

CONSTÂNCIAS E IMPERMANÊNCIAS: recodificação do corpo, da imagem e da palavra

Adalberto Alves de Souza Filho *

A pesquisa que desenvolvo tem como objeto a construção de uma poética visual cujo referencial são questões relacionadas ao corpo. Como índice¹, através das imagens geradas pela marca subjetiva do gesto; como temática, nas diversas problemáticas do corpo – acuado, violentado, cultuado, supostamente livre; como lugar de diversas intervenções; ou, ainda, como corpo icônico² e sua força expressiva.

Utilizando como linguagem o universo da gravura³ e tendo como ponto de partida o desenho, tenho experimentado diversas formas de impressão. A utilização de linguagens diversas como meio de expressão permite a fusão de técnicas tradicionais com os meios eletrônicos⁴, tendo como resultado a interpenetração de gêneros e linguagens. Através do método heurístico⁵ da recodificação⁶, a poética tem como cerne a produção de trabalhos híbridos e recodificados.

São elementos recorrentes na minha pesquisa: a apropriação, a produção em série, a palavra como elemento gráfico-poético, a temática do corpo e a expressão. Esta última, aqui definida de duas maneiras: “é expressiva a obra que induz certo estado emocional ao destinatário. É expressivo aquilo que exprime a realidade [...] os elementos de expressão são portanto elementos do sentido: o sentido da realidade”.(AUMONT, 2001, p. 277).

Portanto, os alicerces que sustentam a minha criação de imagens são os desenhos (Fig. 01), o corpo, a palavra como elemento visual / simbólico⁷ e o hibridismo dos meios.



Série Desenhos dobrados - caneta sobre papel impresso

O ato de desenhar é a gênese do meu processo criativo. O desenho está presente nos meus estudos, ao lado da escrita, nos cadernos, agendas ou em qualquer papel disponível. Desenhar, convencionalmente, significa configurar o objeto mais próximo possível da sua aparência real. Entretanto, desenhar, para mim, possui outro sentido: não só para fazer parecer, mas também para exprimir algo à minha maneira, exprimir um gesto meu. Nesse sentido, para Aumont (2001, p. 278): “É expressivo aquilo que exprime um sujeito, em geral um sujeito criador”.

O desenho é uma forma de interagir com o outro. É essencial, não só como ação inicial para esboçar uma idéia, mas, principalmente, como forma de manifestar a essência do objeto. No desenho, utilizo a figuração do corpo humano como foco principal, buscando o máximo de expressividade na espontaneidade do gesto. Conforme afirma Derdiyck:

O desenho acompanha a rapidez do pensamento, responde às exigências expressivas: o desenho feito às pressas para indicar o melhor caminho, [...] o desenho para afirmar simplesmente uma necessidade existencial, poética e estética. O desenho possui a natureza aberta e processual. (DERDYK, 1994, p. 42).

Ao desenhar, intenciono transformar o ato diário de traçar o corpo no papel em um registro das minhas inquietações e sensações perante o cotidiano e, ao mesmo tempo, buscar, através da prática constante desses traços, um desenho instantâneo, ágil, limpo, sem hesitações, sem censuras, um quase somente gesto.

Esse procedimento não significa a predominância da casualidade. Nas diversas tentativas em que experimento diferentes tipos de papéis, nos quais realizo vários desenhos, em várias posições, tenho consciência dos meus propósitos, porém, só a partir do resultado, seleciono o que me interessa. Busco a forma dentro do próprio fazer. Citando Pareyson:

Não há outro modo de encontrar a forma, i. é, saber o que se deve fazer e como fazer, senão efetua-la, produzi-la, realizá-la. Não que o artista tenha imaginado completamente sua obra e *depois* a executou e realizou, mas, sim, ele a esboça justamente enquanto vai fazendo. (PAREYSON, 1993, p. 69).

Para isso, não há preparação nem lugar apropriado. O ateliê é qualquer lugar, as ferramentas são qualquer caneta, qualquer lápis, qualquer papel. Não almejo a captura do objeto real como num ato fotográfico. Fixo meu olhar para o papel e, através do meu corpo, procuro registrar, através da linha, um estado único, fugidivo. Conforme bem expressa Derdyk (1994, p. 25), “A agilidade e a transitoriedade natural do desenho acompanham a flexibilidade e a rapidez mental, numa integração entre os sentidos, a percepção e o pensamento”.

Esses desenhos, além de serem o registro instantâneo do gesto, fruto de minhas inquietações, têm como suporte papéis que trazem marcas autobiográficas: as dobras e sujidade, por exemplo, indicam ações e contatos. O processo criativo confunde-se com signos que identificam meu contato com o mundo – extratos, orçamentos, recibos, receitas, loterias – além de serem vestígios do meu itinerário pela cidade. São exemplos os folhetos de propaganda, convites, cartões-postais, notas; provas efetivas do mundo burocrático e das solicitações de consumo; indícios de um sistema no qual muito é oferecido e muito é negado. Mas o verso desse papel é branco, então, aproveito esse lado e marco meu traço. A quase transparência do papel deixa visível o outro lado impresso. Insiro meu desenho entre diversas marcas. No mesmo suporte encontram-se as ofertas, as promessas e os indícios de minha mão, do meu gesto, do meu corpo.

A temática do corpo, na pesquisa, é explorada por diversas vias: a expressão do meu próprio corpo na obra, que se insere através da mão no traço do desenho; os temas abordados e a deformação e supressão de elementos do desenho que apontam para a problemática do corpo: fragilidade e efemeridade.

As constantes transformações, nos campos da comunicação, da estética e das novas tecnologias alteram, profundamente, as formas de percepção do mundo e do próprio corpo, além de permitirem uma maior interação entre arte e tecnologia.

Através do próprio corpo, podemos experimentar diversos tipos de sensações, estabelecer nossa identidade e usufruir os prazeres que a vida oferece. Cada um de nós possui um corpo específico e depende da sua dinâmica e de suas forças. Podemos investir no nosso corpo e dele esperarmos beleza e juventude. Assim como sentimos prazer através das boas sensações, podemos nos transformar em instrumentos do sofrimento através da dor, explorada pelo outro como forma de ameaça e domínio. O corpo torna-se alvo, pois aí reside a vida.

A poética busca anunciar a fragilidade do corpo. Paradoxalmente, quer afirmar a vida, fazer circular aí um certo sentido de insistência, uma reação. Afirma a instabilidade humana, partindo de inquietações a respeito do corpo como lugar de opostos: razão e instinto; vida e morte. Não repreende a forma, não a idealiza, não a embeleza, ao contrário, procura liberar sua expressão, sua força instintiva. Em vez de querer que seja agradável aos olhos, quer tornar visível, através da deformação das figuras, o corpo agonizante, embora o faça esboçando reação. Não oferece soluções prontas, solicita uma reflexão sobre o corpo, sobre a nossa essência.

A construção de imagens também é pensada como uma possibilidade de trazer à tona aquilo que, para mim, está encoberto. Além das sensações provocadas pelas imagens dos desenhos e das impressões, almejo, através da palavra como elemento gráfico-poético, tornar visíveis idéias e o desencadear de possíveis reflexões. Além de denotar e conotar, busco ressignificar, recriar.

A importância da infografia⁸ para o meu processo de criação deve-se ao fato de a mesma possuir funções numéricas⁹, propiciadoras de condições que possibilitam atingir os objetivos da pesquisa – a criação de imagens híbridas e recodificadas. A matriz digital, também em razão do seu caráter numérico universal, possui uma capacidade infinita de reprodução, sem perda de qualidade, diferentemente das matrizes industrializadas, que sofrem desgastes mecânicos.

A emergência de imagens é conseguida, portanto, pelos números como signos transdutores e como regras organizativas que, ao mesmo tempo em que impõem uma ordem ao conjunto de *pixels*, ajudam a definir um repertório, obrigando o operador da imagem a passar de um repertório para um estado de configuração imagética. Desse modo, a noção de número liga-se à noção de imagem, à medida que fornece a possibilidade de configuração inteligível. (PLAZA, 1998, p. 28).

O caráter híbrido dos diversos trabalhos realizados – colagens (Fig 02), monotipias (Fig. 03), – levaram-me a outros conceitos de híbrido. Monleon (1999, p. 13) propõe o conceito de híbrido para englobar os fenômenos artísticos que não buscam a especificidade de um gênero

nem se demarcam dentro de uma corrente artística concreta, pelo contrário, se algo caracteriza esse território, é justamente sua heterogeneidade, a utilização da mistura dos meios, seu caráter múltiplo, a serviço de um programa comum: a ruptura com os gêneros tradicionais. Para McLuhan (2002, p. 67), o cruzamento ou hibridização dos meios (extensões do homem) oferece uma oportunidade favorável para a observação de seus componentes e suas propriedades estruturais. Conforme Plaza (1998, p.24), a imagem composta ou híbrida é o “produto do caráter híbrido das tecnologias e dos transdutores. A imagem composta é sempre produto da mistura de elementos das imagens anteriores e também da transdução em imagem de outra informação”.



Figura 02 - Série Fragmentos - colagem, caneta e óleo sobre papel.



Figura 03 - Série Homo Sapiens - Monotipia - óleo s/ papel.

O fenômeno da hibridização intensificou-se na pós-modernidade. “Tudo já havia sido feito; o que nos restava era juntar fragmentos, combiná-los e recombiná-los de maneiras significativas. Portanto, a cultura pós-moderna era de citações, vendo o mundo como um simulacro.” (ARCHER, 2001, p. 156). Esse fenômeno acentua-se, portanto, a partir do momento em que as fronteiras das diversas manifestações artísticas foram se interpenetrando, tornando seus limites incertos. Um objeto artístico híbrido pode encerrar duas ou mais linguagens distintas num único suporte.

Segundo McLuhan (2002, p. 67-75), a inter-relação entre os meios, por ser conduzida por forças que são extensões e ampliações dos nossos próprios sentidos, afeta profundamente nossas mentes e a sociedade em que vivemos. Enquanto a especialização ou a predominância de um sentido leva o receptor a um embotamento ou fechamento de outros sentidos, o

encontro de meios diferentes possibilita a observação de seus componentes e de suas propriedades estruturais.

O híbrido, ou o encontro de dois meios, constitui um momento de verdade e revelação, do qual nasce uma forma nova. Isto porque o paralelo de dois meios nos mantém nas fronteiras entre formas que nos despertam da narcose narcísica. O momento do encontro dos meios é um momento de liberdade e libertação do entorpecimento e do transe que eles impõem aos nossos sentidos. (MCLUHAN, 2002, p. 75).

O híbrido transgride valores pré-estabelecidos. Tem como característica a simultaneidade, a baixa definição, o encontro de meios e a abertura para percepções diferenciadas. O processo de digitalização, utilizado na pesquisa, potencializa a produção de imagens híbridas, já que a possibilidade de transformação de informações visuais em códigos numéricos facilita a aquisição, transformação, fusão de imagens de diversas origens.

Uma das características predominantes das imagens que construo refere-se ao modo de fazer, que parte, geralmente, de algo já pronto, recodificado. Esse fazer conduziu-me à apreensão dos conceitos da recodificação, ratificando o potencial da infografia e seus recursos de geração e tratamento de imagens, para a criação de trabalhos híbridos e recodificados.

Empregando, no processo criativo, o método heurístico da recodificação, parto dos meus próprios desenhos e da apropriação de palavras e textos científicos, médicos, místicos, holísticos, literários, entre outros, e crio, através da digitalização, imagens que são ampliadas, impressas em papel e fixadas num suporte de polietileno. Os desenhos, em pequeno formato, sofrem um *zoom* digital: a ampliação potencializa a sua visualização. O que era mínimo passa a ser máximo; o que era artesanal transforma-se em numérico, digital. Retiro diferentes tipos de conhecimentos de seus contextos originais e insiro-os na obra, buscando produzir, no trabalho, ambigüidades e incertezas: desenho? gravura? cópia? As imagens resultantes, portanto, derivam de um processo de recodificação e hibridização.

Tavares (1998, p. 87-89), ao analisar os modos de operar a partir da utilização das Novas Tecnologias da Comunicação, tendo, como sustentação para a sua análise, os livros *A criação científica*, de A. Moles e *Creatividad y métodos de innovación*, de A. Moles e R. Caude, define os métodos heurísticos, envolvidos nesse tipo de criação, como os percursos, ainda que não fixados de modo deliberado e refletido, que a mente realiza para atingir a invenção, durante o processo de criação. Esses métodos são utilizados como ferramenta para a determinação do *insight*.

Os métodos heurísticos, portanto, diferenciam-se dos procedimentos metodológicos, que definem a abordagem do problema e os tipos de pesquisa que serão adotados para atingir os objetivos requeridos.

Recodificar significa criar, partindo de um fenômeno já codificado. Através da metacriação (criação a partir de) e da metalinguagem¹⁰, é possível criar uma infinidade de imagens recodificadas. O método de recodificação efetua-se com a utilização de símbolos ou signos convencionais, transformados em novas significações através de novos códigos, estabelecendo um novo fenômeno.

Várias são as formas de recodificação. A transferência de um sistema de pensamento para outro, de um campo de saber para outro, é um dos mais importantes, instigantes e frutíferos métodos heurísticos. Na recodificação, parte-se de algo já codificado; o método consiste em recodificar algo já criado e comporta, por isso mesmo, a noção de metacriação (criação a partir de) ou representação da representação; equivale à linguagem e suas mudanças com a decorrente transformação. (PLAZA; TAVARES, 1998, p. 195).

Aparelhos como o *scanner* ou a câmara de vídeo podem ser utilizados para a aquisição e operações de transformação e criação de imagens.

Ao produzir imagens (Fig. 04 e 05) através da infografia, persisto na busca de uma tensão entre o simbólico (palavra) e o icônico (desenho), além de procurar o essencial na composição e na ausência da cor. Ao mesmo tempo em que faço uso dos meios eletrônicos para ampliar e manter as mesmas características formais dos desenhos, dispenso o uso das cores e de outros recursos oferecidos pelo computador para obter uma certa economia da imagem: limpa, mínima. Diferentemente de muitos artistas contemporâneos, que buscam a impessoalidade, descartando a marca do gesto na obra, nessa série de infogravuras, procuro afirmar a emoção através do gesto, e, simultaneamente, busco velar essa emoção pela impessoalidade da tecnologia. A intenção é criar um contraste da subjetividade do desenho com a racionalidade e frieza do texto e do suporte, visando a um certo sentido de instabilidade. No mesmo suporte, encontram-se imagens diferenciadas: a icônica, do desenho e a simbólica, das palavras. Uma imagem híbrida, decorrente da sua própria transformação pela digitalização (transdução) e do resultado da união com outras imagens – a imagem gráfica das palavras digitadas no computador ou imagens de palavras e números apropriados de outros contextos. A recodificação teve como ponto de partida os meus próprios desenhos e gravuras (já prontos) e a apropriação de textos, frases, palavras referentes a outros campos de conhecimento.

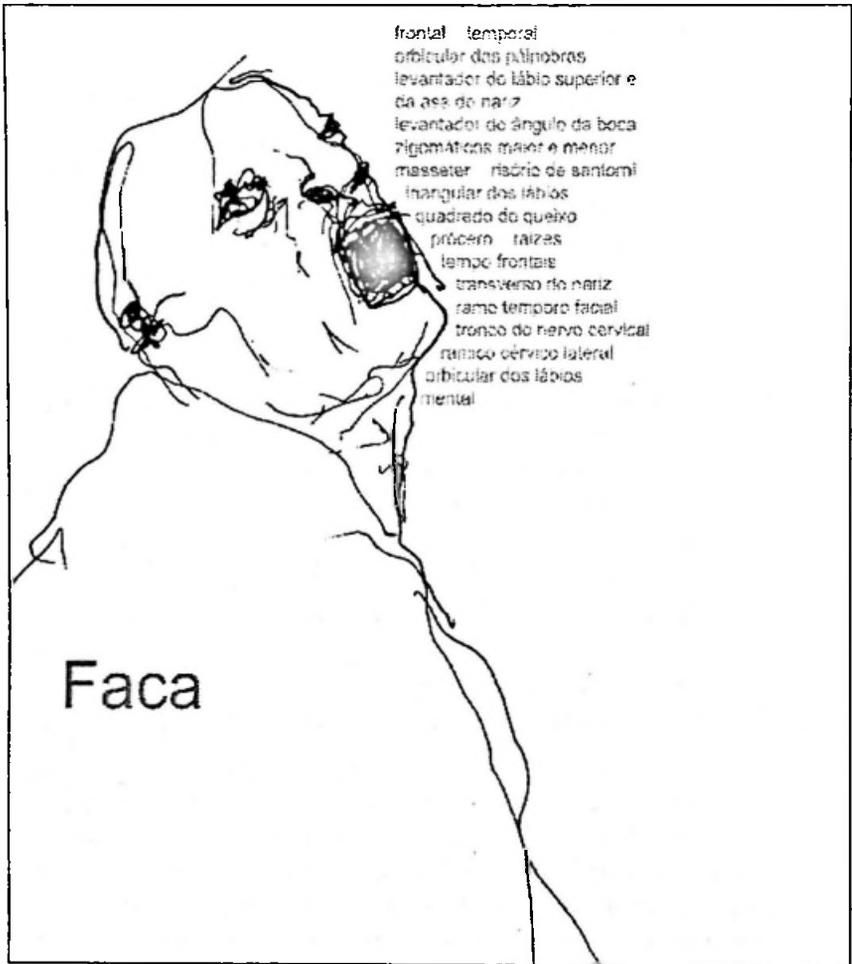


Figura 04 - Série Coceira –
 Impressão digital s/ papel s/
 polietileno.

Através da grande escala do desenho, do contraste do preto (do traço) com o branco (que envolve o desenho), da pequena escala e tonalidade cinza das palavras, busquei criar movimentos em relação às obras: de afastamento, para uma melhor visualização do desenho e de aproximação, para a leitura do texto. Busco estabelecer oposição entre corpo e tecnologia; dor e promessas de cura; mínimo e máximo; razão e emoção; gesto e controle.

A maioria destes trabalhos possui como tema as diversas solicitações de interferências no corpo¹¹, que visam modificar os aspectos físicos e psicológicos do indivíduo: intervenções na pele; controle de apetite, sono e estado de humor e controle genético.

| | | | | |
|----------|-------------|-------------|---------------|---------|
| lataçom | protesz | analçgçsico | entçdopozzaro | genoma |
| pierrong | transplante | senifero | ansiolico | intzmet |



Figura 05 - Série Coceira – Impressão digital s/ papel s/ polietileno.

A produção compulsiva de uma série de trabalhos resulta em várias reflexões sobre o modo de fazer: a apreensão da obra como processo. A colagem, a monotipia e as gravuras em metal instigaram-me a realizar trabalhos que empregassem a interpenetração de gêneros e linguagens, conduzindo-me à liberdade de criação, à não especialização nesta ou naquela técnica.

Esta série de infogravuras tem uma relação direta com a palavra: que está presente no título¹² ou inserida no próprio trabalho; na literatura e nos diversos textos sobre arte e filosofia da arte; nos dicionários, enciclopédias, prospectos, bulas entre outros; na influência de diversos artistas que utilizaram a palavra como elemento visual ou como discurso crítico na própria obra. Essa relação também estava presente quando procurei uma aproximação entre o aspecto visual da obra e a estrutura visual da página de um texto, o que sugere ligações entre a leitura da obra e a leitura do texto. Busco acentuar essa relação, expondo textos de Kafka e depoimentos de Francis Bacon ao lado das obras, para que também possam ser vistas como obras visuais.

A palavra como elemento artístico visual levou-me a pesquisar obra de vários artistas. A obra de Marcel Duchamp conduziu-me a reflexões a respeito do deslocamento da sua obra e da sua influência sobre diversas gerações, tendo como resultado o conceitualismo e a desmaterialização da arte. Ao investigar a obra de René Magrite¹³, passei a reconhecer a importância do espectador para a revelação da obra e compreender a

arte como metalinguagem. Foi relevante o contato com os trabalhos de Joseph Kosuth¹⁴ em razão dos seus questionamentos sobre a representação do objeto e da definição de arte. Os desenhos de Leonilson, além de demonstrarem a força da associação do desenho com o texto, motivaram-me a buscar uma plasticidade mais econômica. A obra de Carmela Gross reforçou a idéia que tinha a respeito do poder desconstrutivo da palavra. Esses conhecimentos estimulam-me a prosseguir com minhas investigações a respeito do uso da linguagem escrita na obra. A consolidação dessa busca deu-se através dos estudos sobre a arte conceitual, a possibilidade da arte como idéia e como processo. As possibilidades das imagens serem reconhecidas de forma análoga à linguagem, reforçaram minha crença de que uma obra de arte pode ser lida e um texto ou palavra pode ser uma obra de arte plástica.

A investigação da palavra exigiu um estudo da linguagem, que facilitou o encontro com diversos conceitos, dentre estes, o *pharmakon* de Platão. Dependendo do contexto em que se encontre, a palavra pode significar: apreensão e disseminação de conhecimentos; sedução, quando provocam fascinação e falta de crítica; ou dissimulação e ocultação da verdade. Esse conceito, portanto, direcionou meu olhar para as relações entre imagens e palavras, permitindo-me o enveradar por um caminho mais atento em relação ao cotidiano. Passei a identificar diversas mensagens subliminares espalhadas por diversos meios. Entre essas, as que solicitam, insistentemente, que sejamos mais fortes, mais inteligentes, mais bonitos, mais magros, mais alegres. Essas identificações interferiram, significativamente, no fazer artístico.

Esta pesquisa não possui uma abordagem semiótica, entretanto efetuou alguns cruzamentos com alguns conceitos para uma melhor apreensão das associações entre o texto (imagem lingüística) e o desenho (imagem icônica). O reconhecimento dos signos contidos em diversas imagens do cotidiano permite uma melhor identificação das mensagens que essas imagens contêm, produzindo o *insigth* para o processo de criação.

O contato com a infografia permite-me encontros com teorias da imagem e dos seus paradigmas¹⁵. Consequentemente, situo a pesquisa em relação às imagens que crio e aos métodos que utilizo, aprofundando-me nos conceitos contidos nos métodos de recodificação e da hibridização. A apropriação de textos de diversas origens e a utilização dos meus próprios desenhos, já prontos, permite a realização de trabalhos híbridos e recodificados através dos meios eletrônicos e da transferência de elementos de outros contextos para o campo da arte. Signos de origens diferentes num mesmo trabalho buscam características de incertezas e ambigüidades, concretizando os objetivos iniciais.

Investigar o corpo por diversas fontes leva-me ao encontro de inúmeras solicitações de mudanças, requeridas por uma indústria de consumo que

impõe modelos, provocando diversas frustrações naqueles que não acompanham essas mudanças. O culto ao corpo induz a uma suposta liberdade e pode transformar-se em obsessão para mantê-lo atualizado; a banalização da violência e da morte, através da TV, do cinema e da mídia em geral, coloca evidente a condição humana no contexto contemporâneo, onde vida e morte são apresentadas lado a lado. O corpo é frágil, alvo de diversos tipos de agressões, desde as naturais às culturais. Atentamos para o real e constatamos que o corpo ainda não se libertou, pois ainda adoece, sofre. Apesar das constantes intervenções para torná-lo forte e belo, continua impermanente. Apesar de efêmero, reage, insiste pela vida. A criação, portanto, guia-me para a uma consciência que depois é refletida na própria obra. A arte se reconecta com a vida. É isso que busco desvelar no meu processo de criação.

Notas

- * Bacharel em Artes Plásticas - EBA/UFBA. Mestre em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia. Artista Plástico. Desde 1999, vem participando de exposições individuais e coletivas, salões e bienais na Bahia e em outros estados do Brasil. E-mail: adalbertoasi@ibest.com.br
- ¹ Um *índice*, segundo Pierce, é um signo que se refere ao objeto denotado em virtude de ser diretamente afetado por esse objeto. (NETTO, 1990, p. 58).
- ² Um *ícone*, para Pierce, é um signo que tem alguma semelhança com o objeto representado. (NETTO, 1990, p.58).
- ³ A gravura continua sendo objeto de estudo de vários artistas, sendo utilizada como experimentação na busca de novas propostas conceituais. Como exemplo, podemos citar estudos de intersemiótica realizados por Branca de Oliveira, a análise da relação da obra gráfica e seu espaço de apresentação por Hélio Fervernza e as experiências de aproximações tridimensionais com a gravura por Anna Cornellas Alabern.
- ⁴ Aparelhos de natureza numérica e digital (infografia ou computação gráfica).
- ⁵ Relativo à heurística, disciplina que se propõe a formular as regras da pesquisa científica.
- ⁶ Criar partindo de um fenômeno já codificado.
- ⁷ Conforme Pierce, *símbolo* é um signo que se refere ao objeto denotado em virtude de uma associação de idéias produzidas por uma convenção. O signo é marcado pela arbitrariedade. Ex.: qualquer das palavras de uma língua. (NETTO, 1990, p. 58).
- ⁸ Técnicas de tratamento e de criação de imagens.
- ⁹ Transdução: na operação tradutora de números para imagem, os números exercem papel transdutor. Na passagem da série numérica para a imagem, passamos de uma ordem para a outra, passamos do simbólico para o icônico. Essa informação tende a conservar a carga energética codificada na série numérica, isto é, mantém a invariância na equivalência. Paramorfismo: o número tem um papel paramórfico. Uma determinada série numérica é reversível; ela comporta tradução na forma de gráfico, de imagem ou função: assim, o número possibilita a sua conversão num outro signo, sendo a ele equivalente. Otimização: consiste em um método pelo qual se ajusta continuamente um processo para se obter os resultados, e isto se faz analiticamente. O papel otimizador do número nos leva a reconhecer o caráter metalinguístico da tradução de números em imagens e vice-versa. (PLAZA, 1998, p. 27-28).
- ¹⁰ A metalinguagem é o resultado de uma atitude crítica e consciente que se relaciona às operações de um meio ou linguagem empregada em prol da construção de conhecimento. No momento em que o produtor emprega conscientemente a linguagem, há uma justaposição de duas linguagens: a linguagem-conteúdo e a linguagem-forma. Ou seja, a metalinguagem é formada pela interação de um discurso crítico cujo referente

é o discurso de uma prática de significação (seja pintura, arquitetura, literatura...). Neste caso, essa prática além de pronunciar-se a respeito de seu tema, também comunica algo a respeito de si mesma: ela se apresenta como uma linguagem bi-facetada. (GROSSMANN, 1996, p. 33).

- ²¹ A utilização deste tema foi influenciada pela leitura do livro *O Homem Satélite: estética e mutações do corpo na sociedade tecnológica* (COUTO, 2000), o qual tem como ponto de partida depoimentos a respeito de expectativas diante das mutações do corpo na sociedade tecnológica. *O Insight* surgiu da conscientização dos problemas relacionados com os excessos e frustrações decorrentes do processo de solicitações de interferências corporais.
- ²² "Coceira" foi o título que dei à série de infogravuras, exposta juntamente com uma série de desenhos, parte do processo criativo, na Galeria da Aliança Francesa da Bahia, em outubro de 2003. A escolha desse nome deve-se à relação dos seus significados com o corpo, temática da minha pesquisa, e às inquietações desencadeadoras do meu fazer artístico.
- ²³ Segundo Grossmann (1996, p. 35), Magritte usou a pintura para representar a existência paradoxal do próprio meio, revelando assim a convencionalidade e os limites da pintura, que era até então considerada como universal e, portanto, inquestionável. Indiretamente, e como um efeito posterior desse processo de desmistificação da pintura, Magritte também apontou para a possibilidade de desfazer o mito do artista como ser superior: o criador, detentor de uma genialidade distinta e única autordade no assunto.
- ²⁴ Na obra *Uma e três cadeiras* (1965), que consiste em uma cadeira de madeira, sua fotocópia em preto e branco no tamanho natural e uma fotocópia da definição de cadeira transcrita do dicionário, questionava as formas de representação, a idéia, o objeto real e seu signo. Kosuth, bastante influenciado pela filosofia de Ludwig Wittgenstein, defendia a idéia de que o artista deveria se afastar dos meios tradicionais, como a pintura ou a escultura para questionar a arte e reivindicava uma definição tautológica para a mesma, ou seja, a definição do que é arte seria dada pela intenção do artista.
- ²⁵ De acordo com Noth e Santaella (1998, p.157 - 172), são três os paradigmas das imagens: pré- fotográfico, cuja característica principal das imagens é a fisicalidade dos meios produtivos; fotográfico, onde a imagem é o resultado do registro sobre um suporte químico ou eletromagnético (cristais de prata da foto ou modulação eletrônica do vídeo) do impacto dos raios luminosos emitidos pelo objeto ao passar pela objetiva e pós-fotográfico, que caracteriza-se pela mudança radical nos modos de produção de imagem provocada pela infografia. As imagens digitais resultam da união entre o computador e uma tela de vídeo, através de uma série de operações abstratas, modelos, programas, cálculos.

Referências

- AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Campinas: Papirus, 2001.
- ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ARGAN, Guilo Carlo. *Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- CHAUÍ, Marilena. *Convite à filosofia*. São Paulo: Ática, 2001.
- CHIPP, Herschel B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- COUTO, Edvaldo Souza. *O Homem Satélite: estética e mutações do corpo na sociedade tecnológica*. Ijuí: Unjuí, 2000.

DERDYK, Edith. Formas de pensar o desenho: desenvolvimento do grafismo infantil. São Paulo: Scipione, 1994.

EWING, William A. El Cuerpo. Madrid: Ediciones Siruela, 1996

FERRARA, Lucrécia D'Léssio. A estratégia dos signos. São Paulo: Perspectiva, 1986.

FOUCAULT, Michel. Isto não é um cachimbo. São Paulo: Paz e Terra, 1989.

GROSSMANN, Martin. Do ponto-de-Vista à dimensionalidade. In: Item; revista de arte. Rio de Janeiro, nº 3, março 1996, pp. 29-37.

HEARTNEY, Eleanor. Pós-Modernismo. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

KAFKA, Franz. A metamorfose. São Paulo: Companhia das Letras, 1999

LANCRI, Jean. Modestas proposições sobre as condições de uma pesquisa em artes plásticas na universidade. In: BRITES, Blanca; TESLER, Elide (org.). O meio como ponto zero: metodologia de pesquisa em artes visuais. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002.

MCLUHAN, Marshall. Os meios de comunicação como extensões do homem. São Paulo: Cultrix, 2002.

MESQUITA, Ivo. Leonilson: use, é lindo, eu garanto. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.

MINK, Janis. Duchamp. Colônia: Taschen, 1996.

MONLEON, Mau. La experiencia de los limites: híbridos entre escultura y fotografia en la década de los ochenta. Valência: INSTITUCIÓ ALFONS EL MAGNÀNIM, 1999.

MORAIS, Eliane Robert. O corpo impossível. São Paulo: Iluminuras. 2002.

NETTO, José T. Coelho. Semiótica, informação e comunicação. São Paulo: Perspectiva, 1990.

NOTH, Winfried. SANTAELLA, Lucia. Imagem: cognição, semiótica e mídia. São Paulo: Iluminuras, 1998.

PAQUET, Marcel. René Magritte. O pensamento tornado invisível. Lisboa: Publicações e Artes Gráficas, 1995.

PAREYSON, Luigi. Estética: teoria da formatividade. Petrópolis: Vozes, 1993.

PLATÃO. Fedro. São Paulo: Martin Claret, 2002.

PLAZA, Julio. Arte, Ciência e Tecnologia. In: PLAZA, Julio; TAVARES, Monica. Os processos criativos com os meios eletrônicos: poéticas digitais. São Paulo: Hucitec, 1998.

PLAZA, Julio; TAVARES, Monica. Os processos criativos com os meios eletrônicos: poéticas digitais. São Paulo: Hucitec, 1998.

RESENDE, Ricardo. Os desdobramentos da gravura contemporânea. In: Gravura, arte brasileira do século XX. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. In: BRITES, Blanca; TESLER, Elide (org.). O meio como ponto zero: metodologia de pesquisa em artes visuais. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002.

SYLVESTER, David. Entrevistas com Francis Bacon: a brutalidade dos fatos. Itália: Cosac & Naify Edições, 1995.

TAVARES, Monica. Os processos criativos com os meios eletrônicos. In: PLAZA, Julio; TAVARES, Monica. Os processos criativos com os meios eletrônicos: poéticas digitais. São Paulo: Hucitec, 1998.

WALKER, Michael (Org.). Cultura Visual – Revista do curso de pós-graduação da Escola de Belas Artes. Salvador: EDUFBA, 2000.

WOOD, Paul. Arte conceitual. São Paulo. Cosac & Naify, 2002