

Gustavo José Barbosa Paraiso

**A Crise da Aura na Fotografia:**  
**estudo sobre os desdobramentos do texto de**  
**Walter Benjamin, a obra de arte na era de sua**  
**reprodutibilidade**

Universidade Federal Da Paraíba  
João Pessoa- Pb  
2007



# Índice

<b>Introdução</b>	<b>9</b>
<b>1 Aspectos fundamentais do estudo monográfico</b>	<b>17</b>
1.1 O pensamento de Walter Benjamin . . . . .	17
1.2 Visitando a arte ao longo do tempo . . . . .	21
1.3 A captura das imagens . . . . .	26
1.4 A crise da arte na pós-modernidade . . . . .	30
<b>2 A Análise da Aura das Fotografias Digitais na Atualidade</b>	<b>35</b>
2.1 Metodologia . . . . .	35
2.1.1 Universo e Amostra . . . . .	37
2.2 A Análise das Fotografias Digitais e as propostas atuais de Arte Digital . . . . .	39
<b>Conclusão</b>	<b>55</b>
<b>Referências</b>	<b>57</b>

*Monografia apresentada ao curso de Comunicação Social da  
Universidade Federal da Paraíba, como requisito para obtenção do  
título de Bacharel em Comunicação Social, habilitação em  
Radialismo.*

*Orientador: Prof. Dr. Marcos Nicolau*

## **Dedicatória**

*Dedico este trabalho, com muito carinho, à minha avó “Zú”, que hoje está junto de Deus feliz com esta minha conquista.*

*Aos meus pais, Paulo e Nelma, que me ensinaram o caminho correto da honestidade.*

*Ao meu maior “torcedor” José Amaro, que por muitas vezes me incentivou para concluir este curso, e que continua me motivando para continuar a minha carreira acadêmica.*

## **Agradecimentos**

*Ao professor Marcos Nicolau, pela paciência e direcionamento preciso durante todas as etapas deste trabalho. Desde a disciplina Projetos Experimentais até a conclusão da pesquisa, da escolha do título ao ponto final.*

*Ao meu amigo-companheiro José Amaro pelas “regulagens” necessárias para o meu aprendizado, me ajudando principalmente nesta etapa final.*

*À minha prima Carol Porto, me auxiliando nas correções e colaborando para amenizar minhas angústias.*

*À minha família, pela força dada sempre em todos os momentos de minha vida, e por entender minha necessária ausência para construção deste trabalho.*

*E a todos os professores, que me deram um pouquinho de sua experiência, servindo, em alguns casos, como modelo de um bom educador.*

## **Resumo**

Esse trabalho tem como objetivo refletir sobre o conceito da aura da obra de arte, a partir da conceituação dada pelo filósofo alemão Walter Benjamin, onde ele defendia que com a reprodução técnica da fotografia, se perdia a aura que cercava as obras de arte. A partir deste texto redigido pelo filósofo no início do século XX, foi possível construir uma cronologia para o conceito de arte, analisando-se o seguinte: As imagens hoje capturadas pelo uso do suporte tecnológico da câmera digital, onde se pode fazer uso de processos técnicos para manipulá-las, poderemos definir corroborados com o discurso defendido por Walter Benjamin, no início do século XX? Lembrando que atualmente a nossa sociedade vive seus dias de Pós-modernidade, e o texto onde se baseou esta análise foi escrito em outro momento social.





# Introdução

Podemos afirmar que a arte sempre esteve presente nas civilizações humanas. Na Antigüidade, as manifestações artísticas das chamadas grandes civilizações se iniciou na Mesopotâmia, onde ainda não havia um conceito definido. A arte, assim como a música e a dança, consistia num elemento da religião, vista também como um instrumento do poder. Até o século XIX, os objetos artísticos eram produzidos de modo artesanal. Porém, com a Revolução Industrial, surgiu o ponto de mutação mais significativo da história da arte: a câmera fotográfica – um sintetizador de conhecimentos químicos, matemáticos, ópticos e mecânicos. O aparecimento da fotografia marca o fim da exclusividade das artes artesanais e o nascimento das *artes tecnológicas* (SANTAELLA, 2003).

Com o advento da fotografia surgiu uma série de trabalhos que versavam sobre a existência ou não de um caráter artístico na fotografia. É o caso do questionamento levantado pelo filósofo alemão Walter Benjamin, em seu célebre ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica (1935)”, no qual ele discute se a reprodução da obra de arte implica na perda da “aura” artística. Com base nesta perspectiva de Benjamin, podemos observar o “status” da fotografia como arte hoje, e também como este conceito se estrutura na contemporaneidade, já que um longo processo de evolução tecnológica ocorreu com as imagens. Neste sentido, pretendemos analisar e observar se na atualidade elas ainda preservam o “status” de arte por meio da conceituação de “aura” do autor em questão.

Para tanto, será evidenciada a evolução das artes, desde o surgimento das primeiras imagens que os homens primitivos imprimiam nas paredes das cavernas, passando pelas civilizações antigas, renascimento, revolução industrial, que derivou na chamada “indústria cultural”, em

que primeiramente questionou-se a relação da reprodutibilidade da fotografia, pondo em dúvida sua classificação como arte.

Também será observada juntamente com o conceito de arte a relação das imagens com a visão dos autores que conceituam este tema, discutindo o desenvolvimento das tecnologias nas imagens, que podem de modo simples, transformar o conteúdo das mesmas naquilo que se deseja, colocando em dúvida se atualmente as fotografias digitais possuem a chamada “aura” defendida por Benjamin.

Atualmente, vivemos em uma sociedade Pós-Moderna onde a difusão da informação é feita de forma muito rápida, tendo como suporte a digitalização de todo o tipo de informação, a chamada Revolução Digital, em que toda informação (áudio, vídeo, texto, etc.) pode ser manipulada em uma mesma linguagem universal – o código binário (SANTAELLA, 2003).

Não podemos esquecer que o conceito de arte defendido por Benjamin foi escrito em 1935, e que desde esta época houve muitas transformações na sociedade, e conseqüentemente, no nosso objeto de estudo que é a fotografia. Sendo assim, partindo do problema levantado pelo autor em questão, este trabalho se propõe a descobrir se com a transformação da sociedade, principalmente no meio tecnológico, o conceito de arte, assim como o de “aura”, defendido por Benjamin, pode ser utilizado hoje em dia.

Desde o início do estudo sobre a história da arte, por volta do séc. V, numerosos são os conceitos já elaborados sobre o que é ARTE, mesmo assim, chegamos à atualidade sem uma conclusão que comprove a participação da arte nas nossas vidas e sem ter algo que efetivamente a defina.

Na antiguidade se classificava as artes em duas grandes categorias: as servis ou mecânicas, e as liberais. Nas artes servis descobriremos indistintamente todas aquelas que precisam do uso das mãos, e nas artes liberais nos depararemos com a gramática, a dialética, a retórica, a geometria, a aritmética, a astronomia e a música, atividades estas que necessitam do uso da mente.

Vemos que no período final da Idade Antiga se alega, que antes da operação manual, sempre precede a operação mental. Sendo assim, se libertou as artes servis do caráter inferior à qual era subjugada, já que

os trabalhos manuais ocupavam então uma posição inferior ao trabalho intelectual, mesmo que deste trabalho derivasse obras de arte.

No entanto, do mesmo modo que hoje entendemos não ser este um conceito suficientemente satisfatório para definir o que seja ARTE, já naquela época, vários estudiosos também não se contentaram apenas com o uso do termo artes liberais para escultores, pintores e arquitetos. Para eles, as artes liberais deveriam libertar a carne do espírito, o que implica dizer que a arte necessitaria ser obrigatoriamente nobre. Este argumento gerou uma confusão de conceitos, na medida em que a nobreza passou a ser entendida como uma classificação sócio-econômica, chegando ao absurdo de propor a proibição do exercício da pintura por plebeus.

Nesta pesquisa para definição do que é Arte, encontramos um ensaio que apresenta os problemas, teorias e argumentos da estética da arte, no campo da filosofia, nos levando a refletir qual teoria se encaixa para definir a relação da arte na fotografia digital. O ensaio em questão abordava três teorias da arte essencialista, ou seja, "teorias que defendem uma idéia de arte intuitivamente partilhada por muitas pessoas, apesar das dificuldades que, como iremos ver, revelam quando são criticamente avaliadas". Porém, antes precisamos esclarecer o que é uma teoria essencialista da arte.

As teorias essencialistas defendem que existe uma essência de arte, ou seja, que existem propriedades essenciais comuns a todas as obras de arte e que só nas obras de arte se encontram. Ora as propriedades essenciais são diferentes das propriedades acidentais. Uma propriedade é essencial se os objetos que a exemplificam não podem deixar de a exemplificar sem que deixem de ser o que eram. Uma propriedade é acidental se, apesar de ser realmente exemplificada pelos objetos, poderia não o ser. Isso significa que as propriedades essenciais da arte são aquelas propriedades que não podem deixar de se encontrar nas obras de arte. São, portanto, exemplificadas por todas as obras de arte, reais ou meramente possíveis. Mas uma definição essencialista exige também que tais propriedades sirvam para distinguir a arte de outras coisas que não são arte. Daí que se procurem apenas

identificar as propriedades essenciais que sejam individuadoras da arte.<sup>1</sup> Acessado em 10/08/07

Primeiramente, temos a Teoria da arte como imitação, a mais antiga das teorias, e que durante muito tempo foi aceita pelos artistas como “inquestionável”. A definição de sua tese central é a seguinte: **“Uma obra é arte se, e só se, é produzida pelo homem e imita algo”**.<sup>2</sup>

O que caracteriza essa teoria é o fato dela afirmar que para ser arte o homem tem que imitar algo, por isso é conhecida como teoria da imitação. O renomado filósofo grego Platão também era adepto desta teoria e, por esta razão, desprezava a arte, pois a considerava imitação dos objetos naturais, e os próprios objetos naturais eram cópias de outros seres mais perfeitos.

Os fatos que parecem favoráveis a esta teoria são que, primeiramente, muitas obras de arte imitam algum tipo de natureza, sejam paisagens ou pessoas. Em segundo lugar, o fato da classificação das obras de arte, que aparentemente nos leva a distinguir o que é arte e o que não é, além do critério de valoração das obras, distinguindo as boas obras das más obras, no sentido de qualidade estética.

Porém, verificando estes pontos anteriormente citados, percebemos que apesar de muitas obras de arte imitar algo, são diversas aquelas que a não fazem, tendo como exemplo as esculturas ou pinturas abstratas, ou outras artes visuais não figurativas. Portanto, esta definição deixa muitos pontos em abertos e sem explicação, nos levando a crer na falta de total veracidade desta. Em relação ao critério de valoração da obra, podemos talvez analisar as obras da atualidade, porém, grandes e reconhecidas obras de arte criadas no passado não poderão passar por este crivo, pois como podemos dizer se *A Escola de Atenas*, de Rafael, reproduz com perfeição as figuras de Platão e Aristóteles ou o ambiente da Academia.

Segundo este critério Picasso seria, com certeza, um artista menor e teríamos de reconhecer que a fotografia é a mais perfeita de todas as artes. Só que não é isso que acontece. Vemos, assim, que também em relação ao critério valorativo esta teoria

<sup>1</sup> Retirado de [www.criticanarede.com/fil\\_tresteoriasdaarte.html](http://www.criticanarede.com/fil_tresteoriasdaarte.html)

<sup>2</sup> Retirado de [www.criticanarede.com/fil\\_tresteoriasdaarte.html](http://www.criticanarede.com/fil_tresteoriasdaarte.html). Acessado em 10/08/07

está longe de dar resposta satisfatória a todas as objeções que se lhe colocam.<sup>3</sup>

Em seguida, temos a Teoria da arte como expressão, que surgiu dos filósofos e artistas do século XIX, que não satisfeitos com a teoria anterior propuseram uma definição libertária, na qual o artista é a chave da compreensão da arte, definindo que: **“Uma obra é arte se, e só se, exprime sentimentos e emoções do artista.”**

Os pontos positivos desta teoria são que muitos artistas depõem que sem certas emoções não seria possível criar suas obras, como mais uma vez aparece o juízo crítico valorativo: “uma obra é tanto melhor quanto melhor conseguir exprimir os sentimentos do artista que a criou.”<sup>4</sup>

Podemos apontar que muitas obras de arte não demonstram qualquer emoção ou sentimento do artista criador, como os quadros de Mondrian ou de Vasarely<sup>5</sup>. No que tange ao critério de valoração, podemos concluir da mesma forma que fizemos com a teoria da imitação, principalmente no que consiste ao fato de como podemos saber se determinada obra exprime o sentimento real de artistas que morreram há muito tempo.

Por fim, encontramos a Teoria da arte como forma significativa, que defende que não devemos começar a procurar o que define uma obra de arte na própria obra, e sim no apreciador dela.

Isso não significa que não haja uma característica comum a todas as obras de arte, mas que podemos identificá-la apenas por intermédio de um tipo de emoção peculiar, a que chama *emoção estética*, que elas, e só elas, provocam em nós. Por esta razão a incluo nas teorias essencialistas.<sup>6</sup>

Esta teoria define que: **“Uma obra é arte se, e só se, provoca nas pessoas emoções estética.”** Observe que a teoria da imitação estava focada nos objetos representados, a teoria da expressão no artista criador

<sup>3</sup>Retirado de [www.criticanarede.com/fil\\_tresteoriasdaarte.html](http://www.criticanarede.com/fil_tresteoriasdaarte.html). Acessado em 10/08/07.

<sup>4</sup> Retirado de [www.criticanarede.com/fil\\_tresteoriasdaarte.html](http://www.criticanarede.com/fil_tresteoriasdaarte.html). Acessado em 10/08/07.

<sup>5</sup> Retirado de [www.criticanarede.com/fil\\_tresteoriasdaarte.html](http://www.criticanarede.com/fil_tresteoriasdaarte.html). Acessado em 10/08/07

<sup>6</sup> Disponível em [www.criticanarede.com/fil\\_tresteoriasdaarte.html](http://www.criticanarede.com/fil_tresteoriasdaarte.html). Acessado em 10/08/07.

e a teoria formalista na sensibilidade do observador das obras. Neste sentido, podemos inferir que simplesmente a provocação de emoções estéticas é suficiente para que um objeto seja uma obra de arte? Observamos que não, primeiro porque certas pessoas não demonstram qualquer emoção diante de obras consideradas de arte, então esta linha de pensamento demonstra não ser de todo confiável.

Na realidade, consideramos que nem esta linha de pensamento, nem as anteriores conseguem de uma maneira clara e objetiva definir a pergunta: O que é arte? Talvez a pergunta mais propícia fosse: Quando há arte?<sup>7</sup>

Na sociedade contemporânea, é a própria cultura que decide qual objeto é arte e qual não é. O objeto em si não transporta essa definição. A arte não pode ser explicada, ela não precisa ser explicada, tudo pode ser arte, basta que as pessoas queiram que seja. O que vai mudar é o fato de gostar ou não. Talvez possamos dizer que não é o objeto em si, mas o local em que ele está exposto que definirá o que é arte. Por isso, temos museus, galerias, teatros, cinemas, enfim, estes meios culturais que servem como intermediador da arte com a sociedade.

Segundo COLI (1995) a cultura possui instrumentos particulares que atribuem ao objeto o estatuto de arte, um deles é o discurso sobre o objeto artístico, uma análise crítica de um especialista em arte que tem competência e autoridade para julgá-la arte ou não e a partir de seus conhecimentos classificá-la em diferentes estilos.

Toda esta definição do que é arte serve para demonstrar como é difícil o pensamento uniforme sobre tal questão. Contudo, o foco principal deste trabalho é a relação de arte X aura que Benjamin defendia em seu ensaio, justamente no fato das imagens fotográficas digitais possuírem a tão defendida aura do autor em questão.

Na comunicação é mais comum preocupar-se com o que escrevemos ou falamos. Entretanto, existem áreas que se interessam pelas imagens publicadas e/ou veiculadas, principalmente a publicitária, que é utilizada, geralmente, para vender um produto/serviço ou idéia.

Observando as imagens, verificamos que ao longo do tempo houve modificações na sua maneira de expressão, baseada nas transformações sociais, econômicas e, sobretudo, culturais, que ocorreram na socie-

---

<sup>7</sup> Disponível em [www.criticanarede.com/fil\\_tresteoriasdaarte.html](http://www.criticanarede.com/fil_tresteoriasdaarte.html). Acessado em 10/08/07.

dade. No século XXI, a possibilidade de intervenção do homem no suporte técnico da fotografia põe em xeque a definição dada por Benjamin em 1935, em que ele defendia a “aura” da obra de arte, tendo como principal elemento a unicidade desta.

E hoje, com o advento da revolução digital será que **é possível com todos os recursos que nos é dado manter ainda a “aura” defendida pelo autor?**

O uso da câmara fotográfica digital é um recurso tecnológico de fácil acesso e mais ainda, não só em relação à reprodutibilidade da imagem, mas também à manipulação da mesma através dos recursos tecnológicos disponíveis.

Analisando tais construções, nos motivamos a ampliar e a aprofundar a discussão no que se refere à construção de um estudo monográfico, pesquisando, analisando e contextualizando os aspectos defendidos pelos autores anteriormente mencionados, tecendo nossa pesquisa a partir de Walter Benjamin até a análise da atualidade das imagens em Lúcia Santaella.

Portanto nosso objetivo é elaborar uma monografia a partir do texto “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, do autor Walter Benjamin, verificando o apogeu da fotografia como arte e a perda deste título, segundo a conceituação do autor. Demonstrando a importância deste texto de Benjamin para a definição do conceito de arte, estudando como e por que a fotografia atingiu o “*status*” de arte, e como está atualmente, sobretudo investigando se com o avanço tecnológico, a fotografia digitalizada perderá de vez o seu conceito de arte.





# Capítulo 1

## Aspectos fundamentais do estudo monográfico

### 1.1 O pensamento de Walter Benjamin

Benjamin inicia o texto tomando, desde logo, o conceito da superestrutura de Karl Marx, para com ele empreender o caminho em torno das recentes transformações da cultura. "A transformação da superestrutura, que decorre muito mais lentamente do que a da infra-estrutura necessitou de mais de meio século para tornar válida a alteração das condições de produção, em todos os domínios da cultura" (BENJAMIN, 1994, p.165).

Devemos lembrar que tal teoria foi desenvolvida na fase da filosofia benjaminiana dita materialista, em que ele buscava refletir sobre as condições de produção e recepção da obra de arte na moderna sociedade industrial. O termo obra de arte aurática permite enxergar as mudanças tanto na questão da materialidade das obras quanto à sua recepção e conceituação na esfera do desenvolvimento dos modos de produção dessa sociedade. (PALHARES, 2006, p.13)

Mas afinal, que aura é esta que Benjamin tanto defendia em seu texto, e que tantos outros se referem a ela como sendo algo já definido e de conhecimento de todos, como um ponto em comum, e que todos conhecem seu significado.

Semanticamente, a palavra origina-se na tradução do grego *aúra* para o latim *aura*, que significa sopro, ar, brisa, vapor. Nas imagens re-

ligiosas aparece ilustrada como um círculo dourado em torno da cabeça, onde talvez daí derive o termo latino *aureum* (ouro), que deu origem à palavra *auréola*. Entretanto ambas remetem à valorização sagrada ou sobrenatural de um personagem.

No decorrer do texto, Benjamin retorna à visão de que a história da arte é marcada por dois momentos diferentes: o da veneração e o da beleza autônoma; sendo que ele tenta reconstruir a história da arte a partir do confronto de dois pólos, o de valor de culto e o de valor de exposição (BENJAMIN, 1994, p.172). Sabe-se que no início, as imagens serviam inteiramente à magia, nelas predominando o valor de culto. Com a crescente possibilidade de exibição por meios de exposições e concertos, o peso começa a recair sobre o valor de exposição. É por isso que alguns pensadores afirmam que arte é definida pela sacralização do ambiente em que está exposta e não pelo objeto que a materializa.

Veremos o que a perda desta tão falada aura provoca na arte. Benjamin escreve sobre uma alteração expressiva no estatuto da própria obra de arte, agora submetida basicamente ao processo de reprodução, que é a da perda do seu caráter de autenticidade. Para o autor, isto se deve ao fato de que, sob efeito da reprodução, o tradicional como autêntico tem seu testemunho histórico abalado, visto que a duração material do evento produzido perde seu elo original. Na verdade, o processo de reprodução na obra de arte vai afetar em cheio a sua *aura*. Com a alta reprodutibilidade técnica do capitalismo, o que se deu foi a passagem do valor da obra como objeto de culto para o valor da obra como realidade exibível. Para Benjamin, tais transformações históricas do processo de reprodução ocasionaram mudanças de percepção e de sentimento no âmbito da sensibilidade humana (BENJAMIN, 1994, p. 166).

Quando se fala de reprodução, o que vem à mente é a condição de autenticidade da obra, o seu *hic et nunc* (o aqui e agora). Como principal exemplo dessa situação, Benjamin aponta o caso da fotografia e do cinema. Tanto por aquela capacidade que tais linguagens têm de “ressaltar aspectos do original que escapam ao olho”, quanto pela referida possibilidade de situações em cujo contexto o original não seria encontrado (BENJAMIN, 1994, p. 168).

Contudo, com relação à primeira característica, Benjamin observa que o modo legitimamente revolucionário da fotografia e do cinema como técnicas de reprodução foi a descoberta de um inconsciente vi-

sual. Para ele, é diferente a natureza do que é percebido pela câmara e pelos olhos, visto que a câmara adotaria o espaço inconsciente de ação do homem. “A catedral abandona seu lugar para instalar-se no estúdio de um amador; o coro, executado numa sala ou ao ar livre, pode ser ouvido num quarto” (BENJAMIN, 1994, p.168).

Todavia, é preciso observar que o autor não ignora o perigo que essas obras de arte correm com a liquidação deste valor, com a possibilidade de, enquanto mercadorias, serem apenas subordinadas ao valor de mercado.

Em uma das partes de seu ensaio, intitulada “Fotografia”, o autor retoma a questão da aura das fotografias antigas do ponto de vista do valor de culto e ordena o seguinte comentário para o que agora julga ser sua última aparição:

Com a fotografia, o valor de culto começa a recuar em todas as frentes, diante do valor de exposição. Mas o valor de culto não se entrega sem oferecer resistência. Sua última trincheira é o rosto humano. Não é por acaso que o retrato era o principal tema das primeiras fotografias. O refúgio derradeiro do valor de culto foi o culto da saudade, consagrada aos amores ausentes ou defuntos. A aura acena pela última vez na expressão fugaz de um rosto, nas antigas fotos. (...) Porém, quando o homem se retira da fotografia, o valor de exposição supera pela primeira vez o valor de culto (BENJAMIN, 1994, p. 174).

Tal afirmação nos parece dúbia, visto que, no início do texto, o autor argumenta o seguinte: com a reprodutibilidade técnica o valor de exposição supera o de culto porque destrói a qualidade de único inacessível daquilo que se mostra, aproximando-o do expectador através da multiplicação. Levando o argumento às últimas conseqüências, chegaríamos à conclusão que as fotografias como imagens produzidas tecnicamente não poderiam ter aura.

Entretanto, a aura resiste encontrando seu último refúgio no rosto humano. Porém não é devido à autenticidade, entendida aqui como unidade numérica, mas possivelmente àquele “valor mágico” que o autor atribui às fotografias antigas no ensaio escrito em 1931 intitulado: Pequena história da fotografia, no qual ele afirma que: “o rosto humano era rodeado por um silêncio em que o olhar repousava” (BENJAMIN, 1994, p.91)

Sendo assim, estes retratos fotográficos respondem ao mistério da definição de aura, já que nos leva a recolher e contemplar a sua essência de beleza “melancólica e incomparável”.

No entanto, surge a necessidade de esclarecermos que, a reprodução é capaz de multiplicar o objeto e criar uma arte reproduzível ao infinito, que desvaloriza a sua existência única e indo contra padrões estéticos que ainda estão cheios de elementos culturais, modificando assim a maneira de inserção da arte na sociedade burguesa daquela época.

Ainda sobre a questão da aura em Benjamin, observamos que o autor trata deste tema em outros ensaios, que embora não seja o objeto principal deste estudo, não podemos simplesmente ignorar estas citações, já que poderão ser úteis na definição da aura sobre a ótica do autor.

A última vez que ele discutiu a questão da aura da obra de arte foi em 1939, no ensaio “Sobre alguns temas em Baudelaire”, que foi concebido inicialmente como uma revisão da parte intitulada “Flâneur” que é um capítulo do livro inacabado *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, retirado da Obra das Passagens.

Podemos inferir que ele considerou adequado abordar novamente a questão da perda da aura destacando suas aparências negativas durante a redação do novo texto sobre o *flâneur*.

Contudo, ele já havia tentado isso no seu ensaio *O Narrador* de 1936, em que ele procura apontar como as mudanças na produção – principalmente com o nascimento do livro e da imprensa, que substituiu o trabalho manual – levaram a arte de narrar à extinção, criando assim formas modernas literárias, como o romance e a informação.

Notamos que sua teoria inicial parece ser passada pra trás por ele mesmo, ou, como considera Rochlitz (*apud* PALHARES, 2006, p.129) “acredito na inauguração de uma nova fase no pensamento de Walter Benjamin a partir de 1936 com o texto sobre o Narrador (...) nosso autor teria realizado entre estes dois textos não simplesmente uma relação de complementaridade, mas de tensão contraditória”.

Por isso, a relação entre aura como objeto original e único, e reprodução como essencialmente múltiplo, será posto em segundo plano, pois veremos adiante que a aura, ou a perda dela, será resultante de uma crise da percepção humana. Indiretamente podemos ainda culpar a reprodução técnica, mas sabemos que tanto a origem da aura da obra de

arte quanto as causas de seu declínio ainda estão obscuras em alguns pontos.

## **1.2 Visitando a arte ao longo do tempo**

Sabemos que, o trabalho de conceituar a arte é subjetivo, pois os sentidos de beleza e estética são relativos, partem da sensibilidade e do pensamento de cada indivíduo. De acordo com ARGAN (1998, p.38) arte é a capacidade criadora de expressar ou transmitir sensações ou sentimentos.

A arte busca e não alcança a perfeição, já que uma obra de arte provoca diferentes sensações e interpretações em seus espectadores. Há casos de obras que são consideradas artísticas para uns e simplesmente objetos sem valor para outros.

O ser humano sempre produziu arte, ou, como aponta Haar (2000) “o primeiro indício é, naturalmente, do início da civilização (há aproximadamente 15.000 anos)”. Conhece-se muito pouco desses seres que ali estiveram. O que se tem hoje é somente o registro de suas pinturas nas cavernas e algumas esculturas encontradas. Para Manguel (2001), “riscamos ou traçamos a palma da mão nas paredes de nossas cavernas, para assinalarmos nossa presença, preencher um vazio, sermos humanos pela primeira vez.” Contudo, sabemos que a maioria das manifestações artísticas primitivas se adequou a esse modelo.

A arte, assim como a música e a dança, consistia num componente da religião, vista também como um instrumento do poder. A ética da religiosidade não era bem definida, não havia uma compreensão de separação entre o bem e o mal, Deus e o Demônio. Notava-se um tratamento especial para os olhos, vistos como as janelas e as portas da alma. Na arte egípcia a exposição das figuras com os rostos de perfil, mas com os olhos, também vistos como as janelas da alma, e o corpo, em virtude do posicionamento do coração, apresentados de frente.

O Classicismo, ideal de beleza e perfeição, representou o apogeu da arte grega. Embora saibamos da importância artística dos egípcios, foi na Grécia que surgiu o conceito contemporâneo de arte, tratando-se de uma visão racional, uma tentativa de explicar o mundo pela razão e não pelos sentidos (mítico, místico, religioso e esotérico) existentes nas cul-

turas passadas. Entretanto, o pensamento racional ainda não consegue se livrar dos pensamentos anteriores.

A arte grega teve a egípcia como a maior fonte inspiradora, aplicando a mesma proporção natural para representar o corpo humano, porém, com uma anatomia distinta, mais desenvolvida e com mais vivacidade. A força física era considerada o padrão ideal para moldar o corpo masculino, e sugeria um preparo para a guerra. Pelo fato de não ter uma função religiosa a exemplo do Egito, a arte pôde evoluir livremente.

Theodor w. Adorno, numa de suas teses sobre arte e religião, cita que:

A exaltada unidade de arte e religião é, e sempre foi, altamente problemática em si mesma. Na verdade é amplamente uma projeção romântica ao passado pelo desejo de relações orgânicas e não-alienadas entre os homens, para deixar de lado a universal divisão do trabalho. Provavelmente tal unidade jamais existiu em períodos em que se possa falar de arte no sentido apropriado de liberdade da expressão humana como distinta dos símbolos de ritual que são obras de arte apenas por acaso. É revelador que a idéia desta unidade tenha sido concebida na época romântica. É errada a tese de que a arte se tenha separado da religião apenas numa fase tardia do iluminismo e da secularização<sup>1</sup>.

As motivações do artista egípcio, por exemplo, é mais ritual e religiosa, enquanto o Gótico é mais simbólico. No caso do renascentista, que é mais voltado para a representação e para a *mimesis*, realmente houve mudanças marcantes (séculos XV e XVI). Neste mesmo período, a instrumentalização dos artistas já contava com o apoio da ciência, fazendo uso da câmera escura para auxiliar de maneira tecnológica o processo de criação de um desenho ou pintura. Isso ocorreu em 1490 com Leonardo da Vinci, que defendia que “arte e ciência constituíam uma única forma de atividade intelectual”.

Com a modernidade, que nasceu com os Iluministas, a razão foi adotada como início causador do pensamento. As transformações não estão puramente na Arte em si, mas especialmente no seu contato com o mundo e com a humanidade. Com a chegada da indústria (meados do

<sup>1</sup> Disponível em: [www.adorno.planetaclix.pt](http://www.adorno.planetaclix.pt). Acesso em 08/05/2007

século XIX), as cidades começaram a atrair pessoas, crescer e, assim, a vida urbana começou a ser o cotidiano de uma parcela cada vez maior da população. A tecnologia passou (e passa, até os dias de hoje, cada vez mais) por um acelerado desenvolvimento, o que alterou o ritmo e a percepção do mundo. Para as Artes, a invenção da fotografia (em 1853) foi a raiz de uma nova questão, que não se voltava para um estilo, mas sim para a própria Arte enquanto instituição e para todos os seus estudiosos, colocando em dúvida o que era Arte.

Daí surge o impressionismo, seguido pelo expressionismo, que deram origem ao debate, que o cubismo<sup>2</sup> iria aprofundar, em torno da capacidade do homem moderno de produzir o seu trabalho. A partir daí, tanto os padrões de vida quanto o pensamento não poderiam mais se prender às tradições arcaicas, amparadas no antigo regime (a nobreza e o clero). É certo que a Arte, após modificar sua própria estrutura, altere o cotidiano do mundo em nome da ciência e da razão. A este movimento se dá o nome de “Vanguarda Histórica”. Vanguarda porque, pela primeira vez, a Arte terá como causa a função política e social – o termo tem origem militar e significa as tropas que vão à frente do pelotão, tropas de choque, tendo, assim, o primeiro contato com o adversário inimigo.

---

<sup>2</sup> **O impressionismo** surgiu na segunda metade do século XIX, e seus artistas se empenharam para registrar a impressão momentânea, dispensando as técnicas tradicionais acadêmicas. Diferente dos artistas acadêmicos, os impressionistas valorizavam a luz natural e cenários externos ao ateliê. **O expressionismo**, corrente artística da virada do século XIX para o XX. Assim como o impressionismo, os expressionistas não seguiram os cânones, mas trilharam seu caminho independentemente. A pintura não representava mais a imagem real ou o efeito da luz. Distorções intencionais na imagem geravam novas formas que expressavam os sentimentos do artista (ou seja, imagens de tempestades e pinceladas “nervosas” podiam expressar a angústia do artista, sem que necessariamente estivesse chovendo). Vincent Van Gogh e Paul Gauguin são exemplos de artistas que marcaram esta fase da pintura moderna. **Os cubistas** (movimento iniciado em 1907) aprofundam a discussão em imagens abstratas por uma corrente de pensamento completamente racionalizada: se o homem agora é moderno por seus meios de trabalho serem (ou porque a tecnologia se desenvolve aceleradamente, aumentando na mesma proporção que sua influência no cotidiano), então seus padrões de vida e pensamento não podem mais se prender às tradições arcaicas, amparadas no antigo regime (a nobreza e o clero). É preciso que a Arte, após transformar sua própria estrutura, transforme o cotidiano do mundo em nome da ciência e da razão. A este movimento se dá o nome de “**Vanguarda Histórica**”. Retirado de [www.cdcc.usp.br/ciencia/index.html](http://www.cdcc.usp.br/ciencia/index.html). Acessado em 02/05/07

A Vanguarda Histórica foi um dos períodos artísticos mais produtivos na história da humanidade, uma revolução na maneira de produzir, expor e receber a Arte. Porém sua duração foi muito breve: com a segunda guerra mundial, os artistas europeus migraram para os Estados Unidos e para a ex-União Soviética, perdendo suas causas em ambos os lugares.

Este movimento veio justamente para chocar, ou melhor, para negar o que era conceituado como arte. A produção artística, antigamente envolvida por uma mítica (mítica esta, denominada pelo teórico alemão Walter Benjamin de “aura”, por ser quase um ritual, como a religião) começava a perder seu valor de aura em troca do seu valor expositivo. Enquanto a arte aurática é restrita a um pequeno grupo, a arte de exposição é voltada para as massas. Este modelo destruiu a tradição de culturas inteiras, nivelando, devido ao alcance dos meios de comunicação, todos os cantos do mundo.

Em 1930, Walter Benjamin já previa um futuro problemático para a Arte e a cultura depois da morte da aura, gerada pela reprodutibilidade técnica artística (ou seja, a arte agora não era uma peça única e exclusiva, mas era infinitamente reproduzida, como a fotografia e o cinema, que contém um negativo e várias cópias). No entanto, o que ele não previu foi o que exatamente a substituiu. O modernismo modificou profundamente a vida humana e foi modificado, principalmente por sua aglutinação ao capitalismo avançado como o antagonico “estilo Moderno” (antagônico porque a Vanguarda modernista condenava todo e qualquer estilo, até ser mais um estilo entre tantos outros).

Por volta da década de 50, o mundo foi palco de uma avalanche de manifestações em defesa das diferenças. Nas Artes, o **Pop** surgia com o discurso de aproximar Arte e vida, tendo como um dos maiores representantes o artista Americano Andy Warhol. Mas a crítica Pop ligeiramente cedeu lugar a uma indústria cultural, a lacuna imprescindível para o mercado capitalizar aquilo que ainda era a última coisa livre de valores – a consciência, pois o capitalismo viu nos movimentos políticos das minorias a conveniência de satisfazer estas necessidades, tornando as minorias inúmeros públicos alvos.

Num mundo onde há tecnologia, a arte entra em um processo de modernização. Com o advento da revolução industrial, a tecnologia definitivamente se inseriu no processo artístico (PROENÇA, 2004, p.



87) e a arte, que até então era produzida de forma inteiramente manual, passou a se utilizar de elementos que a modernidade dispôs.

Hoje se compreende que a junção da tecnologia com a arte é muito mais necessária e inevitável, tornando assim o momento atual singular no que se refere à indispensável troca entre cientistas e artistas.

Atualmente, vivemos na era da pós-modernidade: “foi o boom da bomba atômica em Hiroxima em 6 de agosto de 1945 às 8h:15 da manhã, que a modernidade equivalente a civilização industrial encerrou seu capítulo”, uma década depois o pós-modernismo entrava em cena, e como característica comum é a presença da superficialidade, da imagem produzida, do chip, da saturação, da sedução, do niilismo e do simulacro perfeito da realidade, ainda para o autor a des-referencialização do real, e a des-substancialização do sujeito é o que sintetiza hoje o drama da pós-modernidade (SANTOS, 1989, p.21)

Segundo a teoria de alguns autores que discutem sobre a questão da Pós-modernidade, hoje é possível a substituição do mundo real por uma versão simulada tão eficaz quanto a realidade. Em outras palavras, a simulação cria um perfeito simulacro da realidade, como um sonho tão vívido que, ao "acordarmos", não conseguimos distinguir entre ilusão e verdade.

No entanto, sabemos que a arte tem sido influenciada há bastante tempo pelos novos horizontes que a tecnologia abriu. A temática futurista mesmo no começo do século passado tinha grande força e a chamada Arte Moderna tinha como um de seus principais elementos a máquina. Porém, esta influência não foi vista com bons olhos por todos da época. De acordo com alguns artistas, artista e máquina eram essencialmente incompatíveis e a beleza artística era inevitavelmente feita à mão, longe de qualquer processo de produção em larga escala.

Um objeto só se torna uma obra de arte quando o contexto o permite. É justamente este contexto que origina a maneira como se relacionam o conteúdo da obra e o modo de apresentação. Em qualquer momento histórico os artistas têm coisas a dizer que obviamente se relacionam com o modo como vivem o seu momento histórico.

A partir deste histórico de evolução das artes questionaremos qual é a relação da arte com a tecnologia nos dias atuais e como esta poderá contribuir para o desenvolvimento da arte, incluindo a arte digital

(criada em computadores). Analisaremos as fotografias digitais, tendo como base os princípios aplicados por Walter Benjamin em relação à “aura” das obras de artes e verificando os conflitos dessa relação na sociedade Pós-moderna.

### 1.3 A captura das imagens

Registros demonstram que desde a época de Aristóteles já se conhecia o processo de produção de imagens através da passagem da luz por um pequeno orifício, e que os princípios básicos da óptica e da química – que mais tarde possibilitaram o surgimento da fotografia.<sup>3</sup> , já eram aplicados.

Ela de fato surgiu em meados de 1826, pelo inventor e litógrafo francês Joseph Nicéphore Niépce. Logo nesta época ela despertou o interesse das pessoas, que foram logo comprar as lentes e os reagentes químicos e começaram a registrar suas primeiras imagens.

Fotografar tornou-se uma atividade em franca expansão. Rapidamente tomou conta do mundo. Em 1853, cerca de 10 mil americanos produziram três milhões de fotos, e três anos mais tarde a Universidade de Londres já incluía em seu currículo a fotografia. Em junho de 1888, com George Eastman, surge a Kodak. A fotografia tornou-se mais popular com este tipo de câmera que era bem mais leve, de baixo custo e simples de operar. A fotografia deu ao homem uma visão real do mundo, tornando-se assim, um instrumento de como captar imagens dos registros da História.<sup>4</sup>

Logo se formou uma grande polêmica entre os pintores. Eles acreditavam que o novo método acabaria com a pintura, não admitindo, portanto, que a fotografia pudesse ser reconhecida como arte, uma vez que era produzida com auxílio físico e químico. A antecipada conclusão fez com que pintores fossem resistentes à utilização da fotografia fazendo com que procurassem uma nova forma de expressão, dando

<sup>3</sup> Retirado de [www.fotoserumos.com/histfoto.htm](http://www.fotoserumos.com/histfoto.htm). Acessado em 05/09/07

<sup>4</sup> Retirado de [www.fotoserumos.com/histfoto.htm](http://www.fotoserumos.com/histfoto.htm). Acessado em 05/09/07

origem ao movimento impressionista, que, aos poucos, encontrou rumo e reconhecimento na história das artes visuais.<sup>5</sup>

Os pintores, de acordo com Benjamin, achavam que a fotografia era um mecanismo meramente técnico, não era arte. Na verdade, o surgimento da fotografia contribuiu para a abstração, na medida em que as mãos são liberadas e o olho é hiper-valorizado.

Pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho. Como o olho apreende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução das imagens experimentou tal aceleração que começou a situar-se no mesmo nível que a palavra oral (BENJAMIN, 1994, p.167)

No texto “*Pequena História da Fotografia*” Benjamin identifica três momentos essenciais na história da fotografia. Primeiro, o período do “florescimento”, que vai de 1839 até meados dos anos 50. Depois o período de “prosperidade” da arte fotográfica, com um grande crescimento quantitativo, mas dissociado de um crescimento qualitativo. E por fim, o de “purificação”, em que se procura o cuidado de obter uma maior qualidade da imagem.

Benjamin constatou, pela primeira vez, o declínio histórico da aura, ao se deparar com o retrato do jovem Kafka: “Em sua tristeza, esse retrato contrasta com as primeiras fotografias, em que os homens não lançavam no mundo, como o jovem Kafka, um olhar desolado e perdido. Havia uma aura em torno deles, um meio atravessado por seu olhar lhes dava a sensação de plenitude e segurança” (BENJAMIN, 1994, p.98).

Vendo por esse sentido, para Benjamin parece imaginável que a fotografia era uma grande e misteriosa experiência, pois a nitidez e a veracidade desses rostos assustavam pelo fato de parecer que essas imagens fossem capazes de vê-lo. Esta sensação surgiu por que os primeiros fotógrafos focavam as faces dos seus modelos, sem nenhum objeto a mais na cena, nem qualquer indicação sobre quem eram, fazendo com

---

<sup>5</sup> A discussão retorna, de algum modo, nos dias de hoje, envolvendo duas formas distintas de captação de imagens, a fotografia analógica e a fotografia digital, que posteriormente será aprofundada observando a sua relação com a conceituação da arte anteriormente citada por Walter Benjamin.

que o rosto humano fosse rodeado por um silêncio, em que o “olhar repousava”, e pelo “círculo de vapor”, que era uma circunferência gasosa derivada do processo químico da própria fotografia. Esta impressão era reforçada pelo fato de a fotografia ser produzida por meio do daguerreótipo, que permitia uma única cópia, fazendo com que todo esse mistério contribuísse para a aparição da aura nessas imagens.

Vale ressaltar que nesse momento do desenvolvimento técnico, o processo mecânico se misturava com o manual. Mesmo que o modo de captação da imagem fosse mecânico, a preparação da placa e a revelação eram realizadas artesanalmente pelo fotógrafo, e o próprio processo de multiplicação das imagens era feito por ele. De um modo geral, fotografar era um processo demorado e que dava trabalho. Mas tudo isso muda a partir de 1880, pois os aprimoramentos permitiram a reprodutibilidade muito rápida e conseqüentemente a sua banalização, já que houve um barateamento tanto do aparelho quanto da foto. Como o processo foi simplificado, vez que até o tempo de exposição foi diminuído, não era mais preciso conhecimentos específicos para ser fotógrafo. Ocorre, então, a troca dos artistas-fotógrafos pelos simples comerciantes deste meio, que se tornaram meros produtores.

No entanto, alguns fotógrafos não aceitam esse processo de “decadência” da fotografia, e tentam reconstruir uma aura postiça, utilizando falsos meios, introduzindo acessórios que desviam a atenção do espectador, tentando recuperar o antigo status, e ainda retocando manualmente a cópia, para recriar aquele ar de mistério que para eles é sinônimo de aura.

Por conseguinte, a história da fotografia poderia ser dividida em: fase aurática, em que a aura é entendida como uma qualidade estética, fruto da adequação exata entre objeto e técnica; o período de declínio da aura e, como conseqüência, de produção da falsa ou pseudo-aura, como se deu na fotografia pictorialista; e, por fim, o de sua destruição. Ou seja, a partir do momento em que histórico-tecnicamente a aura vai desaparecendo da fotografia, os fotógrafos como reação constroem essa falsa aura, que, por sua vez, é destruída num terceiro momento. (PALHARES, 2006, p.35).

Em meados do século XX, a fotografia passa a ser muito utilizada pela imprensa em todo o mundo, fazendo com que os fabricantes inven-

tassem equipamentos mais leves e melhores. Com isso, há uma despertar da atenção do público em geral para as novidades tecnológicas e a obtenção de imagens cada vez mais belas. Criando assim, no final dos anos 80, uma nova tecnologia que conquistaria um grande espaço na fotografia, que foi a utilização do digital, fazendo com que o analógico tendesse a entrar em declínio, onde o fascínio exercido durante décadas pelos laboratórios fotográficos de revelação e ampliação transformasse essa prática tão comum da fotografia analógica em coisa primitiva.

Na fotografia digital, a imagem é transformada em milhares de pulsos eletrônicos, podendo ser armazenada em computadores, disquetes, *CD-Rom* ou cartões de memórias e, dessa forma, ser transmitida por satélite logo após sua produção, com a ajuda de um computador portátil e telefone. Uma rapidez de que a fotografia analógica não dispõe.

Sabemos que este novo processo revolucionou a história da fotografia, o computador tem sido utilizado freqüentemente para manipular e reutilizar os elementos fotográficos de um modo muito ágil, diferente do processo do analógico. “As capacidades de retoque do computador são tão eficientes, sutis e indetectáveis quanto os passes de um mágico. Com as novas tecnologias computacionais, a fotografia pode ser reorquestrada de modo a preencher qualquer desejo” (SANTAELLA e NOTH, 1997, p.139).

Só que todo este processo inovador tecnológico trouxe junto uma discussão que não pode deixar de ser citada, a questão da ética na manipulação das imagens. Acontecimentos recentes mostram o sério problema da manipulação e fabricação de imagens, de modo a torná-las mais realistas e sedutoras, sem ética, sem escrúpulos.

O exemplo da fotografia também pode nos ajudar a aprimorar a noção que temos do papel representado pelo *hardware* tecnológico no que diz respeito à forma de o artista lidar com o seu meio ambiente. O que é decisivo para a qualidade do produto fotográfico não é o equipamento técnico como tal, mas aquilo em que ele resulta- isto é, a imposição mecânica da imagem projetiva do mundo físico. Esta imposição é apenas o passo mais radical de uma longa evolução que se iniciou quando os organismos desenvolveram olhos pra obter informações sobre o meio ambiente além do alcance de seus corpos. (...) Na câmera fotográfica, pode-se dizer que o próprio mundo visual impõe sua

projeção diretamente sobre a superfície pictórica. (ARNHEIN, 2004, p.132)

Sabemos que a edição sempre ocorreu com a fotografia, inclusive a montagem. Com o avanço tecnológico, porém, essa prática se torna mais fácil e comum, podendo interferir na credibilidade, nos levando a discutir principalmente como as fotografias digitais podem ser consideradas obras de arte.

## 1.4 A crise da arte na pós-modernidade

Vimos como a idéia de arte foi evidenciada através dos tempos, e finalmente chegamos à atualidade onde poderemos observar esta relação da arte com a sociedade atual.

Primeiramente devemos esclarecer sobre o conceito de Pós-moderno ou Pós-modernidade, já que diversos autores divergem e conceituam esta relação no campo da sociologia, que segundo definição de COELHO (1996, p. 105) "para a pós-modernidade, não haverá mais essa distinção entre ambos os procedimentos. A arte não mais combate a ciência ou a tecnologia, como acontecia nos tempos modernos", porém quando nos referirmos a esta idéia é no sentido de ruptura ou quebra de paradigmas que se apóiam no período final dos anos 50 ou começo dos 60 onde surgia a *pop art*, com Andy Warhol, que criou uma nova estética para as artes.

Característica fundamental dos pós-modernismos é o apagamento da antiga fronteira entre a alta cultura e a assim chamada cultura de massa ou comercial, e o aparecimento de novos tipos de texto impregnados das formas, categorias e conteúdos da mesma indústria cultural que tinha sido denunciada com tanta veemência por todos os ideólogos do moderno. (JAMESON, 1996, p.28)

Com a arte Pop as obras se tornam impuras, se misturam estilos e tipos de arte, cores, formas e materiais. A arte sai da sua redoma: as pinturas deixam de aparecer só em quadros, a escultura se faz de gesso, de plástico ou até de lixo. A desordem se instala. Tudo é permitido. A

proliferação de estilos revela a inexistência de um critério para distinguir a arte do que não é arte. Deixa de ser possível ensinar o que é a arte através da exemplificação porque deixam de existir traços comuns entre as obras.

É a liberdade que inspira estas obras, é o desejo de poder fazer da arte um palco para a diversidade das pessoas e das suas experiências. Não são anti-modernos, mas sim pós-modernos. Querem romper o passado com o novo modelo, de acordo com as transformações da sociedade.

Marcar uma data precisa para o surgimento do pós-moderno é tão ineficiente quanto arriscar conceitos que o definam. O que é, afinal, o pós-moderno? Sua denominação, como pista, nos traz uma idéia temporal: ele é o que vem depois da modernidade. Mas ninguém sabe ao certo quando foi que o moderno acabou. Se é que acabou, pois algumas correntes consideram o pós-moderno apenas uma faceta mais auto-crítica e desesperançosa do moderno, chamam-no, inclusive, de "ultra-moderno".<sup>6</sup>

Ainda segundo COELHO (1996) o artista do século XIX será percebido como um herói sem causa, que fala exclusivamente a partir do seu próprio Eu, diferentemente do artista do século XX, que passa a ser aquele que abraça as causas sociais, o artista ideologicamente engajado. É claro que estas classificações correspondem exclusivamente à sociedade ocidental, e que o fortalecimento de um olhar sobre o artista não significa o desaparecimento dos outros olhares. Estes continuam presentes na trama social.

Portanto a arte passou por profundas modificações principalmente com a chegada de novas tecnologias. Hoje podemos identificar facilmente elementos que comprovem a atuação da tecnologia sobre obras artísticas.

O compositor pernambucano Chico Science escreve o verso "Computadores fazem arte" em uma de suas canções (Science 1994). Muitos discordam dessa posição, mas devemos ver que sem a presença humana qualquer máquina torna-se inútil, mas a idéia humana somada com a

---

<sup>6</sup> Retirado de [www.educacaopublica.rj.gov.br/suavoz/sv04.htm](http://www.educacaopublica.rj.gov.br/suavoz/sv04.htm). Acessado em 21/07/07.

execução precisa da máquina torna esta, de certa forma, co-autora de obras artísticas.

Fica difícil a compreensão de todo este universo virtual gerado hoje pelos computadores. Como pode criar uma representação do real quase tão perfeita quanto o próprio real, ou até melhor do que ele. A "cultura do simulacro", como chamou Brissac e argumentou Umberto Eco<sup>7</sup>, tem como fascínio não a arte renovadora das vanguardas modernistas, mas as tentativas de reproduzir o já existente, produzindo, assim, o falso verossímil, o que poderia ser, mas não é, o virtual. E compreende-se a superficialidade desse virtual tomando-se como gênese da reprodução a lógica cognitiva digital.

Visitando exposições de arte futurista ou mesmo pesquisando na Internet, podemos ter acesso a infinidade de artes visuais criadas inteiramente em computadores. Esta nova modalidade artística retrata elementos futuristas como o robô ou mesmo exibe imagens abstratas de grande impacto estético, criadas a partir de programas gráficos.

Onde nesta nossa pesquisa sobre arte e tecnologia, nos deparamos com o livro do professor Arlindo Machado, que produziu um trabalho bastante interessante sobre arte e mídia que ele designa desta forma:

O vocábulo *ARTEMÍDIA*, forma aportuguesada do inglês *media arts*, tem se generalizado nos últimos anos para designar formas de expressão artística que se apropriam de recursos tecnológicos das mídias e da indústria do entretenimento em geral, ou intervêm em seus canais de difusão, para propor alternativas qualitativas. *Stricto sensu*, o termo compreende, portanto, as experiências de diálogos, colaboração e intervenção crítica nos meios de comunicação de massa. Mas, por extensão, abrange também quaisquer experiências artísticas que utilizem os recursos tecnológicos recentemente desenvolvidos, sobretudo nos campos da eletrônica, da informática e da engenharia biológica. Incluímos. Portanto, no âmbito da arte-mídia não apenas os trabalhos realizados com mediação tecnológica em áreas mais consolidadas, como as artes visuais e audiovisuais. (MACHADO, 2007, p.07).

Devemos encarar que os produtos da mídia podem significar formas de arte, ou talvez, as artes é que busca de alguma maneira participar

<sup>7</sup> Retirado do site [www.educacaopublica.rj.gov.br/suavoz/sv04.htm](http://www.educacaopublica.rj.gov.br/suavoz/sv04.htm) acessado em 21-07-2007



deste novo meio midiático na realidade este conceito é muito mais que utilizar câmeras, computadores, ou outros elementos para produzir arte, ou simplesmente veicular arte no meio massivo de comunicação (televisão, internet), creio sim que a fusão destes elementos de arte com os meios tecnológicos atuais derivam sim de uma evolução ou transformação do nosso meio social.

A arte e sua veiculação na mídia representam, para alguns, a oportunidade de difundir a produção de um pensamento, e o resultado que o reconhecimento dessa visibilidade proporciona se traduz na possibilidade de manter e de dar continuidade à elaboração de tal pensamento para outras pessoas.

Cada vez mais, a produção artística tem características de mercadoria, e como toda mercadoria está sujeita a operação mercadológica que todo produto possui, inclusive o consumo rápido e descartável. Com isso a arte está muito mais próxima das pessoas, já que ela circula de uma maneira bastante ampla e não mais restrita a pequenos grupos.

Quando um quadro de Picasso vai para o sabonete, quando Monet vira estampa de toalha de banho, toda proteção que a aura da arte possuía, e que a tornava tão distante do grande público, desaparece. Ainda sim a aura – de seu alto valor simbólico- que se associa o objeto à sua imagem (à de Picasso e Monet, e não de um Fulano de Tal) A antiga proteção intocável da aura dá lugar ao câmbio irrestrito de significados. (DIAS, 2006, p.16)

Toda essa mudança estética e de comportamento traz uma discussão importante para a sociedade, pois como podemos dividir o que é arte do que não é? A polarização, característica tão comum na modernidade se perfaz na pós-modernidade, já que assinala o aumento da importância da cultura, permitindo dizer que tudo na vida social tornou-se algo cultural. Por isso é importante tomarmos cuidados, pois as estratégias da indústria cultural é fazer a vida se tornar um grande espetáculo. “A fotografia, o vídeo e o computador foram também criados e desenvolvidos objetivando os princípios de produtividade na lógica da expansão capitalista.” (MACHADO, 2007, p.11)

Onde nos faz crer que a produção da “artemídia” feita na própria mídia ou meio de comunicação, e não somente nos espaços tradicionais de arte, possibilitou uma nova perspectiva dos modelos atuais de produção da arte.

Já houve um tempo em que se podia distinguir com total clareza entre uma cultura elevada, densa, secular e sublimada e, de outro lado, uma subcultura dita de massa, banalizada, efêmera e rebaixada ao nível da compreensão e da sensibilidade do mais rude dos mortais. Se em tempos heróicos, como aqueles da Escola de Frankfurt, por exemplo, a distinção entre um bom e mau objeto de reflexão era simplesmente axiomática, nestes nossos tempos de ressaca da chamada pós-modernidade (MACHADO, 2007, p. 23)

Mais é importante salientar que as transformações da tecnologia permitiram o aparecimento de um sistema de arte atento às novas estruturas informacionais, capaz de absorver e produzir uma cultura contemporânea ao seu tempo, e que esta abertura é o reflexo da evolução da sociedade.

Porém creio que o foco principal quando visitamos um evento de arte eletrônica, ou quando vemos uma revista dedicada a esta área não está mais na questão da tipologia da arte e sim numa preocupação técnica de qual *software* (programa de computador) ou com que *hardware* (equipamento) foi produzido a arte em questão.

Será que cabe ainda procurarmos saber se tais objetos são arte ou não, ou será que o mais importante é percebermos a sua existência, propagação, e implantação na nossa vida, fazendo com que procuremos titulações mais adequadas lembrando que em todas as etapas de grandes transformações, a quebra dos modelos tradicionais se faz presente.

# Capítulo 2

## A Análise da Aura das Fotografias Digitais na Atualidade

### 2.1 Metodologia

Para a execução desta monografia, foram adotados procedimentos metodológicos de forma programada que possibilitaram a finalização deste trabalho. Inicialmente, temos o delineamento da pesquisa, cuja ênfase reside no esclarecimento do tipo e da natureza da pesquisa. O delineamento da pesquisa consiste em uma descrição simplificada da forma como a pesquisa foi conduzida.

Condição necessária, mas não suficiente, o método não tem força por si mesmo de produzir aquilo que se almeja. Não tem, simplesmente, por que não existe. Passa a existir no momento em que começa o processo de conhecer. Quando é que se pensa em método? Quando se tem um problema a enfrentar, um objetivo a alcançar. Então por medo de errar, por economia ou para evitar o capricho ou o acaso, somos levados a procurar meios KAPLAN (1972).

A natureza deste estudo voltou-se para a pesquisa qualitativa, que tem como intuito conhecer determinado fenômeno em toda a sua extensão, de forma a facilitar a descrição detalhada dos fatos. Sendo assim, teve-se a possibilidade de levantar os significados do conceito de “aura” e, a partir daí, perceber a configuração da arte na fotografia digital.

Segundo OLIVEIRA (2005), as abordagens qualitativas facilitam descrever a complexidade de problemas e hipóteses, bem como analisar a interação entre variáveis, compreender e classificar determinados processos sociais, oferecer contribuições no processo das mudanças, criação ou formação de opiniões de determinados grupos e interpretação das particularidades dos comportamentos ou atitudes dos indivíduos.

Prossegue a autora, acrescentando que a pesquisa qualitativa pode ser um estudo detalhado de um determinado fato, objeto, grupo de pessoas ou ator social e fenômenos da realidade. Esse procedimento visa buscar informações fidedignas para se explicar em profundidade o significado e as características de cada contexto, em que se encontra o objeto de pesquisa. Os dados podem ser obtidos através de uma pesquisa bibliográfica, entrevistas, questionários, planilhas e todo instrumento (técnica) que se faz necessário para obtenção de informações.

Inicialmente, adotou-se a pesquisa exploratória, que foi realizada para fazer uma investigação mínima da situação. Inclui-se nesta fase a obtenção de dados secundários, observação pessoal, entrevistas com o orientador ou com pessoas que conhecem a problemática abordada e leitura de estudos similares realizados anteriormente.

Com isso, partimos para a identificação dos autores – e das obras – que tratavam sobre a obra de arte e a sua “aura”, bem como os autores que tratavam desta evolução nas artes, imagens e fotografia, tomando-se como referência as obras de Taisa Palhares (2006), Lúcia Santaella (1997), Winfried North (1997), Rudolf Arnheim (1989), Martine Joly (2002), Antonio Machado (2007) e outros pesquisadores mencionados ao longo da fundamentação teórica.

Na definição de Mattar (2001), a pesquisa exploratória “visa prover o pesquisador de maior conhecimento sobre o tema ou problema de pesquisa em perspectiva”. Dessa forma, ao dar uma explicação geral, pode levantar um novo problema que será esclarecido através de uma pesquisa mais consistente.

O estudo exploratório foi utilizado, no nosso caso, pois a questão da aura da obra de arte, no universo da fotografia digital, é um elemento da nossa sociedade Pós-moderna. Já que o digital é uma invenção contemporânea e sendo assim, difícil a formulação e operacionalização de hipóteses sobre este universo digital, contudo sabemos que estamos

constituindo um primeiro passo para a realização de uma pesquisa que será mais aprofundada posteriormente.

Com isso, na etapa seguinte, a natureza da monografia também adota elementos de uma pesquisa explicativa, definida a partir de Alves (2003), como preocupação central em identificar os fatores que determinam ou que contribuem para a ocorrência de fenômenos, em sua relação de causa e efeito.

Na realidade, ela explica o “porquê” das coisas, utilizando o método de observar os fatos, cabendo ao pesquisador/observador concluir através de sua observação pessoal – que no nosso caso é a análise da relação aura X arte da fotografia digital. No que tange a este trabalho, a pesquisa explicativa se deu por meio do levantamento de dados, e da análise sobre a relação entre a obra de arte e a sua aura, sintonizada com o suporte tecnológico da fotografia digital.

As pesquisas exploratórias e explicativas foram operacionalizadas mediante pesquisa bibliográfica, de fundamental importância, pois lidamos diretamente com fontes científicas, sem precisar recorrer somente aos fatos da realidade empírica. A principal finalidade da pesquisa bibliográfica – segundo Oliveira (2005) – é levar o pesquisador a entrar em contato direto com obras, artigos ou documentos que tratem do tema em estudo. O mais importante para quem faz opção por uma pesquisa bibliográfica é ter a certeza de que as fontes a serem pesquisadas já são reconhecidamente do domínio científico.

Finalmente, após todas essas etapas, apresentamos a conclusão do nosso estudo, verificando a importância deste para a formação do conceito de arte no âmbito da atualidade.

As etapas metodológicas aqui apresentadas têm como objetivo tornar mais claros os caminhos percorridos no decorrer desta pesquisa. Todavia, os métodos utilizados serão melhor visualizados com o desenvolvimento das análises, ou melhor, com a construção da pesquisa propriamente dita.

### **2.1.1 Universo e Amostra**

Dentro destas etapas do processo metodológico, nesta pesquisa, iremos utilizar os recursos de análise do universo e da amostra.

O universo desta pesquisa são as fotografias desde a sua origem até

os dias atuais, e a sua amostra é realizada por conveniência, pois foram escolhidos aqueles exemplares que melhor demonstram a análise em questão.

Segundo Oliveira (2005) o termo universo significa a totalidade de pessoas que habita uma determinada área geográfica, ou o conjunto de elementos que compõem o objeto de nosso estudo. Nem sempre é possível pesquisar a totalidade desses elementos, ou todas as pessoas e grupos que se situam na área que delimitamos para nossa pesquisa de campo. Portanto cabe ao pesquisador, a partir da totalidade (universo), definir o tamanho de sua amostra.

No que diz respeito à amostra, Oliveira (2005) diz que ela é uma representação do universo da pesquisa, se faz necessário estabelecer critérios no processo de seleção para que a amostra seja significativa. Entenda que a amostra é um subconjunto dos elementos que compõem o universo. Segundo RUDIO (apud SELTIZ, 1994) a amostra pode ser não-probabilística ou probabilística.

Na pesquisa ora desenvolvida, a que melhor atende é o perfil da amostra não-probabilística, pois se define como aquela em que a seleção dos elementos da população (universo) para compor a amostra depende, ao menos em parte, do julgamento do pesquisador. São usadas quando os recursos financeiros, materiais ou de tempo para a realização da pesquisa são escassos e quando todo o universo estudado não está disponível. E dentro deste tipo de pesquisa, se tem ainda o fato de poder ser por conveniência, ou seja, os elementos da amostra são selecionados de acordo com a conveniência do pesquisador.<sup>1</sup>

E de fato foi dentro dessas expectativas que nossa análise foi realizada, pois utilizamos imagens, de acordo com o nosso repertório, que melhor definem a relação arte X aura, objeto de análise desta monografia.

---

<sup>1</sup> Retirado de [http://br.geocities.com/dceuniverso2/material/Paulo\\_De\\_Tarso/6\\_A\\_mostragem.rtf](http://br.geocities.com/dceuniverso2/material/Paulo_De_Tarso/6_A_mostragem.rtf).

## **2.2 A Análise das Fotografias Digitais e as propostas atuais de Arte Digital**

A fotografia pode ser abordada sob diversas formas, desde o modo material e técnico, descrevendo a máquina e os seus potenciais tecnológicos, até a questão da fotografia como maneira de representação da sociedade.

Já que a bibliografia consultada foi capaz de nos fornecer diversos caminhos dos muitos pontos de vista sobre a fotografia, a nossa discussão deverá cumprir as seguintes etapas: **buscar perceber quais são as produções que recebem o *status* de arte na contemporaneidade, envolvendo a questão da fotografia digital, como ela é produzida, como recebe tratamento e efeitos, seus usos midiáticos e as propostas de arte digital.**

Primeiramente, o autor JULIO CORTÁZAR (*apud* SANTAELLA, NOTH, 1997, p.118) em seu conto “Las babas Del diablo”, descreve de uma maneira bastante peculiar a questão da manipulação da imagem fotográfica, fazendo quase um “prenúncio” da situação atual.

Michel, um fotógrafo, sai para um passeio, em Paris, numa manhã de um domingo com sol e vento. Calculando que até as onze teria uma boa luz, a melhor possível do outono, apressa-se na busca de locais para tirar umas fotos. Enquanto prossegue na busca de uma cena fotografável, o personagem vai elaborando pensamentos que se tecem como uma espécie de teoria da fotografia sutilmente inserida nos entremeios do conto, que versa justamente sobre um fotógrafo nas vicissitudes do seu ato. Entre reflexões e eleições de paisagens e cenas, preguiçosamente o fotógrafo acaba por fixar se olhar sobre um casal incomum, um jovem, quase ainda menino, e uma mulher mais velha. Imaginou, a partir de sinais aparentemente inconfundíveis, uma cena de sedução. Conjecturando compulsivamente sobre qual seria o destino do par. Seguro da sabedoria do seu olhar, o fotógrafo não punha dúvidas nas interpretações que induzira (...) Apertando o gatilho, nada mais pode mudar, no entanto aquilo que deveria ter sido um flagrante de uma verdade revelada se converte em farsa incorrigível. Antes de tirar a foto, o olhar atento de Michel não havia deixado notar, num carro bem perto do casal, um ho-

mem que distraidamente lia seu jornal. Tão absorvido estava o fotógrafo na força interpretativa de seu olhar que jamais poderia supor que aquele homem naquele carro era, na verdade, o pivô da cena entre o garoto e a mulher sedutora.

Como pudemos notar, este fato surpreendeu o fotógrafo na medida em que a possibilidade de manipulação da fotografia – por meio de processos digitais – só passou a ser viável recentemente, ou seja, uma história narrada em meados dos anos 70 já antecipava o que viria a ser a configuração atual da fotografia.

Com o uso cada vez maior do microcomputador, muitos artistas podem utilizar imagens de uma fonte básica (fotografia) e manipulá-la utilizando a linguagem computadorizada, isto é, utilizando um *scanner*, aparelho que processa a imagem bidimensional e a transforma em linguagem digital. A fotografia então se torna maleável, pois agora consiste apenas em dígitos da linguagem binária.

A história da arte relacionada aos meios de comunicação de massa do final do século XX está ligada ao desenvolvimento da fotografia no decorrer do século. Com a fotografia, os seres humanos começaram a participar da manipulação do tempo em si, capturando, reconfigurando e criando variações com intervalos de tempo, avanço rápido, câmera lenta e outros relacionados à própria arte da fotografia.

As fotografias de cavalos em movimento feitas por Muybridge em 1878 foram as primeiras a captar o que parecia ser a seqüência real e discreta do movimento. Ele concebeu uma maneira de representar a velocidade de um cavalo correndo por meio da ação de várias máquinas fotográficas, enfileiradas e preparadas para disparar em seqüência quando o cavalo passasse correndo.





*Figura 1: A natureza: estudos de locomoção animal, 1878.*

*Fonte: [www.masters-of-photografy.com](http://www.masters-of-photografy.com)*

Nesta mesma época, as fotografias eram guardadas como verdadeiros objetos de arte, talvez pelo custo de sua elaboração ou ainda pela “novidade tecnológica” para época. Ou, além disso, por se tratar de pessoas ilustres, que detinham dinheiro ou poder. Onde podemos observar o que Benjamin defendia como “último refúgio da aura” no caso das fotografias do rosto humano, no qual ele afirma que: “o rosto humano era rodeado por um silêncio em que o olhar repousava” (BENJAMIN, 1994, p.91)



*Figura 2: Sem Título*

*Fonte: [www.quartacoloniaitaliana.vilabol.uol.com.br/mini...](http://www.quartacoloniaitaliana.vilabol.uol.com.br/mini...)*



*A natureza: estudos de locomoção animal, 1878.*

*Fonte: [www.masters-of-photografy.com](http://www.masters-of-photografy.com)*

Como o cinema vinha se tornando cada vez mais dominado por *Hollywood* no final dos anos 20 até meados dos anos 40 e por volta dos anos 50 as artes visuais passaram por transformações profundas sob a influência do Dadaísmo europeu, principalmente o praticado por Marcel Duchamp (1887-1968).

As obras de Duchamp são de fundamental relevância para a questão da arte e dos novos meios de expressão, sobretudo porque nelas ele conseguiu reestruturar os limites da arte. Dessa forma, podemos dizer que Duchamp não apenas produziu obras de arte, mas especialmente, recriou o conceito de arte.



*Figura 4: L.H.O.O.Q. (sigla que, lida em francês, assemelha-se ao som da frase "Elle a chaud au cul", que, traduzida para o português, significa "Ela tem fogo no rabo"), que é uma reprodução da Mona Lisa, de Leonardo Da Vinci, com um bigodinho*

*Fonte: notrombone.wordpress.com*

Em meados dos anos 60, o mundo se viu diante de um novo conceito de arte, o Pop, que surgia com o discurso de aproximar a arte e a vida, e tinha como um de seus maiores representantes o artista Andy Warhol. Este movimento criticava a sociedade de consumo e os seus símbolos, e foi tão bem aceito que logo passou a ser mais uma mercadoria da indústria cultural.



*Figura 5: Marilyn, 1964 Andy Warhol*

*Fonte: www.ipv.pt*

Contudo, vários autores já se ocuparam com o processo evolutivo da produção de imagens. Santaella (1998), no estudo “Os Três Paradigmas da Imagem”, dá especial contribuição ao entendimento do assunto, argumentando que há três paradigmas no processo evolutivo.

O paradigma pré-fotográfico se refere a imagens feitas à mão (...). O segundo paradigma se refere àquelas imagens que mantêm uma conexão dinâmica e física com algo que existe no mundo. A produção dessas imagens depende de máquinas que são capazes de registrar os objetos. (...) O terceiro paradigma diz respeito às imagens sintéticas ou infográficas que são inteiramente computacionais (SANTAELLA, 1998, p.303).

Seguindo o pensamento de Santaella, estes paradigmas servirão como fundamentação para o critério da análise das imagens, onde podemos dizer que o pré-fotográfico, no qual as imagens são feitas à mão, será definido como Pictórico. O segundo paradigma será o Fotográfico, e por último o pós-fotográfico, que na nossa definição é o Digital.

A produção artesanal da imagem depende de uma superfície que sirva para receber substâncias, tinta ou outro produto químico, onde o artista imprima sua marca. E a principal modalidade é a pintura. Santaella define o gesto de pintar como:

O que resulta disso não é só uma imagem, mas um objeto único, autêntico e, por isso mesmo, solene, carregado de uma certa sacralidade, fruto do privilégio da impressão primeira, ordinária, daquele instante santo e raro no qual o pintor pousou se olhar sobre o mundo, dando forma a esse olhar num gesto irrepetível. (SANTAELLA, 1998, p.164)

Onde podemos ver o movimento denominado pictorialismo<sup>2</sup> aceso em 11-10-2007, que se caracteriza por uma tentativa de aproximação da fotografia com a pintura. Para isso, os fotógrafos retocam e pintam as fotos, riscam os negativos ou embaçam as imagens. Também empregam em suas obras composições e assuntos característicos da pintura. Seus temas são, em geral, paisagem, natureza-morta e retrato. Entre os grandes fotógrafos dessa fase está o francês Félix Nadar, o primeiro a realizar fotos aéreas a partir de um balão, em 1858.

---

<sup>2</sup> 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. Por esta razão, este movimento, que perdurou basicamente até a década de 1920, foi estigmatizado durante muito tempo, mas, felizmente, assistimos hoje a uma releitura desapaixonada do pictorialismo que certamente muito contribuirá para a correta avaliação e contextualização histórica de suas contribuições. Retirado de [www.itaucultural.org.br](http://www.itaucultural.org.br)



*Figura 6: The Eiffel Tower*

*Fonte: Félix Nadar retirado de [www.courtauld.ac.uk](http://www.courtauld.ac.uk)*



*Figura 7: Santos Dumont*

*Fonte: Félix Nadar retirado de [www.uh.edu](http://www.uh.edu)*

Percebemos na junção dos dois primeiros paradigmas que mesmo no processo inicial da fotografia a manipulação da imagem já se mostra presente, pois ainda na etapa inicial para se criar uma fotografia, se podia retocar algum defeito. Podemos definir este processo como uma manipulação técnica-mecânica, pois está intervindo ainda antes mesmo da imagem ser revelada no papel fotográfico.

Porém o que seria o paradigma fotográfico? Nesse paradigma a imagem se forma a partir de uma emanção luminosa, sendo o resultado do registro sobre um suporte químico através do impacto dos raios lumino-

so emitidos pelo objeto ao passar pela objetiva. (SANTAELLA, 1998, p.165)

Este ato também está sujeito de manipulação, pois o enquadramento do objeto já o recorta do ambiente real sob certo ponto de vista, que no caso é o do fotógrafo.

Contudo o nosso intuito é desenvolver uma análise mais aprofundada sobre a forma de produção de imagens, ligada ao terceiro paradigma, ou seja, imagem digital.

São imagens que resultam da integração entre um computador e uma tela de vídeo, mediados ambos por uma série de operações abstratas, modelos, programas, cálculos (SANTAELLA, 1998, p.166).

Com relação ao uso do computador Arlindo Machado (2004) nos diz que num primeiro sentido, o computador pode ser encarado como mera ferramenta para a geração e o tratamento das imagens. Uma vez produzidas, modeladas (no caso de imagens tridimensionais), animadas e até sonorizadas, as imagens podem ser transferidas do computador para outro suporte (papel, tela, filme, disco, fita de vídeo) e exibidas nas formas tradicionais em museus, galerias de arte ou salas de projeção.

Em um segundo sentido, a criação é feita pelo computador, cabendo ao artista a geração de um software, assim o artista apenas antecipa as probabilidades que irão compor a forma final da obra.

E conseqüentemente, o computador como próprio suporte para exibição do trabalho. Criando um novo conceito para a arte, o da Arte Digital.

Segundo o escritor e curador George Fifiield, a possibilidade de reposicionar e combinar sem esforço imagens, filtros e cores, dentro do espaço sem atrito ou gravidade da memória do computador, dá aos artistas uma liberdade para criar imagens jamais imaginadas. (RUSH, 2006, p.160)

Iremos observar na arte digital, a edição de fotografias e imagens, cujos resultados podem ser apreciados em impressões em papéis especiais ou no próprio ambiente gráfico computacional. Vários artistas usam estas técnicas. Ao contrário dos meios tradicionais, o trabalho é produzido por meios digitais. A apreciação da obra de arte pode ser feita nos ambientes digitais ou em mídias tradicionais.



*Figura 8: Arte Digital*  
*Fonte: [www.coresdobrasil.com](http://www.coresdobrasil.com)*



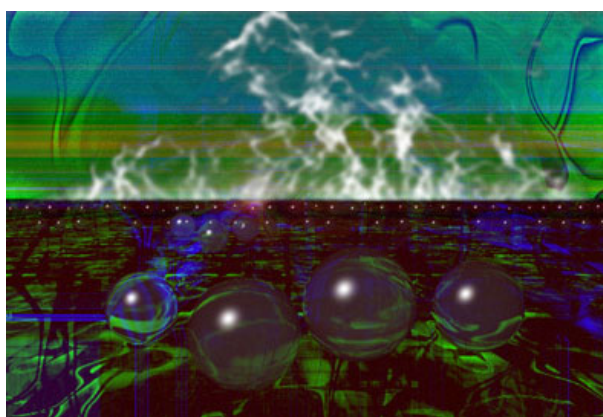
*Figura 9: Arte Digital*  
*Fonte: [www.coresdobrasil.com](http://www.coresdobrasil.com)*





*Figura 10: Arte Digital*

*Fonte: Victor Atman retirado de [www.geocities.com](http://www.geocities.com)*



*Figura 11: Arte Digital*

*Fonte: Alberto de Benito retirado de [www.geocities.com](http://www.geocities.com)*

Portanto, à arte digitalmente alterada surgiu em meados dos anos 80. Naquela época, várias imagens digitalmente manipuladas da *Mona Lisa* de Leonardo da Vinci, apareceram nas obras de Lillian Schwartz (1987) – que combinou metade do rosto de Leonardo da Vinci com metade da *Mona Lisa*, dando origem à obra *Mona/Leo* – ou mesmo na obra de Jean-Pierre Yvaral, *Synthesized Mona Lisa* (Mona Lisa sintetizada) (1989), que foi executada a partir da análise numérica que reconstituiu o famoso rosto de Da Vinci na aparência da *Mona Lisa*.



*Figura 12: Lillian Schwartz, Mona/Leo, 1987.*

*Fonte: [www.stanford.edu](http://www.stanford.edu)*



*Figura 13: Jean-Pierre Yvaral, Mona Lisa sintetizada, 1989.*

*Fonte: [www.stanford.edu](http://www.stanford.edu)*

Uma série perturbadora de fotografias digitais foi feita pelo americano Anthony Aziz (1961-) e o venezuelano Sammy Cucher (1958-) no projeto em que trabalharam juntos, *The Dystopia Series* (A série distopia-1994). Neste projeto, eles criticavam os avanços tecnológicos na fotografia, usando fotografias normais de pessoas e apagando digitalmente olhos e bocas, para, desta forma, criar imagens desumanizadas. “Com o fim da verdade em fotografia veio a perda correspondente de confiança, cada imagem, cada representação, é agora uma fraude em potencial” (RUSH, 2006, p.180)



*Figura 14: The Dystopia Series (A série distopia), 1994.*

*Fonte: [www.cefvigo.com](http://www.cefvigo.com)*



*Figura 15: The Dystopia Series (A série distopia), 1994.*

*Fonte: [www.cefvigo.com](http://www.cefvigo.com)*

Como em qualquer meio de expressão, em que a tecnologia exerce um papel importante, o que é de fundamental relevância é que, ao mesmo tempo em que a tecnologia acompanha as visões do artista, os artistas

acompanham o desenvolvimento tecnológico. Na pintura ou na escultura, o que muda na arte são os conceitos e os usos dos materiais. Já na arte tecnológica, é o próprio meio que se modifica. Portanto, para alguns críticos, a arte digital não possui a profundidade de interesse que eles associam, por exemplo, à pintura abstrata.

A arte abstrata foi, talvez, a arte mais característica do século XX, uma vez que abriu caminho para uma arte conceitual – em lugar de uma arte visual – e, deste modo, recuperou, sob certos aspectos, a ligação com a arte primitiva. (MENNA, 1977 *apud* SANTAELLA, NOTH, 1997, p.182).

Em entrevista à revista VEJA<sup>3</sup>, o australiano Robert Hughes, renomado crítico de arte e dono de um estilo “tão erudito quanto implacável”, diz que: “Vivemos numa era muito pobre em matéria de artes visuais. Hoje se podem encontrar bons escultores e pintores, mas a idéia de que a arte atual possa um dia se igualar às enormes realizações do passado é um disparate.”

Com base no pensamento deste crítico, poderíamos pensar que há uma oposição entre o passado e o presente. No entanto, isso não passa de uma dicotomia fácil de ser contra-argumentada, tendo em vista que toda arte dita de qualidade, feita no século XX, se baseou no passado. Os modernistas – como Picasso ou Matisse – pautaram suas obras pela inspiração dos artistas da Renascença e do século XVIII.

Por outro lado, os artistas, da chamada Vanguarda, trataram de quebrar todos os paradigmas sobre a valoração da arte, pois o próprio movimento de Vanguarda era baseado na “não arte”, ou seja, se opunham a tudo que era conceituado como arte.

Hoje, percebemos que a arte vai além da mera ausência de linearidade introduzida pelo cubismo. Ela está se tornando uma nova realidade para a qual ainda precisa ser desenvolvida uma linguagem estética e crítica. Isso ocorre porque a arte digital surge da união entre a arte e a tecnologia. Ela não tem raízes apenas nas academias de arte, mas também nos trabalhos do campo tecnológico – a exemplo dos experimentos desenvolvidos durante a Guerra Fria, que contribuíram para a associação entre a arte e a tecnologia.

O que parece estar ocorrendo na atualidade, é que com o desenvolvimento acelerado das tecnologias eletrônicas, a arte parece ter se re-

<sup>3</sup> Retirado de Revista VEJA em 25/04/07

duzido, exceto algumas poucas e inquietantes experiências, a um modo de perícia profissional, na medida em que as habilidades técnicas foram tomando o lugar das atitudes mais radicais.

E este salto da transformação da arte pictórica até o digital nos mostra como o processo de criação das imagens se modificou, chegando ao ponto de nos questionarmos se essas imagens completamente sintéticas são reais ou é um simulacro da realidade, visto que são geradas imagens sintéticas de um realismo desconcertante. Por serem originadas com base no comportamento da luz, então porque não podemos chamá-las de fotografias também, pois temos ali uma “impressão de luz”, se mantendo a raiz etimológica da palavra, ainda que estejamos falando de uma luz virtual em uma câmera e suportes virtuais.



## Conclusão

Vivemos hoje novos processos de produção industrial e eletrônica, com uma circulação em massa e globalizada da produção dita artística, cujo domínio do homem sobre estes inúmeros meios de informação opera nele mesmo, uma mudança de percepção sobre aquilo que ele próprio produziu.

Tais mudanças nos processos de produção nos levam a refletir sobre a função da arte na sociedade, nas mediações entre os expectadores, nos espaços de exibição, nos meios de circulação, e, obviamente, na sua própria produção. O que era cultura elevada, apreciada somente pelos detentores de poder, hoje foi popularizada e redirecionada para as grandes massas, assim como a cultura popular passou a ser vista como uma forma de cultura com qualidade estética. O fato é que definir o nível de determinado produto cultural é difícil, pois a linha que separa (se é que se separa) a arte e a não-arte é muito tênue.

Segundo DIAS (2002), a arte é uma atividade plural, múltipla – cultural -, que traz um envolvimento indissociável entre experiências perceptivas, emocionais e intelectuais. O que comumente chamamos de criatividade é a transubstanciação entre os vários modos de percepção, concepção e configuração.

O fato é que percorremos um longo caminho, pois com os avanços no campo da arte e da tecnologia se criou uma nova era na qual os termos e métodos de avaliação tradicionais de história da arte não se aplicam mais.

Um número cada vez maior de artistas buscam o mundo digital, sobretudo, porque é difícil resistir à idéia de ter sua obra vista por milhões de pessoas, apenas com o clique do *mouse*. Por esta razão, é necessário que reformulemos o significado de arte, pois a arte digital é a mais nova manifestação de arte.

Contudo, mesmo que cheguemos a uma definição de arte na contemporaneidade, ela não será definitiva, vez que, provavelmente, essas tecnologias utilizadas na concepção da arte, nos dias atuais, serão tão obsoletas quanto à câmara obscura ou o próprio daguerreótipo. O que nos leva a indagar: **quais serão os meios de expressão da arte no fim deste século?** Pois um dos problemas são as constantes fusões e mudanças tecnológicas, impedindo que as novas gerações tenham tempo suficiente para amadurecer o domínio de uma técnica, fazendo com que os novos produtos tenham um tempo útil muito curto. Hoje, uma nova tecnologia dura em média entre cinco e dez anos, impossibilitando o amadurecimento profissional.

Portanto, para alguns isso significou a morte da arte, e para outros, uma nova era corroborando com a nova face da cultura na Pós-modernidade.

Com isso, concluímos este trabalho tendo a certeza que o levantamento feito destes aspectos servirá de base para um aprofundamento posterior; pois fica difícil finalizar o nosso questionamento central, tendo em vista a necessidade de se fazer uma maior pesquisa e uma melhor observação da produção de arte na atualidade. Deste modo, fica aqui registrado o nosso entusiasmo para continuidade desta pesquisa, focada também na relação entre a arte e a contemporaneidade, bem como no processo de criação das artes, pois ainda não nos torna possível estabelecer fronteiras entre o que é e o que não é arte.



## Referências

- ADORNO, Theodor. *Teses sobre arte e religião*. Disponível em: [www.adorno.planetaclix.pt](http://www.adorno.planetaclix.pt). Acesso em 08/05/2007
- ADORNO, Theodor. *Textos escolhidos*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2006.
- ALMEIDA, Aires. *O que é arte: Três teorias sobre um problema estético*. Disponível em: [www.criticanarede.com/fil\\_tresteoriasdaarte.html](http://www.criticanarede.com/fil_tresteoriasdaarte.html). Acesso em 10/082007
- ALVES, Magda. *Como escrever teses e monografias: um roteiro passo a passo*. Rio de Janeiro: Campus, 2003.
- ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. 4. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- ARNHEIN, Rudolf. *Intuição e intelecto na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. 9. Ed. São Paulo: Papyrus, 2004.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. (Organização Willi Bolle; Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão, Irene Aron.) São Paulo: Imesp, 2006.
- COELHO, Teixeira. *Moderno Pós Moderno*. São Paulo: Iluminuras, 1996.

- COLI, Jorge. *O que é arte*. Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.
- DIAS RAMOS, Alexandre. *Mídia e arte: aberturas contemporâneas*. Porto Alegre: Zouk, 2006.
- GOLDENBERG, Mirian. *A arte de pesquisar: como fazer pesquisa qualitativa em ciências sociais*. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- HAAR, Michel. *Ensaio sobre a ontologia das obras*. São Paulo: Difel, 2000.
- JAMENSON, Fredric. *Pós Modernismo*. São Paulo: Ática, 1996
- JOLY, Martine. *Introdução a análise da imagem*. 5. Ed. São Paulo: Papirus, 2002.
- KAPLAN, Abraam. *A conduta na pesquisa: metodologia para as ciências do comportamento*. São Paulo: Herder, 1972.
- KOSSOY, Boris. *Fotografia e história*. São Paulo: Ateliê Nacional, 2001.
- MACHADO, Arlindo. *Arte e mídia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- MACHADO, Arlindo. *4D Arte Computacional Interativa*. In Catálogo da Exposição *4D Arte Computacional Interativa*. Centro Cultural do Banco da Brasil. Brasília. 2004.
- MATTAR, Fauze N. *Pesquisa de marketing*. 3. ed. São Paulo: Atlas, 2001.
- MANGUEL, Alberto. *Lendo Imagens: uma história de amor e ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- NESTROVISKI, Arthur. *Escaneando Benjamin: Uma leitura digital do ensaio "A obra de arte na era de sua reprodução mecânica"*. Disponível em: [www.netart.incubadora.fapesp.br/portal/members/doass/is/benjamin\\_digital](http://www.netart.incubadora.fapesp.br/portal/members/doass/is/benjamin_digital). Acesso em: 02/05/2007.
- OLIVEIRA, Maria Marly de. *Como fazer pesquisa qualitativa*. Recife: Editora Bagaço, 2005

- PALHARES, Taisa Helena Pascale. *Aura: a crise da arte em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora Barracuda, 2006.
- PONTES, Carlos Gildemar. *Diálogo com a arte: Vanguarda, História e Imagens*. Fortaleza: Edições Acauã, 2005.
- PROENÇA, Graça. *História da arte*. São Paulo: Ática, 2004.
- RUSH, Michael. *Novas mídias na arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- SANTAELLA, Lúcia. *Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2003.
- SANTAELLA, Lúcia; NORTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- SANTOS, Jair Pereira dos. *O que é Pós-Modernidade*. Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.
- SCIENCE, Chico. *Computadores fazem arte (Da lama ao caos)*. Recife: Sony Music, 1994. 1 CD. Faixa 13.
- SELITZ, C. *Métodos de pesquisa nas relações sociais*. São Paulo: Herder, 1974.
- SERRA NEGRA, Carlos Alberto; SERRA NEGRA, Elisabete Marinho. *Manual de trabalhos monográficos de graduação, especialização, mestrado e doutorado*. São Paulo: Atlas, 2003.
- WOLFFLIN, Henrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*. São Paulo: Martin Fontes, 2001.

**Sites**

[www.adorno.planetaclix.pt](http://www.adorno.planetaclix.pt)

[www.cdcc.usp.br/ciencia/index.html](http://www.cdcc.usp.br/ciencia/index.html)

[www.cefvigo.com](http://www.cefvigo.com)

[www.coresdobrasil.com](http://www.coresdobrasil.com)

[www.courtauld.ac.uk](http://www.courtauld.ac.uk)

[www.criticanarede.com/fil\\_tresteoriasdaarte.html](http://www.criticanarede.com/fil_tresteoriasdaarte.html)

[www.educacaopublica.rj.gov.br/suavoz/sv04.htm](http://www.educacaopublica.rj.gov.br/suavoz/sv04.htm)

[www.fotoserumos.com/histfoto.htm](http://www.fotoserumos.com/histfoto.htm)

[www.geocities.com](http://www.geocities.com)

[www.itaucultural.org.br](http://www.itaucultural.org.br)

[www.ipv.pt](http://www.ipv.pt)

[www.masters-of-photografy.com](http://www.masters-of-photografy.com)

[www.notrombone.wordpress.com](http://www.notrombone.wordpress.com)

[www.quartacoloniaitaliana.vilabol.uol.com.br/mini](http://www.quartacoloniaitaliana.vilabol.uol.com.br/mini)

[www.scielo.br/scielo.php?pid](http://www.scielo.br/scielo.php?pid)

[www.stanford.edu](http://www.stanford.edu)

[www.uh.edu](http://www.uh.edu)