in grass, Jan Dibbets, Vancouver, 1969	94
Figura 43 - klausur 1, Thomas Demand, 2006, VG bild-kunst, Bonn 2009.....	95
Figura 44 - Thomas Demand, Embassy VII, 2007	96
Figura 457 - Raum (Room), Thomas Demand, 1994.....	99

IMAGINANDO A ARTE: UM ESTUDO SOBRE AS IMAGENS TÉCNICAS EM PERSPECTIVA FLUSSERIANA E SUA INSERÇÃO NA ARTE CONTEMPORÂNEA

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. A IMAGEM E A DIVISÃO HISTÓRICA CULTURAL DO OCIDENTE EM PERSPECTIVA FLUSSERIANA.....	15
1.1. Pré-história: tempo de magia.....	18
1.2. Arte e sociedade na pré-história.....	24
1.3. A transição segundo Flusser.....	26
1.4. História: tradução progressiva de ideias em conceitos.....	28
1.5. Arte no período histórico flusseriano.....	38
1.6. O Renascimento da perspectiva linear.....	43
1.7. Pós-História: Imagens técnicas.....	50
1.8. O surgimento da fotografia e a instauração de um novo paradigma.....	57
2. A INSERÇÃO DAS IMAGENS TÉCNICAS NA ARTE CONTEMPORÂNEA.....	64
2.1. Permeando o campo da arte.....	67
2.2. Imagem técnica como arte.....	72
2.3. Instaurando-se como categoria.....	83
3. AS IMAGENS TÉCNICAS NA ARTE: ESTUDOS DE CASO	90
3.1. Jean Dibetts – <i>Perspective Corrections</i>	90
3.2. Thomas Demand	95
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	100
5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	101

INTRODUÇÃO

No documentário *o dia em que as imagens nasceram*, o professor Nigel Spivey (Universidade de Cambridge) pergunta “como seria o mundo se não pudéssemos compreender as imagens, se não possuíssemos essa habilidade?” (SPIVEY, 2005) Ler imagens é algo que fazemos umas centenas de vezes em um mesmo dia, desapercebidamente visualizamos algumas linhas e lhes damos significados, diferenciamos significados de cores e formas, somos guiados por essa habilidade, seja no trânsito, no supermercado, pelas ruas, lendo, e segue por aí.

Para confirmar o comentário acima podemos recorrer a Vilém Flusser, o filósofo que nos serviu de base conceitual na elaboração desse estudo quando afirma: “Imagens são mediações entre o homem e o mundo” (FLUSSER, 2011, p.23).

Esse texto aborda a questão da imagem técnica, a imagem gerada por aparelhos. Realizamos um estudo que busca suas origens e propõe uma análise de seu desenvolvimento histórico nos principais períodos denominados por Flusser como: pré-histórico, histórico e pós-histórico. Pesquisamos como era apreendida e qual foi o contexto político – social que a envolvia e de que forma essa imagem influenciou os seus observadores em seus respectivos períodos.

Na pré-história discorremos sobre o princípio da imaginação¹, a descoberta das primeiras imagens; como foram criadas; por que motivo; em que contexto e por quem foram utilizadas (lidas, decifradas). Descrevemos o processo a partir da primeira imagem tridimensional: Behold Lion Man, e seguimos com o surgimento das primeiras pinturas parietais nas cavernas de Chauvel, Lascaux e Altamira.

No período histórico analisamos a continuidade da existência das imagens e o surgimento da linguagem escrita que teve como nascimento o alinhamento de

¹ Para Flusser, imaginação é a capacidade humana de fazer e decifrar imagens

imagens: princípio dos hieróglifos que mais tarde viriam a se tornar escrita alfanumérica. A princípio, no pensamento flusseriano os textos destituíram a representação imagética e passaram a funcionar hegemonicamente como mediador entre homem e mundo, mais tarde houve o retorno das imagens que advieram a conviver lado a lado com os textos em uma reciprocidade clerical, principalmente na difusão do cristianismo. E ainda mais tarde, com a invenção da imprensa alavancada pela descoberta dos tipos móveis tudo ficou mais fácil e rápido. Durante o período histórico a arte passou a ser reconhecida com tal, e suas representações foram em sua maioria temas bíblicos, mitológicos e retratos dos nobres. Porém, nesse período os artistas passaram a utilizar um aparato técnico denominado *Camara Obscura*, que os ajudava através de recursos óticos e a utilização de espelhos, projetando o mundo sobre o suporte para que o artista, de ante mão, pudesse visualizar o seu projeto final.

Com a revolução industrial as novas possibilidades científicas, políticas, e artísticas, em uma época onde o homem ansiava por “libertar-se da Minoridade a qual ele é o próprio culpado” (KANT, 1995, p.5) facilitaram a fabricação de ferramentas que passaram a substituir órgãos do corpo e serem utilizadas como prolongamento desse corpo (FLUSSER), essas ferramentas desenvolveram-se e tornaram-se máquinas e uma dessas máquinas herdou suas características oculares da *Camara Obscura* e passou a criar automaticamente imagens bidimensionais do mundo real através de recursos óticos e químicos.

O aparelho fotográfico deu início ao período pós-histórico onde as imagens proliferaram-se e reouveram seu domínio representativo através da visualidade. Mas havia uma diferença, essa imagem nova, mecânica, técnica, não representava o mundo como a imagem pré-histórica. Essa nova imagem não era criada *in loco* pelo homem que assistia o fenômeno, que era capaz de abstrair suas dimensões espaço-temporais e depois a inserir em uma superfície plana.

A imagem técnica é imagem criada a partir de conceitos, através de uma caixa preta que desconhecemos o funcionamento e onde o que vemos é o que entra e o que sai (*input* e *output*) (FLUSSER), dentre centenas de novas possibilidades dessa nova forma de imaginar o mundo talvez a mais importante e que mudou o modo de

vida em sociedade e conseqüentemente, o fazer artístico, foi a possibilidade e a facilidade de reproduzir ao infinito o conteúdo ali representado.

Com essa base estudada passamos a parte dois da nossa pesquisa. As Imagens técnicas (ou tecnoimagens) passaram reciprocamente a influenciar e a serem influenciadas pelas práticas artísticas pictóricas vigentes, a princípio em um embate com a pintura, pois a primeira havia destronado a segunda como principal atividade de representação imagética do mundo, mas ao mesmo tempo, oferecia novas possibilidades: o recorte por exemplo. Sua capacidade de reprodução foi um divisor de águas, poderia ser usado para o bem ou para o mal.

Os artista passaram a utilizar as imagens técnicas em suas práticas, a princípio de maneira mais expressionista: buscaram evocar sensações e expressar sentimentos. Suas representações davam a ver paisagens, natureza e vida no campo. Logo em seguida a curiosidade dos artistas levou-os a novas investigações, intervenções, abstrações e montagens. Influenciando assim o movimento surrealista que passou a trabalhar com essas intervenções, fotomontagens e facilidade de reprodução.

Essa possibilidade de reprodução acarretou em um desenfreado turbilhão visual nas mídias publicitárias em favor do comercio de mercadorias. Andy Warhol serve de exemplo nesse momento com suas repetições que nos levam a outra ideia já importante para a inserção dessas imagens na arte, não como ferramenta, mas como objeto artístico.

No seu caminho rumo ao reconhecimento como arte a imagem técnica passou por diferentes fases de aceitação. Foi nas práticas artísticas dos anos de 1960-70 que a imagem técnica passou ser utilizada de forma diferente da tradicional dentro do âmbito artístico, a princípio com a arte da performance e a *land-art*, nessa práticas a fotografia era o documento, o registro dos trabalhos que haviam sido realizados. Na performance em um determinado tempo e na Land art em um determinado local, como a maioria do público não tinha acesso direto a esses trabalhos a imagem assumiu a importância de trazê-los à luz do conhecimento comum.

A imagem técnica torna-se o não-lugar das obras junto com mapas, desenhos, projetos, etc. Passa a habitar paredes de galerias e museus em uma situação inédita como prova de que “aquilo foi”. Os *Non-sites* são encurtamentos da distância entre o espectador e a obra de arte e coube à imagem técnica preencher essa lacuna entre os dois, assim a imagem passa a ser exposta, mas não como representação fotográfica do mundo.

Outra instância que a fotografia passa a habitar dentro da arte pós-moderna é a dos livros e dos panfletos através da reprodutibilidade, que como havíamos citado anteriormente; por um lado foi bem recebida por suas possibilidades de divulgação e aparição, e por outro criticada, principalmente pelo famoso texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* de Walter Benjamin onde o mesmo afirma que a reprodução desintegra a aura da obra de arte.

Para outros estudiosos da imagem entre eles: Vilém Flusser e Phillipe Dubois a repetição da realidade cria um simulacro dessa realidade repetida em uma relação decrescente que funciona da seguinte forma: à medida em que é repetida, menos real se torna a representação, esse conceito ainda é muito usado por artistas em favor dessa ideia e também contra ela na contemporaneidade. A imagem técnica passa a ser um importante instrumento para a arte contemporânea por sua capacidade de tornar visíveis ideias metafísicas agindo epistemologicamente como fornecedora de conhecimento visual.

Terminamos a pesquisa estudando as práticas de três artistas contemporâneos, a saber: Jan Dibbets, que, através das obras de sua série intitulada *Perspective corrections* busca desconstruir a representação desse tipo de imagem tecnicamente produzida, forçando os espectadores a indagar sobre sua própria compreensão da perspectiva fotográfica à medida em que o artista corrige os enganos que o aparelho fotográfico, através da visão monocular, nos impõe; Thomas Demand cujas obras nos fazem perguntar se o que vemos é mesmo real ou não passa de uma mentira bem contada. O artista nos faz refletir sobre a importância da imagem em nossa vida, ele nos coloca como exploradores de um mundo que oscila entre a realidade e o artificial.

1. A IMAGEM E A DIVISÃO HISTÓRICA CULTURAL DO OCIDENTE EM PERSPECTIVA FLUSSERIANA

Como falar sobre imagens? Imagens são formas de representação que interagem conosco e nos cercam, permeando nossa percepção do mundo. Para raciocinar e analisar seu sentido vamos dar início à nossa pesquisa com uma citação: “Imagens são superfícies que pretendem representar algo (...) algo que se encontra lá fora no espaço e no tempo” (FLUSSER, 2011, p. 21).

Com essa afirmativa acreditamos que Flusser² quis dizer que imagens são o resultado de nossa capacidade de apreender um cenário qualquer, natural ou artificial, desmontá-lo, ou seja, abstrair sua tridimensionalidade e ignorar o tempo que o permeia, e assim, representá-lo sem duas de suas dimensões espaço-temporais, a saber: profundidade e tempo, para que sejam imaginadas somente a sua altura e sua largura, caracterizando uma reprodução planejada³.

De acordo com o filósofo, as imagens são produzidas por meio de uma de nossas faculdades criativas: a Imaginação. A imaginação nos permite reconstruir as dimensões abstraídas no ato da criação. Através da mesma, paralisamos o acontecimento, pausamos o mundo, e o imprimimos em uma determinada área. Após esse feito, esse fenômeno representado na superfície tem a possibilidade de ser compartilhado, seja esse um desenho na parede, uma pintura, um texto escrito ou uma fotografia. Isso torna a imagem uma visão possível de ser compartilhada: “a intenção nisso é dupla: fixar visão fugaz, e tornar tal visão acessível a outros. Imagem é visão tornada fixa e intersubjetiva” (FLUSSER, 1996, p. 66). Cabe ao sujeito que recebe a imagem a possibilidade de interpretá-la, lê-la, reconstruindo a circunstância pausada e impressa em sua superfície, decodificando-a, afim de devolver as duas outras dimensões que foram anteriormente abstraídas. As imagens são produtos

² Vilém Flusser, judeu, nascido em Praga, República Checa, no ano de 1920, filho de família culturalmente rica, foi forçado a abandonar sua cidade de origem, em razão da ascensão do nazismo, vindo para o Brasil, onde viveu durante trinta e dois anos, a princípio no Rio de Janeiro e depois em São Paulo, onde, a partir do ano de 1957 passou a escrever uma série de artigos para o *Jornal do Estado* e uma coluna diária intitulada *Posto Zero*. Mais tarde vinculou-se ao Instituto Brasileiro de Filosofia, Lecionou na Universidade de São Paulo como convidado, ministrou a disciplina de Filosofia da linguagem no Instituto Tecnológico de Aeronáutica, e fundou junto com outros professores o curso de Comunicação Social da FAAP.

³ Flusser refere-se exclusivamente à imagem bidimensional.

direto dessa capacidade imaginativa humana a qual permite a codificação e, mais tarde, a decodificação de fenômenos.

Em sua composição, a imagem adquire elementos que possuem uma relação direta com os elementos da circunstância a qual representam, por exemplo, o cavalo representado corresponde e/ou significa o cavalo que passeia no campo de visão do criador da imagem, são dados significantes. Essas informações se encontram na superfície da imagem e são denominados símbolos; esses símbolos podem ser “captados com um golpe de vista” (FLUSSER, 2011, p. 22). Porém, essa interpretação não possibilita ao observador a apreensão da realidade da circunstância, ela não reconstrói as dimensões que lhe foram tiradas. Para um entendimento aprofundado, um deciframento completo, o nosso olhar deve percorrer um caminho sobre a imagem a fim de estabelecer relações entre o que está ali representado.

Ao percorrer a superfície da imagem, o olhar estabelece relações entre os símbolos ali representados, essas relações não são construídas todas de um só golpe, elas respeitam uma certa temporalidade, esse tempo é o andamento do caminho realizado pelo olhar dentro dos limites físicos da imagem. A finalidade desse percurso sobre a superfície relacionando símbolos visa unificar as intenções de duas personalidades distintas: a do produtor dessa imagem e a do receptor que se propõe a decifrá-la.

Tal vaguear pela superfície é chamado *scanning*. O traçado do *scanning* segue a estrutura da imagem, mas também impulsos no íntimo do observador. O significado decifrado por este método será, pois, resultado de uma síntese entre duas ‘intencionalidades’: a do emissor [da imagem] e a do receptor. (FLUSSER, 2011, p. 22).

O olho que lê a superfície da imagem em busca de significados permanece num vai-e-vem, sempre retorna a alguns elementos que já haviam sido anteriormente vistos, com isso, cria uma circularidade baseada em seu gosto pessoal que desconfigura a relação do tempo como ela nos é apresentada naturalmente - numa leitura linear baseada no princípio da causalidade, onde fenômenos diferentes aparecem como condição da existência de outros, causa e efeito seguindo uma linha

contínua – desconfigurando essa relação através do *scanning*, o antes torna-se depois e vice versa, em uma circularidade.

Assim sendo, quando o olhar vagueia pela superfície da imagem captando seus símbolos e estabelecendo conexões significativas não lineares e atemporais sobre estes, cria-se um tempo irreal, o “tempo da magia, tempo do mito” (Flusser, ano, p.). Por exemplo na interpretação do tempo linear o sol mantém-se fixo no céu, e causado pelo girar da terra o dia se faz; no tempo da magia, o sol se levanta do horizonte e faz o dia clarear, lembrando aqui a ideia do mito, fica fácil imaginarmos Hélios circulando a terra arrastando o sol em sua carruagem pelo céu⁴.



Figura 1- Hélios arrastando o sol – representação em um vaso grego

Quando uma imagem é decifrada magicamente todos os elementos simbólicos que em sua superfície estão contidos atribuem significados a todos os outros, e da mesma forma, também recebe, de todos os outros, seu próprio significado. Assim, a imagem em sua totalidade é significada não pela individualidade do elemento contido nela mesma, no fenômeno que ela reproduz, mas nas relações estabelecidas magicamente entre os elementos que a compõem. “O significado das imagens é o contexto mágico das relações reversíveis” (FLUSSER, 1991, p.23).

⁴ Na mitologia grega, supunha-se que Aurora, o Sol e a Lua levantavam-se no Oceano, em sua parte oriental, e atravessavam o ar, oferecendo luz aos deuses e aos homens (BULFINCH, 1998, P. 9)

No pensamento do filósofo, as imagens mediam, põem-se entre a circunstância (o mundo real, espaço-temporal) e o homem, quando isso ocorre é possível que o homem seja possibilitado de se orientar nas situações de acordo com a leitura que o mesmo realiza das imagens, representações do mundo. Mas existe aí um perigo cada vez mais constante, essa mediação mundo-imagem-homem não está totalmente isenta de ser dominada pelo poder mágico do deciframento não linear e subjetivo da imagem; a imagem que representa uma determinada realidade que precise orientar fielmente as ações e ou dar a informar sobre o mundo, pode, da mesma forma, ser mal interpretada e, assim, esconder ou distorcer a realidade do mundo.

Quando acontece de a imagem perder sua transparência quando podemos enxergar um fenômeno representado e se tornar opaca confundindo-se com o próprio mundo do qual faz parte, essa deixa de ser representação e adquire o status de representado. “Seu propósito é serem mapas do mundo, mas passam a ser biombos” (FLUSSER, 1991, p.23) o acesso é negado e a realidade da circunstância é escondida. A humanidade dessa forma deixa de olhar a imagem como um meio de orientar-se no mundo real e passa a tomá-las como realidade.

1.1 Pré-história: tempo de magia

Poucos dias antes do Natal do ano de 1994 um grupo de cientistas buscava correntes de ar⁵ que precipitavam-se de pequenos orifício em um penhasco na região de Ardèche, localizada ao sul da França.

Ao perceberem uma fenda estreita que mal possibilitava a entrada de uma pessoa, desceram rumo ao desconhecido e realizaram uma das maiores descobertas da história da cultura humana, em algumas paredes da caverna estavam imagens intocadas há mais de dezenas de milhares de anos, pinturas rupestres das mais antigas civilizações, imagens que remontam a 32.000 anos atrás, são as pinturas mais antigas já descobertas: as imagens da caverna de *Chauvet*⁶.

⁵ Filamentos de ar corrente que emanam de frestas na superfície são indicativos da presença de cavernas.

⁶ A caverna de Chauvet recebeu o nome de seu descobridor: Jean-Marie Chauvet (*Cave of forgotten dreams*, de Werner Herzog. 2011)



Figura 2- Pintura nas paredes da caverna de Chauvet datadas de 32.000 anos, *Still* do filme *Cave of forgotten dreams*, de Werner Herzog. 2011

A imagem acima representa um abismo temporal entre os dias atuais e “o início da comunicação entre os seres, o mundo da arte”, portanto, elas são “o primeiro signo sensível da nossa presença no universo” segundo Georges Bataille (1996, p.1) em *Lascaux ou la Naissance de l'art*.

Bataille se refere às imagens na caverna de Lascaux como as primeiras produções artísticas da história da humanidade, mas atualmente outras grandes descobertas já revelaram novos fatos sobre os primeiros signos deixados pelo homem. Usamos aqui, as imagens da caverna de Chauvet e não as de Lascaux por serem as primeiras, cerca de 15.000 anos mais antigas.

Há 32.000 anos, passado tão distante, as imagens acima citadas foram criadas pelos povos primitivos com o objetivo de, segundo Gombrich (2013, p.38), “protegê-los de outros poderes que, para eles, são tão reais quanto as forças da natureza”, e, ao mesmo tempo, para dar-lhes a capacidade dominante sobre suas caças. Essas imagens, supõe-se, foram utilizadas na realização de tarefas com finalidade mágica, e Gombrich reitera: “Pinturas e estátuas, em outras palavras, tem função mágica” (2013, p. 38).

Para os caçadores primitivos a imagem de um cavalo fixada na parede da caverna teria uma ligação direta com a sua duplicata verdadeira, o cavalo real, que habita o mundo no qual eles também estavam inseridos. Existe a hipótese de que a representação do cavalo possuía uma ligação mágica com a realidade, e por isso se o espetassem ritualisticamente com suas lanças, flechas, armas de pedra (fig. 2), os cavalos reais, possivelmente submeter-se-iam ao seu poder, o que nos remete à ideia de Flusser quando diz que “as próprias imagens serão manipuladas, na crença que isto modificará os objetos” (1985, p.66).



Figura 3 - Um cavalo do Painel dos cavalos chineses na caverna de Lascaux.

De acordo com o pensamento do filósofo, as imagens rupestres da caverna de Chauvet inauguram o período denominado por ele como *Pré-história*; o primeiro dos quatro eventos cruciais na história da cultura ocidental, esse período avança até o surgimento dos primeiros textos alfabéticos (em torno da metade do segundo milênio A.C.). É na Pré-história que se estabelece a fase onde a imagem pictórica institui-se como forma primordial da comunicação na sociedade, pois não havia, nesse período, a escrita: as imagens eram produzidas pela “imaginação”, a capacidade humana de

“imaginar” e os meios de expressá-las eram principalmente desenhos e pinturas que tinham como suporte as paredes das cavernas.

Porém, existem também as peças tridimensionais do período paleolítico, confeccionadas com os mais diversos materiais e dotadas de “carga” religiosa e mágica, que podem se encaixar, de acordo com a nossa pesquisa, na concepção de arte pré-histórica, como, por exemplo, a estátua datada de aproximadamente 40.000 anos: *Behold Lion Man*.

Trata-se da escultura figurativa mais antiga do mundo, uma pequena escultura de marfim de mamute, de aproximadamente 30 centímetros de altura (fig. 4), encontrada em 1939 na caverna Stadel, localizada nos Alpes da Suábia região montanhosa da Alemanha e atualmente em exibição no *British Museum*.



Figura 4 - Behold Lion Man – aprox. 30cm de altura, feita de marfim de mamute encontrada na caverna de Stadel em 1939 na Alemanha, datada de aproximadamente 40.000 anos

A figura, que representa um corpo humano com cabeça de leão, é a evidência mais antiga da habilidade humana, não só de fazer arte, mas, principalmente, da capacidade de “imaginar” coisas, já que o artista que a criou, não viu um homem-leão, pois esse existiu somente em sua imaginação. Como nos lembra Yuval Harari:

[...] a característica verdadeiramente única da nossa linguagem não é a capacidade de transmitir informações[...]. É a capacidade de transmitir informações sobre coisas que não existem, até onde sabemos, só os *sapiens* podem falar sobre tipos e mais tipos de entidades que nunca viram, tocaram ou cheiraram (HARARI, 2015, posição 403)

Outra imagem que se destaca nas paredes da caverna de Chauvet é uma reprodução de uma mão humana. Estudos científicos determinaram que esse é um dos primeiros indícios da assinatura do homem no mundo através da imagem, conseguiram ainda definir além de sua altura, a cor de seus cabelos e a constatação que esse humano possuía os dedinhos da mão tortos (Fig.5). Se fizermos a leitura de acordo com a semiótica peirceana, essa imagem configura um índice pois segundo ele: “procede de uma conexão física com seu referente” (DUBOIS, 2010, p. 94), pois ela comprova o fato da existência humana naquele momento.



Figura 5 - Impressão de uma mão humana nas paredes da caverna de Chauvet datadas de 32.000 anos, Still do filme Cave of forgotten dreams. 2011

Aproveitamos a imagem acima para reiterar que dentro da filosofia flusseriana as imagens planares ou pictóricas, são imagens “tradicionais”, como explica o filósofo: “Ontologicamente, a imagem tradicional é abstração de primeiro grau: abstrai duas das dimensões do fenômeno concreto” (FLUSSER. 1991, p.29). Essas são evidentemente obras humanas e em sua maioria são produzidas por “mãos portadoras de tintas” (FLUSSER. 1996, p.66).

Imagens pré-históricas são imagens tradicionais, ou seja: produzidas por um homem que traduziu a circunstância para o plano. Essas imagens tradicionais, representam, como foi dito anteriormente, o modo com o qual o mundo pré-histórico se expressava. Originadas em um momento em que não havia comunicação através de textos escritos, essas imagens planas preservam somente as dimensões de altura e largura em escala das cenas que reproduzem.

As relações criadas estão “diretamente ligadas às características culturais do período ao qual pertencem” (FLUSSER. 1991, p.31), assim, a era pré-histórica corresponde diretamente à imagem que a representa, e por causa disso, as imagens

pictóricas tradicionais, trazem consigo a tradução estrutural do mundo pré-histórico. Nesse mundo a arte não era uma ocupação que se destacasse das outras esferas da vida cotidiana: a religião, a economia, a política, tudo era simultaneamente mítico, político, estético e econômico.

1.2 Arte e sociedade na pré-história

As reproduções nas paredes das cavernas formam o que podemos chamar de manifestações artísticas na pré-história, mas, evidentemente, na pré-história não havia essa denominação, sobre tal fato, podemos lembrar das palavras do filósofo Arthur Danto quando afirma:

Não que aquelas imagens deixassem de ser arte em um sentido amplo, mas serem arte não fazia parte de sua produção, uma vez que o conceito de arte ainda não havia surgido de fato na consciência geral. (DANTO, 2006, p. 4)

Essas imagens operavam em função daquilo a que foram criadas: o rito, a magia, e modificavam-se de acordo com a época, com as transformações sociais, políticas e econômicas das sociedades as quais estavam inseridas.

Os povos primitivos trabalharam duro para criar suas representações. Usavam pigmentos obtidos de argila colorida, carvão e manganês. Através da mistura desses pigmentos com aglutinantes, esses povos afixaram as imagens e garantiram assim a durabilidade de seu registro. As suas criações atravessaram épocas e ainda hoje podem ser contempladas em cavernas transformadas em sítios arqueológicos como em Lascaux (França) e Altamira (Espanha). Como já citado, devido ao caráter ritualístico das imagens o tema recorrente quase sempre eram os animais, como bisões, mamutes, cavalos, etc:

Conhecemos, contudo, os temas que preferiam esses artistas da aurora da humanidade. Por todo o período Paleolítico superior, isto é,

cerca de 40 mil anos até o ano 10.000 a.C., os animais eram o tema preferido, pelo menos na Europa (MAGALHÃES, 2005, p. 14)

Nesse momento sentimos necessidade de acrescentar a informação de que por volta do ano 10.000 os *homo sapiens* começaram a dedicar parte do seu tempo a manipular a vida de alguns animais e plantas, passando a plantar sementes e a conduzir ovelhas e pastos. Assim, os caçadores coletores de outrora estavam começando a estocar alimento, sendo desnecessário o estilo nômade de vida. Em consequência, as pinturas abandonam as paredes escuras e protegidas das cavernas e começam a se espalhar pelas encostas rochosas dos desfiladeiros, e ao mesmo tempo, seres humanos começam a aparecer junto a animais nas imagens representadas.

Começamos a ver, na Espanha, por exemplo, movimentadas cenas de batalha e caça, em que legiões de homens, desenhados num estilo que é gráfico, linear e surpreendentemente bem adequado para expressar movimento, lutam uns com os outros ou aparecem em cenas de caça. (MAGALHÃES, 2005, p. 14)

Roberto Carvalho de Magalhães em *O grande livro da arte* informa que não se considera a arte pré-histórica como primitiva ou não-intencional, mas deve-se, ao contrário, considerá-la como um importante passo na vontade do ser humano expressar-se visualmente, e que essa busca é resultante de imensos esforços por parte dos criadores das imagens, pois esses não tinham nenhuma tradição técnica ou qualquer método de aplicação ao qual poderiam recorrer.

Testes de carbono 14 mostram que as pinturas das paredes da caverna de Lascaux datam de 17.000 anos atrás. Essas pinturas não foram feitas de uma única vez, houve períodos sucessivos de produção das imagens. Nos desenhos mais recentes, é perceptível um melhor detalhamento e trabalho técnico na representação segundo nos informa Magalhães: "(...) constatamos uma profusão maior de detalhes, um surpreendente senso de articulação entre as numerosas figuras, e até a noção de volume e espaço tridimensional" (2005, p. 15)

Com a revolução agrícola, afirma Harari, nossos ancestrais passaram a viver em locais fixos e usar grande parte do seu tempo com atividades mais variadas e estimulantes. Agrupados em pequenos bandos estavam menos expostos a ameaças e a fome e doença, podendo dessa forma, abandonar a proteção que as cavernas ofereciam. Porém essa domesticação de plantas e animais, entre eles: trigo, ovelhas e cães acabou por “domesticar o próprio homem”: Harari lembra que “domesticar” vem do latim *Domus* que significa “casa”. Ele continua com a intrigante pergunta: “quem está vivendo em casa agora? Não o trigo” (HARARI, 2015, posição 1442). O homem nesse momento da história passou a viver do cultivo da terra.

1.3 A transição segundo Flusser

Flusser explica a passagem entre o período pré-histórico para o histórico a partir da imagem, demonstrando que a sociedade começa a entrar em uma fase de transição, onde grande parte dessa sociedade vivia magicamente, ou seja em estado de alienação. O homem distorce o motivo pelo qual as imagens são produzidas e passam a se “desorientarem”⁷ por elas. Flusser lembra que nesse ponto “Imaginação torna-se alucinação e o homem passa a ser incapaz de decifrar imagens, de reconstruir as dimensões abstraídas” (FLUSSER, 2011, p.24).

Essa inversão da função das imagens gera a “idolatria” (FLUSSER, 2011, p.23). O idólatra é o homem que vive magicamente, sujeito que começa a se transformar em instrumento das imagens, e passa a viver uma realidade baseada naquilo que as imagens oferecem como realidade do mundo, torna-se incapaz de interpretá-las, não consegue reconstruir as dimensões abstraídas para que sejam decodificadas e, dessa forma, passa a considerar as impressões como verdadeiras portadoras de significado e enxerga o mundo como falsificação, causando assim uma reversão dos valores (FLUSSER, 1996, p.67).

As imagens, que deveriam servir de mediação com a realidade, garantir o conhecimento do homem sobre o mundo e conseqüentemente sua sobrevivência e de sua comunidade, entram em conflito com esse, segundo Flusser, ocasionando a

⁷ A Imagem perde sua função de orientar o homem no mundo.

necessidade de um novo meio de mediação entre o homem e mundo (FLUSSER, 1996, p.66).

Surge, assim, um novo modo de entendimento e correspondência entre o sujeito e o mundo real, porém, originado pela manipulação das imagens, estas são então rasgadas, e seus símbolos recortados, passaram a ser organizados em linha, um após o outro, facilitando assim a sua leitura e conseqüentemente o seu entendimento. Esse rasgamento, ainda segundo Flusser, serviu como relembramento da função originária, e também para ajudar no deciframento do mundo escondido pelas imagens. (FLUSSER, 2011, p.31)

Dele, nasceram os hieróglifos, que deram origem aos ideogramas, e estes, foram substituídos pelo alfabeto. Transcodificando o tempo circular, de magia, em tempo linear, nascem os primeiros textos, a escrita, e com ela damos início à fase histórica da cultura ocidental (FLUSSER, 1996, p. 66).

1.4 História: tradução progressiva de ideias em conceitos

“29.086 medidas, cevada, 37 meses. Kushin” (HARARI, 2015, posição 2175). Em uma tradução aproximada, a frase significa: um total de 29,086 medidas de cevada foram recebidas ao longo de 37 meses. Assinado: Kushin. Supõe-se que Kushin tenha sido o indivíduo que assinou a placa de argila, datada de aproximadamente 5.000 anos, onde se pode ler o que foi considerado o primeiro texto que a humanidade criou. Através dessa descoberta, este passou a ser o primeiro homem da história cujo nome conhecemos.

Depois de algumas dezenas de milhares de anos, as sociedades já viviam da agricultura e já estocavam alimentos e produtos, mas, como o cérebro humano não tem capacidade suficiente de armazenamento de dados, um “novo tipo de informação se tornou vital: os números [...] em algum ponto entre 3500 e 3000 a.C., alguns gênios sumérios criaram um sistema para armazenar e processar informações fora do cérebro” (HARARI, 2015, posição 2145), utilizando signos materiais de todos os tipos e formas. Esse sistema de processamento de dados fora do cérebro humano é chamado de “escrita”.



Figura 6 - Tábua Administrativa, 3100 A.C. Argila, 6.8 x 4.5 x 1.6 cm – Uruk / Mesopotâmia

O período *histórico* (na filosofia flusseriana) se inicia quando as imagens começam a ser usadas como referência do mundo para o homem, de mapas, essas tornam-se biombos. Sob esse aspecto, criou-se a escrita como uma forma de devolver ao homem a visão clara e objetiva do mundo real e libertá-lo da alucinação. “A escrita é metacódigo da imagem”, (FLUSSER, 2011, p. 25) ela se localiza a um passo para aquém das imagens, abstrai três dimensões das quatro espaço temporais, preservando somente a dimensão temporal da conceituação, ou seja: a escrita surge do rasgamento da imagem, ela é abstração de segundo grau, primeiramente a imagem já havia abstraído a profundidade e o tempo do mundo real, fixando no suporte plano somente a altura e a largura, a escrita, por sua vez, unidimensionaliza o mundo, ela reagrupa linearmente os signos recortados da imagem e mantém somente uma dimensão. Ocorreu que o gesto que cria o texto “substituiu a bidimensionalidade da imaginação pela unidimensionalidade do pensamento conceitual” (FLUSSER, 1996, p. 66),

Acompanhando o pensamento, desse modo, para decodificarmos um texto necessitamos de um nível maior de abstração do que o usualmente exercido para a imagem pictórica tradicional, uma vez que essa é menos complexa que a primeira. Através de um processo lento e ininterrupto, a escrita adquiriu complexidade, e passou a representar o mundo através de conceitos, que tornariam o homem novamente apto a decifrar as imagens, transformando o pensamento circular mágico em pensamento linear, libertando o homem da idolatria, ou seja, da interpretação do mundo através das imagens, do pensamento mágico.

Em *Poéticas digitais*, Ricardo Maurício Gonzaga usa como exemplo a famosa cena em que Moisés desce do monte Sinai com as tábuas que continham escritos os dez mandamentos, e encontra seu povo adorando o bezerro de ouro, Moisés destrói a imagem e com a escrita chega para combater o seu culto. Assim conclui-se que “o pensamento histórico combate o pensamento mágico” (GONZAGA, 2012, p. 34).

Após libertar o homem da idolatria e da leitura do mundo pelo pensamento mágico, a escrita estaria em seu lugar laboral almejado. Imagens foram proibidas e destruídas. O *Antigo Testamento* (Ex 20,4-5) alerta: "Não farás para ti imagem esculpida de nada que se assemelhe ao que existe lá em cima, (...) Não te prostrarás

diante desses deuses e não os servirás". Porém, com a escrita houve uma ressignificação da realidade apreendida pelo homem, pois ele foi afastado mais ainda dessa realidade.

Voltando ao pensamento de Flusser, o alfabeto que conhecemos e usamos hoje deriva dos antigos pictogramas, ideogramas e hieróglifos. O pictograma, conforme o autor cita, caracteriza-se pela enorme semelhança com o objeto que ele significa, enquanto o ideograma também representa um determinado objeto, porém, alude a uma determinada ideia. O alfabeto é considerado pelo autor como o mais abstrato das formas de escrita pois o mesmo não significa um objeto, uma ideia ou uma palavra, mas um som. A princípio o símbolo "A" foi a imagem do touro semita que em hebraico denominava-se *aleph*, "A" era um pictograma do touro, mais tarde "A" passou a significar o som que produzimos ao pronunciar a palavra "*aleph*".

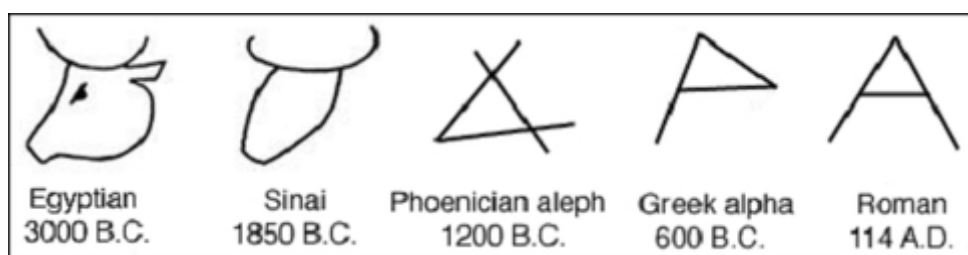


Figura 7- Evolução da imagem do touro para a letra A
Fonte: <http://www.unexplained-mysteries.com/>

Não obstante, Flusser diz que "Nós não utilizamos mais a letra como pictograma de coisas antigas, mas como sinais para, aproximadamente, os primeiros sons das palavras semíticas que denominam essas coisas" (FLUSSER, 2011, p. 54), em *Pretextos Para Poesia*, o autor simplifica com a seguinte frase: "Letras são símbolos que procuram visualizar sons de línguas faladas. Escrever literalmente é representar visualmente discursos sonoros." (FLUSSER, 1985, p. 1).

Com a criação do alfabeto os comerciantes e mercadores - Kushin provavelmente fazia parte desse seletto grupo - passaram a dominar a utilização desse meio de comunicação para armazenar e transmitir informações, seu uso diferia do uso dos hieróglifos e pictogramas da época: cerca de 2.000 a.C., a principal diferença

entre eles era a exclusão dos aspectos imagéticos no alfabeto. Esse, primeiramente, usado pelos filósofos na Grécia antiga e profetas judeus, que sintomaticamente defendiam a negação das imagens. Sua intenção, como já discutido anteriormente, era proteger a cultura, contra a magia.

Porém Flusser nos alerta que esse período histórico/cultural no qual acabara de entrar o ocidente, não se restringe somente ao domínio completo dessa consciência linear, mas caracteriza-se pela ocorrência da convivência entre as imagens e os textos que passaram a coexistir:

A relação texto-imagem é fundamental para a compreensão da história do Ocidente. Na Idade Média, assume a forma de luta entre o cristianismo textual e o paganismo imaginístico; na idade moderna, luta entre a ciência textual e ideologias imaginísticas. A luta, porém, é dialética. À medida que o cristianismo vai combatendo o paganismo, ele próprio vai absorvendo imagens e se paganizando; à medida que a ciência vai combatendo ideologias vai ela própria absorvendo imagens e se ideologizando (FLUSSER. 2011, p. 25)

Dessa forma a história ocidental passa a ser percebida, não como uma luta, mas como uma dialética entre texto e imagem. Dialética essa facilmente percebida no desenrolar do cristianismo a partir do momento em que este passa a defender o culto às imagens em favor dos iletrados. A maioria da população era analfabeta e, não tendo acesso aos textos sagrados, estavam excluídos dos ensinamentos da igreja. Essa população só obtinha acesso aos dogmas cristãos através das imagens que representavam cenas da Bíblia, em sua maioria por meio dos afrescos e das iluminuras. Enquanto, por outro lado, os letrados viviam historicamente.



Figura 8 - Afresco do Juízo final, Michelangelo, na Capela Sistina, 1535 a 1541

Fonte: <http://jovensconectados.org.br/capela-sistina-traves-tubos-e-parafusos-diante-do-juizo-universal.html>

Os Monges, alfabetizados, trabalhavam em grupos divididos por ilustradores, calígrafos, encadernadores e bibliotecários, traduzindo os textos e criando imagens que ilustravam passagens das narrativas bíblicas (Fig.9).



Figura 9 - Iluminura Medieval, the carrying of the cross christ bears the cross.

Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/49821077503628622/>

As bibliotecas, que armazenavam esses volumes, situavam-se no interior dos monastérios e somente esse restrito grupo de monjes tinham acesso a essas relíquias tão valiosas. Esses locais eram preciosos detentores de conhecimento e da verdade eterna que deveriam ser protegidas a ferro e fogo dos possíveis inimigos externos, por ordens militares, comandadas por príncipes e nobres, que, assim como a maioria da população, também era iletrada, mas, cujo poder econômico lhes garantia vantagens.

Os monges traduziam, transcreviam e ilustravam os livros em um processo demorado e metódico, enquanto o grande contingente menos abastado era “educado” através dos afrescos nas paredes das igrejas, “Cada detalhe no interior da igreja era cuidadosamente pensado para atender a seu propósito e mensagem” (Gombrich, 2013, p. 133).

Voltando ao pensamento flusseriano, concordamos que, em uma ação conjunta, os textos nos ajudam a decodificar imagens e estas auxiliam a decodificar os textos, passando assim, a trabalhar em concordância, “o cristianismo, esta síntese do ocidente, pode ser visto enquanto síntese entre imagem e texto” (FLUSSER, 1996, p. 66). Os textos passam a explicar a imagem a partir do momento em que esse alinha seus símbolos que desencadeiam uma ordem progressiva de leitura, enquanto a imagem é dividida em partes sequenciadas, a fim de aparecerem para o leitor como uma narrativa. Nesse sentido, dois elementos dialeticamente opostos, imagem e conceito, trabalham juntos, ampliando as suas possibilidades e extensão do seu alcance.

Nesse período, às escondidas, durante a noite, em ateliês clandestinos eram produzidas gravuras, xilogravuras para ser exato; estas, eram mais tarde distribuídas à população menos afortunada, que se divertia com as caricaturas da cultura da época (Fig. 10).

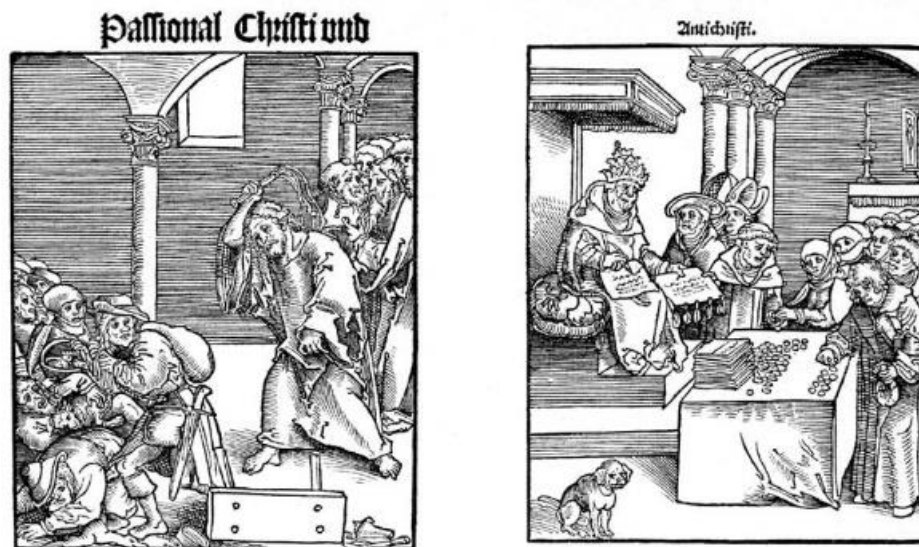


Figura 10 - Lucas the Elder. "*Passional Christi und Antichristi*." Xilogravura – 1521

As xilogravuras divulgavam ideias de repúdio e sátiras aos poderosos, detentores do poder. Aparecendo até mesmo como crítica a esse domínio conjunto entre imagem e texto sobre o consciente coletivo, por meio de imagens fácil e rapidamente reproduzíveis, as xilogravuras eram placas de madeira gravadas com sulcagens e relevos, que imprimiam imagens bidimensionais e, através do claro-escuro simulado pelas hachuras, traziam à tona uma realidade cenográfica.

Na primeira metade do séc. XV, Johannes Gutenberg transformou essa sequência de imagens em sequência de letras com os tipos móveis⁸, mas, segundo Flusser, ele não foi o pai da tipografia: "Gutenberg, na verdade, não inventou nada: já em meados do segundo milênio a.C. podia-se, nesse sentido, tipografar". O filósofo continua: "Os pré-requisitos técnicos já existiam antigamente (prensas, tintas, folhas, e também a arte da moldagem por fundição de metais). Ainda não se imprimia porque não se estava ciente de que se manejavam tipos quando se desenhavam sinais gráficos" (FLUSSER, 2011, p. 78-79). Seguindo esse pensamento o que Gutenberg fez foi passar a utilizar os caracteres tipográficos com a e escrita alfa numérica, e

⁸ Sobre a tipografia: "A partir da revolução tecnológica operada por Gutenberg, a escrita passou a ficar duradouramente fixada em letras de chumbo; as formas das letras já não evoluíram exclusivamente pela invenção, destreza e fluidez da mão do calígrafo, já não sofreram as mutações próprias do gesto humano de escrever" (HEITLINGER, 2016).

possibilitar a reprodução impressa, rápida e segura. E dessa forma foi criada a imprensa. Acreditamos que a ideia da manipulação dos tipos móveis de Gutenberg possa nomeá-lo como o inventor da tipografia contrariando as questões apresentadas pelo filósofo.



Figura 11 - A bíblia de Gutenberg. 1455, Biblioteca Pública de Nova Iorque, comprada por James Lenox em 1847.

Os tipos móveis foram uma alternativa rápida e de baixo custo usada pela igreja para difundir suas ideias e manter o monopólio cultural da época. A princípio usavam os tipos de Gutenberg para divulgar suas propagandas de cunho religioso, logo depois surgiu o primeiro livro impresso da Europa. Acima (Fig. 11) uma imagem de um exemplar da Bíblia de 42 linhas, o primeiro livro impresso pelos tipos móveis, impresso em duas cores, vermelho e preto.

O cotidiano das pessoas foi modificado, e passa a ser caracterizada pelo uso consecutivo do alfabeto em âmbito social, “A consciência histórica passou a reinar hegemonicamente, dominando por completo a sociedade” (FLUSSER, 1991, p. 68). Com a imprensa, o processo rápido de cópias, e conseqüentemente o barateamento dos textos impressos, a escrita alfanumérica populariza-se e passa a fazer parte

necessária da cultura daquele momento. A imprensa possibilitou o texto tornar-se a linguagem cotidiana do homem ocidental.

Essa razão absoluta, histórica, e o desenvolver de acontecimentos ligados à ela passa então a enfraquecer o mundo imagético, ou seja, as imagens foram excluídas do olhar da grande massa e passaram a habitar espaços específicos, criados quase que exclusivamente para o culto das mesmas: museus e galerias de arte. Até a revolução industrial, a Europa era quase que exclusivamente povoada por camponeses que viviam da agricultura. Com a revolução as fábricas precisaram de mão de obra, muitos camponeses migraram para as cidades em busca de trabalho, essa população era em sua grande maioria analfabeta e em contrapartida uma grande parcela da cultura estava nas mãos daqueles que podiam ler e escrever, e possuíam tempo para dispor de lazer e conforto, que estavam diretamente associados à alfabetização. Porém com a introdução da alfabetização universal, ler e escrever não servia mais para definir as inclinações culturais dos indivíduos, pois não era mais um luxo daqueles que possuíam um gosto requintado.

Clement Greenberg, em *Arte e Cultura*, explica que os camponeses e os pequenos burgueses que passaram a viver nas cidades aprenderam a ler mas, por necessidade do ofício, não usufruíam de tempo para dedicarem-se à cultura vigente. Estes, passaram a pressionar a sociedade exigindo algum tipo intelectualmente compatível de arte. Para atender a demanda desse novo mercado, foi criada a cultura *Kitsch*. Este termo, explica Greenberg, foi:

Outro novo fenômeno cultural apareceu no ocidente industrial: aquilo a que os alemães dão o maravilhoso nome de *Kitsch*, a arte e a literatura popular e comercial, com seus cromotipos, capas de revistas, ilustrações, anúncios, sublitteratura, histórias em quadrinhos, a música do Tin Pan Alley, sapateado, filmes de Hollywood, etc. (GREENBERG, 2013, p. 32)

Em contrapartida os artistas, poetas e intelectuais, distanciaram-se completamente desse público, buscando manter um nível cultural superior. Essa especialização da vanguarda em si mesma, afastou aqueles que anteriormente podiam usufruir de sua arte e literatura, e nesse momento, não eram mais capazes de desfrutar e apreciar sua arte. Agora, voltada para seus próprios meios, e seus próprios

autores, a arte e a poesia desvincilharam-se da cultura popular e isolavam-se nos museus e galerias.

No contexto em que se encontra a sociedade a partir desse momento descrito anteriormente, surge a possibilidade de uma reforma nos métodos de comunicação, criando a base de sustentação para o que veio a ser a revolução científica. Flusser afirma que “os textos, agora, não mais impedidos pelas imagens, podiam doravante avançar com aceleração crescente, ao longo de suas linhas, e a consequência são a ciência pura e aplicada” (1991, p.67).

Na era moderna, para Flusser, a sociedade visa o desenvolvimento, mesmo que seja necessário exceder a natureza, caracterizando, dessa forma, a revolução científica, domínio da ciência que conforta o homem e lhe garante esperança, crença no progresso e no desenvolvimento da sociedade industrial. Nessa sociedade a cultura dividiu-se em três: a das imagens retiradas para espaços expositivos (museus e galerias); a dos textos rasos, produzidos de forma barata e facilmente reproduzíveis e a cultura dos textos científicos, textos técnicos e inteligíveis, somente para aqueles inseridos no meio sobre o qual esses circulavam.

Em contrapartida, de acordo com o filósofo, com o rebaixamento da representação imagética, o pensamento conceitual aos poucos perde seu poder imaginativo, os textos se tornam cada vez mais inimagináveis, e, impossíveis de serem decifrados, eles perdem a capacidade de explicar o mundo. Agora, como aconteceu na pré-história com as imagens, passam, como indica Flusser, de “mapas” a “biombos”, assim o homem “passa a viver não mais para se servir dos textos, mas em função destes. Surge a textolatria, tão alucinatória quanto a idolatria. (FLUSSER, 2011, p. 26) Agora, no limite o deciframento dos textos não existia mais a probabilidade de se formar uma imagem, o que tornava impossível a percepção da realidade através dos símbolos.

Uma cultura, assim, desconexa, não sobrevive, pois a identidade e a linguagem estão destoantes. Nesse contexto, e com o intuito de tornar os textos novamente imagináveis, tornar transparente a sua opacidade, destituir a textolatria, estimular a imaginação do homem e reunificar a cultura dispersa, surgem, segundo Flusser, as

imagens técnicas. Da mesma forma como as imagens tradicionais foram postas de lado com a criação do texto, os textos passam a ser postos de lado em prol da queda dessa totalidade da textolatria: finda o período histórico e a capacidade de imaginação (no sentido de criar imagens) retorna.

1.5 Arte no período histórico flusseriano

Mudemos rapidamente o rumo do discurso para a produção artística do período em foco, ressaltando os acontecimentos de maior valor e as mudanças que marcaram significativamente a história da arte no período histórico da filosofia de Flusser⁹. É importante lembrarmos que logo nos primeiros milênios, início do período denominado histórico pelo filósofo que estamos estudando, vários eventos levaram a Europa a ser convertida à fé cristã, dentre muitos, os mais importantes são: a promulgação do Édito de Milão por Constantino, que multiplicou os cristãos; e mais tarde, a transferência da capital do império romano para Bizâncio por esse mesmo imperador romano. Essa conversão foi um processo “complexo e problemático, cheio de guerras, cismas e reconciliações, que também teve importantes consequências para o futuro da arte” (MAGALHÃES, 2005, p. 86)

Baseando-se no cristianismo como religião oficial, a igreja se tornou a maior potência do império e por conta disso a representação imagética precisava estar quase que completamente em domínio desta, mas haviam alguns problemas a serem resolvidos:

A questão de como decorá-las foi muito mais difícil e grave, pois aqui ressurgiu o problema da imagem e seu uso religioso, suscitando controvérsias violentas. Em um ponto quase todos os primeiros cristãos concordavam: não podia haver estátuas na casa do senhor. Estátuas pareciam-se demais com as estátuas esculpidas e ídolos pagãos condenados na Bíblia. (GOMBRICH, 2013, p. 105)

⁹ Outros pensadores referiram-se também a um período histórico da arte: quando a mesma tornou-se auto consciente e reconhecida como tal. Para citar alguns: o Alemão Hans Belting e o norte-americano Arthur C. Danto, baseado na filosofia de Hegel.

Os novos seguidores precisariam de novos meios representacionais, diferentes das estátuas que simulavam suas crenças anteriores ao Cristianismo, “embora todos os cristãos devotos fizessem objeções a estátuas realistas, tinham uma opinião bem diferente acerca da pintura” (GOMBRICH, 2013, p. 104), a representação planar, pré-histórica, mágica estava sendo requisitada para trabalhar junto com o texto e criar com ele a dialética texto/imagem a qual se refere Flusser.

A pintura ajudaria os fiéis na interpretação dos textos e, também, auxiliaria na memorização das passagens, além de catequizar os iletrados. Nas palavras de Gombrich, segundo o Papa Gregório Magno: “As pinturas podem fazer pelos analfabetos o que a escrita faz pelos leitores” (2013, p.105).

A princípio, os mosaicos decoravam as paredes das igrejas representando as cenas das histórias cristãs (Fig.12). Essa técnica, desenvolvida e aperfeiçoada em Bizâncio, caracterizava-se por uma representação figurativa, porém rígida e ausente de profundidade espacial “A pintura deixa de ser algo belo em si; seu principal objetivo era, agora, lembrar os fiéis dos exemplos de misericórdia e poder divinos” (GOMBRICH, 2013, p. 99). Discordando dos remotos artistas gregos, as imagens deveriam ser pouco verossimilhantes à realidade, para evitar distrair a atenção do observador do objetivo principal: o sagrado.

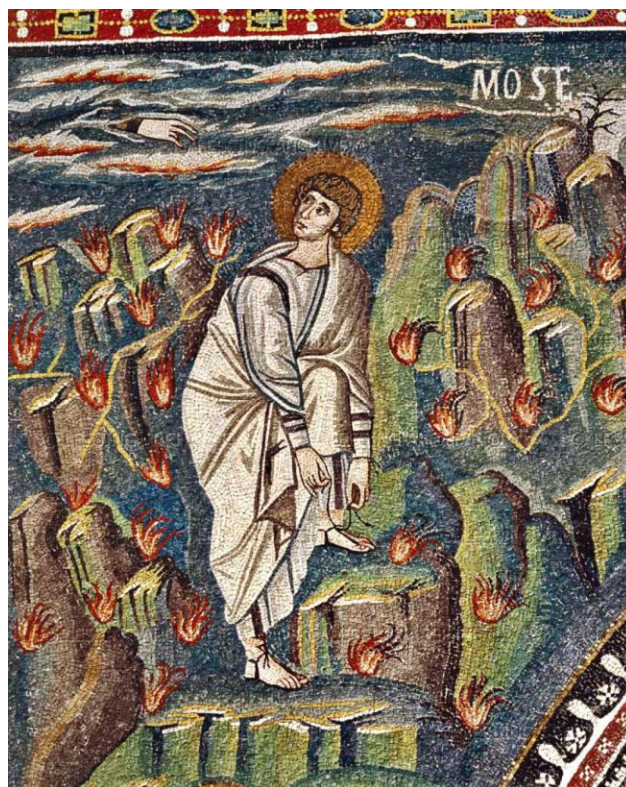


Figura 12 – Moisés no arbusto em chamas, mosaico, artista desconhecido - Séc. VI, Basílica de San Vitale, Ravena / Itália

Findando o séc. XII e iniciando o XIII, as novas tecnologias arquitetônicas possibilitaram um melhor aproveitamento das paredes da igreja, principal suporte imagético da época. As soluções técnicas como os arcobotantes aliviavam o peso que se projetava sobre as paredes externas e permitiam a substituição de grandes áreas de alvenaria por vitrais.

Os vitrais traziam descrições narrativas que deram origem ao estilo gótico na pintura, estilo esse que se estendeu da França para a Inglaterra e em seguida para a Alemanha e Itália. Mas foi na Itália, que a pintura de afrescos e frisos góticos alcançou alguns de seus pontos de destaque “O pintor Cimabue começou a trabalhar nesse contexto e tornou-se um dos primeiros artistas a libertar a pintura italiana do grafismo e do estilo geométrico Bizantinos” lembra MAGALHÃES (2005, p. 124). Em suas obras é possível observar uma maior sinuosidade do traço e, ainda, uma melhor percepção do espaço tridimensional.



Figura 13- Cimabue, *Maestà di Santa Trinità*, 1280–1285, Uffizi Gallery, Florence

Seu sucessor e possível aluno, Giotto di Bondone¹⁰, foi um dos mais influentes artistas do século XIV, pois transformou a própria concepção de pintura. Seu gosto e estilo espalharam-se por toda a Europa, Giotto e seus assistentes passaram a pintar formas mais fluidas e arredondadas, dando grande ênfase ao espaço tridimensional. Com Giotto, a princípio, inicia-se a criação do ilusionismo tridimensional, tanto em termos de espaço quanto de volume numa nova visão. Antes bastante esquematizadas, as figuras criadas por Giotto passaram a fazer parte de um espaço mais próximo ao natural, e adquiriram um aspecto “decididamente humano” (MAGALHÃES, 2005, p. 125)

¹⁰ Giotto di Bondone (1266-1337, Itália). Mais conhecido simplesmente por Giotto, foi um pintor e arquiteto italiano. Nasceu perto de Florença, foi discípulo de Cinni di Pepo (também conhecido como Cimabue), Giotto é considerado por estudiosos de história da arte como o grande inovador, pois introduziu a perspectiva na pintura. Foi também um artista que fez a ligação entre a arte medieval e a renascentista, logo, também é considerado um dos precursores do Renascimento.

Ricardo Maurício Gonzaga, em sua tese *Da Membrana à Interface do Mundo - Auto-Retrato e Autoconsciência na Arte Contemporânea*, explica que houve mudanças significativas com a formação da classe chamada burguesa: os dogmas cristãos, por exemplo, que dominavam as representações da imagem do mundo real, foram deixados de lado, não de modo geral mas parcialmente. A crescente burguesia passou a influir sobre as imagens, acarretando numa mudança nessa fatídica representação vigente da realidade. O autor cita o artista Giotto como um operador que busca uma aproximação, até então inédita da imagem do real. O artista lança mão de efeitos de ilusão que simulavam pela primeira vez na história a divisão dos fatos em cenas que segundo o autor em questão, “passavam a se apresentar como se de fato estivessem presentes naquele momento e lugar” Na obra de Giotto já percebe-se a introdução da noção temporal única da narrativa, em uma mesma imagem, “momento decisivo para a história da visualidade ocidental” (GONZAGA, 2005, p. 40).

Podemos ressaltar que as pinturas de Giotto, além de libertarem as imagens do agrupamento de cenas, já dão visualidade a um tímido uso da perspectiva¹¹, como podemos ver no afresco *A visitação* (Fig. 14). Ilustrada na imagem, observamos a representação de uma casa, localizada no canto direito, onde se expõe uma construção arquitetônica que pode ter sido baseada em uma construção rudimentar, mas, julgamos que seja mais digno de crédito que tenha sido idealizada pelo artista que ainda estava iniciando os estudos nesse conhecimento específico, necessário para racionalizar (perspectiva é matemática) a construção na imagem.

¹¹ O uso da perspectiva na idade média era tipicamente intuitiva até o arquiteto italiano Filippo Brunelleschi (1377-1446, Itália) (re)descobrir os princípios da perspectiva linear, que, conhecidos por gregos e romanos, ficaram esquecidos durante toda a Idade Média. Assim, Brunelleschi restabeleceu na prática o conceito de ponto de fuga, e a relação entre a distância e a redução no tamanho dos objetos gerando a ilusão tridimensional.



Figura 14- A *Visitação*, Giotto, Afresco, 1310 - Itália

1.6 O renascimento da perspectiva linear

As imagens que surgiram após a re-descoberta da perspectiva linear marcaram a arte Italiana do sec. XV e depois alastraram-se até o completo domínio dos meios artísticos de representação pictórica ocidental. Esse uso da perspectiva transpõe a imagem do mundo, sob o ponto de vista do sujeito para a imagem. Esse recurso da representação, aliado ao uso de uma mesma fonte de luz, reforça a ideia de um tempo e espaço homogêneo intrínseco à simulação da realidade “independentemente de o assunto ser religioso ou profano. Esta aproximação do mundo real também é conhecida como humanismo, e opõe-se ao misticismo” (MAGALHÃES, 2005, P194). O homem passa a ser o foco, e a medida para todas as outras coisas, inclusive temas sagrados. Uma das primeiras pinturas a usar a perspectiva linear foi a santíssima

trindade de Masaccio¹². Nela podemos observar o espantoso poder ilusório, muitas vezes assustador, do uso da perspectiva em uma representação planar (Fig. 15). “Pode-se imaginar o espanto dos florentinos quando a pintura foi exposta e parecia ter aberto um buraco na parede, através do qual podiam ver a nova capela funerária no estilo moderno de Brunelleschi” (GOMBRICH, 2013, p.171)

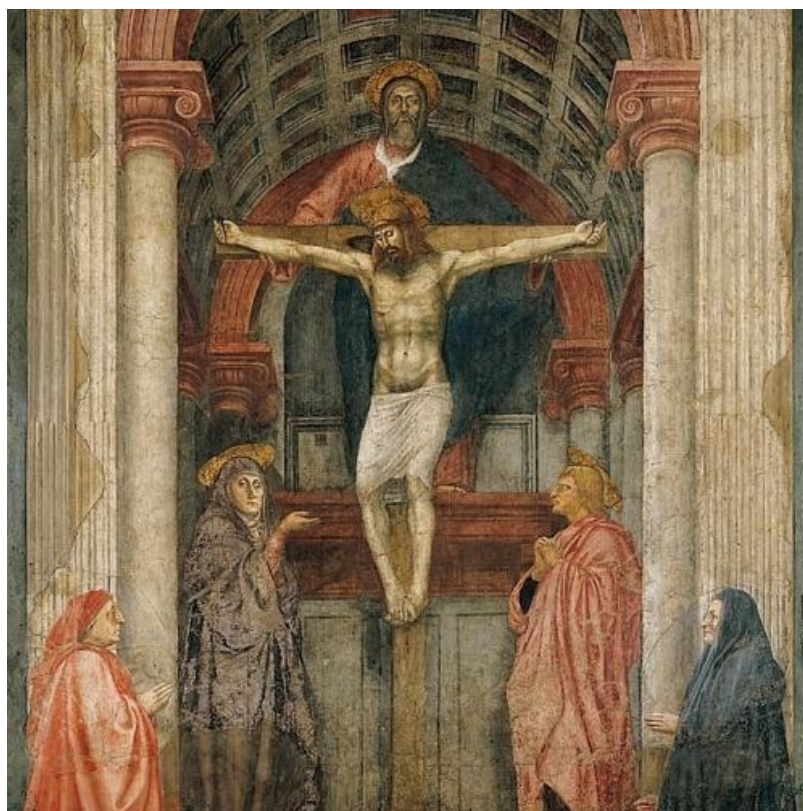


Figura 15- Santíssima trindade, Masaccio, afresco, 1424

Em continuidade, estenderemos um pouco a questão da cópia do real, para citar um importante evento que possibilitou a captação e o registro de imagens através da fotografia. Para tal precisaremos apresentar um pintor dos Países Baixos, um dos “pioneiros de pintura paisagística e dos retratos de vista frontal e de três quartos” (MAGALHÃES, 2005, p. 195). Nos referimos aqui ao artista Jan Van Eyck. Sua obra mais conhecida, *O casamento dos Arnolfini* (Fig. 16) será um ótimo pretexto para discutirmos um método de reprodução bastante difundido no final do renascimento.

¹² Masaccio (Tommaso di Ser Giovanni di Simone) (1401-1428, Itália) Ilustre artista do *Quattrocento* na Renascença Italiana. Seus afrescos são monumentos ao Humanismo e introduzem uma plasticidade nunca antes vista na pintura. Foi o primeiro grande pintor italiano depois de Giotto e o primeiro mestre da Renascença italiana.



Figura 16- O casamento dos Arnolfini, Jan Van Eyck - óleo sobre painel, 82 x 60 cm, 1434

Gombrich afirma que nas pinturas de Van Eyck, as dobras da pele, o brilho nos olhos, representam uma riqueza extraordinária de detalhes nos jogos de claro e escuro. Sobre a riqueza de detalhes o autor diz que o pintor: “Obtinha a ilusão de natureza, acrescentando pacientemente detalhe após detalhe”. Gombrich conclui afirmando que o Van Eyck dedicava-se tão atenciosamente à suas pinturas que no final elas tornavam-se um “espelho do mundo real” (GOMBRICH, 2013, p. 178).

É irônico o uso da palavra espelho, pois era exatamente este recurso que o pintor usava como artifício, aliado a sua erudição. David Hockney em seu livro *O conhecimento secreto* afirma: “posso ter certeza que Robert Campin¹³ e Jan Van Eyck tinham conhecimento de espelhos e lentes – os elementos básicos da câmara moderna” (2001, p. 72). Segundo Hockney, lentes e espelhos ainda eram raros na época, mas acredita que sua descoberta fascinou os artistas, por estes serem

¹³ Robert Campin foi outro pintor Belga, que também impressionava pela qualidade mimética de suas imagens

peças que faziam imagens. “Seguramente não é uma coincidência que tais espelhos chegassem à pintura ao mesmo tempo que um maior grau de individualidade aparecesse no retrato” (HOCKNEY, 2001, p.72), destacando sua tese de que essas pintores já usavam o aparato denominado “Câmara Obscura”. Desse momento em diante as representações visuais evoluíram sistematicamente no âmbito da cópia do real.

O mundo, então, precisava ser conhecido, esmiuçado através de uma lupa, se possível, para em seguida, ser retratado com maestria e verossimilhança, de modo que todos os seus detalhes fossem percebidos e apreendidos. Exemplo disso são os desenhos e estudos de Leonardo da Vinci. Para tal empreitada os artistas passaram a recorrer à natureza, às ciências e à antiguidade clássica para atingir seus objetivos.

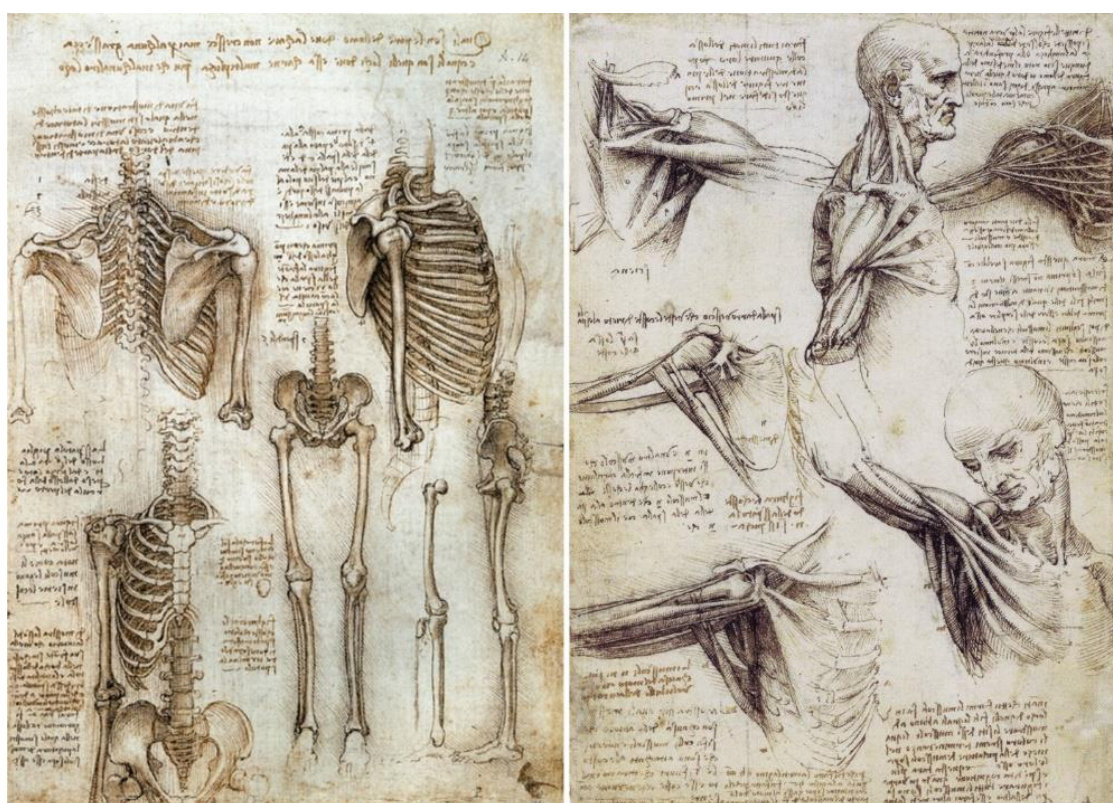


Figura 17 - Estudos do corpo humano, Leonardo da Vinci, 1515

A imagem acima corresponde ao que havíamos dito a pouco sobre a busca pelo autoconhecimento, que, como todo comportamento político/social, reflete na produção artística da sua época. Essa busca pela representação fidedigna marca o início da

narrativa de Giorgio Vasari em seu livro *Vida dos artistas* que o nomeou como o primeiro biógrafo dos artistas, aquele que deu origem a história da arte. Os conceitos de artista e de arte, como são conhecidos hoje, somente se formam a partir da Renascença, mais propriamente com Vasari (DANTO, 2006, p. 4). A partir daí o renascimento configura o período que Arthur Danto chama de “período histórico da arte” (2006, p. 4), que nesse momento coincide com a “história propriamente dita” flusseriana.

Seguindo em diante rumo aos “limites da história” (DANTO, 2006), agora, imagine-se entrando em uma grande sala: ao seu redor, uma pintura expande o espaço inteiro, o ponto de fuga corresponde ao seu campo de visão e quando acessado corretamente se estende céu acima e lhe proporciona uma sensação de infinito; várias figuras movimentam-se pelo espaço, a cena representada é inteiramente tomada por uma grande sensação de atividade, percebe-se um santo sobre uma nuvem ascendendo ao céu em direção a um foco de luz. O que acabou de imaginar, não é apenas a “Glória de um santo, mas também o triunfo do artifício” (MAGALHÃES, 2005, p. 466). A Arte barroca (Ver figura da página a seguir).

Em *Da Membrana à Interface do Mundo - Auto-Retrato e Autoconsciência na Arte Contemporânea* (2005), Gonzaga formula a questão de que, concordante com a proposta flusseriana do momento em que os textos dominavam a sociedade, a igreja usa o barroco como um contra-ataque à contra-reforma “fazendo pela primeira vez uso consciente do poder mágico das imagens” tentando, dessa forma sobrepujar a iconoclastia luterana, com suas imagens fantásticas, que impressionavam pela forte apelo ultrarrealista. No interior das igrejas, “todas as restrições eram postas de lado” lembra Gombrich, quando convida o leitor a pôr-se no lugar de um camponês que sai de casa e adentra esse mundo sagrado das maravilhas: “há nuvens por toda parte, com anjos que tocam música [...] tudo parece se mexer e dançar”, o objetivo era oferecer um pedaço do paraíso, uma projeção mágica para o mundo celestial através da representação imagética. Mundo em que “nossas leis e padrões simplesmente não se aplicam” (GOMBRICH, 2013, p.342).

Proxima página: Andrea del Pozzo, *Triunfo de Santo Inácio*, Afresco no teto da Igreja do Jesus, Roma, 1685



Fechando nosso sobrevoo sobre alguns acontecimentos do período histórico da arte que foram de grande importância para o advento da fotografia, abordaremos o neoclassicismo, onde as alucinantes composições foram substituídas por arranjos rígidos baseados na linearidade, as ideias de volume baseadas no claro-escuro e nas figuras, as noções clássicas do corpo humano, já que, segundo Gombrich, os revolucionários¹⁴ franceses gostavam de se imaginar como a reencarnação dos gregos e romanos” (2013, p. 369).

Acreditamos que o personagem mais célebre da pintura neoclássica tenha sido Jacques-Louis David, autor da reconhecida pintura *O Juramento dos Horácios*, de 1784, porém usaremos como exemplo para nossa questão a obra *A Coroação de Napoleão I*, pois essa pintura, narrativa, funciona como janela para um evento, um acontecimento histórico que nem todos puderam comparecer, porém seria possível informarem-se do acontecimento através da imagem.



Figura 19 - *Coroação de Napoleão I* - Jacques Louis-David, óleo sobre tela, 621 x 979cm, 1805 – 1807

¹⁴ Referindo-se a revolução Francesa

Como uma fotografia jornalística cabia à pintura a tarefa de retratar e tornar as narrativas “fixas e intersubjetivas”¹⁵ afirmando visualmente os momentos mais importantes da história, através dos quais eram construídas e afirmadas as “mitologias nacionais” (GONZAGA, 2011. P. 06), afirmando as “identidades nacionais, autoconscientes e auto afirmativas”. Por esse motivo, Gonzaga escreve que “nas academias, a disciplina de maior importância era a de pintura histórica”, pois essa estava incumbida de representar as “realidades visíveis do mundo, principalmente, por motivos óbvios, a figura humana” (GONZAGA, 2012. P, 51), o autor continua e declara que nesse processo a pintura funciona como janela¹⁶ para a visualidade de narrativas fundamentais para a sociedade.

Quando a pintura não mais se mantém na obrigatoriedade de retratar as cenas da realidade do mundo e volta-se para uma realidade própria; quando o artista, como cita o autor em questão: passa a “pintar aspargos”, a pintura não se apresenta mais como janelas para a realidade do mundo, cai o sistema seguro de reprodução do visível.

1.7 Pós-História: imagens técnicas

Iniciaremos o capítulo buscando na filosofia de Flusser o que há por trás do termo “Imagem técnica”. Segundo o filósofo são imagens “produzidas por aparelhos”, esses aparelhos são objetos fabricados, isto é “objetos trazidos da natureza pelo homem” (FLUSSER, 2011, p. 38) derivam dos instrumentos que obedecem a determinadas intenções do homem e são usados pelo mesmo para produzir algo. Ainda seguindo o pensamento do filósofo, esses instrumentos são “prolongações dos órgãos do corpo” e por esse motivo, facilitam o trabalho do homem num nível mais elevado de eficiência, são mais fortes e poderosos.

¹⁵ Flusser, Vilém, *Texto/ Imagem enquanto Dinâmica do Ocidente* in Caderno Rioarte, Ano II, nº 5, p. 66

¹⁶ Segundo Leon Battista Alberti, a pintura funciona como janela quando se observa através dela a cena representada “A superfície da pintura é como um vidro translúcido pelo qual o observador, posicionado a certa distância, pode ver os objetos pintados como se tivessem profundidade” (ALBERTI, 1999, p. 87).

Com o advento da revolução científica, esses instrumentos evoluíram, e se transformaram em máquina. *Aparelhos*, segundo o pensamento flusseriano são produtos de uma técnica, que por sua vez, são texto científico aplicado na construção desses instrumentos/extensões do corpo humano. Na filosofia de Flusser há uma distinção entre máquinas, que existem para produzir objetos e aparelhos, feitos para produzir signos.

Com o pensamento conceitual em crise, finda-se o período histórico flusseriano: quando os textos se fecham e passam a não transmitir mais a realidade, a temporalidade histórica se desfaz, perde seu significado e sua capacidade de significar o mundo. Com o arruinamento do avanço histórico, da escrita linear a história termina, como nos apresenta Flusser:

A crise dos textos implica o naufrágio de História toda, que é, estritamente, processo de recodificação de imagens em conceitos. História é explicação progressiva de imagens, *desmagicização, conceituação*. Lá, onde os textos não mais significam imagens, nada resta a explicar, e a história para. Em tal mundo, explicações passam a ser supérfluas: mundo absurdo, mundo da atualidade. (FLUSSER, 2011, p. 26)

Seguindo a linha de pensamento do filósofo, nesse momento a “história pára”, sua temporalidade torna-se obsoleta e advém a pós-história. É na pós história que acontece o que Flusser denomina como o novo modo de se imaginar o mundo: a invenção da fotografia. Em sua tese de doutorado, Gonzaga discorre sobre a criação da fotografia e como essa vem pra superar a lacuna deixada pelo texto decadente:

A invenção da fotografia seria, portanto, um evento crucial - e necessário - destinado a promover uma reviravolta radical em nossos modos de percepção do real e concepção da realidade, de modo a recuperá-los do impasse improdutivo em que se encontravam devido à ruptura da dialética entre texto e imagem, característica, como vimos, segundo Flusser, da dinâmica do Ocidente (GONZAGA, 2005, p.67)

A fotografia¹⁷ nasce da vontade de se restaurar a capacidade humana de imaginar, capacidade que havia se perdido com a textolatria, as fotos são imagens que vieram para compensar a falência da representação conceitual e tentar reconstituir a significação da realidade. No próximo capítulo discutiremos o que é a fotografia.

Como dissemos acima, segundo Flusser, as imagens técnicas, ou tecno-imagens, são imagens “produzidas por aparelho” estes, por sua vez, são “produtos da técnica”, e essa técnica constitutiva do aparelho é “texto científico aplicado”. Ao que tudo indica, Flusser define com esta postulação que esse tipo de imagem surgiu a partir do texto, para combater o texto. Vejamos a seguir:

Imagens técnicas são, portanto, produtos indiretos de textos – o que lhes confere posição histórica e ontológica diferentes das imagens tradicionais. Historicamente, as imagens tradicionais precedem os textos por milhares de anos, e as imagens técnicas sucedem os textos altamente evoluídos. (FLUSSER, 2011, p. 29)

Na pré-história as imagens, como já foi dito antes, abstraíam duas dimensões da circunstância, pois, segundo Flusser, as imagens tradicionais são “abstrações de primeiro grau” (FLUSSER, 2011, p. 29). Já as imagens técnicas são abstrações de terceiro grau, por serem provenientes do texto, que configura a abstração de segundo grau. As imagens tradicionais foram produzidas por mãos humanas, por um sujeito inserido na circunstância, que percebeu o fenômeno e o representou. As imagens pós-históricas representam textos científicos, e são realizadas por um aparelho, que foi criado pela ciência, que agora, desenvolveu-se a tal nível que pode, assim como o homem pré-histórico, imaginar o mundo.

De acordo com as palavras do filósofo, as imagens técnicas “transcodificam determinadas teorias em imagem”. Ele cita que, em primeiro lugar são as teorias da ótica, e que ao fazer isso essas imagens magicizam essas tais teorias, transformando seus “Conceitos em Cenas” (FLUSSER, 2011, p.60), elas surgem para libertar a

¹⁷ Primeira Imagem técnica produzida

sociedade do pensamento conceitual, sociedade essa, que não estava mais conseguindo imaginar os textos, ilustrá-los.

As fotografias, são citadas como as primeiras das imagens técnicas, são texto/imagens, uma tentativa de se combinar duas formas diferentes, de representação da realidade. São a causa e o porquê da existência da nova consciência que surge, a consciência pós-histórica. Período dominado pela dependência de aparelhos. Um fato importante sobre os aparelhos é que estes são programados para funcionarem dentro de um número limitado de possibilidades. Assim, o universo da fotografia é um universo que pode ser calculável, ou seja é um universo que tem início, meio e fim. Nesse sentido, o filósofo afirma que

O número de potencialidades é grande, mas limitado: é a soma de todas as fotografias fotografáveis por este aparelho. A cada fotografia realizada, diminui o número de potencialidades, aumentando o número de realizações: o programa vai se esgotando e o universo fotográfico vai se realizando. O fotógrafo age em prol do esgotamento do programa e em prol da realização do universo fotográfico. (FLUSSER, 2011, p.42)

Como afirma Flusser na passagem acima a limitação é certa, porém, o número de possibilidades é grande. Mas à medida em que as fotografias são realizadas, é subtraída uma efetivação do coeficiente possível de realizações e inserida uma nova possibilidade no universo da fotografia. Mas de que forma isso acontece? Como o aparelho fotográfico contribui para esse acontecimento? Tudo o que entra na caixa preta ¹⁸, passa pelo crivo do indivíduo que a manuseia, mil possibilidades se apresentam diante desse complexo aparelho/operador, por exemplo, qual posição é a melhor, qual ângulo, que tonalidade aplicar, quanto tempo de luz expor, etc.

O operador da câmera age, em geral, mecanicamente, desconhecendo as imposições que estão sendo aplicadas nessa escolha. Todo esse trabalho termina com um clique, um apertar de botão.

¹⁸ Caixa preta é o termo utilizado por Flusser para definir um fator que se interpõe entre as imagens técnicas e o seu significado: é a junção do aparelho e o fotógrafo, o agente humano que o manipula. Segundo o filósofo esse “complexo ‘aparelho-operador’ é demasiadamente complicado para ser penetrado: é caixa preta e o que se vê é apenas input e output.” (FLUSSER, 2011, p. 32)

Toda essa questão demonstra que um simples *clic* fotográfico requer decisões, escolhas, feitas e perdidas, que atendem a um ponto de vista cujo julgamento depende somente do olhar do fotógrafo. Para Flusser essa escolha se configura na dúvida pós-histórica. Segundo o autor:

O tipo novo de dúvida pode ser chamado de fenomenológico, porque cerca o fenômeno (a cena a ser realizada) a partir de um máximo de aspectos. Mas a *mathesis* (a estrutura fundante) dessa dúvida fenomenológica é, no caso da fotografia, o programa do aparelho. (FLUSSER, 2011, p.55)

A fotografia, o resultado da soma de todas essas ações, é uma imagem que contém o intuito do fotógrafo e do aparelho em concordância. Pois o fotógrafo pretende eternizar seu ponto de vista, pausa eterna no tempo. Impossível não lembrar de Thierry de Duve quando no texto *A pose e o instantâneo ou o paradoxo fotográfico* quando explica que:

O instantâneo é um raptó, sopro de vida. Enche de significado o movimento natural, a fluência do tempo vencido, não produzindo mais que uma petrificação do vivo. Oferece à nossa visão um movimento inefetuado e uma postura impossível. (DeDuve, 1987, p.55)

A petrificação do vivo poderia nesse caso, comparando com a análise flusseriana, referir-se à intenção do fotógrafo de eternizar seu feito.

Ainda segundo Flusser (2011), o gesto de fotografar transforma o operador da câmera em funcionário, porque instrui o fotógrafo a pôr em prática as programações mínimas para que a imagem realize-se. Porém, existe a possibilidade deste subverter a máquina, burlar a programação padrão como faz, por exemplo, Paulo Bruscky¹⁹ que subvertia as funções básicas da máquina de fotocópia (não fotográfica). Dessa forma, é possível a inserção de elementos novos, deixando a sua assinatura e ampliando o

¹⁹ Paulo Roberto Barbosa Bruscky (Recife/PE, 1949). Artista multimídia e poeta. Na década de 1960, inicia pesquisa no campo da arte conceitual, e a partir de 1970 desenvolve pesquisas em arte-xerox.

horizonte de informações contidas dentro dos limites do suporte fotográfico. Foto como arte, assunto que abordaremos no próximo capítulo.

De volta à imagem técnica como imagem diferente das tradicionais, assinalemos que a primeira passa a construir uma relação causal com a realidade, o mundo passa a ser conhecido através delas, pois não se decifram mais como uma realidade como acontecia por intermédio das imagens tradicionais, ao contrário, elas são dificilmente decifradas, segundo Flusser as imagens técnicas “não precisam ser decifradas”. O filósofo aponta que:

Aparentemente, o significado das imagens técnicas se imprime de forma automática sobre suas superfícies, como se fossem impressões digitais onde o significado (o dedo) é a causa, e a imagem (o impresso) é o efeito. O mundo representado parece ser a causa das imagens técnicas e elas próprias parecem ser o último efeito de complexa cadeia causal que parte do mundo. O mundo a ser representado reflete raios que vão sendo fixados sobre superfícies sensíveis, graças a processos óticos, químicos e mecânicos, assim surgindo a imagem. Aparentemente, pois, imagem e mundo se encontram no mesmo nível do real: são unidos por cadeia ininterrupta de causa e efeito, de maneira que a imagem parece não ser símbolo e não precisar de deciframento. (FLUSSER, 2011, p. 30)

O observador pós-histórico passa a enxerga-las como janelas para o mundo e não como imagens, segundo Flusser, esse observador “confia nas imagens técnicas tanto quanto confia em seus próprios olhos” (FLUSSER, 2011, p. 30). O Filósofo continua sua observação dizendo que com essa atitude de crença, se perfaz a pós história, época em que a sociedade doutrinada pelas imagens, eliminam os textos, baseado na ilusão das imagens técnicas. Tendendo a olhar para as imagens e enxergar o mundo real. Algo que para o autor “apresenta consequências altamente perigosas” onde não se consegue mais diferenciar entre o que é real e o que é representação da realidade.

As Imagens técnicas são símbolos gerados pelos aparelhos, esses, mediam a realidade e a sua representação, esses aparelhos são “Caixas Pretas” por onde reflexos da realidade entram e suas representações saem.

um aparelho e um agente humano que o manipula (fotógrafo, cinegrafista). Mas tal complexo “aparelho-operador” parece não interromper o elo entre a imagem e seu significado. Pelo contrário, parece ser canal que liga imagem e significado. Isto porque o complexo “aparelho-operador” é demasiadamente complicado para que possa ser penetrado: é caixa preta e o que se vê é apenas *input* e *output*.” (FLUSSER, 2011, p.32)

A caixa preta, esse complexo “aparelho-observador” que recebe o *input* e ejeta o *output*, respectivamente, o que entra e o que sai da caixa, assim *input* e *output* como dissemos acima, são respectivamente os reflexos da realidade e a imagem revelada. Porém ao contemplarmos essa imagem gerada pela caixa preta o que apreendemos não é o mundo em si, afirma o filósofo, mas conceitos relativos à esse mundo, logo, diferentemente das imagens tradicionais, que absorvem a magia da representação do mundo, as imagens técnicas projetam essa magia sobre o mundo. Nas imagens tradicionais nada estava entre o homem e a representação, nas imagens técnica existe o aparelho fazendo essa mediação.

Precisamos aprender, se quisermos decifrar as imagens técnicas, tudo sobre essa caixa preta, toda a sua funcionalidade, todo o seu mecanismo, porém, segundo Flusser, ainda somos analfabetos perante as imagens técnicas. “Não sabemos como decifrá-las” (FLUSSER, 2011, p.32). O deciframento das imagens pós-históricas, se dará quando for possível enxergar através da caixa preta, quando conseguirmos analisar o jogo entre o operador e o programa da câmera fotográfica, como interagiram e de que forma, através da colaboração entre ambos o operador impôs a sua vontade sobre a do aparelho, quais as opções ele teve para não render-se ao contrário?

Acreditamos que na pós-história flusseriana a sociedade vive o momento periclitante de inversão de valores, oriunda dessa incapacidade de deciframento da imagem técnica. Como, por exemplo, quando a imagem, de um subsidio para a leitura passa a guiar a leitura do texto em questão, a leitura do texto torna-se insignificante, o leitor lê a imagem para entender o texto, e não ao contrário, como deveria ser de fato. Segundo o filósofo essa inversão da analogia “texto-imagem” caracteriza “o fim de todo historicismo” (FLUSSER, 2011, p.80).

1.8 O surgimento da fotografia e a instauração de um novo paradigma



Figura 20- *Point de vue du Gras* (1826) - Joseph Nicéphore Niépce. Fotografia, 20 x 25cm.

Acima, apresenta-se a primeira reprodução de uma imagem do mundo real copiada automaticamente. A imagem é datada de 1826, mas não é atribuída à máquina fotográfica, e sim à descoberta das placas sensíveis à luz por Niépce. Essa fixação é apenas um dos processos técnicos distintos da fotografia. Em *O ato fotográfico*, Philippe Dubois discorre que a criação da “fotografia é o resultado de duas invenções separadas, uma ótica e uma química” (2012, p.129), a primeira diz respeito a um dispositivo de captação – o aparelho flusseriano – e a outra, a química, alude aos processos de revelação da imagem sobre o suporte.

Arlindo Machado em *A ilusão especular*, afirma que antes da foto, a pelo menos 500 anos, “uma tecnologia produtora de imagem figurativa vem sendo desenvolvida e aperfeiçoada (...) no sentido de possibilitar uma reprodução do mundo visível” (MACHADO, 2015, posição 104). O autor relata que a câmera fotográfica já estava sendo inventada desde o Renascimento, sob forma de um aparelho construído

chamado *Câmara Obscura*, Machado explica que esses aparelhos eram caixas escuras lacradas que possuíam um orifício para entrada de luz, assim, os raios luminosos penetravam a caixa e projetavam o reflexo invertido dos objetos iluminados fora da caixa, em frente ao orifício. “Os pintores renascentistas usavam com muita frequência, esses aparelhos, pois pareciam favorecer uma reprodução mais ‘fiel’ do mundo visível” (MACHADO, 2015, posição 469) a imagem do mundo real era projetada e o pintor tinha o trabalho de fixá-la, depois, com pincel e tinta.

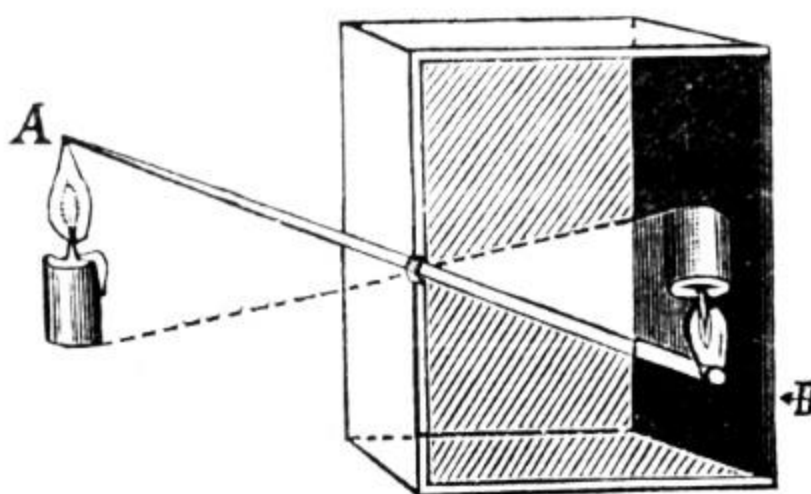


Figura 21- Esquema da Camera Obscura

Arlindo Machado toma como exemplo o pintor Johannes Vermeer, e comenta que na obra *Vistas de Delft* de 1658 (Fig. 21), é possível reconhecer o uso do aparelho, devido a algumas “anomalias da composição, impensáveis numa “reprodução” baseada apenas no olho nu do pintor”, ele destaca como exemplo “As coroas de luz evanescente (*bloom*) no casco do barco” para o autor esses são detalhes que surgem em decorrência da refração da luz nas lentes colocadas na abertura da câmera. Esses efeitos “não poderiam jamais ter sido imaginados pelo artista” (MACHADO, 2015, posição 469).



Figura 22 - Vista de Delft - Johannes Vermeer, óleo sobre tela, 96,5 x 117,5 - 1658

Acompanhando o pensamento do autor, podemos concluir que os princípios utilizados pela fotografia já funcionavam desde o renascimento. Mas, com o advento da Idade Moderna e a Revolução Industrial, é sabido que houve um avanço que acarretou na proliferação de utensílios e aparelhos, que por sua vez, possibilitou a transformação dos instrumentos em máquinas (como já discutimos anteriormente). É nesse momento de grandes mudanças que a fotografia se consolida.

Assim, instaura-se um novo paradigma: com estas imagens feitas automaticamente, o homem não precisaria mais interpor-se entre a circunstância e sua reprodução visual, como menciona Flusser, o aparelho fotográfico assumira essa função, tornando-a mecânica.

O primeiro passo foi a criação do daguerreótipo, criado por Louis-Jacques Mande Daguerre, que aperfeiçoou as descobertas de Niépce. Houve um grande avanço na produção da imagem através de novos métodos que utilizavam metais, iodeto de prata e mercúrio. O processo se acelerou e as fotografias passaram a necessitar de um período mais curto de exposição, de horas para minutos. Porém, logo depois, foi o inglês Henry Fox Talbot quem descobriu um método para que a imagem pudesse ser reproduzida através de um processo que utilizava papel, e não mais as placas de metal de Daguerre, como negativo e cópia. O processo foi nomeado de Calótipo.

O desenvolvimento da técnica fotográfica continuou avançando, alguns procedimentos foram testados e acabaram melhorando o resultado final da imagem como por exemplo as matrizes de vidro e com a utilização do Colódio úmido, reduziu-se o custo dessa produção e alavancou-se o uso da fotografia.

O aparelho fotográfico, a caixa preta flusseriana, ganhou notoriedade dentro de um contexto favorável a sua capacidade de ampliar a comunicação e cognição, Couto (2012, p. 23) cita que o aparelho “teve papel fundamental enquanto possibilidade inovadora de informação e conhecimento, instrumento de apoio à pesquisa nos diferentes campos da ciência e da arte”. As possibilidades maquinímicas se aperfeiçoaram para melhor atender à crescente necessidade de expansão das imagens produzidas, evoluindo junto com o conhecimento na segunda metade do Séc. XIX, que investia seu conhecimento científico na evolução da indústria através da mecanização do trabalho. Couto reforça:

Nessa primeira fase de incorporação do conhecimento técnico-científico à industrialização, a mecanização cobriu todos os ramos da produção, inclusive o de produção de imagem. (COUTO, 2012, p.24)

Nesse contexto as imagens técnicas começaram a trazer o mundo para dentro do campo de visão do homem, sua “janela” que, aos poucos foi comportando a visão de uma paisagem maior. Já poder-se-ia “conhecer” as pirâmides “reais” (Fig. 22) do Egito visualmente, e não somente pela escrita, ou pela representação pictórica ou ainda pela comunicação verbal. Lembra Flusser:

O caráter aparentemente não simbólico, objetivo, das imagens técnicas faz com que seu observador as olhe como se fossem janelas e não imagens. O observador confia nas imagens técnicas tanto quanto confia em seus próprios olhos. Quando critica as imagens técnicas (se é que as critica), não o faz enquanto imagens, mas enquanto visões do mundo. Essa atitude do observador face às imagens técnicas caracteriza a situação atual, onde tais imagens se preparam para eliminar textos (FLUSSER, 2011, p. 30)

As imagens começam a tornar-se janelas para o mundo e o homem passa a se orientar por estas, e não mais pela experiência relacional concreta com este.



Figura 23 - *turistas nas pirâmides*, fotografia de Charles Chusseau-Flaviens, 1900-1919

Com a evolução do aparelho, numa lógica inversa de crescimento, seu tamanho diminuiu; sua popularidade aumentou. A *Kodak*²⁰ facilitou a revelação através do uso de filmes em rolo, que por sua vez possibilitou a imagem em movimento e o surgimento do cinema.

As representações do mundo haviam se popularizado, mas e a arte? De que forma participa dessa disseminação imagética? Para Clement Greenberg, essa popularização e reprodutibilidade imagética no período moderno serviu para dividir a arte, o autor comenta em: *Vanguarda e Kitsch*. Neste texto Greenberg separa a arte voltada para a cultura de massas e a arte que possibilita “manter a cultura em movimento em meio à violência e à confusão ideológica” (GREENBERG, 2013 P. 29) de sua época. Os artistas para manter o alto nível de sua produção deveriam, segundo ele, se afastar do público, da enorme massa. A vanguarda elitizou a arte levando-a para apreciação de um público seletivo, intelectualizado, enquanto o Kitsch fez o inverso, levou a arte para os trabalhadores das fábricas que, saíam dos campos em busca de uma nova vida na metrópole em desenvolvimento, e precisavam de lazer, em seus momentos de tempo livre²¹. O Kitsch caracterizava-se por imagens de rápida leitura, fácil entendimento, como revistas em quadrinho (Fig. 24), ilustrações, ficções, etc. O Autor comenta:

“O Kitsch é um produto da revolução industrial. (...) O Kitsch, que usa como matéria prima os simulacros aviltados e academizados da cultura genuína, vê com bons olhos e cultiva essa insensibilidade, que é a fonte de seus lucros. O Kitsch é mecânico e funciona mediante fórmulas. O Kitsch é experiência por procuração e sensações falsificadas. O Kitsch muda de acordo com o estilo, mas permanece sempre o mesmo. O Kitsch é o epítome de tudo o que há de espúrio na vida de nossos tempos. O Kitsch finge não exigir nada de seus consumidores além de seu dinheiro, nem mesmo seu tempo” (GREENBERG, 2013, p. 33-34)

²⁰ A Eastman Kodak Company é uma empresa multinacional dedicada ao design, produção e comercialização de equipamentos fotográficos profissionais, amadores e para as áreas de saúde. Foi fundada por George Eastman, o inventor do filme fotográfico, em 1888. (<https://pt.wikipedia.org/wiki/Kodak>)

²¹ Em *Indústria Cultural e sociedade*, Theodor Adorno, aponta que os trabalhadores, em seu tempo livre buscavam por um lazer, que seria necessariamente acorrentado ao trabalho, pois, esse tempo livre era um descanso para que o trabalhador voltasse melhor para o seu ofício.



Figura 24- Primeira tirinha publicada em um jornal - *Yellow Kid* de *Richard Outcault* –
Lançada em outubro de 1887.

Com a modificação das normas sociais sucedidas pela modernidade, como a industrialização e o crescimento das metrópoles, houve também, conseqüentemente mudanças na produção artística e na sua recepção pelo público. As imagens estavam sendo produzidas com um clique de botão, que além de congelar um fenômeno em cena, reafirmam os valores sócio-políticos da sociedade industrial.

Rompeu-se um paradigma: agora, o homem era capaz de produzir uma imagem sem trabalho manual, uma imagem eminentemente mecânica do mundo. A partir desse ponto, como indica Vilém Flusser, entramos em uma zona abissal, onde o futuro é imprevisível e nos obriga a repensarmos os conceitos de verdade e conhecimento. Perguntamos então, qual será o *feedback* da criação artística nessa era da imaginação no sentido flusseriano que funde arte e ciência? Qual o papel do artista e de que modo este passa a produzir? É o que buscaremos responder a seguir.

2. A INSERÇÃO DAS IMAGENS TÉCNICAS NA ARTE CONTEMPORÂNEA



Figura 25 - *The Lightning Field*, Walter De Maria, 1977. Instalação, Novo México, Fotografia de : John Cliett

Lightning Field é a obra mais famosa do artista americano Walter de Maria. Instalada em uma área remota do estado de Novo México, é composta por 400 postes de aço inoxidável, um trabalho de escala monumental, desenvolvido de acordo com a especificidade do local: além de sua favorável condição climática, afastado da civilização comercial. Segundo a organização *Dia Art Foundation*, que até hoje a mantém, essa é considerada a obra de arte mais significativa do século XX, pois fotografias da obra ilustraram muitas revistas importantes e livros especializados em arte, especialmente àqueles que se referem à *Land-art*²². Portanto não estamos tratando aqui da obra em si, mas, da importância de seu registro fotográfico.

Uma grande porcentagem do público que “viu” *Lightning Field* não esteve no local pessoalmente pois ela não se desloca do seu lugar de criação, o acesso à obra foi concebido através de fotografias que foram amplamente reproduzidas e

²² Land-art – Movimento que começou no final dos anos 60, quando uma série de artistas desafiou as definições tradicionais de arte deslocando o trabalho para lugares específicos, geralmente afastados e inabitados, longe das limitações “cúbicas” dos espaços expositivos convencionais.

divulgadas. Foi a reprodução das fotografias que divulgaram a obra para o grande público. Phillippe Dubois reforça a afirmação:

É evidente que num primeiro tempo a fotografia pode intervir em tais práticas como simples meio de arquivagem, de suporte de registro documentário do trabalho do artista *in situ*, ainda mais porque esse trabalho se efetua na maioria das vezes num lugar e às vezes num tempo único, isolado, cortado de tudo e mais ou menos inacessível, em suma, um local e um trabalho que, sem a fotografia, permaneceriam quase desconhecidos, letra morta para todo o público. (DUBOIS, 2010, p. 283)

Nesse caso específico, e também em muitos outros, graças às imagens técnicas temos acesso visual à obra. A partir da segunda metade do Séc. XX, como buscaremos esclarecer, a fotografia começa a ir um pouco mais além de um simples registro documental e passou a assumir, de certa forma, o lugar da obra ao se apresentar como meio de visualização e conceituação de natureza indicial na prática do artista em questão. Em sua tese *A imagem conceitual: uma contribuição ao estudo da arte contemporânea*, Ronan Cardozo Couto comenta que:

Se não se pode ver a obra-coisa, pode-se visualizá-la através de imagens técnicas que, nesse caso, além de serem um registro e uma imagem da obra de arte, assumem o lugar da obra e oferecem as condições de visualização, conceituação e reflexão da atividade artística. (COUTO, 2012, p. 20)

O campo de raios torna-se uma obra dupla, primeiro: o campo em si, geograficamente localizado no estado do Novo México, e depois, a sua imagem, reproduzível ao infinito, em qualquer parte do mundo, onde um observador possa olhá-la como se fosse janela aberta para o trabalho de Walter de Maria. Como já citado anteriormente, no início do século passado, surgiu a fotografia, a primeira das imagens técnicas, essa, a princípio, instituiu um relacionamento libertador, conflituoso e

produtivo com a arte, quando a partir de seu surgimento, as duas categorias evoluíram lado a lado, e “jamais cessaram, em suas origens, tanto de um lado quanto do outro, de manter relações inextrincáveis, de atração ou repulsa, de incorporação ou rejeição”. (DUBOIS, 2012, p. 253)

A princípio esse embate foi puramente técnico, com a fotografia, instrumento fiel de reprodução do real, colocando a pintura de lado como principal técnica para obtenção mimética da realidade, porém, em contrapartida, estabeleceram-se questões mais pertinentes, no campo do conhecimento teórico, digamos: uma ontologia da fotografia. Em uma determinada passagem do seu livro *O ato fotográfico*, Philippe Dubois nos chama atenção para a questão da fotografia como um espelho do real. Segundo o autor:

A fotografia é considerada como a imitação mais perfeita da realidade. E, de acordo com os discursos da época, essa capacidade mimética procede de sua própria natureza técnica, de seu procedimento mecânico, que permite fazer aparecer uma imagem de maneira “automática”, “objetiva”, quase “natural” (segundo tão somente as leis da ótica e da química), sem que a mão do artista intervenha diretamente. (DUBOIS, 2010, p. 27)

Essa ode a esse “espelho do real”, acreditamos, foi herdado da arte renascentista que por sua vez já estava presente nos ideais gregos de arte mimética, onde, quanto mais semelhante ao real for a representação, maior o valor estético da obra. A imagem técnica assume o papel da representação fiel da natureza por ser “uma técnica muito mais bem adaptada do que a pintura para a reprodução mimética do mundo” (DUBOIS, 2012, p. 30). A fotografia libera a arte desse fardo, e passa, a partir de então, a ser aquela que deve se incumbir de todas as funções sociais e utilitárias que eram atribuídas à pintura. Por outro lado, esta, liberta da obrigação de “representar o verdadeiro” (ARGAN, 2013, p. 79) precisava redefinir-se, buscar sua autonomia essencial e material.

Por um grande período os meios representacionais planares evoluíram sempre lado a lado naquela relação conflituosa onde a pintura, refém da fotografia, buscava novidades, em prol de sua autonomia, em uma crise existencial, enquanto, do lado oposto, a fotografia influenciava-se pelo meio pintura buscando inspiração e uma brecha para infiltrar-se pelo muro aparentemente intransponível do reconhecimento como arte. Durante o período moderno as imagens técnicas mantiveram-se em constante busca de seu próprio espaço em uma relação de afastamento com a pintura. Incumbindo-se, principalmente do abandono progressivo da obrigatoriedade da representação do real. Até que passou a ser perceptível a autonomia da fotografia, e as possibilidades de sua força criativa na produção artística a partir da segunda metade do séc. XX.

2.1 Permeando o campo da arte

Pouco a pouco, o documento fotográfico vai substituindo as formas artísticas tradicionais de representar o mundo e gerar informação a respeito deste, o aparelho fotográfico torna-se prolongação de órgão do corpo (FLUSSER 2011): um olho mecânico que substitui o gesto das mãos e suas ferramentas. A fotografia começa a derrubar a tradição milenar da relação do corpo do artista como mediador entre a realidade e sua representação pictórica. No início do século XX, o movimento pictorialista²³ em fotografia buscava sintetizar a produção de seus influenciadores: impressionistas, simbolistas e naturalistas. Os artistas assim denominados, buscavam, através de suas práticas evocar sensações e ou expressar sentimentos a partir da realidade, sua produção fotográfica era ligada à paisagem, à natureza e à vida no campo. Buscavam uma aparência pictórica, além de intervirem sobre os negativos fazendo uso de diferentes recursos, tais como: lápis, tinta, químicos e outros instrumentos.

²³ O movimento pictorialista eclodiu na França, na Inglaterra e nos Estados Unidos a partir da década de 1890, congregando os fotógrafos que ambicionavam produzir aquilo que consideravam como fotografia artística, capaz de conferir aos seus praticantes o mesmo prestígio e respeito grangeado pelos praticantes dos processos artísticos convencionais. O problema é que essa ânsia de reconhecimento levou muito dos adeptos do pictorialismo a simplesmente tentar imitar a aparência e o acabamento de pinturas, gravuras e desenhos ao invés de tentarem explorar os novos campos estéticos oferecidos pela fotografia. Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/>

Pouco depois, começaram a sofrer influências dos movimentos de vanguarda, como por exemplo: o cubismo, o futurismo e o dadaísmo. Com isso as montagens fotográficas ganharam popularidade e começaram a se firmar como um fio condutor de inovações que acarretariam numa completa mudança da prática fotográfica em todo o contexto sócio-político e também artístico. Charlotte Cotton cita László Moholy-Nagy (Fig. 26) como um exemplo de artista que, junto com Rodchenko e suas formas que beiravam à abstração, trouxe novas possibilidades à linguagem fotográfica.

Esse interesse pelos experimentos de vanguarda fez de Laszlo Moholy-Nagy (1885-1946) uma figura especialmente importante. A pratica artística de Moholy-Nagy englobava a pintura, a escultura, o cinema, o design e a fotografia experimental, no espírito de movimentos artísticos europeus como o dadaísmo, e o construtivismo russo, além de sintetizar as práticas pluralistas associadas à Bauhaus. (COTTON, 2013, p.17)

Os artistas construtivistas, assim como os artistas da Bauhaus, Começaram a apropriar-se e experimentar técnicas como os fotogramas e as fotomontagens na composição de seus trabalhos. Essas práticas de modificação da imagem acabaram por influenciar o movimento surrealista, que absorve a fotografia e a utiliza em busca de uma realidade paralela, que se distancia cada vez mais da realidade, aliada a uma obsessão pela forma que havia sido fonte de estudos da Bauhaus.

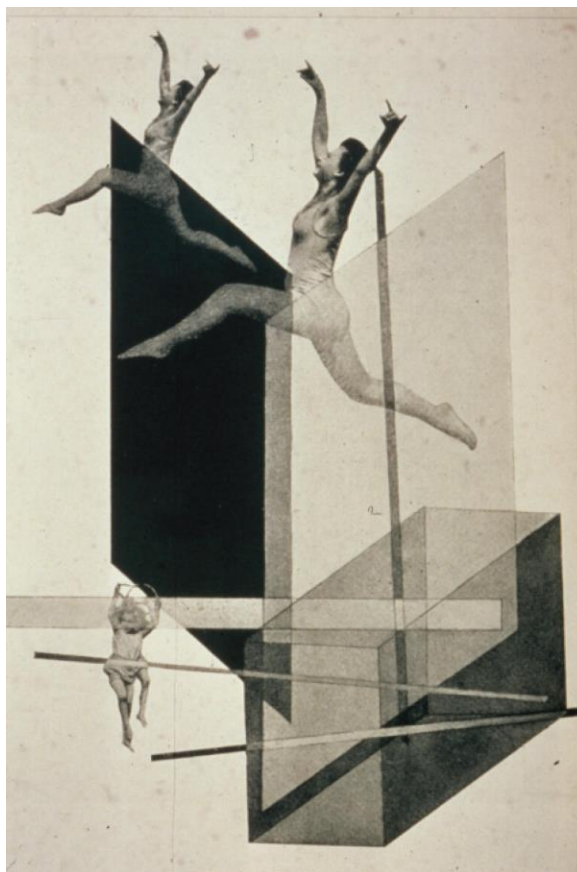


Figura 26 - Laszlo Moholy-Nagy, *Human Mechanics*. 1920

Fonte: <http://library.calvin.edu/hda/node/1443>

Rosalind Kraus em *O fotográfico* comenta que uma forma de imagem que os Dadaístas usaram, e que os surrealistas deixaram de lado foi a fotomontagem:

Por mais longa que seja esta lista, nela falta um elemento, a fotomontagem. Esta forma de imagem, cujo pioneiro foi o Dadá, foi pouco utilizada pelos fotógrafos surrealistas, embora tenha seduzido determinados poetas que a produziram. O Auto-Retrato realizado por Breton em 1938 e intitulado *L'écriture automatique* (*A escrita automática*) constitui um exemplo importante deste procedimento. (KRAUSS, 2002, p.116)

Kraus segue explicando que os artistas que trabalhavam com imagens técnicas no surrealismo primavam por estudos de enquadramento e duplicação da imagem. Para eles o duplo era tido como uma simulação do real, onde a realidade é apenas

uma representação, mas que pode romper com uma experiência instantânea do real, conceito mais tarde trabalhado também por Warhol na Pop Art:

O duplo é o simulacro do original, não passa de seu representante, não pode existir senão como representação, como imagem. Porém, tão logo é visto ao mesmo tempo que o original, o duplo destrói a singularidade intrínseca deste último. A duplicação projeta o original no campo da diferença, do diferido, do cada-coisa-ao-seu-tempo, da geminação dos múltiplos no interior de um deles. (KRAUSS, 2002, p.119)

A autora dá especial importância ao surrealismo por tentar conceber através da imagem técnica uma realidade combinada com a inconsciência, que os artistas buscavam comprovar através da prática fotográfica, o que elevou a fotografia a uma categoria única, com seus próprios problemas, associações e diferenças de significados. Dentro deste contexto vale destacar um ponto importante dentro do movimento artístico denominado como Pop art²⁴. Obviamente a fotografia já vinha sendo usada como meio por artistas das vanguardas, de acordo com o que foi citado anteriormente, porém a Pop art trouxe à tona uma singularidade que somente a imagem técnica poderia ter proporcionado, e que teve, como mola propulsora o artista norte americano Andy Warhol. Dentro de sua fábrica, Andy Warhol mecanizou os seus meios de produção, a repetição era a ideia primeira em muitos de seus trabalhos. Para isso o artista utilizou como técnica a serigrafia, um processo industrial que possibilitava ao artista reproduzir imagens quase que mecanicamente, com isso ele obtinha um resultado asséptico, livre de qualquer traço manual. Warhol transformava uma imagem em módulo, e através da serialização – bastante usada também no minimalismo – levava o observador a uma ciclo de imagens que se distanciam do referente ali representado. Como observa Gonzaga:

²⁴ Movimento artístico iniciado na segunda metade do séc. XX onde os artistas buscavam uma aproximação com o público através da larga utilização de símbolos e signos retirados da cultura de massa e da vida cotidiana. (fonte: Enciclopédia Itaocultural)

Introduz-se assim a memória - aliás, melhor seria dizer: a desmemória - do processo, que desloca vertiginosamente a fotografia original para um turbilhão - paradoxalmente paráltico - de imagens, que desvaloriza todas elas¹. Assim ao modo dos *feed-backs* propostos por Flusser, o processo esvazia de realidade o referente original, que, sugado pelo vampiro do simulacro, adquire na medida mesma desse esvaziamento, consistência como realidade autônoma. (GONZAGA, 2005, p. 159)

O Autor cita a obra *Marilyn Monroe in Black and White* (Fig. 27) para ilustrar a ideia de que a relação indicial é modificada pela onipresença da imagem que não nos remete mais à pessoa Marilyn retratada. Há aqui uma inversão, onde a imagem, passa a funcionar como referência, e não mais o original.



Figura 27 - *Marilyn Monroe in Black and White* (*Twenty-Five Marilyns*), Andy Warhol, 1962

Acrílica sobre tela, 208 x 140 cm

A partir dos anos 60, as imagens em questão ganharam importância quando tornaram-se uma inovação nas categorias artísticas, e passaram a ser amplamente requisitadas nas produções artísticas contemporâneas. Assim, a arte assimilou essa consequência da industrialização da sociedade e abandonou a obrigatoriedade de ser a detentora oficial das produções visuais cotidianas. Com a possibilidade da reprodução ao infinito das imagens²⁵ - que, segundo Vilém Flusser esgota a realidade do referente original (Aura) representado na fotografia. Para o filósofo, a reprodução, através de uma relação decrescente a medida que as imagens vão sendo reproduzidas vão perdendo seus resquícios de realidade, e entrando em uma situação de simulacro fantasmagórico que pode transformar-se em realidade outra. Assim as imagens passaram a ocupar, também, um novo lugar dentro das já inúmeras condições de visibilidade contemporâneas, inseridas entre o espectador e a obra: cartazes, capas, livros, panfletos, cartões, etc. Ilustrando esse pensamento, assim como mencionado no começo do capítulo, um número maior de apreciadores de arte passou a conhecer a obra *Campo de Raios* de Walter de Maria sem precisar se deslocar geograficamente até o estado do Novo México.

2.2 Imagem técnica como arte

Estamos tratando aqui de uma nova magnitude imagética da obra de arte, onde esta se reincorpora e passa a existir como imagem técnica, passível de reprodução e largamente difundida nos espaços expositivos e páginas impressas. Este novo caráter levantou muitos questionamentos como por exemplo: até que ponto essa incorporação imagética da obra de arte é uma obra de arte? Pois a mesma foi produzida por uma aparelho, mecanicamente. De alguma forma distanciavam-se do gesto criativo, do contato direto com a artista (Fig. 28).

E para polemizar ainda mais as discussões: a obra não é única, não é como uma pintura criada por um determinado artista que nunca fará outra pintura igual. Toda

²⁵ Walter Benjamin discute sobre essa possibilidade da multiplicação e a consequente perda da aura da obra de arte em seu famoso texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, publicado em 1955. No referido texto o autor reflete sobre as modificações que surgiram em decorrência da possibilidade de reprodução em série, buscando entender se, devido a essa reprodução a obra ainda pode ser considerada como arte, ou se sua aura se perde, excluindo da obra sua essência artística.

essa nova situação gerou um grande impacto na cultura contemporânea, o Mundo da arte²⁶ e a sociedade encontraram-se presos a uma nova situação aparentemente ameaçadora.



Figura 28- A artista Heather Hansen desenhando

A questão é que, com a industrialização, com as inovações tecnológicas agindo em todos os aspectos da vida político/social, não havia possibilidade de a arte ficar de fora dessas mudanças. Os artistas resolveram esse fato da melhor forma possível: lançando mão dessas novas oportunidades, como mais um meio auxiliar em seu processo de criação assim como Alessandra Sanguinetti em sua série intitulada: *As Aventuras de Guille e Belinda e o significado enigmático de seus sonhos*. Exclusivamente fotográfica a série é a documentação da vida de duas primas, que viviam em uma fazenda em uma zona rural de Buenos Aires. Trata-se da relação entre

²⁶ O mundo da arte é um artigo escrito pelo Filósofo/Crítico American Arthur C. Danto, no texto o autor estabelece um chamado “mundo da arte”, composto por galerias, museus, artistas, historiadores, curadores e críticos.

a dupla durante dez anos de sua vida, que a fotografa acompanhou e registrou rotineiramente (fig.29).



Figura 29 - Alessandra Sanguinetti, O Colar, 1999, da série: *As Aventuras de Guille e Belinda e o significado enigmático de seus sonhos*, 1998-2002

Também, do outro lado da moeda, existiu a produção artística que usou a imagem técnica como alvo de suas críticas (fig. 30) como é o caso de Anna e Bernhard Blume, que em seus trabalhos apresentam:

Aspectos do cotidiano, distorcidos em sequências de um grotesco horror, que variam entre o extremamente cômico e o simplesmente horrível, despertando no observador um sentimento de perturbada hilaridade (...) é uma realidade encenada, que provoca um sentido de espanto no observador, uma realidade que não é mais do que puro produto da sua imaginação. As imagens de Anna e Bernhard Johannes Blume devem ser entendidas também como contra-imagens da realidade fotografada e dos seus indícios enganadores. (HONEFF, 1992, p.172)



Figura 30- Anna e Bernhard Blume, sequência de 3 partes da série "Na floresta"
1987/1990, Fotografia p&b 250 x 126 cm

Rosalind Krauss, afirmou que na arte contemporânea, o campo foi ampliado ²⁷ e com isso sucederam-se milhares de possibilidades para o artista, inclusive produzir uma obra de arte que seja imagem técnica, ao contrário do que pode soar, essa redução da arte a uma imagem gerada por aparelho aumentou o pensamento imaginativo do artista, em contraposição aos tradicionais conceitos inerentes à criação artística da obra única, seguindo a obrigatoriedade da materialização formal da ideia do artista para que o fruidor pudesse apreendê-la esteticamente. Com isso outros valores também foram afetados tais como: autoria da obra e originalidade. A imagem técnica inaugurou na arte contemporânea uma nova forma de ver a arte, na qual, entre a ideia do autor e o objeto de sua criação consolidado e o espectador final, passam a existir infinitas possibilidades conceituais, mediadas por uma gama infinita de imagens.

²⁷ Em 1979, a crítica americana, Rosalind Krauss discutiu um alargamento no conceito de escultura para que esse rótulo, abarcasse, as novas possibilidades tridimensionais que haviam surgido na arte contemporânea e que ainda não haviam encontrado seu nicho. O texto foi intitulado: *A escultura no campo ampliado*, originalmente publicado: *Sculpture in the Expanded Field*.

Tudo se transformou com a inserção das imagens técnicas na arte contemporânea, essa, além de servir de janela para o espectador que se encontra há milhares de quilômetros de distância da obra passa também a transmitir conhecimento e tornam-se a obra de arte. A partir dos anos 1960 artistas passaram a utilizar a máquina fotográfica “como os outros artistas se servem do pincel ou do lápis” segundo Klaus Honeff:

Foi o Conceptualismo que despertou de novo a atenção dos artistas para a fotografia. De facto, juntamente com a linguagem oral e escrita, constituía um veículo para ideias e conceitos artísticos. E a fotografia regressou ao contexto da arte, com imagens fotográficas despretensiosas, sem requintes formais. Embora confrontada com uma realidade cada vez mais distorcida por imagens de tipo mecânico e electrónico, cumpria o objectivo pretendido, por ser tão despretensiosa e directa. Desde então, tornou-se corrente recorrer à fotografia no quadro de produção artística. (HONEFF. 1992, p.167).

O Conceitualismo, ou arte conceitual, nos anos de 1960 tornou-se uma nova categoria artística, e facilitou a inserção da fotografia na prática (fig. 31), os artistas passaram a utilizá-la como possibilidade de imaginar suas ideias, transmitir suas informações conceituais através das imagens técnicas, em primeira mão a fotografia e o cinema. Charlotte Cotton em *A fotografia como arte contemporânea* comenta que na arte conceitual, da época:

A fotografia se tornou um veículo central na disseminação e na comunicação da maior amplitude das apresentações artísticas, assim como de outros trabalhos de arte temporários. No âmbito da prática da arte conceitual, as motivações e o estilo dessa fotografia foram nitidamente diferentes dos modos já consagrados pela refinada fotografia de arte daquela época. (COTTON, 2013, P. 21)

A autora discute a forma como essas representações fotográficas não possuíam pretensão estética, nem de elevar o artista que a apresenta a um status de fotógrafo retratista com olhar apurado, o coisa que o valha. Ela continua o raciocínio dizendo que essas fotografias adotaram:

Um visual peculiarmente ‘não-artístico’, ‘inexperiente’ e ‘anônimo’ pra enfatizar que a importância artística residia no ato retratado pela

fotografia. (...) A arte conceitual usou a fotografia como meio de transmitir ideias ou atos artísticos efêmeros, fazendo as vezes do objeto de arte na galeria ou nas páginas de livros e revistas de arte. Essa versatilidade do status da fotografia, como documento e evidência da arte, tem uma vitalidade intelectual e uma ambiguidade bem usadas pela fotografia artística contemporânea. (COTTON, 2013, p. 22)



Figura 31- Joseph Kosuth, *Uma e Três Cadeiras*, 1965, Madeira, Impresso e Fotografia em prata coloidal.

Na imagem acima Joseph Kosuth utiliza uma imagem fotográfica como parte da obra, não como simples documentação dessa. Philippe Dubois comenta que no trabalho acima:

Se veem, justapostos, o objeto real propriamente dito (a caixa, a cadeira), uma imagem fotográfica em preto e branco do tamanho natural desse mesmo objeto e, impressa e ampliada num painel do mesmo tamanho, ainda uma

representação linguística desse mesmo objeto (o termo que o designa no dicionário, acompanhado de sua definição fonética e semântica). Como se vê, em tal atitude, a foto está ali, na mesma condição que linguagem verbal ou que o referente objetual, para uma atuação conceitual de própria noção de 'representação' (DUBOIS, 2010, p. 281)

Essa fotografia ocupa um espaço de intercessão entre a percepção do artista e o entendimento do espectador, e a imagem técnica assume um papel mais importante nesta conjuntura, pois sua relação não funciona mais como um registro indicial, de uma situação que já existiu: ela agora determina um sentido visual para o conceito imaginado pelo propositor da obra. Torna conceitos visíveis, age como fornecedor de conhecimento visual. Quem conhece a imagem do trabalho de Robert Smithson *Spiral Jetty* (Fig. 32) reconhece sua qualidade cognitiva pela imagem técnica. Eternizada no lago salgado de Utah, porque ambas estão inseridas nessa nova categoria imagética da arte, enquanto arte, pois as duas, pode se considerar, não existem isoladamente mas como duas visualidades inseridas em um processo de imaginação exclusivo, que trouxeram à tona novas identidades para as obras de arte contemporânea, como outros exemplos podemos citar os atos performáticos e as obras de Land Art dos anos 1960-70.



Figura 32- Robert Smithson, *Spiral Jetty*, Salt Lake City, Utah, 1970

Acreditamos que com o movimento *Land art*, já citado anteriormente, há uma intensificação, ou talvez, um amadurecimento da relação com a imagem fotográfica e essa desmaterialização da obra em puro conceitualismo. Com a *land art* os artistas fugiram para longe dos espaços expositivos, e da relação de proximidade entre obra/espectador. Além de colocar em foco, discussões acirradas sobre o objeto artístico e o mercado da arte, é especificamente com a *land art*, o ato performático e o conceitualismo que um novo paradigma, a desmaterialização da obra por meio da imagem técnica vai se intensificar e tomar forma. Os artistas do citado movimento passaram ao construir seus trabalhos em lugares distantes, como já discutido anteriormente, utilizavam, por exemplo, as fotografias (utilizavam também desenhos, projetos, mapas, etc.) para tornar esses lugares vistos. Esses não-lugares, ou seja, esse encurtamento da distância espectador/obra, uma forma de registro e exposição da obra distante, delegou à fotografia uma nova função além do registro.

O Não-lugar (imagem) pode apontar para o lugar (referencial) que passa a ser o deslocamento daquela realidade para o espaço expositivo. Realidade esta que, em sua presença, possui uma relação fenomenológica com o corpo do observador que pode inserir-se na obra e experimentá-la por completo, porém, quando a obra é deslocada para a galeria, por meio da imagem fotográfica, a espiral de Smithson, por exemplo, se desmaterializa na representação bidimensional.

O trabalho passa a existir no “entre”, na lacuna entre lugar (o deserto, por exemplo) e não-lugar (museu), como no abismo vazio entre as duas metades do duplo negativo de Michael Heizer (Fig. 33), utilizando a imagem técnica como subsídio criativo e essencial para a resolução do problema.



Figura 33 - *Duplo Negativo*, Michael Heizer, 1969–70.

Museu de arte contemporânea de Los Angeles. Fotografia de Virginia Dwan

No período contemporâneo, ou de acordo com o pensamento do filósofo Vilém Flusser e do crítico Arthur Danto: pós-histórico, a fotografia tornou-se um recurso quase indispensável, só, ou ainda acompanhada de outras formas de expressão, na prática dos artistas. Como já dissemos anteriormente, seja na documentação dos *happenings* do grupo Fluxus, nas intervenções longínquas de Heizer e Smithson ou ainda no conceitualismo de Barbara Kruger (Fig. 34), os artistas e os espaços expositivos foram, pouco a pouco, concedendo lugar às referidas imagens, dando oportunidade a essas desempenharem um importante papel na pluralidade contemporânea, no que diz respeito à criação e a sua utilização como meio de expor ideias.

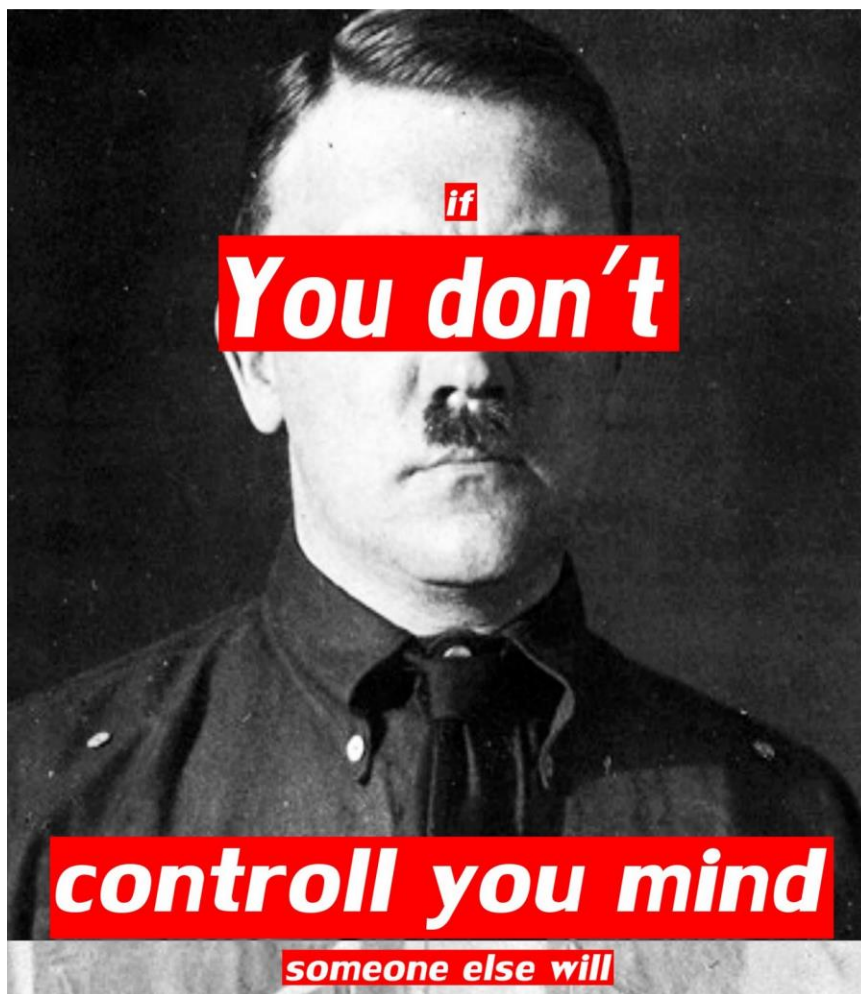


Figura 34 - Barbara Kruger - You Don't Controll You Mind, 1987 – Fonte: <http://arteseanp.blogspot.com.br/2015/09/barbara-kruger.html>

Com o aumento da acessibilidade aos meios técnicos de criação imagética, além dos já discutidos modos de uso, os artistas contemporâneos apropriaram-se das tecnoimagens, e passaram a utilizá-las com frequência como meio, retirando dela, desta forma, sua função documental a princípio essencial.

Philippe Dubois comenta que as relações entre a arte contemporânea e a fotografia, a partir do anos de 1960, dividiram-se em duas categorias, opostas: a da representação, englobando os movimentos Pop Art, Hiper-realismo, Novo Realismo, etc., e do lado oposto o acontecimento: Land Art, Body Art, Happening e Performance:

Tanto, por um lado, a relação entre fotografia e prática artística podia parecer evidente logo de início, ajudando o desafio “realista” de uma e de outra, quanto por outro lado, a relação poderia parecer incerta e até contraditória, pois se tratava de práticas artísticas não apenas pouco preocupadas com qualquer forma de mimetismo figurativo, mas chegando até a rejeitar fundamentalmente a própria ideia de representação. (DUBOIS, 2010, p. 290-291)

Desta forma, essa dita arte do acontecimento surge como uma base de sustentação para todas as possibilidades posteriores de unir a, até então, dicotomia Arte-vida, tão importante e já consolidada nas práticas atuais. Dos anos 1960 em diante, os artistas passam a trabalhar com mais possibilidades materiais, buscando romper com as antigas tradições formais da obra. Passaram então, a utilizar os espaços expositivos para ações e intervenções pouco convencionais no período moderno, acontecimentos que podiam atingir um público maior e menos restrito que o público antes acostumado a vir para esses locais justamente para a apreensão da obra de arte aurática.

As novas práticas passaram a manter o foco no ato do artista, intermediando com seu corpo, suas colocações, a natureza e a participação do espectador, que passa a ser parte integrante da obra de arte como nas performances e *happenings* do grupo alemão Fluxus, e a performance *Rhythm O*, de Marina Abramovic, na qual a artista permanecia durante o período de seis horas, parada em frente ao público e esse era convidado a fazer o que lhe agradasse, usando um dos 72 objetos que a própria artista havia disponibilizado em uma mesa dentro do espaço expositivo (Fig. 35).



Figura 35- Marina Abramović, *Rhythm O*, performance, 1974. fonte: <http://www.femalegazereview.com/post/48298814762/marina-abramovic-the-artist-is-present>

Rhythm O foi uma performance executada durante algumas horas em 1974 no estúdio Morra em Nápoles, porém hoje temos acesso a esse trabalho via fotografias ou vídeos, estas imagens que foram utilizadas como registro do referido acontecimento como parte do processo artístico proposto por Marina Abramovic, Como afirma Couto (2012, p158): “A fotografia é usada como registro da obra-acontecimento, como sinal do processo de uma formulação artística”. Ou seja, por mais que a obra seja efêmera, o seu episódio permanece visível através do tempo. Assim como no *Campo de raios*, em que o espectador desafortunado que não pôde deslocar-se para o Novo México só pode conhecê-lo através de suas imagens, funciona a questão dos atos performáticos: só se pode conhece-los através de suas imagens, a imagem torna-se o acontecimento, o registro congela a ação, dá a conhecer como foi.

2.3 Instaurando-se como categoria

Essa inserção das imagens técnicas nas práticas artísticas contemporâneas coincide com o novo comportamento social advindo do mundo recém saído de duas

grandes guerras e o início da chamada revolução tecnológica, que modificou a relação entre o homem e o seu meio. Couto reforça:

As mudanças econômicas e sociais que aconteceram depois da Segunda Guerra Mundial e que estavam em vigor durante a década de 1960 foram acompanhadas por consideráveis transformações nas tecnologias e na mediação entre o homem e o mundo. (COUTO, 2012, p.159)

Como previu Flusser, na pós-história o homem passa a se guiar no mundo pelas imagens técnicas, ele as utiliza como mapas, sem referência real, o que desembocou em uma rápida evolução dos aparelhos, e possibilitou mil novas alternativas de emprego dessas imagens, na arte e na vida ordinária. No começo do séc. XX Marcel Duchamp comprou, em uma loja da avenida Columbus em NY a pá de neve, seu primeiro *ready – made*²⁸, e o nomeou como *Em antecipação a um braço quebrado* (Fig. 36). Essa simples compra influenciaria toda a história da arte que estaria por vir, Dubois parece confirmar esta hipótese quando escreve:

“Se Duchamp representa a ruptura absoluta na alvorada desse século é principalmente pelo abandono que institui desde muito cedo de tudo o que tem relação com o que ele chamava ‘a arte retiniana’ (...) em proveito de uma concepção da arte baseada essencialmente na lógica do ato, da experiência, do sujeito, da situação, da implicação referencial, que é a própria lógica que a fotografia faz emergir” (DUBOIS, 2010, p; 254)

As novas propostas de Marcel Duchamp em relação à fabricação artesanal do objeto e à importância de sua aparência estética (retiniana); a reprodutibilidade técnica; a desmaterialização do objeto artístico; em conjunto com os avanços tecnológicos e a poluição visual pela mídia publicitária nas cidades, transformaram

²⁸ “Além de ser o primeiro *ready-made* americano, a pá de neve foi a primeira realização total e consciente da ideia de *ready-made*, que, por dois anos havia pairado em sua mente”. Tomkins, Calvin. **Duchamp: uma biografia**. São Paulo: Cosac Naif, 2004.

completamente a forma de o artista e seu público vivenciarem as práticas artísticas. Estes encontraram-se cada vez mais aptos a aceitarem as imagens técnicas como meio de dar visibilidade à obra e ou tornarem-se a própria obra. Essas Imagens transformaram-se assim, através dessa valorização como meio, e todas as transformações que a precederam, em poderosos instrumentos e objetos de criação para os artistas.



Figura 36- Marcel Duchamp, *Em antecipação a um braço quebrado*, 1915, MOMA, Nova York.

Durante o período, muitas afirmações críticas foram realizadas. Joseph Kosuth no texto *arte depois da filosofia* afirma que “a arte passa a só existir conceitualmente” (KOSUTH, 2006), segundo o autor a ideia de arte passa a ser nomeada como arte

numa relação tautológica, não sendo mais necessária a formalização do objeto, nem a mão do artista na confecção da obra, No texto o autor discorre:

O que a arte tem em comum com a lógica e a matemática é que também é uma tautologia. Isto é, a “ideia de arte” (ou “trabalho”) e a arte são a mesma coisa e podem ser apreciadas enquanto arte sem sairmos do contexto de arte para verificação. (KOSUTH, 2006, p. 221)

Com a imagem técnica o artista abre mão de toda ênfase no domínio sobre um métier específico, para produzir um tipo de arte que poderia ser criada com o mínimo possível. Enxergamos essa necessidade como mais uma aliada ao uso das imagens técnicas pelos artistas, pelo simples fato de que a arte estava, como citado anteriormente, livre de seu compromisso material tradicional, por consequências derivadas do surgimento das referidas imagens. Assim a fotografia foi a grande aliada nas mãos dos artistas que não tinham mais a obrigação de objetivar suas criações e podiam manter a ênfase somente no processo, o que implica ainda que seu resultado final poderia ser mais dinâmico, barato e abrangente.

A arte dos anos 1960 e 1970, quando Greenberg e Michael Fried²⁹ ainda defendiam a ideia de que só poderia ser considerado artista aquele que pintasse ou esculpisse “levou ao declínio os valores materiais e artesanais da arte”(COUTO, 2012, p. 163) reiteramos que desestabilizou também o domínio de um métier carregado de virtuosismos, que ainda não haviam sido totalmente abolidos pelo modernismo, já que este o transformou em meio para que esse meio fosse derrotado pela prática contemporânea³⁰ que colocou sob questionamento as noções tradicionais de objeto único, gênio, duração, lugar da obra, espaço expositivo, aura, etc., e ainda desarticulou a fruição da obra de arte inserindo conteúdo semântico nas fotografias. A princípio como registro de um trabalho efêmero, a partir de uma conexão indicial com seu referente real, as imagens técnicas libertaram da questão formal o trabalho

²⁹ Crítico de arte moderna e historiador da arte norte-americano

³⁰ Em seu texto: *Quando a forma se transformou em atitude - e além*, Thierry de Duve investiga as transformações no ensino da arte nas Europa e América, o autor esboça uma caricatura do modelo acadêmico de ensino: “talento-métier-invenção”, em oposição ao modelo modernista da Bauhaus: “criatividade-meio-invenção”. E o modelo paradigmático: “atitude-prática-desconstrução”, vigente na pós-modernidade artística.

artístico subvertendo assim a sua apreensão como arte. Assim a arte contemporânea rompe através do uso das imagens técnicas com as tradições modernistas perpetuadas pelas instituições do museu, da própria história e depois, da fotografia em sua forma tradicional de retratar a realidade aparente.

Assumindo a responsabilidade de um registro, um meio de dar a ver o não-lugar da arte, a imagem técnica começou a ser usada documentando as ações e os procedimentos dos artistas, complementando assim os trabalhos de arte e com isso, crescendo e aparecendo cada vez mais nas práticas contemporâneas. A arte passou a confiar seus “serviços” à fotografia para registrar e mapear a produção. Outro modo de adequação das imagens técnicas às práticas contemporâneas de criação artística e que também decorre dessa possibilidade documental, foi a questão já citada anteriormente, de retirar os valores estéticos batendo de frente com as imagens divulgadas pela publicidade. É bem verdade que isso mais tarde desdobrou-se em uma situação em que também seriam aceitas imagens com uma apurada seriedade estética, à medida que alguns artistas exploraram essa possibilidade extraíndo das imagens um conteúdo plástico digno de categoria própria. A reprodutibilidade, a facilidade e a velocidade de reprodução também agiu como um agente intermediador nessa assimilação, à medida que os artistas aproveitaram-se dessa possibilidade e passaram a introduzir sua arte na mídia, inserindo suas ideias, muitas vezes de forma subversiva buscando compartilhar criticamente. Diretamente ligada a essa reprodutibilidade estava a possibilidade de tornar-se acessível a um público mais amplo, muitas vezes, em sua maioria leigo.

Neste novo contexto, artistas passaram a trabalhar utilizando essas facilidades na busca de um contato direto com um público praticamente inalcançável, dando origem a vários novos tipos de suportes, todos baseados nos conceitos gerados pelas possibilidades de reprodução inseridas na arte pelas imagens técnicas, como por exemplo as intervenções urbanas (fig.37), cartões postais, reproduções distribuídas, a *mail art*, fotocópias, múltiplos, pôsteres, xerocópias, etc.



Figura 37- Intervenção do artista OBEY

Fonte: <http://deansunshine.com/shepard-fairey-visits-melbourne-2011/>

As imagens que antes representavam visualmente o processo da obra de arte acabaram por se tornar a própria obra de arte, tornaram-se produtos de produção e consumo da classe artística. Numa certa relação contraditória, os artistas deslocaram suas obras para fora do cubo branco fugindo das intenções mercadológicas como uma forma de protestar contra essa apropriação da arte pelo mercado, e essa arte acabou se transformando em mercadoria através da imagem técnica. O que culminou na aprovação institucional pelo mundo da arte, terminantemente, transformando as imagens técnicas em obras de arte.

A arte contemporânea passa a utilizar a imagem técnica. A fotografia tornou-se arte? Ou a arte tornou-se fotográfica? perguntou Philippe Dubois. Nossa resposta é que as duas possibilidades existem, e uma não anula a outra. Seguem-se duas perspectivas: a imagem da obra e a imagem como obra. Portanto a arte assumiu a imagem técnica e possibilitou uma abertura de campo maior para as novas tecnologias de fabricação de imagem. Tendo como ponto inicial a década de 1960, a imagem técnica definitivamente entrou para a arte contemporânea e instaurou-se como categoria entre as práticas artísticas e passou a ser, a partir desse ponto, reconhecida como categoria artística, após longos períodos de transformações sociais,

econômicas e estéticas. A imagem técnica atravessa o campo da documentação para alcançar o status de obra, e passa a ser amplamente utilizada pelos artistas como mais uma possibilidade criativa de dar visibilidade para seus conceitos. O artista que passa a utilizar como meio a fotografia, principia uma revolução na qual aquela imagem que foi utilizada para documentar um *happening*, ou transformar em cena um fenômeno acaba por atingir uma dimensão tautológica para visualização das ideias dos artistas. A imagem técnica na arte contemporânea é o conceito imaginado pelo artista materializado como superfície de representação. Ela joga o lençol em cima do fantasma, por assim dizer, traz visibilidade ao referente invisível.

Nas práticas contemporâneas da criação artística a imagem técnica passa a desempenhar uma mediação entre a ideia do artista e o objeto de sua criação, fruído pelo público; teoria tornada plástica, objetiva e visual.

3. AS IMAGENS TÉCNICAS NA ARTE: ESTUDOS DE CASO

3.1 Jan Dibbets: *Perspective corrections*



Figura 38- *Perspective Correction* – My Studio II, Jan Dibbets, 1996.

Formado em pintura, o artista holandês Jan Dibbets desde o início de sua carreira utiliza a fotografia como suporte de suas criações. Falando mais diretamente, o artista utiliza-se da fotografia como uma ferramenta para conceber novas formas de compreensão de alguns fenômenos óticos.

Sua série intitulada *Perspective corrections* deu início a um trabalho de exploração onde o artista busca compreender as normas da percepção e da representação fazendo uso de dois tipos de ilusão: a ideia de janela da fotografia, o modo como um objeto representado em uma imagem fotográfica parece ocupar um lugar real além de sua superfície e, por conseguinte, a ilusão que o próprio artista cria intervindo no ambiente antes de registrar sua imagem, como por exemplo, desenhando uma forma trapezoide no chão de seu estúdio (Fig. 40) e o fotografando de um referido ângulo, que faz com que, na imagem resultante, esse trapezoide seja percebido como um quadrado perfeito.

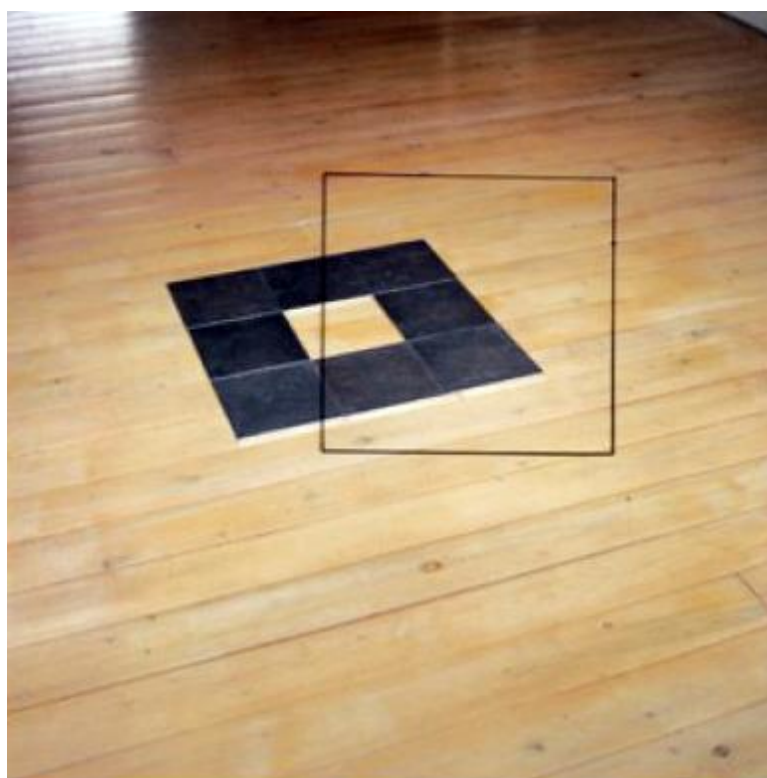


Figura 39- Andre (2), Jan Dibbets, 2004

A princípio pode realmente parecer que o artista recortou um quadrado e o colou sobre a imagem impressa, mas não é bem dessa forma, Dibbets intervêm pensando de forma questionadora o espaço desmaterializado localizado, em teoria, entre o referencial real, representado na foto e a imagem fotográfica. Na obra *Perspective Correction Vancouver* (Fig. 41), sob uma observação mais cuidadosa, percebem-se projeções de sombra dos lados superior e esquerdo da forma, dando a

entender que essa forma quadrada é um buraco que foi feito na grama pelo artista, mas ele parece não condizer com a imagem ao redor, ou seja, sua perspectiva parece incorreta. O artista colocava em jogo uma relação dicotômica entre a forma geométrica abstrata e a extraída da realidade numa relação ambígua de possibilidades.

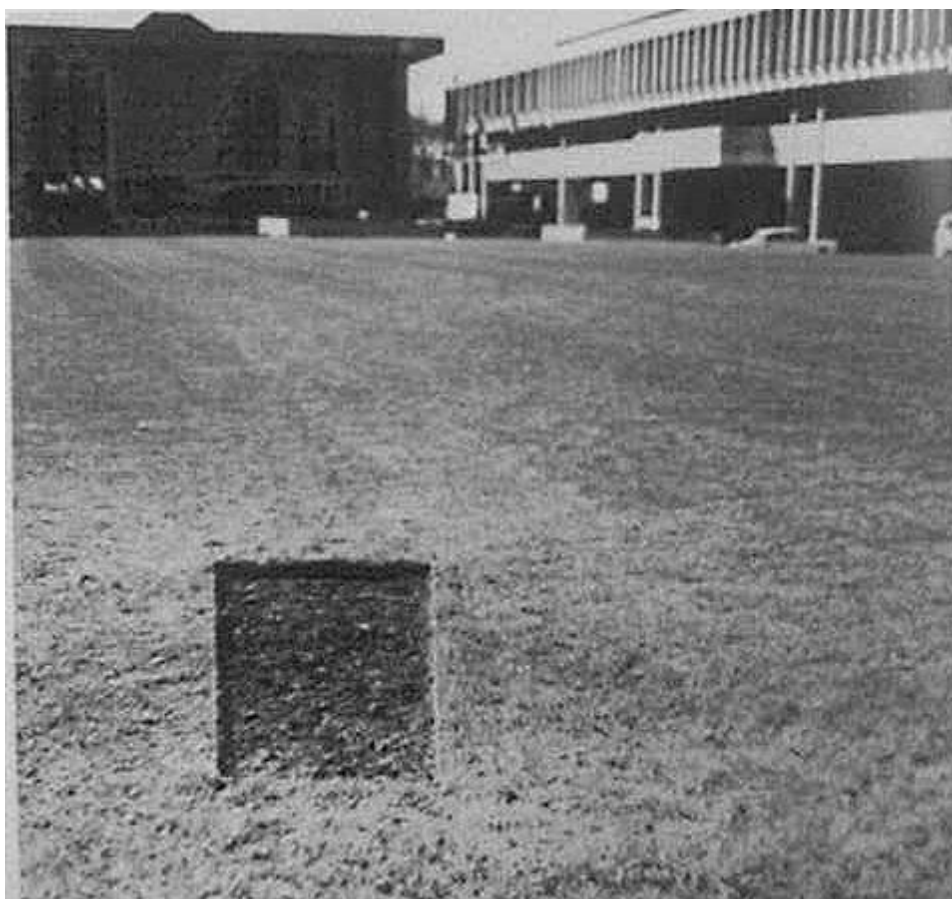


Figura 40- *square in grass*, Vancouver, Jan Dibbets, 1968

As fotografias de Jan Dibbets nos remetem aos princípios básicos do funcionamento do aparelho, atrelados a uma tradição vigente desde o renascimento, à visão monocular da câmera que desconfigura o espaço tridimensional da realidade apreendida quando o transporta para a bidimensionalidade. O artista nos faz perceber, através dessa diferença entre a visão mono e binocular, uma clara percepção de como nosso olhar constrói tridimensionalmente a paisagem que se abre diante de nossos olhos. Dessa forma o artista torna visível a possibilidade de antecipar e reverter essa distorção, desenhando um trapézio com uma corda branca sobre o gramado para transformá-lo em um retângulo através do clique de sua câmera (Fig. 42).

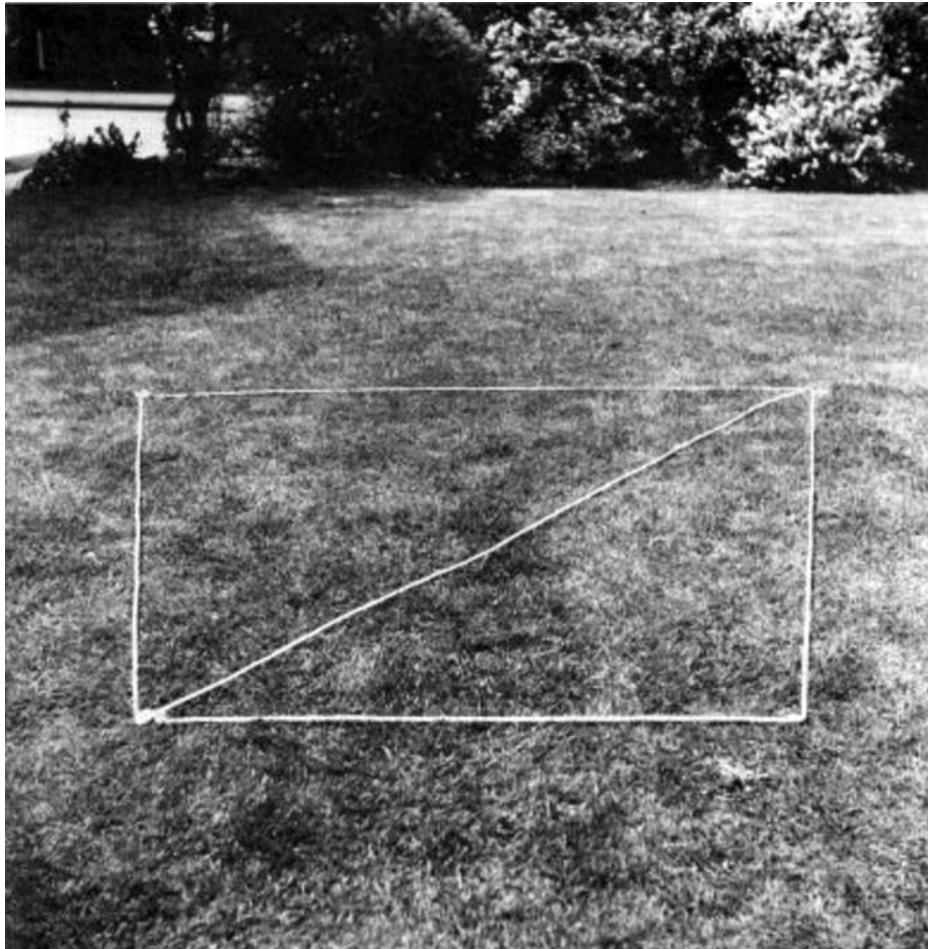


Figura 41- *Perspective correction*, Jan Dibbets, 1969

Na realidade as formas inscritas nas imagens de Dibbets não existem, são possíveis somente através da visão monocular e em determinado ponto estratégico, onde possa ser ativada a matemática da anamorfose, geradora desse tipo de “efeito”. Philippe Dubois comenta sobre o trabalho afirmando que:

Se veem, *na foto* quadrados constituídos e inscritos nos fragmentos de paisagem, que não estão *na realidade* dos quadrados, a partir do momento em que os considera de um outro ponto de vista que não aquele de onde a foto foi tirada (jogo invertido da construção persperctivista monocular) (DUBOIS, 2012, p.285)

Uma das ideias por trás das obras de Dibbets pode ser pensada como uma crítica à ditatorial visualidade de um ângulo fixo, exercido na maioria das pinturas: o artista, através das imagens, busca desconstruir a representação desse tipo de imagem tecnicamente produzida, forçando os espectadores a indagar sobre sua própria compreensão da perspectiva fotográfica. O retângulo desenhado com cordas brancas no gramado da paisagem parece estranhamente errado em relação ao ângulo em que se encontra todo o resto do conteúdo da imagem. Ele parece falso, mas um olhar atento desvenda o enigma proposto pelo artista.

Quando Jan Dibbets intitula suas imagens como *correções*, cria um jogo linguístico, como se o artista corrigisse o que o aparelho fotográfico distorce, provando que nossa confiança nas imagens fotográficas pode estar enganada - nem sempre a imagem é transparente e representa o mundo como verdade, e dessa forma ele mostra, através de suas criações artísticas onde procura criar essas confusões perspectivas, que nem sempre as imagens técnicas são fontes confiáveis de representação.

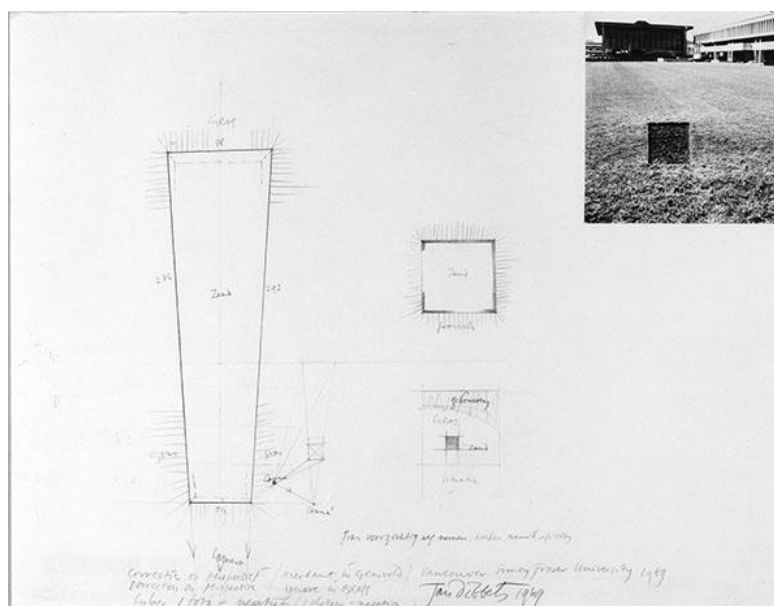


Figura 42- *Perspective Correction – Square in grass*, Jan Dibbets, Vancouver, 1969

Com a série *Perspective Corrections*, Dibbets define seu trabalho em um espaço autônomo dentro da prática pictórica, tendo como princípio norteador do

trabalho a ideia de criação de um sistema formal – espacial, que não condiz à realidade vista a olho nu.

3.2 Thomas Demand

As fotografias de Thomas Demand, artista alemão, nascido em Munique, nos dão a conhecer protótipos tridimensionais construídos pelo artista. Esses protótipos remetem a ambientes reais, ilustres ou não, que foram usados como modelo a partir de fotografias. Demand parte da dimensão planar, pois utiliza papel e papelão como material para suas criações: ele dá forma a esse material, tridimensionaliza-o logo após terminado o modelo, trabalha a iluminação, para em seguida fotografar, e, por último esse modelo é destruído e seu vestígio final é a fotografia. Ou seja, o artista inicia e finaliza seu trabalho pelas imagens técnicas.



Figura 43 - klause 1, Thomas Demand, 2006, VG bild-kunst, bonn 2009

O artista parte da fotografia, recria tridimensionalmente a cena que ela mostra, e termina com outra fotografia do mesmo lugar retratado. É a cama representada de Platão. Suas obras são construídas totalmente por suas mãos e respeitam a escala de 1:1 com o máximo de precisão e detalhes possíveis. As imagens reproduzem meticulosamente lugares reais geralmente retiradas de notícias de mídias de massa como cenas de crimes ou outros lugares notáveis, tais como: o túnel onde morreu a princesa Diana, o abrigo de Saddam Hussein ou ainda a embaixada da Nigéria onde foram roubados documentos falsos que evidenciavam jogos de interesse sobre a guerra do Iraque (Fig.45)



Figura 44 - Thomas Demand, Embassy VII, 2007

Suas obras nos fazem perguntar se o que vemos é mesmo real ou não passa de uma mentira bem contada. O artista nos faz refletir sobre a importância da imagem em nossa vida. Demand nos coloca como exploradores de um mundo que oscila entre a realidade e o artificial: a fotografia é uma documentação ou uma construção? No catálogo de sua exposição *Camera* realizada no ano de 2008 em Madri, Sérgio Mah³¹ diz que sua obra “É um mundo umas vezes artificial e outras real,

³¹ Professor e curador português, vive e trabalha em Lisboa é diretor da Bienal LisboaPhoto.

uma fantasmagoria estranhamente desprovida de presença humana, ainda que se tratem de espaços reconhecíveis e aparentemente habitados"³²



Figura 46 - *Embassy*, Thomas Demand, 2007

Demand trabalha com três níveis imagéticos: o primeiro nível onde se localiza a imagem original, o segundo, onde a sua cópia é construída e o último, que é o trabalho final: a imagem representada. O artista retira toda a presença humana das imagens, suas imagens são silenciosas fotografias que documentam abstrações de realidades, e questiona com seu observador: as imagens que chegam aos nossos olhos pela mídia são passíveis de crença? segundo Charlotte Cotton, Demand:

Às vezes, deixa pequenos sinais de imperfeição de sua reconstrução, como rasgões ou falhas no papel, para sinalizar ao espectador que esta não é uma reconstrução convincente do local. (COTTON, 2013, P. 73)

³² Traduzido por Sérgio B. Gomes, Madrid, 2008
Retirado do site: http://artephotographica.blogspot.com.br/2008_06_01_archive.html

Demand parece deixar pistas de que aquela imagem não é real, não representa o mundo, mas faz uma alusão a ele, criando e compartilhando com seu espectador uma nova narrativa. Cotton afirma:

O espectador é incentivado a decifrar o significado do espaço e dos atos humanos que poderiam ter transcorrido ali. Trata-se de um posicionamento de hiperconsciência, pois vamos em busca de uma narrativa mesmo diante de sinais flagrantes de advertência de que se trata de um lugar montado, logo irreal. (COTTON, 2013, p. 74)

Além da questão indicial ou da foto como registro, o artista ainda desconstrói outras propostas tradicionais, dentro do meio da fotografia: normalmente essa é vista como um documento de uma ação ou lugar que está ou esteve presente em algum espaço tempo determinado. Uma tradição fotográfica que sempre remete ao “isso foi” de Barthes (2012). Suas imagens se assemelham a maquetes que são cópias do real, não existe aqui a imediaticidade da relação com a realidade, esta é subjugada, empurrada para o segundo plano. Normalmente encaramos uma maquete como uma previsão de algo a ser construído, um estudo *a priori*, uma pré-visualização. Demand parece brincar com essa dicotomia “foto como tempo passado, modelo como potencialidade futura”, criando visualidades tensas.

O conteúdo fortemente político de muitas das suas obras refere-se à história da Alemanha e, muitas outras vezes, também às memórias íntimas do artista: *Raum de 1994* (Fig. 47), foi baseada no que restou do quartel general de Hitler depois de um atentado, *Kinderzimmer* de 2009, em uma prisão alemã onde muitos de seus presidiários desenvolveram leucemia por serem constantemente fotografados em uma sala onde havia uma máquina de raio-x que emitia radiação³³.

³³ Herzog, Rudolph. **A Short History of Nuclear Folly**. Melville House, 2012.
Fonte: http://www.ccp.org.au/flash/2012/03/thomas_demand/



Figura 457 - *Raum (Room)*, Thomas Demand, 1994

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

“O universo fotográfico, no estágio atual, é realização casual de algumas das virtualidades programadas em aparelhos. Outras virtualidades se realizarão ao acaso, no futuro. E tudo se dará necessariamente. O universo fotográfico muda constantemente, porque cada uma das situações corresponde a determinado lance de um jogo cego.” (FLUSSER, 2011, p. 92)

Assim como foi profetizado por Vilém Flusser, o universo das imagens técnicas é um “precipício escuro e sem fundo”, a cada dia novas categorias surgem e aumentam as ainda mais as possibilidades nos âmbitos sociais e em consequência, ou vice-versa, estéticos. Em sua história, a imagem técnica transformou a humanidade, impôs mudanças drásticas nas formas de ver, e interpretar fenômenos político-sociais, deu novo significado ao mundo, e aliou-se a arte em uma reciprocidade muitas vezes conflitante, mas sempre proveitosa.

A imagem técnica ampliou a produção de significados na arte, possibilitou a desmaterialização do objeto, desestetizando e retirando sua concretude, sacudindo, assim, todo o seu mundo, galerias, mercado, história, produção, etc. A fotografia contribui muito para o desenvolvimento do conhecimento humano, como instrumento de criação e como fonte instauradora de novas linguagens.

Aqui neste estudo não chegamos a entrar na era digital, que amplia os horizontes drasticamente quando se refere à imagem técnica, porém, essa nova era, acreditamos, nos conduzirá a um caminho desconhecido onde a imagem tornar-se-á ainda mais onipresente e dominante e onde ainda não se pode imaginar o que será do acordo “Arte-fotografia” dentro desse contexto.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Livros:

ALBERTI, Leon Battista. **Da pintura**. 2ª ed. São Paulo: Editora da Unicamp, 1999.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna : do Iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo : Companhia das Letras, 1996.

BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Lisboa : Edições 70, 2012.

BENJAMIN, Walter. "**A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**". In: Obras escolhidas I. São Paulo: Brasiliense, 1987.

DANTO, Arthur C. **Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história**. São Paulo: EDUSP, 2006.

_____. **O mundo da arte**. Artefilosofia, Ouro Preto, n.1, p.13-25, jul. 2006

_____. **A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte**. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Lisboa, Edições Antipáticas, 2005.

DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1993.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. São Paulo: Papius, 2012.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Orgs.). **Escritos de artistas – Anos 60/70**. 2ª ed., Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

FLORES, Laura Gonzáles. **Fotografia e Pintura, dois meios diferentes?** São Paulo: Martins Fontes, 2011.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: Annablume, 2011.

_____. **O universo das imagens técnicas**. São Paulo: Annablume, 2008.

_____. **A escrita**. São Paulo: Annablume, 2011.

GREENBERG, Clement. **Arte e Cultura**. São Paulo: Cosac Naify, 2013

GOMBRICH, E.H. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2013.

HOCKNEY, David. **O conhecimento secreto: redescobrimos as técnicas perdidas dos grandes mestres**. São Paulo: Cosac&Naify Edições, 2001.

HONNEF, Klaus. **Arte Contemporânea**. Colônia: Taschen, 1992.

MAGALHÃES, Roberto Carvalho de. **O grande livro da arte**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005

SANTAELLA, Lucia. **Percepção: fenomenologia, ecologia, semiótica**. São Paulo: Cengage Learning, 2012.

Tomkins, Calvin. **Duchamp: uma biografia**. São Paulo: Cosac Naif, 2004

2. Revistas:

DUVE, Thierry de. **Quando a forma se transformou em atitude – e além**. Em *Arte & Ensaios* n. 10. Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Escola de Belas Artes, UFRJ, 2003

FLUSSER, Vilém. **Prétextos para a Poesia**. in *Caderno Rioarte*, ano 1, nº 3, 1985.

_____. **Texto/ Imagem enquanto Dinâmica do Ocidente**.

In *Cadernos Rioarte*, Rio de Janeiro, ano II, n.5, janeiro, 1996

CRIMP, Douglas. **A atividade fotográfica do pós-modernismo**, in *Revista Arte e Ensaios* nº 11, 2004

GONZAGA, R. M. **O pêndulo do sentido: distâncias indiciais e oscilações alegóricas**. In: FERREIRA, Glória; VENÂNCIO FILHO, Paulo. (Orgs.). *Arte e Ensaios*, Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da EBA – UFRJ, ano VIII, n. 8, Rio de Janeiro, 2001.

3. Teses e Dissertações:

COUTO, Ronan Cardozo. **A Imagem Conceitual, uma contribuição ao estudo da arte contemporânea**. Tese de Doutorado, Minas Gerais: EBA/UFMG, 2012

GONZAGA, R. M. **Da Membrana à Interface do Mundo - Auto-Retrato e Autoconsciência na Arte Contemporânea**. Tese de Doutorado, Rio de Janeiro: PPGAV/EBA/UFRJ, 2005.

_____. **Pontos, linhas, planos e textos no túnel do tempo**, 2011. In: Anais do IX Seminário Capixaba sobre o Ensino da Arte. Vitória: UFES, 2011.

SILVA, Wagner Souza. **Foto 0/Foto 1**. Tese de Doutorado, São Paulo: ECA/USP, 2010

4. E-books:

HARARI, Y.N., **Sapiens- Uma breve história da humanidade**. Ebook Kindle, Rio grande do Sul: L&PM:2015.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular**. Ebook Kindle, São Paulo: Gustavo Gili, 2015.

5. Artigos:

KANT, Immanuel. **Resposta à pergunta: Que é o Esclarecimento**. In: Kant I. A Paz Perpétua e Outros Opúsculos. Trad Artur Mourão. Lisboa: Edições 70; 1995.

KOSUTH, Joseph. **Arte Depois da Filosofia**. In: FERREIRA, Glória. (org). **Escritos de artistas. Anos 60/70**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

KRAUSS, Rosalind. *Sculpture in the expanded field*. In: *October* 8, New York, 1979.

6. Internet:

HEITLINGER, Paulo. **Gutenberg, Johannes: o inventor da Tipografia. B-42, B-42**. Disponível em: <<http://tipografos.net/historia/gutenberg.html>>. Acesso em: 17 de maio de 2016.

7. Filmes:

HERZOG, Werner. **Cave of Forgotten Dreams (A Caverna dos Sonhos Esquecidos)**. Canadá,/EUA/ França/ Reino Unido/ Alemanha, 2010.

SPIVEY, Nigel. **How art made the world (Como a arte fez o mundo)**. Reino Unido: BBC; Estados Unidos: KCET, 2005.