

O VISUAL E AS RELAÇÕES INTERMEDIÁIS DAS IMAGENS¹

Prof. Dr. Eduardo Louis Jacob²

Resumo

Este artigo investiga a maneira como a imagem tradicional é confrontada com a noção de visual, que se assume sem fronteiras. Analisa os processos de hibridação da imagem possibilitados pela convivência da imagem entre outras linguagens no meio digital, constatando sua nova condição. A intermedialidade atua como procedimento que permite a aceleração da multiplicidade da imagem e que demonstra suas consequências culturais, procurando entender as maneiras como as imagens engendram relações intermediais de natureza artísticas e midiáticas, gerando produções novas e surpreendentes, e ampliando a experiência de conteúdos comunicativos.

Palavras-chave: Imagem. Visual. Intermedialidade. Media. Hibridação.

Abstract

This article investigates how the traditional image is confronted with the notion of visual, which is assumed without boundaries. It analyzes the processes of image's hybridization, made possible by the coexistence of images among other languages in the digital environment, noting its new condition. The intermediality acts as a procedure that allows the acceleration of the multiplicity of image and that demonstrate its cultural consequences, seeking to understand the ways in which images generate types of artistic and media intermedial relations, originating new and surprising production, and expanding the experience of communicative content.

Keywords: Image. Visual. Intermediality. Media. Hybridization.

Introdução

Em termos de práticas artísticas, para quem vive sob os desígnios da imagem, compreender os limites dessa prática tornou-se tarefa das mais complicadas. Se antes havia uma repartição precisa dos fazeres que compunham as esferas de produção dos artefatos visuais, pouco resta hoje. Não faz muito tempo, os pintores pintavam, os fotógrafos fotografavam e os desenhistas desenhavam. Agora, todos fazem imagens. De

¹ Artigo elaborado com base na Tese de Doutorado (2013) do autor.

² Doutor e mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP. Professor na graduação e pós-graduação do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo.

tal modo esses fazeres emaranharam-se em torno de um mesmo resultado formal que muitas vezes colocam-se em dúvida a legitimidade cultural de suas produções e o estatuto profissional dessas atividades.

Não se pode falar de extermínio radical das imagens como tradicionalmente conhecemos, nem das suas técnicas de elaboração. Pelo contrário, as esferas tradicionais de criação de imagem continuam com seus meios técnicos em funcionamento, apesar de terem sua influência cultural diminuída perante o alvoroço produzido pela introdução da tecnologia digital, que desde então constitui o modo predominante de produzir imagens. A pintura, a fotografia e o desenho são obrigados a se adaptar a esse novo mundo imagético, relativizando, assim, a história da arte como discurso crítico hegemônico sobre a nova imagética, que “suscita questões inteiramente novas com suas estruturas material e temporal que não estão no horizonte do discurso habitual da história da arte”, enfatiza Belting (2006, p. 12). No entanto, as “obras de arte” seguem sendo elaboradas em busca de novas identidades e a pergunta “o que é arte” ainda se repete por todos os cantos com impressionante frequência, dúvida muito refletida em obras que questionam a própria natureza da arte.

Entre os analistas, há aqueles que enxergam, em vez de dissipação de fronteiras, uma iminente expansão dos limites formais dessas áreas de atuação. São duas maneiras distintas de abordar o mesmo tema, igualmente válidas. Por assim dizer, o desenho ampliaria seus limites para a fotografia utilizando recursos advindos dessa atividade, produzindo interferências em alguma de suas etapas. A fotografia, por sua vez, expandiria seu raio de ação em direção ao desenho, que novamente poderia se voltar para qualquer outra técnica de visualização. Parece-nos, no entanto, que são sempre linhas de forças que se esforçam para convergir a um mesmo ponto. Em ambos os casos, fala-se de fronteiras. O que há num artefato visual que permite apontá-lo como fotografia e não como um desenho, uma vez que aquilo que vemos não é apenas um registro conjugado de luz e momento, e, sim, um resultado manipulado, mesclado, desenhado, no qual a fotografia já não difere da pintura pela manipulação digital das imagens? Na ausência desse diferenciador, seremos obrigados a descrever uma imagem pelo seu aspecto formal dominante, uma com predomínio fotográfico, outra com predomínio pictórico e assim adiante? O que se quer comparar nesses casos?

Em outros termos, se o procedimento de produção da imagem no modo digital for sempre operado por programas do computador, como diferenciamos seu resultado, que “reproduzem fatalmente efeitos semelhantes” (POISSANT, 1997, p. 81), uma imagem de outra imagem? Nesse caso, quais categorias de análise restam para o estabelecimento de sua identidade que não apenas a sua dimensão semântica, na qual reside a discursividade da imagem, ou seja, aquilo que se quer comunicar? Se já não há mais distinção procedimental entre a imagem tradicional do desenho e da pintura das tintas e dos gestos, das imagens técnicas da fotografia dos sais de prata e das cópias em papel e estas se sintetizam numa só imagem convertida em *bits*, *bytes* e *pixels*, como reconhecer as diferenças contidas em sua sintaxe, ou seja, em como se comunica?

Hibridação e multiplicidade

As imagens tradicionais sobrevivem incorporadas de uma maneira ou de outra nas imagens confeccionadas digitalmente. Mais do que isso, tornam-se matéria-prima para o fazer eletrônico que reproduz “estilos e efeitos tomados emprestados das formas de arte reconhecidas.” (POISSANT, 1997, p. 92). Este é o princípio de identidade que podemos depurar da imagem digital, o de operar uma síntese entre as diversas formas de arte visual, que continua sendo válido, fonte de sua vitalidade e de onde partem suas experimentações. A hibridação de que é resultante nega-lhe uma identidade própria, a não ser esse mesmo caráter híbrido.

Participante dos debates acerca das hibridações, Burke (2010) sublinha que o processo de hibridação acontece de maneira generalizada, como um dos definidores do período em que vivemos. As esferas econômica, social e política, além, claro, da cultural, estão envoltas em processos hibridizantes. Se há alguma resistência ou crítica ao avanço desses processos, esta parte daqueles que pregam o “essencialismo”, que ataca o hibridismo como uma manifestação que desconstrói culturas verdadeiras, descaracterizando-as e tornando-as falsas. Quando se pensa o hibridismo, reconhece-se uma inegável perda de tradições (regionais) e de raízes (locais), compensada por um ganho extraordinário em diversidade e variedade. Essa situação foi bem sublinhada por Latour (2008) quando expõe a separação imposta pelo estabelecimento do pensamento moderno, que, movido por uma ambição purificadora, nega identidade aos eventos de caráter híbrido, e por conta disso, hoje nos confrontamos com a perda da noção do espaço puro e homogêneo, típico da constituição moderna.

A hibridação coloca em causa fronteiras, não apenas formais, mas também sociais e culturais. Ao buscar os elementos que determinam certa formação híbrida, é inevitável confrontar-se com ideias assentadas em torno de convencionalidades, aparentemente estabilizadas na cultura. Desse modo, usos, costumes e hábitos são compreendidos como parte de uma cadeia hereditária de transmissão de experiência de geração para geração que funda uma determinada tradição, rompida pelo processo de hibridação. Por isso, a cotidianidade é supervalorizada, pois só ela expressa os valores da atualidade que se renovam constantemente.

Essa atenção ao cotidiano e às forças que nele interagem é de qualquer modo recente e só foi possível graças a certas condições trazidas pelo ritmo acelerado das transformações do mundo e da tecnocultura³ que se instala. A hibridação significa ampliar o campo de atuação do imaginário para poder ir além daquilo que os sistemas de ordenação do mundo técnico, social ou econômico impõem-nos. Essa regulamentação imposta pelas tecnociências, com as quais o homem celebra seu modo de vida, não deu conta de conceber um formato estável que fornecesse um ambiente protegido, uniforme e previsível (SERRES, 2008), que permitisse controlar o progresso e atingir o ideal ansiado e programado pelo homem. Essa emergente descrença na estabilidade e previsibilidade do mundo impele a humanidade a desejar avidamente por um mundo repleto de novidades, que, independentemente de sua origem, substituam as certezas perdidas.

Nesse sentido, torna-se possível falar da visualidade a partir do processo de desvinculação do imaginário da arte oficial para outro situado no cotidiano, o espaço vivido, povoado por distintas manifestações que se interinfluenciam e atuam de modo simultâneo nos mesmos ambientes. Nessas condições, o estudo da visualidade passa a verificar tanto a construção social do visual quanto a construção visual do campo social

³ Sodré (1996, p. 7) define tecnocultura em uma sociedade mediatizada como “uma designação, dentre outras possíveis, para o campo comunicacional enquanto instância de produção de bens simbólicos ou culturais, mas também para a impregnação da ordem social pelos dispositivos maquímicos de estetização ou culturalização da realidade. Isso tudo sugere uma espécie de ‘reinvenção’ da cultura. ‘Indústria cultural’ e ‘cultura de massa’ são expressões ainda em curso nos manuais e nos ensaios [...]. Neste momento propriamente tecnocultural, as imagens estetizantes disseminam-se por toda parte, sem se definirem mais a partir de uma zona especial a que possamos dar o nome de ‘indústria’, nem a partir de um público dito de ‘massa’.”

(MITCHELL, 2005). Não é apenas o que vemos do jeito que vemos porque somos animais sociais, mas também porque os nossos arranjos sociais assumem as formas que assumem por sermos animais videntes. As fronteiras que parecem se romper são aquelas situadas entre o campo social e o campo visual, quando elas se sobrepõem como experiências válidas e convergentes. A experiência visual consolida-se como experiência social, como interação e socialização, de troca ou partilha, de encontro de meios e experiências, que o processo de hibridação ajuda a incrementar.

Podemos afirmar que esses questionamentos são articulados em face da multiplicidade que acomete o campo das imagens. Para Machado (2002, p. 238), a multiplicidade “é o projeto estético e semiótico [...] que exprime o modo de conhecimento do homem contemporâneo.” Diante dessa multiplicidade, quando “toda imagem é ao mesmo tempo forma e fundo para outra imagem, nascendo de um fundo ilimitado de imagens” (BELLOUR, 1997, p. 283), perde o sentido encarcerar o estudo da imagem somente dentro da estreita fronteira de cada saber-fazer especializado, cabendo um olhar ampliado para o seu conjunto e suas relações.

Como diz Virilio (1994), a imagem não é mais solitária (subjetiva, elitizada, artesanal), mas solidária (objetiva, democrática, industrial). Não há um fenômeno imagético único, mas uma *imagerie* ilimitada sinalizadora de mudanças culturais, articuladas principalmente em face da multiplicidade, que atingiu tanto as imagens quanto os espaços das imagens, uma de suas características atuais mais fundamentais. Anunciada por Calvino (2003) como um dos valores das atividades artísticas a ser preservados neste milênio, a multiplicidade é definida por ele como um “sistema de sistemas, em que cada sistema particular condiciona os demais e é condicionada por ele” (p. 121), quando cada imagem pode ser entendida como o ponto de partida de uma “rede de relações”, que multiplica seus detalhes a ponto de suas descrições e divagações tornarem-se infinitas.

Dizer que há multiplicidade de imagens é apontar o óbvio diante da intensidade de produção de imagens constatada atualmente, porém, se avançarmos para além dessa constatação, inevitavelmente alcançaremos algumas das consequências mais interessantes ensejadas pela multiplicidade, entre elas, a instauração da rede de relações entre as imagens e entre imagens e indivíduos. Uma imagem aprisionada numa gaveta fechada não estabelece contato com nenhuma outra produção imagética ou de qualquer outro tipo. Quando as gavetas abrem-se e seus conteúdos são espalhados sobre a mesa, as

imagens começam a interagir umas com as outras e a multiplicidade cresce exponencialmente, como um dos efeitos da exponibilidade ilimitada permitida atualmente. Essas indicações não são feitas para comparar produções imagéticas, situando-as e contextualizando-as, mas para entender como essas produções são elaboradas, misturam-se e vão se transformar em novos ambientes comunicativos.

O visual emerge em meio a essa multiplicidade. Se observarmos num relance a extensa produção imagética, será possível perceber aproximações e apropriações que as conciliam num horizonte sem limites. A maior parte das imagens não são arte e evitar explorar esse vasto manancial, seria como ignorar o próprio modo da cultura atual se manifestar, quando se perde a ancestral função de culto, religioso e artístico, que aparelhava as imagens. Entre imagens ditas artísticas e não artísticas, estas últimas compoem um conjunto variado que se estende até as imagens informativas, perceberemos uma complexidade crescente que se espelha nas múltiplas maneiras das sociedades expressarem suas ideias.

Rede de relações e intermedialidade

No tocante a essa rede de relações, algumas perspectivas analíticas têm sido abertas por pesquisadores, críticos e também artistas cujas obras refletem essa problemática. Essa diversidade faz-se notar nos muitos termos que procuram precisar as relações ocorridas entre imagens e seus espaços. A principal divisão ainda é feita em torno da natureza das práticas que operam pela perspectiva imagética, também apresentando inúmeros pontos de contato umas com as outras: práticas artísticas e práticas mediáticas.

É importante mencionar a prática híbrida, chamada artemídia, que procura desfazer as fronteiras e obter uma conjunção entre a arte e os *media*, como também abrir novos horizontes de atuação para seus praticantes. Caracterizada fundamentalmente pela apropriação dos recursos tecnológicos apresentados pelos *media*, não se restringe a esse aspecto. Hoje, a artemídia, além da apropriação e intervenção de intenção artística nos *media* de comunicação, possui um caráter bem mais abrangente, que inclui expressões que circulavam anteriormente, como “arte e tecnologia”, “artes eletrônicas”, “arte comunicação”, “poéticas tecnológicas”, entre outros termos menos conhecidos, e práticas, como “a criação colaborativa em redes, as intervenções em ambientes virtuais ou semivirtuais, a aplicação de recursos de hardware e software para a geração de obras interativas, probabilísticas, potenciais, acessíveis remotamente etc.” (MACHADO, 2010,

p. 8), ou seja, incorpora ideias e conceitos, e elabora obras que mesclam influências que não apenas da imagem. Em suas manifestações visuais, a artemídia está incluída no rol de práticas que buscam hibridações entre imagens, meios, *media* e ambientes.

Foi, contudo, o próprio campo da arte quem primeiro trouxe a ideia de que se poderia romper com noções tradicionais que segregavam as práticas artísticas. Packer e Jordan (2002) mencionam na apresentação do ensaio *Outlines of the artwork of the future*, de Richard Wagner, escrito em 1849, a iniciativa deste em apresentar uma proposta de síntese da arte, que abrangesse todas as formas de artes num “trabalho de arte coletivo”, conceituada por Wagner como *Gesamtkunstwerk* ou *total artwork*. Assim, música, arquitetura, pintura, poesia e dança poderiam ser reunidas num só *medium*, o *Drama*, que se manifestaria num ambiente teatral, performatizado num palco. Em 1876, vinte e sete anos depois de sua proposta, ele a realiza no Festspielhaus Theater, na Alemanha, trazendo inovações como escurecimento da sala, reverberação estilo *surround sound*, fosso de orquestra e revitalização do anfiteatro grego para orientar o foco da audiência no palco.

Foi também no campo da arte que surgiu a primeira noção mais consistente de *intermedia*, pelas mãos de Higgins (1966), um artista do Grupo Fluxus, mas também escritor, editor e teórico da arte. No texto *Intermedia*, ele coloca as bases de suas ideias e se posiciona como defensor enérgico da noção de vanguarda na arte, situando, nesse contexto, os trabalhos intermediais como oposição aos *media* artísticos tradicionais. Nesse texto fundador, este autor revela que o conceito de separação dos meios – e *media* como suporte – surgiu na Renascença, quando, por exemplo, a pintura deveria ficar reservada ao canvas e uma escultura não poderia ser pintada, creditando a isso a mentalidade feudal da época e sua sociedade de castas. O autor defende que os trabalhos intermediais deveriam dar ênfase às mudanças de processo como seu principal significado e descarta as fronteiras entre os tipos de obra, evitando o papel do artista como foco principal do trabalho. Embora defenda a *intermedia* como ruptura e inovação, também menciona que podemos nos familiarizar com peças intermediais, tal como a “novela visual” (mais conhecida como *comics*), que explora a intermedialidade entre arte visual e texto escrito, que se tornou bem popular e conhecida.

Antes mesmo de Higgins (1966) apresentar suas noções de *intermedia*, Walt Disney, ao realizar o filme *Fantasia*, promoveu um impulso que só encontra paralelo na

obra wagneriana citada antes. Para esses dois fenômenos, elaborados por Wagner e Disney, é possível aplicar a noção desenvolvida por Schröter (2012) de intermedialidade sintética, que propõe a ideia de fusão de diferentes mídias num *super-medium*. Essas diferentes mídias combinam-se em uma nova forma, um *intermedium*, uma unidade indivisível e praticamente inextrincável, onde mal conseguimos identificar seus componentes.

No filme de animação *Fantasia*, de Disney, exibido comercialmente em 1940, vemos a cena que apresenta o famoso aperto de mãos entre o maestro Leopold Stokowski e Mickey Mouse. Esse gesto de aproximação entre dois personagens tão antagônicos simboliza uma atitude disposta a abalar muitas das convicções sedimentadas nas práticas artísticas e culturais da época. Hughes (2009) reconhece nessa cena um marco que distingue o filme de um modo de pensar que considerava qualquer interesse evidente na cultura de massa uma capitulação, uma forma de traição moral e uma ameaça à dissolução dos valores reverenciados pelos próprios artistas.

Essa cena primeiramente coloca em questão justamente a separação entre alta cultura e baixa cultura ou, em outros termos, entre cultura superior e uma cultura de massa, que naquela altura se consolidava e se ampliava. Segundo seu biógrafo, Gabler (2009), Disney foi movido pelo desejo confesso de forjar uma união entre o clássico e a cultura de massa e juntar forças com a grande arte para tirar o desenho animado de suas origens na cultura popular, na qual sentia que estava condenado a ser tosco e juvenil. A postura do maestro Stokowski não era diferente, interessando a ele popularizar a música clássica e também, como conhecido representante dessa produção, a si mesmo. Isso chama a atenção de Hughes (2009, p. 341), que enxerga

o primeiro vislumbre de uma outra atitude [presenciada] no [filme] *Fantasia* de Walt Disney, quando Mickey Mouse é visto subindo no pódio e apertando as mãos de Leopold Stokowski; mas para a maioria dos escritores sérios, compositores e especialmente pintores e escultores, não podia haver *aproximação* entre o imaginário, muito menos com valores, da alta arte e arte baixa. De fato, não havia nenhuma arte baixa como tal. (tradução nossa).

A atitude que Hughes (2009) credits ao filme é a tentativa de oferecer certo mérito à cultura de massa, rejeitada pela “elite” intelectual, como algo que, no cenário cultural norte-americano dos anos 1940, era visto como odioso, sequer cogitado. Havia poucas

iniciativas, todas isoladas, de trazer o universo simbólico da cultura de massa e de consumo para a arte, por isso a iniciativa de Disney antecipou o que aconteceria anos mais tarde com a chegada da *pop art* e, no seu rastro, o pós-modernismo. O ideal e a defesa de uma total separação da alta cultura e cultura de massa ainda eram, naquele tempo, o discurso dominante. Essa polaridade foi desenvolvida em grande medida pela razão, como assinala Lima (2005, p. 14), de comparar os veículos de massa com a arte que se conhecia, “identificando aprioristicamente o valor com as formas de comunicação já estabelecidas.” O rompimento dessa fronteira por Disney representou um importante marco que afastou o foco dos ideais de pureza da arte, ao mesclar elementos da cultura de massa com uma cultura de elite, pela intenção de demonstrar que uma convivência era possível.

Outro aspecto importante foi também considerado por Disney quando ainda idealizava o filme e abrigava o sonho de realizá-lo. Conforme depoimento a um entrevistador, sua intenção era promover “a pura fantasia” que se desdobra em um padrão musical, sem ser restringida pela “ilusão da realidade”. Em resumo, para ele, era a possibilidade de produzir filmes abstratos, mais elevados conceitualmente. Se o nivelamento entre cultura de elite e cultura de massa era um dos principais efeitos que o filme pretendia causar, a sua estrutura formal foi elaborada com base nessa mesma lógica. Para Disney, o importante era misturar o que era separado, conciliar som e imagem, real e fantasia, e, mais que tudo, meios de produção de imagens, ao agregar num mesmo *medium*, o desenho animado e o cinema.

Como proposto pela intermedialidade, a desfronteirização das práticas imagéticas ajuda a ancorar o significado do termo visual em um contexto ecológico. A intermedialidade como conceito aponta para o fato cada vez mais evidente dos espaços de imagens não existirem desconectados, mas atuando em movimento de encontro uns aos outros, para fornecer indicações diferenciadas nos ambientes dos espectadores, que nos possibilitam perceber os espaços que o estruturam e suportam. Nesse sentido, a intermedialidade atua como procedimento de revelação desses espaços e nos permite entender os seus encontros.

Num sentido amplo, intermedialidade refere-se a relações entre os *media*, a interações e interferências mediais. Para Elleström (2010), intermedialidade é tanto o estudo do fenômeno em si quanto o fenômeno pelo qual as propriedades de todos os *media*

parcialmente se intersectam. Assim, a intermedialidade, mais do que aparentar a noção de ultrapassar fronteiras entre espaços diversos, é uma condição para toda medialidade. As distinções que são elaboradas dentro do discurso da intermedialidade organizam-se em torno da especificidade do *medium*, pela explicação da sua materialidade e medialidade. Discriminar as diferentes formas de intermedialidade envolve a especificação da estrutura expressiva ou modo de articulação específico para a materialidade de qualquer *medium* e suas relações com outros *media*.

A intermedialidade pode ser descrita como entre o entre (HERZOGENRATH, 2012), que advém do caráter do *medium* de estar sempre “entre”. Nesse caso, temos uma primeira medialidade para cada meio específico, que age em conjunto, simultaneamente, com uma segunda operação, que “foca nas várias interconexões possíveis, a partir das perspectivas dos meios específicos.” (p. 3). Esse caráter “entre” dos *media* refere-se à sua reflexividade – o conceito filosófico de performatividade da reflexão e dos *media* como estruturas reflexivas (KRTILOVA, 2012), que pensam o seu devir nas práticas, técnicas e processos de significação. Reflexão que está em movimento: a noção de performatividade conecta o ato de refletir sobre os *media* às práticas mediáticas.

Para Krtlova (2012), intermedialidade é um conceito que traz relações que não podem ser definidas na *media* como formas fixas. Nesse conceito, *intermedia* está posicionada como ligação, mas, nos *media*, as relações aparecem em certas formas que só podem insinuar o *medium* ou a sua *medialidade* – principalmente por relações inter e intramediais, que diferenciam o que é um *medium*, ou o que constitui a sua medialidade, e a sua especificidade.

Na acepção de Youngblood (1970), existe uma rede intermedial (*intermedia network*) integrada pelo cinema, televisão, rádio, revistas, livros e jornais, que são o nosso ambiente. Para ele, este é um ambiente que carrega as mensagens do organismo social e estabelece o sentido na vida, criando “canais de mediação” entre homem e homem, homem e sociedade. Essa noção auxilia-nos a entender a ideia da substituição de contexto por ecologia, proposta por Catalá Domènech (2011, p. 35-36)

[...] substituir o conceito de contexto pelo de ecologia. Há uma diferença essencial entre ambos: o contexto é estático, estabelece suas conexões de uma vez por todas e está ligado indiscriminadamente a muitas imagens e fenômenos ao mesmo tempo. Já a ecologia implica um aspecto em contínuo movimento, em contínua interação, um aspecto que, além disso, é específico de uma imagem ou de um

fenômeno determinados. A imagem está situada em um contexto, mas se nutre e é resultado de determinada ecologia.

Esse enfoque ecológico das mídias (*media ecology*) foi introduzido por Postman, em 1968, e corresponde ao que ele chama de estudo dos *media* como ambientes (STRATE, 2006). Pela maneira como emprega a expressão pela primeira vez, ele explica:

Nós colocamos a palavra ‘media’ na frente da palavra ‘ecology’ para sugerir que não estamos simplesmente interessados em *media*, mas nos modos pelos quais a interação entre *media* e ser humano dá à cultura seu caráter e, alguém pode dizer, ajuda a cultura a manter seu equilíbrio simbólico. (POSTMAN apud STRATE, 2006, p. 15, tradução nossa).

A partir dessa perspectiva, as imagens e seus espaços nos ajudam a entender como se dão as interações entre homens e imagens, entre estas e a tecnologia de que são elaborados os meios e os *media* e que afetam os ambientes vivenciais em relação aos valores humanos e seus modos de percepção.

A comutação e mobilidade dos meios e das imagens

Muito antes da ocorrência de o processo de digitalização existir da forma disseminada como se dá atualmente, Metz (1974) já emitia um parecer semelhante. Pela sua proposição, o que poderia interessar para uma pesquisa não seriam questões relativas ao domínio das imagens enquanto gêneros (intenções sociais), como, por exemplo, a publicidade, ou questões relativas exclusivamente às suas unidades tecnossensoriais, entendidas como matérias de expressão (canais e veículos), como, por exemplo, a televisão; o que verdadeiramente interessaria a uma pesquisa, para onde os esforços deveriam ser dirigidos, seriam

as configurações estruturais, ‘formas’ na acepção hjelmsleviana do termo (formas do conteúdo ou formas da expressão), sistema. São entidades puramente relacionais, *campos de comutabilidade* no interior dos quais diversas unidades adquirem sentido, umas em relação às outras. (METZ, 1974, p. 14, grifo do autor).

Metz (1974) chama de campos de comutabilidade o espaço de intercâmbio entre imagens, quando uma imagem final só adquire sentido em relação à outra imagem. Assim, as imagens adquirem sentido quando relacionadas aos espaços com os quais lidam e, principalmente, às demais imagens que também habitam os mesmos espaços.

Nesse sentido, confrontam-se meios, *media* e ambientes. Por exemplo, o meio literário interage com o meio televisivo e vice-versa, quando livros e gêneros literários

misturam-se no cinema e, no sentido inverso, livros sobre cinema e sobre atores e personagens são lançados, bem como quando escritores são contratados para escrever filmes e séries de TV e o meio fonográfico utiliza o meio digital para distribuir e divulgar músicas. A expressão cultural de suas produções é amplificada, reverberando por outras mídias. Em toda parte, os meios partem para a estratégia de que a união faz a força.

Para Berger (1999), baseado no famoso estudo de Benjamin (1992) a respeito da reprodutibilidade técnica, o movimento das imagens rompe com o estatuto de unicidade das obras quando estas se desprendem da unicidade do local onde residiam. O significado das imagens muda, multiplica-se e fragmenta-se em muitos significados. Assim, conclui ele, por conta da reprodutibilidade técnica à qual as imagens são submetidas pelos meios de reprodução modernos, remove-se as imagens da guarda do espaço de ritual originalmente criado para elas, retirando-as de seu invólucro e tornando-as “efêmeras, ubíquas, insubstanciais, disponíveis, sem valor, livres” (BERGER, 1999, p. 34), envolvendo-nos do mesmo modo que uma linguagem que nos cerca. Uma vez que essas imagens vêm ao encontro do espectador, há, para Benjamin (1992), a atualização do objeto reproduzido, abolindo seu valor tradicional de patrimônio da cultura, tornando-as sempre contemporâneas de quem as observa. O contexto no qual a imagem aparece é um aspecto que se torna relevante para a apreciação do significado desta, que muda de acordo com o que é imediatamente visto ao seu lado ou o que imediatamente vem depois dela.

A esse respeito, o pensamento pioneiro de Benjamin (1992) já considerava *medium* e imagem elementos separados, ao afirmar que “o modo em que a percepção sensorial do homem se organiza – o *medium* em que ocorre – é condicionado não só naturalmente, como também historicamente” (p. 80), que, portanto, não se esgota na descrição das características formais do estilo de uma época aparentes na imagem. Na medida em que o autor postula esse vínculo que acontece em simultaneidade entre a organização da percepção humana e a condição histórica do *medium*, ou seja, aquilo que o afeta enquanto desenvolvimento, seja no seu aspecto social ou técnico, reivindica o reconhecimento da importância da composição desse *medium* para a formação e transformação da percepção humana. Benjamin (1992), de certa maneira, afirma que o espaço que abriga a imagem torna-se mais importante que a própria imagem, donde emana seu valor de culto, quando se enseja todo um cerimonial em torno da imagem. A reprodutibilidade técnica viria a aumentar a exponibilidade da obra, livrando-a de seu

confinamento medial, corroendo, com isso, a aura de veneração que a caracterizava. Essa reprodutibilidade é uma propriedade técnica do *medium* que orienta e induz a formação de imagens contrárias às pretensões de veneração ou perpetuação de seu significado e, por conta dessa característica, as imagens tornam-se capazes de romper valores tradicionais e formular outros, menos perenes. Para o autor, supera-se o caráter único de qualquer realidade, por meio do registro da sua reprodução, este um dos fatores que afetam gravemente a visão de mundo existente que considerava a realidade unívoca.

Um dos pontos destacados por Benjamin (1992) é a condição de a imagem ser transportável e, mais do que isso, ser transportável para um lugar onde possa ser vista pelas massas. Este é o desejo imanente dessas imagens técnicas: ser vistas por um grande número de pessoas. No entanto, para adquirir essa exponibilidade, elas necessitam de auxílio, que só encontram ao se espacializar. Como exemplo, o autor diz que a fotografia e o cinema dependem de dispositivos técnicos elaborados com a função de permitir a reprodução sem restrições de suas imagens. Estas são técnicas que não só permitem a reprodutibilidade, mas a tornam obrigatória, pela necessidade de viabilização econômica mediante seu consumo intensivo. Para maximizar essa lógica econômica, faz-se necessário transportar mais imagens em menos tempo, para cada vez mais pessoas.

Da reprodutibilidade mecânica para a distribuição digital, Manovich (2005) encontra o que denomina remixabilidade, que se refere tanto à lógica quanto ao instrumento que molda a cultura digital. Segundo Lemos (2006), essa característica cria uma condição pós-moderna de só se operar a partir de processos abertos e coletivos, nos quais a autoria não está mais determinada. Na cibercultura, isso significa operar a partir de apropriações e recriações, trazendo uma configuração cultural denominada por ele de “ciber-cultura-remix”, baseada na recombinação.

De acordo com Manovich (2005), a remixabilidade é a prática de misturar, combinar e remisturar as informações digitais circulantes, independentemente de sua matriz, procedência ou destinação. Para ilustrar esse procedimento, ele utiliza a metáfora da estação de trem, em que o trem é a informação ou “objeto de mídia” que circula e a estação é o usuário que recebe, misturando-o com outra informação, para daí o pacote de informação resultar viajar para outro destino, em que o processo é repetido. O autor aponta para a diferença estrutural entre o modelo tradicional de comunicação e esse

modelo descrito, que torna o receptor não mais o ponto-final da informação, mas uma estação temporária no trânsito dela.

A nomenclatura é recente, mas o mesmo procedimento-chave pode ser encontrado na música desde os anos 1980. De modo geral, segundo Manovich (2005), a maioria das culturas humanas opera e se desenvolve por meio de empréstimos e redesenhos de formas e estilos de outras culturas e os remixes resultantes são incorporados em outras culturas. Foi assim que Roma Antiga recombinau a Grécia Clássica e a Renascença recombinau a Antiguidade. Entretanto, o autor sublinha que tanto a remixabilidade cultural quanto a vernacular propiciada pelas técnicas de computação são parte do mesmo *continuum*. Por sua vez, Diamond (2011) aponta que a “cultura remix” é uma forma de colagem que se origina da apropriação dos muitos movimentos ocorridos no interior do final do modernismo e no pós-modernismo, como colagem, movimento dadaísta, grafite, fotomontagem, *pop art*, arte processual, *scratch video*, entre outros. Segundo ela, esses movimentos pretendiam minar a aura e autenticidade da imagem e abrir o seu significado pela mudança do seu contexto e interpretação.

Do lado de quem usufrui dessas produções imagéticas, instala-se uma inevitável confusão. Os apreciadores de imagens são incentivados a se tornar autores de novos artefatos visuais e elaborar novas experiências com a imagem, aumentando em muito a complexidade dessa situação. As classificações que antes determinavam as diferenças entre essas produções também foram gradualmente eliminadas, à medida que se tornaram obsoletas. A exibição dá-se numa miscelânea de imagens de maneira não mais programada pelos tradicionais meios de comunicação de massa, mas por todo o entorno. O fluxo de imagens transborda a barragem que a represava em canais controlados pelo monopolismo tecnoburocrático, dispersando o poder instituído pela produção centralizada e pelo saber especializado, numa inundação de micronarrativas do cotidiano, que circulam de computador em computador como de mão em mão.

Considerações finais

Para começar a entender a natureza da experiência visual que encontramos atualmente, parece-nos indispensável compreender a atividade das imagens e seus relacionamentos como propósito principal. Dado que a imagem depende de um aparato

medial, transformações no caráter desses aparatos refletirão na esfera das imagens e, conseqüentemente, impactarão a cultura.

Portanto, em face da multiplicação de imagens, há uma culpa partilhada. A imagem e seus *media* participam juntos da experiência visual e, se há uma possível causa para essa situação, a postura recomendada e adotada nesta pesquisa é de observação isenta e criteriosa para esses dois elementos. Quando aqui se menciona a multiplicação, o referencial utilizado é o da multiplicidade e da pluralidade, desligado de qualquer conotação negativa, como a que contém o termo ‘saturação’, impregnado há décadas de um sentido pejorativo, para formular argumentos queixosos pela presença maciça das imagens na sociedade. Por essa perspectiva, não se trata apenas de aferir e avaliar as condições técnicas da produção da imagem dadas pelo meio técnico que configura a sua materialidade, mas também incluir os espaços que as abrigam, os quais colocam em funcionamento a visualidade que as identificam.

Referências

- BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens**: Foto, cinema, vídeo. Campinas: Papyrus, 1997.
- BELTING, Hans. **Antropologia de la Imagen**. Buenos Aires: Katz Editores, 2007.
- _____. **O fim da história da arte**: uma revisão dez anos depois. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- BENJAMIN, Walter. **Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política**. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.
- BERGER, John. **Modos de ver**. Rio de Janeiro, Rocco, 1999.
- BURKE, Peter. **Hibridismo Cultural**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2010.
- CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**: lições americanas. São Paulo: Companhia das letras, 2003.
- CATALÀ DOMÈNECH. **A forma do real**. São Paulo: Summus, 2011.
- DIAMOND, Sara. **Quintessence**: Art History Shake & Bake Disponível em : <<http://www.horizonzero.ca/textsite/remix.php?file=1&is=8&tlang=0>> Acesso em: 30/10/2011.
- ELLESTRÖM, Lars. **Media borders, multimodality and intermediality**. New York: Palgrave Macmillan, 2010.

- GABLER, Neal. **Walt Disney: o triunfo da imaginação americana**. Osasco: Novo Século Editora, 2009.
- HERZOGENRATH, Bernd. **Travels in intermedia[lity]: reblurring the boundaries**. New Hampshire: Dartmouth College Press, 2012.
- HIGGINS, Dick. **Intermedia**. Disponível em:
<<http://muse.jhu.edu/journals/leonardo/v034/34.1higgins.html>> Acesso em: 22 /08/2012.
[Original de 1966].
- HUGHES, Robert. **The shock of the new**. New York: Alfred A. Knopf, Inc., 2009.
- YOUNGBLOOD, Gene. **Expanded Cinema**. New York: E.P.Dutton&Co, 1970.
- KRTILOVA, Katerina. Intermediality in media philosophy. In: HERZOGENRATH, Bernd. **Travels in intermedia[lity]: reblurring the boundaries**. New Hampshire: Dartmouth College Press, 2012.
- LATOURE, Bruno. **Jamais fomos modernos: ensaios de antropologia simétrica**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2008.
- LEMOES, André. Ciber-Cultura-Remix. In: ARAUJO, Denize Correa. **Imagem (ir) realidade: comunicação e cibernídia**. Porto Alegre, 2006.
- LIMA, Luiz Costa (org.) **Teoria da Cultura de Massa**. 7.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.
- MACHADO, Arlindo. **Arte e mídia**. 3.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.
_____. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. 2.ed. Campinas: Papirus, 2002.
- MANOVICH, Lev. **Remixability**. [2005] Disponível em:
<<http://manovich.net/articles/>> Acesso em 28/10/2011.
- METZ, Christian et al. **A Análise das Imagens**. Petrópolis: Vozes, 1974.
- MITCHELL, W.J.T.. **What do pictures want?: the lives and loves of images**. Chicago: University of Chicago Press, 2005.
- PACKER, Randall; JORDAN, Ken. (ed.) **Multimedia: from wagner to virtual reality**. New York: W.W. Norton & Company, 2002.
- POISSANT, Louise. Estas imagens em busca de identidade. In: DOMINGUES, Diana. **A arte no século XXI: a humanização das tecnologias**. São Paulo: Editora da Unesp, 1997.
- SCHRÖTER, Jens. Four models of intermediality. In: HERZOGENRATH, Bernd. **Travels in intermedia[lity]: reblurring the boundaries**. New Hampshire: Dartmouth College Press, 2012.

SERRES, Michel. **Ramos**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

SODRÉ, Muniz. **Reinventando a cultura**: a comunicação e seus produtos. Petrópolis: Vozes, 1996.

STRATE, Lance. **Echoes and reflections**: on media ecology as a field of study. Cresskill: Hampton Press, Inc, 2006.

VIRILIO, Paul. **A Máquina de Visão**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.