



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

MARCELO SILVIO LOPES

**OS ESPAÇOS INTERNOS NAS OBRAS DE ARTE
CONTEMPORÂNEA:
A ANTROPOLOGIA A PARTIR DA FENOMENOLOGIA
MERLEAU-PONTIANA**

Londrina
2011

MARCELO SILVIO LOPES

**OS ESPAÇOS INTERNOS NAS OBRAS DE ARTE
CONTEMPORÂNEA:
A ANTROPOLOGIA A PARTIR DA FENOMENOLOGIA
MERLEAU-PONTIANA**

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Comunicação da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Comunicação.

Orientadora: Dirce Vasconcellos Lopes.

Londrina
2011

Catálogo na publicação elaborada pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central da Universidade Estadual de Londrina.

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

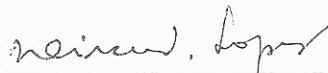
| | |
|-------|---|
| L864m | <p>Lopes, Marcelo Sílvio. Os espaços internos nas obras de Arte Contemporânea: a antropologia a partir da fenomenologia merleau-pontiana/ Anié Ieda Francabandiera. – Londrina, 2011. 142f. : il.</p> <p>Orientador: Dirce Vasconcellos Lopes. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Estadual de Londrina, Centro de Ciências Sociais Aplicadas, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2011. Inclui bibliografia.</p> <p>1. Arte contemporânea – Teses. 2. Comunicação visual – Teses. 3. Maurice Merleau-Ponty – Teses. 4. Ferramentas antropológicas – Teses. I. Lopes, Dirce Vasconcellos. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Ciências Sociais Aplicadas. Programa de Pós-Graduação em Comunicação. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">CDU 316.77</p> |
|-------|---|

Marcelo Silvio Lopes

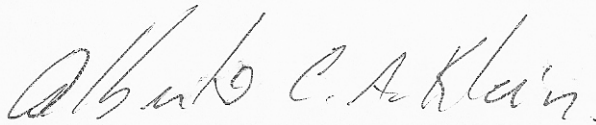
Novas mídias: os espaços internos nas obras de arte contemporânea como ferramentas antropológicas a partir da fenomenologia merleau – pontiana

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Comunicação da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

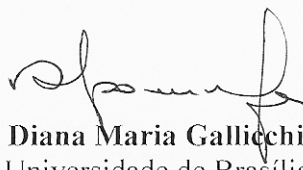
COMISSÃO EXAMINADORA



Profa. Dra. Dirce Vasconcellos Lopes (Orientador)
Universidade Estadual de Londrina



Prof. Dr. Alberto Carlos Augusto Klein
Universidade Estadual de Londrina



Profa. Dra. Diana Maria Gallicchio Domingue
Universidade de Brasília

Londrina, 11 de abril de 2011.

*Dedico este estudo aos meus pais,
Olegário e Maria Rosa e a Henrique.*

AGRADECIMENTOS

A todos que contribuíram para a conclusão deste trabalho; meus pais Olegário e Maria Rosa, minha orientadora Dirce Vasconcellos Lopes, Henrique Akira e Regina Krauss.

LOPES, Marcelo Silvio. **Os espaços internos nas obras de arte contemporânea: a antropologia a partir da fenomenologia merleau-pontiana.** 2011. 142 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2011.

RESUMO

Esta pesquisa iniciou-se com a leitura do livro *O espaço moderno* de Alberto Tassinari. O texto adotou como metodologia uma abordagem sistêmica, objetivando-se refletir sobre os espaços internos nas obras de arte para analisá-los como possíveis ferramentas antropológicas a partir da fenomenologia merleau-pontiana. Evidenciou-se que as imagens acontecem no espaço entre a transmissão e a percepção, não existindo por si mesmas, mas *acontecendo*, e na relação das imagens e suas manifestações nas artes visuais, considerou-se Maurice Merleau-Ponty e Hans Belting que conceituam estética como *Aisthesis*, aquilo que é sensível ao corpo e nasce dos sentidos. Denominou-se estética como manifestação de regimes de visualidade que se alteram historicamente através da criação de novas técnicas e tecnologias que funcionam como prolongamentos ou próteses do corpo orgânico do homem, potencializando seu poder de apreensão das qualidades sensíveis apresentadas aos sentidos. Foram analisadas obras artísticas, abrangendo das cavernas de *Lascaux* às obras de artistas contemporâneos, fazendo uma analogia com os conceitos geográficos de Milton Santos, onde os *Fixos/Sistemas de Objetos* nas obras seriam seus espaços externos e os *Fluxos/Sistemas de Ações* formariam seus espaços internos, ou territórios. Fixos e Fluxos seriam constituintes da fé-perceptiva merleau-pontiana, e a manifestação desta fé-perceptiva se manifestaria em regimes de visualidade. O texto propõe o uso dos espaços internos das obras de arte como ferramentas antropológicas porque espaços e territórios relacionam-se à organicidade corporal do homem em comunhão carnal com o mundo, em *aisthesis*.

Palavras-chave: Arte Contemporânea. Comunicação Visual. Ferramentas Antropológicas. Maurice Merleau-Ponty.

LOPES, Marcelo Silvio. **The internal spaces into works of art Contemporary: the anthropology from Merleau-Pontian phenomenology.** 2011. 142 f. Dissertation (Master's Degree in Communication) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2011.

ABSTRACT

This research began with reading the book *The modern space* Alberto Tassinari. The text adopted as a systemic approach methodology, aiming to reflect on the internal spaces into works of art to analyze them as potential anthropological tools from Merleau-Pontian phenomenology. It was evident that the images occur in the space between the transmission and perception, not existing by themselves, but going on, and the relationship of images and their manifestations in the visual arts, it was considered Maurice Merleau-Ponty and Hans Belting aesthetics as they conceptualize aisthesis, what is sensitive to the body and is born of the senses. Was named as a manifestation of aesthetic visual schemes that change historically through the creation of new techniques and technologies that act as extensions or prostheses of the organic body of men, increasing their power of apprehension of the sensible qualities presented to the senses. Artistic works were analyzed, including the caves of Lascaux to works by contemporary artists, making an analogy to the geographical concepts of Milton Santos, where the Fixed / System Objects in the works would be its external spaces and flows / systems form their spaces Actions internal or territories. Flows were fixed and constituents of perceptual faith-Merleau-Pontian, and the manifestation of this faith is manifested in perceptual-regimes of visibility. The paper proposes the use of internal spaces of the art as a tool for anthropological spaces and territories related to the organic body of man in communion with the carnal world, aisthesis.

Keywords: Contemporary Art. Visual Communications. Anthropological Tools. Maurice Merleau-Ponty.

LISTA DE FIGURAS

| | | |
|------------------|---|----|
| Figura 01 | – A Escola de Atenas..... | 60 |
| Figura 02 | – Parthenon..... | 61 |
| Figura 03 | – Capela São Vicente..... | 62 |
| Figura 04 | – A Lamentação..... | 63 |
| Figura 05 | – Os Embaixadores..... | 64 |
| Figura 06 | – Natureza Morta com Lagosta..... | 65 |
| Figura 07 | – The Lincolnshire..... | 65 |
| Figura 08 | – Limone..... | 66 |
| Figura 09 | – Pineapple..... | 67 |
| Figura 10 | – Minerva victorious over ignorance..... | 68 |
| Figura 11 | – Catedral de Rouen..... | 69 |
| Figura 12 | – Catedral de Rouen..... | 69 |
| Figura 13 | – The third hand..... | 69 |
| Figura 14 | – A reencarnação de Santa Orlan..... | 70 |
| Figura 15 | – O Enterro de Cristo..... | 71 |
| Figura 16 | – Crucificação..... | 72 |
| Figura 17 | – Vários..... | 73 |
| Figura 18 | – Madonna with Angels..... | 74 |
| Figura 19 | – A Última Ceia..... | 75 |
| Figura 20 | – Suíte para Mobile Tags..... | 76 |
| Figura 21 | – Sala delle Prospettive..... | 77 |
| Figura 22 | – Vários..... | 78 |
| Figura 23 | – TRANS-E, Meu Corpo, Meu Sangue..... | 79 |
| Figura 24 | – Caverna de Lascaux..... | 80 |
| Figura 25 | – Retrato de Henrique VII..... | 81 |
| Figura 26 | – O Casal Arnolfini..... | 82 |
| Figura 27 | – Homem Vitruviano..... | 83 |
| Figura 28 | – Afresco de Villa Livia..... | 84 |
| Figura 29 | – Afresco com apoteose de Santo Inácio..... | 85 |
| Figura 30 | – Mulher de Azul Lendo uma Carta..... | 86 |
| Figura 31 | – Vários..... | 87 |
| Figura 32 | – Vários..... | 88 |

SUMÁRIO

| | |
|---|-----|
| 1 INTRODUÇÃO | 10 |
| 2 DESENVOLVIMENTO | 15 |
| 2.1 IMAGEM..... | 15 |
| 2.1.1 Imagem e Estética..... | 20 |
| 2.2 ESPAÇO | 22 |
| 2.2.1 Espaço e Ciência..... | 24 |
| 2.2.2 Espaço e Filosofia..... | 27 |
| 2.2.3 Espaço e Geografia..... | 31 |
| 2.2.4 Territórios | 33 |
| 2.2.4.1 Territorialização | 34 |
| 2.2.4.2 Desterritorialização..... | 37 |
| 2.2.4.3 Multiterritorialização | 39 |
| 2.3 CORPO | 41 |
| 2.3.1 Antropologia Visual do Corpo | 42 |
| 2.3.2 O Corpo na Grécia..... | 43 |
| 2.3.3 O Corpo no Medieval | 45 |
| 2.3.4 O Corpo no Renascimento..... | 51 |
| 2.3.5 O Corpo no Modernismo..... | 54 |
| 2.3.6 O Corpo Pós-biológico | 57 |
| 2.4 TÉCNICAS E NOVAS TECNOLOGIAS | 88 |
| 2.4.1 Artes Visuais e Novas Tecnologias | 91 |
| 2.4.2 Virtualidades..... | 93 |
| 2.4.3 Ciberespaço | 95 |
| 2.4.4 Interfaces | 96 |
| 2.4.5 Híbridação, Líquidos e Espumas | 98 |
| 2.4.6 Novas Tecnologias e o Corpo Pós-orgânico..... | 99 |
| 2.5 REGIME DE VISUALIDADE..... | 99 |
| 2.5.1 Regime de Visualidade na Grécia | 102 |
| 2.5.2 Regime de Visualidade no Medieval..... | 103 |
| 2.5.3 Regime de Visualidade no Renascimento | 105 |
| 2.5.4 Regime de Visualidade no Barroco | 108 |

| | |
|---|------------|
| 2.5.5 Regime de Visualidade no Modernismo | 109 |
| 2.5.6 Regime de Visualidade na Contemporaneidade..... | 110 |
| 2.5.6.1 Stelarc | 114 |
| 2.5.6.2 Orlan | 115 |
| 2.5.6.3 Gisele Beiguelman..... | 116 |
| 2.5.6.4 Diana Domingues | 119 |
| 3 CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 121 |
| REFERÊNCIAS | 134 |

1 INTRODUÇÃO

Este texto surgiu de uma curiosidade que se transformou em vontade, em uma quase necessidade de pesquisa sobre espaços internos nas obras de arte e sua relação interdisciplinar com outras disciplinas. Esta necessidade se iniciou após a leitura, em 2007, do livro *O espaço moderno* de Alberto Tassinari. No texto, o escritor examina a passagem da arte moderna para a arte contemporânea, usando como fio condutor o conceito de que a arte contemporânea pode ser melhor compreendida por meio de uma conceituação de seus espaços. Para Tassinari (2001, p.18) “Não há uma via de acesso evidente para a conceituação do espaço moderno. Já o Renascimento, mesmo sendo um estilo de época circunscrito, concebeu, tanto para si como para estilos de épocas futuros, um esquema espacial genérico e duradouro”. Surgiu então a necessidade de pesquisar sobre os novos espaços nas obras contemporâneas, por que apareceram e como foram estruturados. Após a leitura do livro citado, a investigação sobre esses novos espaços continuou no projeto de pesquisa para a especialização “Comunicação Visual em Mídias Interativas”, pesquisa que se desdobrou em artigo “As questões estéticas do *espaço da obra* emergidas da interação das artes visuais com as novas tecnologias”. Após a conclusão da especialização e início do mestrado percebeu-se que alguns tópicos da pesquisa necessitavam de aprofundamento, e como a paixão pela arte e pelos espaços internos nas obras ainda persistem, bem como o gosto pela interdisciplinaridade e pela transdisciplinaridade, o presente texto é continuação e aprofundamento do projeto de especialização, que se estende aqui através da problematização da análise dos espaços internos das obras na antropologia.

Procura-se refletir sobre as obras de arte e seus espaços, analisando-os sob uma perspectiva antropológica, a relação dialógica corpo/espaço. Esta relação corpo/espaço justifica-se, como se verá mais adiante, através da fenomenologia merleau-pontiana na qual “o corpo não está no espaço, ele é o espaço” (MERLEAU-PONTY, 1999). O texto faz algumas análises históricas, da antiguidade à contemporaneidade, empregando uma abordagem sistêmica.

Por abordagem sistêmica entende-se uma metodologia que busca conjugar conceitos de diversas ciências a respeito do objeto de pesquisa em pauta. Pode-se definir sistema como um conjunto de elementos inter-relacionados com um objetivo comum, no qual os elementos possuem características e leis independentemente da área onde se encontram. Os sistemas não podem ser compreendidos plenamente apenas pela análise separada e exclusiva de cada uma de suas partes. O entendimento se baseia na compreensão da dependência

recíproca das disciplinas citadas e na necessidade de sua integração. Assim, abordando a problemática textual como sistema, as diversas atividades específicas do conhecimento, geralmente estranhas umas às outras pela intensa especialização e isolamento, passam a dialogar, criando um todo maior que a soma das partes.

Com relação ao corpo orgânico, sob um ponto de vista antropológico, percebe-se que o ocidente analisou-o a partir de preceitos morais, estéticos, filosóficos, ideológicos, comprometendo a proposição de sua natureza inapreensível. Contribuíram para tal feito a condenação judaico-cristã do corpo, o idealismo platônico e a rejeição da sensibilidade em benefício às coisas do espírito. A emancipação do corpo (VILLAÇA, 2007) origina-se nos seguintes acontecimentos: investigação científica do corpo orgânico, o descobrimento da complexidade do pensamento sensível e a dessacralização da cultura a partir do Renascimento. Para a autora, a arte indexou na figura do corpo a inconstância dos saberes, onde a liberação da forma acompanhou como um duplo simbólico a da matéria corporal.

Faz-se necessária uma abordagem sistêmica da tríade arte/corpo/espço na contemporaneidade, pois segundo Le Breton (2003, p.16) atualmente muitos autores consideram com alegria o início do momento “[...] abençoado do tempo “pós-biológico” (Moravec) ou “pós-evolucionista” (Stelarc), “pós-orgânico” etc., em suma, do tempo do fim do corpo, este sendo um artefato passível de ser abolido da história humana, que a genética, a robótica ou a informática devem conseguir reformar ou eliminar.” Sem corpo não há espaço, sem espaço não há história.

Por *obra de arte*, tradicional ou digital, compreende-se uma configuração de elementos formais em determinado espaço denominado suporte, onde as unidades são arranjadas com a finalidade de gerar significação através de uma experiência estética. Para Oliveira (2004, p.25), a arte desautomatiza a percepção humana, dando sentido ao que a circunda, significando, assim, a visualidade em que está imersa. Para Danto (2005, p.18), “[...] as obras de arte são *significados corporificados*.” Também se define a *obra de arte* como geradora e amplificadora de subjetividade.

É evidente que a arte não detém o monopólio da criação, mas ela leva ao ponto extremo uma capacidade de invenção de coordenadas mutantes, de engendramento de qualidades de ser inéditas, jamais vistas, jamais pensadas. O limiar decisivo de constituição desse novo paradigma estético reside na aptidão desses processos de criação para se auto-afirmar como fonte existencial, como máquina autopoietica. (GUATTARI, 1993, p.135).

Define-se como “espaço interno” na obra de arte o tipo de espaço que nasce da relação entre seus elementos constitutivos, e não um “interno” como dentro, como o interior de um projeto de arquitetura. O espaço interno no texto refere-se a um espaço subjetivo, assumindo características de sujeito, podendo se manifestar como espaço alegre, triste, opressivo, melancólico, pesado, leve, etc., adquirindo possivelmente as características subjetivas de seu observador, já que, para Merleau-Ponty (1999) “pode-se dizer ao pé da letra que o espaço se sabe a si mesmo através do meu corpo”. Neste caso, como a expressão “espaço subjetivo” poderia ser tomada como um espaço do tipo psicológico optou-se pela expressão “espaço interno”, designando uma espécie de espaço fenomenológico.

Por se averiguar o possível uso dos espaços internos nas obras de arte como instrumentos antropológicos, além das questões estéticas, serão consideradas também questões no campo da antropologia visual, antropologia corporal e antropologia espacial. Na antropologia visual (RIBEIRO, 2005, p.12) há três domínios separados e interdependentes; o estudo das manifestações visuais da cultura, o estudo dos aspectos picturais da cultura e o uso dos meios visuais para comunicar o saber antropológico. O texto abordará os três domínios justamente por serem interdependentes, mas também abordará a antropologia visual com a antropologia corporal e antropologia espacial, por considerá-las como partes integrantes e interdependentes dentro da definição de *imagem*.

Para melhor localização cronológica destes espaços na arte contemporânea, serão abordadas épocas históricas específicas dentro da história da arte, épocas de grandes mudanças dentro do paradigma do olhar, como por exemplo, do Medieval para o Renascimento. Historicamente (RIBEIRO, 2005, p.10) as origens da antropologia visual têm pressupostos positivistas, da realidade objetiva, observável, dependente dos métodos de pesquisa. Entretanto, além de testemunhos orais e textuais, as imagens constituem uma forma importante de evidência histórica, imprescindível para o levantamento de dados porque somente elas expressam níveis mais profundos de experiência, evidenciando práticas sociais que permitem ler estruturas de pensamento e representação de uma determinada época (BURKE, 2004). Este impacto das imagens na imaginação histórica permite o compartilhamento de experiências não-verbais. O autor exemplifica em seu texto que os modelos que posavam para os artistas com a finalidade de produção de retratos geralmente vestiam suas melhores roupas para serem pintados, de maneira que os historiadores seriam desaconselhados a tratar retratos pintados em determinadas épocas como evidência do uso do vestuário cotidiano. Porém, existiriam formas alternativas de discutir a possível relação entre imagens e cultura onde foram produzidas, como no caso do testemunho de imagens: as

testemunhas são mais confiáveis quando elas nos contam alguma coisa que elas, neste caso os artistas, não sabem que sabem. (BURKE, 2004; WOLLHEIM, 2002). Não existe um olhar inocente. Partindo das premissas dos dois autores apontados, serão analisados, principalmente através de registros imagéticos artísticos, como essas mudanças aconteceram, por que aconteceram e o que essas mudanças acarretaram para a subjetividade humana da época. Essa necessidade de comparação do contemporâneo com épocas passadas advém da ausência de distanciamento histórico do contemporâneo, e essa aproximação pode proporcionar um olhar estrábico. Logo, para se obter um campo de vista mais amplo, uma perspectiva mais aberta, se faz necessária uma comparação entre os tempos históricos vividos através das imagens artísticas produzidas em cada época. A imagem ao longo da história (MANESCHY, 2003, p.334) desenvolve suas técnicas com a finalidade da representação do real, tornando-se cada vez mais complexa na sua finalidade de substituir o que não está presente, ganhando desdobramentos simbólicos e sofisticados dentro da linguagem visual, passando a ter “autoridade” sobre aquilo que representa.

Uma abordagem da filosofia fenomenológica merleau-pontiana será utilizada como amálgama para a relação imagem/corpo/espço. Merleau-Ponty estabelece que não é possível obter um sentido isolado dos outros, onde cada capacidade sensível requer sempre uma simultaneidade conferindo significado aos demais sentidos. Por exemplo, as sensações hápticas da pele se relacionam às percepções sonoras, que por sua vez se relacionam com as percepções visuais, conformando uma configuração unívoca dos sentidos num movimento sensível e inteligível. Esta conformação, este ordenamento das percepções supõe uma relação de reciprocidade em que corpo e espaço se implicam mutuamente, ou seja, vê-se com o corpo.

Tomar como modelo do ser o espaço topológico. O espaço euclidiano é o modelo do ser perspectivo, é um espaço sem transcendência, positivo, rede de retas, paralelas entre si ou perpendiculares segundo as três dimensões, que comporta todas as disposições possíveis – Profunda conveniência dessa idéia de espaço (e da velocidade, do movimento, do tempo) com a ontologia clássica do *Ens realissimum*, do ente infinito. O espaço topológico, pelo contrário, meio onde se circunscrevem relações de vizinhanças, de envolvimento etc., é a imagem de um ser, que, como as manchas coloridas de Klee [...]. (MERLEAU-PONTY, 2007, p.196).

Assim, o filósofo rompe com a ideia de um espaço único e absoluto, propondo um espaço como superfície da existência, espaço apreendido por meio de experiências sensíveis através de uma consciência perceptiva. A consciência abandona o

campo transcendental e se torna um campo de experiências. Este conceito desloca a reflexão da consciência para o corpo, superando a dicotomia cartesiana sujeito/objeto, consciência/coisa – com esta consciência perceptiva interage-se com o corpo que nos revela um espaço, ou seja, o homem se reflete nas coisas ao percebê-las.

2 DESENVOLVIMENTO

2.1 IMAGEM

O que é imagem? Para Fabris (2006, p.175), “Afinal, o que é a imagem nos dias de hoje?” O conceito contemporâneo de imagem configura-se como problemática complexa, onde estratégias e funções cognitivas, assim como categorias e conceitos operacionais, são obrigados a serem revistos em virtude da mudança conceitual na qual acontece o deslocamento da “representação” para a “apresentação”. Para a autora, as diferentes respostas possíveis a esta pergunta evidenciam a existência de um questionamento das categorias tradicionais da imagem e a necessidade de uma redefinição de seu estatuto tanto em termos conceituais como em termos que envolvem criação e recepção.

Corroborando com a afirmação de que as origens da antropologia visual pressupõem a realidade objetiva e observável e dependem de métodos de pesquisa, para Aumont (2007, p.260) “[...] a imagem se define como um objeto produzido pela mão do homem, em um determinado dispositivo, e sempre para transmitir a seu espectador, sob forma simbolizada, um discurso sobre o mundo real”. Entretanto, esclarece o autor, contemporaneamente, as imagens que veiculam uma referência direta à realidade encontram-se principalmente em campos distintos da arte desde o século XX, após o surgimento da abstração.

A primeira conseqüência do aparecimento da arte abstrata é de ordem histórica; há muito, aliás, se concluiu que, se a representação podia ser eliminada das imagens artísticas, é porque não estava essencialmente, “ontologicamente” presa à imagem em geral, mas que lhe havia sido associada por uma determinada evolução histórica. [...] Assim, foi a partir do século XX que os historiadores de arte começaram a explicar o nascimento da Arte por outras necessidades psicológicas que não as de imitação ou do ritual religioso, acrescentando-lhes principalmente uma necessidade de expressão. (AUMONT, 2007, p.261).

Por “historiadores e necessidades psicológicas” o autor se refere, entre outros, a Ernst Gombrich, que opõe duas formas principais de investimento psicológico na imagem, a saber, o *reconhecimento* e a *rememoração*. Refere-se também ao historiador Rudolf Arnheim e suas noções de *pensamento visual* e *centramento subjetivo*.

Se as imagens podem ser definidas como objetos produzidos pelas mãos do homem em um determinado dispositivo e com a finalidade de produção de um discurso sobre

o real, o acesso a essas mesmas imagens já produzidas necessita de outras definições. Para o pensador Hans Belting as imagens acontecem no espaço entre a transmissão e a percepção, não existindo por si mesmas, mas *acontecendo*. Para Belting (2006), “As imagens não se encontram independentemente nas superfícies ou nas cabeças”. Este conceito fenomenológico corrobora o pensamento merleau-pontiano de *fé perceptiva* (MERLEAU-PONTY, 1999, 2004). Para o filósofo, a realidade se apresenta à percepção corporal como uma questão de fé. Como pode um ser humano, mesmo não vendo consecutivamente todos os lados de um cubo, ainda assim, afirmar que o objeto é um cubo? Para Merleau-Ponty, o ser humano é o centro da discussão sobre o conhecimento. O conhecimento nasce e se faz sensível em sua corporeidade, onde o que apresenta e constrói a realidade é o corpo orgânico. Para Chauí (2002, p.198), “Subjetivismo e objetivismo nascem do esforço para decifrar os enigmas daquilo que Merleau-Ponty denomina *fé perceptiva*, crença espontânea e muda que sustenta nosso contato inicial com o mundo”. Para Merleau-Ponty (2007, p.36), Descartes “idealizava” o mundo concreto, definindo-o por propriedades inteiramente intrínsecas, inspirando uma ciência do corpo que também o decompõe em processos objetivos. Assim, “É somente regressando à fé perceptiva para retificar a análise cartesiana que faremos cessar a situação de crise em que se encontra nosso saber quando acredita fundar-se sobre uma filosofia que as suas próprias tentativas destroem”.

Outros autores que compartilham os conceitos de Belting e Merleau-Ponty sobre imagem são Aumont e Flusser. Lê-se em Aumont (2007, p.118) que o conceito de imagem está intimamente ligado ao conceito de imaginário. Para o autor, o imaginário encontra-se nos domínios da imaginação, compreendida como faculdade criativa que produz imagens interiores que podem ser eventualmente exteriorizáveis. A imagem (FLUSSER, 2002, p.13, 2007, p.161) também tem relação direta com a imaginação e o imaginário. O autor considera o poder das imagens de substituir eventos por cenas como um caráter mágico, essencial para a compreensão das suas mensagens. Assim, esse caráter mágico domina a dialética interna da imagem, o que é própria a toda mediação. Aumont e Flusser compartilham com Merleau-Ponty e Belting o conceito de imagem como ocorrendo no espaço entre a transmissão e a percepção, não existindo por si mesmas, mas *acontecendo*.

Movemo-nos no mundo, fazemos uso dos objetos nele, reagimos emocionalmente às situações e agimos para modificá-lo, e assim por diante. Todas essas e outras formas de interação com o mundo dão origem à sua significação, de modo que o significado das coisas, em certo sentido, não existe dentro de nossas mentes nem no próprio mundo, mas no espaço entre nós e o mundo. (MATTHEWS, 2010, p.49).

Este conceito fenomenológico também corrobora o pensamento merleau-pontiano de *fé perceptiva* (MERLEAU-PONTY, 1999, 2004; CHAUI, 2002). Em Matthews (2010, p.47) lê-se que “O problema, então, passa a ser o de explicar como essa “matéria” recebe a “forma” que deve ter para constituir uma experiência de mundo. A forma do mundo, [...] não está realmente no mundo em absoluto, mas na maneira como pensamos o mundo”.

Etimologicamente a palavra *fenomenologia* vem do grego *phenomena* e significa “aparências”, num sentido de retornar “às coisas mesmas”, deixando em segundo plano qualquer teoria científica, atendo-se à descrição concreta e humana dessas coisas, e é exatamente sobre essa descrição concreta e humana que devem nascer as teorias, e não o contrário. Tal ênfase na subjetividade sugere que a fenomenologia pode ser um tipo de psicologia introspectiva, retirando o ser do mundo objetivo para o “eu interior”. A fenomenologia, desde Husserl, (MATTHEWS, 2010), considera a subjetividade não como um mundo interior à parte, mas como “intencionalidade da consciência”, ou seja, a consciência está sempre voltada para algum objeto: pensar é sempre pensar em algo ou em alguém, esperar é sempre esperar alguém ou algo. É o mundo que dá sentido às experiências do ser humano e, segundo o *Dasein* heideggeriano, seguido por Merleau-Ponty, ser humano é “ser no mundo”.

Para Merleau-Ponty, em oposição ao pensamento de René Descartes (séc. XVI), o sujeito que percebe está no mundo (*Dasein*), mas não da mesma maneira que estão os objetos. O sujeito da percepção age sobre o mundo e sofre ação do mundo, ou seja, o ser humano é um ser essencialmente *corporificado*, e neste ser corporificado a relação entre sujeito e objeto é bilateral (MERLEAU-PONTY, 1999).

Para Descartes, cujo método filosófico era a dúvida, no *cogito ergo sum* – *penso, logo existo* – o ato de pensar era o único fator do qual não se poderia duvidar, já que o ato de duvidar que se é um ser pensante já é um pensamento, e duvidar da própria existência só é possível para quem existe (MATTHEWS, 2010; SANTOS, 2002). Para o filósofo, considerado o “pai da matemática moderna”, o entendimento do mundo não se dá pela reflexão em torno de suas formas, mas pela resultante da própria reflexão, independentemente das relações sensoriais do mundo e no mundo tal como se o percebe, ou seja, o fator *perceber que se percebe* torna irredutível a condição da existência do sujeito. Com este procedimento filosófico Descartes desloca o sujeito para o interior dele mesmo, onde a certeza só é obtida com a abstenção dos sentidos, ou seja, o sujeito deixa de ser uma realidade corpórea para se tornar uma entidade a ser construída. Ao contrário da filosofia merleau-pontiana, há em

Descartes uma ruptura radical entre sujeito e objeto, seu método filosófico da dúvida resulta em contraste entre a certeza do sujeito e a incerteza do mundo dos objetos.

Em oposição a René Descartes, Merleau-Ponty (1999) argumenta que duvidar de uma coisa envolve não duvidar de outras, ou seja, existe a impossibilidade de duvidar do mundo e de se retirar dele para vê-lo “de lugar nenhum”. Só é possível uma interação com o mundo estando neste mundo, *Dasein*. O filósofo menciona a física quântica como exemplo e alerta que a ciência depende da experiência, a observação das coisas pelos cientistas depende de uma interação (GREENE, 1999, 2005) e esta interação do ser com o mundo é sempre uma experiência de alguém através de uma perspectiva particular, através de um corpo. Assim, a subjetividade humana se expressa e interage com o mundo pelo corpo, o corpo orgânico como interface. De acordo com o ponto de vista da antropologia espacial que se alinha com a filosofia fenomenológica, para compreender o homem (HALL, 2005), é necessário ter algum conhecimento da natureza de seus sistemas receptores e de como a informação recebida por ele é modificada pela cultura.

Em certo sentido, os seres humanos “criam” tanto o tempo quanto o espaço, pelo fato de que um mundo sem sujeitos conscientes como nós seria um mundo no qual “tempo” e “espaço” não teriam qualquer sentido. Mas, da mesma forma, porque nossa subjetividade é incorporada e nosso ser é no-mundo, tempo e espaço fornecem a moldura objetiva na qual se desdobram nossa existência. Não há contradição aí, na medida em que se entenda de forma adequada o que se quer dizer por “subjetivo” e “objetivo”. (MATTHEWS, 2010, p.129).

Se o universo se constitui de pura energia fluída, entrópica, vibrando, (HAWKING, 1988), (GREENE, 1999, 2005), o ser humano para entrar em contato com esse universo necessita traduzi-lo através de signos, de imagens. Pode-se exemplificar esta afirmação com a teoria das cores. A cor é uma propriedade da luz, é o comprimento de sua onda que pode ser mensurado em nanômetros, oscilando entre 600 nanômetros (vermelhos) a 400 nanômetros (violetas) dentro do espectro visível humano. Um objeto terá determinada cor se não absorver justamente os raios correspondentes ao comprimento daquela onda que são apreendidos pelo olhar e traduzidos como cor. Os objetos (GUIMARÃES, 2000) não têm cor, uma escultura de material amarelo, por exemplo, não absorve as ondas de 550 nanômetros, refletindo-as, possibilitando ao olho humano captá-las como cor amarela. Mas o olho humano não vê uma onda com propriedades de tamanho e ritmo, a onda é captada pelo complexo ocular e necessita de signos para traduzi-la. Os estímulos luminosos fornecem informação simbólica sobre a cor porque a qualidade sensorial a que se denomina cor emerge nos

mecanismos sensoriais através de processos sógnicos e é por estes projetada sobre os estímulos. Assim como as cores, todo universo constituído e nele incluso todas as imagens e seus espaços externos e internos, só pode ser captado, experimentado, intermediado pelo humano através de processos sógnicos. A relação *homem/mundo fenomenológico* é mediada por signos, por linguagens que podem permitir um acesso ao que se chama realidade. (SANTAELLA, 2007) A linguagem está no centro de qualquer mediação, quer seja cultural, tecnológica, midiática, possibilitando uma revelação do mundo para o homem, constituindo-o como humano, como ser social. Para Bourdieu (2010), o poder simbólico é um poder de construção da realidade que estabelece uma hierarquia no conhecimento, onde o sentido imediato do mundo, principalmente o social, supõe uma concepção homogênea do tempo, do espaço, dos números, cores, causas, etc., tornando possível a concordância entre as inteligências, permitindo uma vivência compartilhada entre os homens. Nesta concepção, os símbolos são instrumentos por excelência da integração social, o que poderia ser nomeado como uma espécie de fé-perceptiva compartilhada.

As imagens artesanais são uma figuração por imitação, ou seja, configuradas pela imaginação da visão, um gesto que tem por finalidade fundir o sujeito ao mundo, sendo este tipo de imagem uma aparência imaginarizada, ligando a natureza à imaginação de um sujeito (SANTAELLA; NÖTH, 2008).

A partir da relação de representação que o signo mantém com seu objeto, produz-se na mente interpretadora um outro signo que traduz o significado do primeiro (é o interpretante do primeiro). O significado de um signo é sempre um outro signo — seja este uma imagem mental ou palpável, uma ação ou mera reação gestual, uma palavra ou um mero sentimento de alegria, raiva... uma idéia, ou seja lá o que for — porque esse seja lá o que for, que é criado na mente pelo signo, é um outro signo (tradução do primeiro). (SANTAELLA, 2004, p.58-59).

Lê-se também em Medeiros (2005, p.13), “O signo é sempre já segundo e, assim, não há início”. A autora, retornando à fenomenologia merleau-pontiana, refere-se à estética como início, uma comunhão carnal com o mundo, um “aí penetrar” na “carne do mundo”, e para que algo seja designado arte (de-sagnar – aplicar um signo a algo), há a necessidade de uma imersão individual em prazer ou desprazer. Neste contexto, a própria imagem sendo signo, é impossível ao ser humano uma experiência direta com as coisas no mundo, e a própria imagem não sendo início, mas sim um segundo.

2.1.1 Imagem e Estética

Se para Descartes a dúvida era método filosófico, em Merleau-Ponty a dúvida é substituída pelo fenômeno. A fenomenologia se estabelece como método filosófico, sendo o corpo condição existencial, afetiva, histórica e epistemológica. Enquanto para Descartes, a pintura ou o desenho eram apenas artifícios que apresentavam aos olhos do observador uma projeção similar das coisas no mundo, para Merleau-Ponty, o mundo da percepção não foi apenas uma conquista da filosofia, mas também da arte moderna, exemplificada por ele através de Cézanne, Picasso, Gris, Braque, etc. Para Nóbrega (2008, p.398), a respeito do pensamento merleau-pontiano, “A obra de arte está colocada como campo de possibilidades para a experiência do sensível, não como pensamento de ver ou de sentir, mas como reflexão corporal”. Merleau-Ponty afirma que qualquer obra de arte, tanto a pintura clássica como a moderna e a fotografia pensada como obra de arte, é uma *criação* do artista e não uma reflexão de uma realidade preexistente, a pintura constituindo-se como um mundo próprio e não imitando um mundo preexistente. Com relação à pintura (OLIVEIRA, 2004), esta é organizada para ser imagem para o olhar, e se caracteriza por uma existência presentificante, num sentido merleau-pontiano, onde pretende desencadear efeitos de sentido de diferentes ordens, e não apenas representar idéias, coisas, objetos, sentimentos, etc. Nesta esfera sensível da matéria, onde os sentidos são convocados para a pintura ser vista e ser significada, para Oliveira (2004, p.117), “[...] não apenas pelo que dá a ver, mas também pelo que dá a sentir com os demais sentidos e até com o corpo todo, atuantes conjuntos com o olho. Uma relação do tipo estético produz a significação sensível, passagem para ela se fazer inteligível e impor a noção mesmo de certo gosto estético”. Para a autora, os significados nascem da relação do corpo com o mundo, através dos fenômenos.

Os conceitos de Maurice Merleau-Ponty e Hans Belting sustentam a ideia de estética como *Aisthesis*, derivada do grego e significando aquilo que é sensível ao corpo e nasce dos sentidos. Em Medeiros (2005, p.37) lê-se que “a *aisthesis*, para Dufrenne e, de fato, desde a Grécia antiga até Plotino, significaria percepção pelos sentidos, e a estética seria a parte da filosofia que pensaria o sensível, os sentidos.” Desde que a palavra *estética* foi usada pela primeira vez por Baumgarten já significava um enunciado sobre o corpo. Não é o estudo do belo na arte que caracteriza a estética e sim a veiculação desse estudo a uma experiência que não é adquirida através da razão, mas da emoção, da sensibilidade, uma experiência advinda diretamente do corpo orgânico. De Platão a Baumgarten (MEDEIROS, 2005); (GHIRALDELLI JR, 2008) houve desvalorização do conhecimento sensível em relação ao

conhecimento teórico e essa desvalorização não se interrompeu nem com Baumgarten nem nos séculos XIX e XX. Para a autora, a arte tem por objeto os sentidos cognitivos do corpo e esses sentidos formam um conjunto todo com a razão e a intuição. A ideia de hegemonia da emoção sobre a razão é corroborada pelo pensador Terry Eagleton;

A estética nasceu como um discurso sobre o corpo. Em sua formulação original, pelo filósofo alemão Alexander Baumgarten, o termo não se refere primeiramente à arte, mas, como o grego *aisthesis*, a toda a região da percepção e sensação humanas, em contraste com o domínio mais rarefeito do pensamento conceitual. A distinção que o termo “estética” perfaz inicialmente, em meados do século XVIII, não é aquela entre “arte” e “vida”, mas entre o material e o imaterial: entre coisas e pensamentos, sensações e idéias; entre o que está ligado a nossa vida como seres criados opondo-se ao que leva uma espécie de existência sombria nos recessos da mente. (EAGLETON, 1993, p.17).

Apresentando-se de maneiras diferentes nas épocas históricas, a estética será denominada como manifestação de regime de visualidade. Segundo Barilli (1994, p.17), “[a estética] trata-se, antes, de um objeto que pertence tipicamente à cultura, e esta, por sua vez, tem um caráter eminentemente histórico, aparece colocada numa transformação incessante”. Desta maneira, a estética refere-se à percepção humana, às sensações, ao que é sensível ao corpo. Em Guattari (1993, p.128) lê-se que “Não conseguimos evitar estetizar uma arte rupestre, cujo alcance, tudo leva a crer, era essencialmente tecnológica e cultural”. Assim, toda leitura do passado é necessariamente sobrecodificada por nossas referências no presente.

Um sensibilizar para a *aisthesis* não instrui nem constrói, apenas abre os poros comunicacionais do corpo do ser humano. Um sensibilizar para a *aisthesis* não forma nem deforma, apenas torna o ser mais vivo, isto é, fluido para a contínua transformação. A contínua análise do ambiente cotidiano, das imagens, recantos e paisagens contribui para a capacidade crítica e, sobretudo, estimula a criação de mais prazer estético, a busca por prazer. (MEDEIROS, 2005, p.97).

A estética, quando se refere à tecnologia (SANTAELLA, 2007), volta-se para o potencial que os prolongamentos do corpo orgânico do homem, os dispositivos tecnológicos, apresentam para a criação de efeitos que acionam e estimulam a rede de percepções do receptor, potencializando seu poder de apreensão das qualidades sensíveis apresentadas aos sentidos. Para Domingues (2009, p.41), das teorias estéticas referentes ao gosto, à contemplação, ao prazer, à beleza, surge na era digital uma estética da ação onde a aparência é somada à experiência em processos de percepção e construção de conhecimento

abertos através de interfaces. A sensorialidade dos órgãos humanos é potencializada pelos *hardwares* e *softwares*, havendo a construção de uma estética relacional.

Também em Domingues (2008b), “A estética não é estática”. Ao contrário de Virillio (1994), a autora afirma que o acoplamento do corpo orgânico aos sistemas artificiais provoca uma **cibridização** dos sentidos orgânicos que agem multissensorialmente através de interfaces e de cálculos computacionais de softwares que respondem ao corpo conectado ao ciberespaço. Para o arquiteto Peter Anders, compreende-se **cíbrido** como os processos cognitivos que, através de conexões com o ciberespaço, reafirmam estados de consciência em uma coexistência entre espaço físico e digital. Para a autora (2008b), “[...] a arte interativa expande a noção de objeto e coloca o homem como parte do sistema, logo, a Ciberarte torna-se um lugar da experimentação antropológica, como é anunciado por Mario Costa”. Desta maneira, (EAGLETON, 1993) a estética se apresenta como aisthesis, como experiências sensíveis do homem com seu mundo.

2.2 ESPAÇO

Depois de se perguntar o que é imagem, cabe aqui o mesmo tipo de indagação: o que é espaço? A categoria “espaço” foi inventada pelos gregos da Antiguidade ao substituírem um sistema simbólico de representações por um sistema matemático e, em última instância, geométrico. Herança da cultura helênica, o conceito de espaço tornou-se uma das categorias de maior relevância para o pensamento ocidental (SANTAELLA, 2007). O conceito de espaço apresenta várias facetas ao longo da história, surgindo nas mais diversas áreas do conhecimento tais como cosmologia, física, matemática, filosofia, geografia, semiótica, arte, e mais recentemente, na ciência cognitiva que tem revelado determinações mentais, neurológicas e psicobiológicas na orientação espacial e suas representações mental e lingüística.

Para Hall (2005, p. XI), “Não importa o que aconteça no mundo dos seres humanos, acontecerá num cenário espacial; e o projeto desse cenário exerce uma influência profunda e persistente sobre as pessoas que nele se encontram”. Considerando-se Kant e o espaço como dado da percepção, o espaço moderno (SANTOS, 2002) surge no campo da pintura, com a invenção técnica da perspectiva e do ponto de fuga, da geometrização e da fatura do quadro. Esta noção de espaço tridimensional migra da pintura para a cartografia que, juntamente com as descobertas, as grandes navegações e o sistema heliocêntrico, materializam o conceito de espaço na cultura dos povos modernos. O autor também destaca

que na filosofia feudal as preocupações centrais eram categorias como substância, essência, forma, qualidade e quantidade, e após o surgimento do conceito moderno de espaço, as categorias centrais dentro da filosofia passaram a ser tempo, espaço, massa, energia, etc. Com esta mudança paradigmática do olhar, destaca-se também a hegemonia de um novo processo produtivo que ultrapassa os limites da subsistência e atinge um novo paradigma - a acumulação.

O novo espaço visual da Renascença mudou não somente o modo pelo qual as pessoas sentiam o espaço, mas também a maneira como pensavam sobre ele. O espaço calmo, neutro e organizado dessa época não mais se baseava em símbolos e valores imaginários do sobrenatural, mas nas regras mensuráveis e matematicamente descritíveis da percepção visual. Os pontos e regiões importantes do espaço eram os de significado visual e não religioso. O tamanho agora indicava a distância e não mais a graduação religiosa ou secular. A alegoria espacial ficou em segundo lugar em relação à realidade visual. (SZAMOSI, 1988, p.126).

Lê-se em Santos (2002, p.23) que “[...] a identidade do indivíduo realiza-se na construção da identidade dos lugares, podemos afirmar que a construção cultural da humanidade é, entre outras coisas, a construção de sua geografia”. Verifica-se uma transformação radical, tanto objetivamente como subjetivamente, no significado do viver, dos jogos simbólicos. Espaço e tempo contemporâneos são uma sistematização simbólica que surge no desenvolvimento da sociedade burguesa, ferramentas das quais o homem se utiliza para sistematizar sua relação com o mundo. Diferentemente do conceito de espaço/tempo feudais que eram fluidos e contínuos, o espaço/tempo do acúmulo é sincopado, metrificado, quantificado, ou seja, o nascimento da burguesia acontece juntamente com a construção de novas imagens do mundo. O processo mediador entre sujeito/objeto, entre sensação e sua representação ultrapassa os limites da condição técnica. Por exemplo, a afirmação de que o uso da geometria projetiva no Renascimento revolucionou a capacidade humana de observação e sistematização fenomênica só se torna compreensível no interior das mudanças sociais, onde a arte só pode ser entendida como condição da transformação no processo de leitura de mundo se for compreendida como mais uma dimensão de um processo amplo e geral da forma pela qual se produz a vida em uma dada sociedade. Contemporaneamente, com a emergência das geometrias não euclidianas, da mecânica ondulatória e da teoria da relatividade e, no que se refere às artes, com a invenção do cinema, do vídeo e da *web*, a separação entre as representações do espaço e do tempo não pode deixar de ser considerada

como inadequada. Resulta daí a emancipação das representações ilusionistas, que dão lugar na arte à construção do espaço como entidade sensível e intelectual completamente autônoma.

Considerando-se que a imagem não existe nem no sujeito e nem no suporte, mas no *vão*, no *entre*, essa configuração espacial do *entre* não permite o emprego da definição newtoniana de espaço tridimensional como distância entre dois pontos, ou a área ou o volume entre limites determinados. Para Guattari (1993, p.153), “A abordagem fenomenológica do espaço e do corpo vivido mostra-nos seu caráter de inseparabilidade. [...] Tantos espaços, então, quantos forem os modos de semiotização e de subjetivação”. Em (SANTOS, 2004) “A região e o lugar não têm existência própria. Nada mais são que uma abstração, se os considerarmos à parte da totalidade”.

2.2.1 Espaço e Ciência

Historicamente, (HAWKING, 1988; GREENE, 1999, 2005; JAMMER, 2010), no que concerne ao estudo científico do espaço em relação à física contemporânea, constata-se diferentes modelos de realidades: Realidade Clássica, Realidade Relativística, Realidade Quântica e Realidade Unificada, além de outras Realidades que não interessam diretamente à pesquisa.

Por **Realidade Clássica do espaço** entende-se algo que se podia ver ou experimentar na vida diária. Lê-se em Cardim (2009, p.20) que as concepções de filósofos gregos como Heráclito de Éfeso, Parmênides de Eléia e Empédocles de Agrigento, ligavam-se a uma cosmologia particular, “a uma física dos quatro elementos (água, terra, fogo e ar) em que eles poderiam ser separados e reunidos sem que houvesse efetiva oposição e distinção. Pode-se dizer que nessa época a alma e o corpo não se opunham como será o caso mais tarde”. As concepções de Aristóteles e Platão serviram como modelos de todas as teorias espaciais até o século XIV, sofrendo apenas pequenas mudanças. Para Platão (CARDIM, 2009) o que importava era o mundo das idéias que polarizava a alma movendo a si mesma dentro de seu interior, preexistindo ao corpo, imaterial e imortal. Para seus sucessores, Galileu Galilei, René Descartes e principalmente Isaac Newton, os acontecimentos do universo, quando vistos de maneira correta, eram explicáveis e previsíveis. Gradualmente a física clássica tornou-se uma disciplina científica sofisticada e madura. Em Szamosi (1988, p.127-128), percebe-se como a visão científica de uma época e até mesmo posterior a esta época se torna manifesta na arte; “[nas pinturas pré-renascentistas] o espaço agora contém os objetos pelos quais antes era criado. [O espaço] evocava as características da percepção sensorial que

deveriam vir a ser conceituadas mais tarde em Física como o espaço “absoluto”. Foi Newton quem primeiro perguntou: o espaço é uma entidade física real ou uma ideia abstrata? No seu *Principia mathematica*, postulou o físico, o espaço e o tempo como entidades absolutas e imutáveis, como se fossem a estrutura, proporcionando ao universo um cenário rígido e constante. Após Albert Einstein concluir as suas teorias da relatividade especial e da relatividade geral, respectivamente em 1905 e 1915, nas quais tentava decifrar enigmas que envolviam eletricidade, magnetismo e movimento da luz, percebeu-se que a concepção newtoniana espacial estava equivocada.

A partir da segunda metade do século XX (FERRARA, 2000), o ser humano é envolvido por experiências tecnológicas e científicas inéditas e inesperadas, onde todas as previsões se desestabilizam, onde a nova realidade apresentada invade a vida particular de cada um e o modo como o indivíduo se relaciona com seu meio ambiente, socialmente e culturalmente. Estimulada pelo desenvolvimento da eletricidade e da eletrônica, surge uma nova atmosfera científica que prioriza a imagem e suas características cognitivas no centro dos processos de conhecimento, através da fotografia, do cinema, da televisão, vídeo e computador. Contribuindo com esses avanços;

[...] as ciências exatas, notadamente a física e a química, propõem uma revolução na compreensão da natureza a partir do desenvolvimento dos estudos da entropia como medida de desordem, instabilidade e complexidade do universo, aí incluídos, a natureza, a vida, o homem, a sociedade e a história; a concepção de um tempo não mais cronológico e abstrato, mas real, evolutivo e irreversível vem desestabilizar definitivamente a antiga certeza do velho racionalismo. A mecânica estabilidade da ciência clássica é substituída pela consciência da complexidade do universo. (FERRARA, 2000, p.170).

Para a **Realidade Relativística do Espaço**, o espaço e o tempo não são independentes e absolutos, mas relativos e interligados. Ao descrever as leis da física gravitacional, Einstein demonstrou que o espaço e o tempo são partes de uma mesma totalidade e que, com suas dobras e curvas, fazem parte da evolução cósmica, não sendo uma estrutura rígida e constante, mas flexível e dinâmica. As diferenças entre realidade clássica e realidade relativística só se manifestam com velocidades e gravidade extremas. A física clássica é útil ao ser humano no seu cotidiano, mas utilidade e realidade são coisas distintas. Para Santaella (2007, p.163), “Assim, não se pode decidir se o espaço-tempo é absoluto ou relativo, ou melhor, se as partículas devem ser pensadas como singularidades ou se o espaço-tempo deve ser entendido como um sistema de relações entre partículas”.

No modelo teórico proposto pela física como **Realidade Quântica do Espaço** a realidade permanece ambígua até ser observada, até ser percebida. Realizações teóricas e tecnológicas afirmam que é possível haver um vínculo instantâneo entre coisas que ocorrem em pontos muito distantes um do outro. Levando-se em conta que o espaço entre dois objetos é o responsável pela ausência de conexão física entre esses objetos, a mecânica quântica refuta esta afirmação, propondo que, em certas circunstâncias, o espaço pode ser transcendido, os objetos podem estar bem separados no espaço, mas comportarem-se como se fossem uma mesma entidade.

No modelo teórico proposto pela física como **Realidade Unificada do Espaço**, espera-se encontrar um esquema único e abrangente que contenha todas as leis da natureza. A *teoria unificada* uniria a teoria da relatividade geral (galáxias e estrelas) e a mecânica quântica (moléculas e átomos), porque essas teorias, quando usadas em conjunto, produzem respostas sem sentido, necessitando de uma terceira que as unificasse. No modelo proposto, (GREENE, 1999, 2005) os componentes mínimos e indivisíveis da matéria não seriam partículas, mas cordas, filamentos mínimos de energia bilhões de vezes menores do que um simples núcleo atômico. De acordo com a teoria, os filamentos de energia não teriam espessura, apenas comprimento, entidades unidimensionais, vibrando como vibram cordas de um instrumento musical, em diferentes padrões, produzindo as propriedades das diferentes partículas.

Apesar de poder fundir teoria da relatividade geral (macrocosmo) e mecânica quântica (microcosmo), a teoria das Supercordas só faz sentido, matematicamente, se a concepção do espaço-tempo que se conhece, tridimensional, for considerada com nove dimensões espaciais e uma temporal. Como não é possível ao olho humano ver essas dimensões adicionais, a teoria das Supercordas propõe que só podemos ver uma estreita faixa da realidade, tal qual o espectro de cores.

A proposta de dimensões extras pela teoria das Supercordas mostra que mesmo as características do cosmo que se pensa ser acessível aos sentidos humanos, como o espaço, não o são, necessariamente. Nesse caso, nem a ciência que se propõe a compreender e a descrever os fenômenos que ocorrem na natureza pode ainda responder: O que é o espaço? Uma abstração humana ou uma entidade física? O conhecimento (JAMMER, 2010) das propriedades de grandes e pequenas escalas do espaço físico está relacionado com os avanços na cosmologia e na microfísica, e enquanto elas não fornecerem respostas para essas questões, o problema do espaço continuará a ser considerado como uma questão em aberto.

2.2.2 Espaço e Filosofia

A abordagem dos conceitos de espaço sob o ponto de vista da filosofia tem a finalidade de evidenciar que a arte está intimamente vinculada a esses conceitos, às vezes renunciando-os muito antes de serem formulados. Para a visão antropológica de Hall (2005, p.90), opondo-se à crença popular entre muitos psicólogos e sociólogos com tendências experimentais, “a produção de pintores e escritores representa veios ricos, ainda não explorados, de dados concretos sobre como o ser humano percebe. Ser capaz de destilar e identificar as variáveis essenciais da experiência é o cerne da função do artista”.

A física moderna (JAMMER, 2010, p.31) classifica o espaço como contínuo, homogêneo, apresentando as mesmas qualidades físicas em todas as direções, finito ou infinito, ou simplesmente um sistema de relações. Porém, essas qualidades resultam de um longo e contínuo processo de abstração que se iniciou na mente do homem primitivo que tinha o espaço como um conjunto de orientações concretas, nenhuma dessas qualidades sendo acessível à percepção sensorial. Arqueologicamente, as primeiras abstrações sobre o conceito de espaço apresentam-se como interesses de ordem prática. A antiga unidade suméria e de peso era o “grão”, naquela época a extensão de uma área era concebida a partir da quantidade de grãos necessária à semeadura, ou seja, o espaço era concebido de modo antropocêntrico, coletivo, a partir do trabalho envolvido. Observa-se presente na arte suméria este tipo de espaço para o coletivo; a arte manifestada na construção de palácios, templos, câmaras funerárias e na estatuária através das figuras religiosas confeccionadas em alabastro. Verifica-se também que na antiguidade os conceitos de espaço podem ser classificados em três categorias: a atomística (ênfase no caráter físico do espaço), a platônica (ênfase na matemática), e a aristotélica (com sua ontologia). Para Tarnas (2008, p.17) “[...] Sócrates, Platão, Aristóteles, Pitágoras (antes deles), Plotino (depois), Homero, Hesíodo, Ésquilo e Sófocles, todos expressaram uma espécie de visão comum, que refletia a propensão tipicamente grega de encontrar decodificadores universais para o caos da vida”. Nos períodos iniciais do pensamento medieval houve nova inclinação para o platonismo, obtendo-se pouco desenvolvimento no conceito de espaço físico, sendo o período posterior muito mais importante, dominado pelo pensamento de Aristóteles.

Em Descartes (SANTOS, 2002) o sujeito é deslocado para dentro dele mesmo, deixando de ser uma realidade corpórea para se tornar uma entidade a ser construída. Acontece uma ruptura radical entre sujeito e objeto, uma distância abismal entre o *res-extensa* e o *res-cogito* que marcará profundamente a “maneira de pensar” ocidental. Para o filósofo, a

construção discursiva criada na experiência sensível é enganosa, a certeza só é obtida com a abstenção dos sentidos, sublimando-se o sujeito, a matemática servindo como um princípio de assepsia, como linguagem tanto do Real quanto do sujeito que pretende usá-la, um salto gigantesco em busca de uma ressignificação. Esta cisão leva a consequências perigosas quando divide o universo em dois. Descartes estabelece o sujeito pensante (CARDIM, 2009) em oposição à exterioridade do corpo, restando ao ser a tarefa de conhecer e dominar a natureza, o mundo. Para Bulcão (2009, p.96), “[...] separando o inteligível e o sensível, depreciando, assim, os sentidos do corpo. Ao enfatizar que o mundo aparente é constantemente fonte de erros, a filosofia assumiu que o modelo racional, abstrato e inteligível deveria ser a única forma de saber verdadeiro”. Assim, a ciência cartesiana é o protótipo da personalidade moderna, uma entidade plenamente separada e autodefinidora, para a qual a própria consciência pessoal e racional é elementar e essencial, duvidando de tudo, menos de si mesma.

[...] afirmando a dicotomia essencial entre substância pensante e substância extensa, Descartes ajudou a emancipar o mundo material de sua demorada associação com a crença religiosa, liberando a Ciência para desenvolver sua análise desse mundo sem a “contaminação” de qualidades espirituais ou humanas e sem as restrições do dogma teológico. O espírito humano e o mundo natural tinham agora uma autonomia sem precedentes, separados de Deus e separados de si. (TARNAS, 2008, p.303).

Posteriormente, a discussão conceitual sobre espaço se expressa em embates de caráter astronômico e, genericamente, filosófico, procurando sempre caminhos entre discurso e prática, entre desenho de mundo e mundo, entre desejo e possibilidade, tarefa do iluminismo. Em Tarnas (2008, p.369) “portanto, não se pode considerar espaço e tempo características do mundo, pois são em si contribuições ao ato da observação humana.”

Na introdução que Einstein escreveu para a primeira edição do livro de Max Jammer em 1953 (JAMMER, 2010, p.18), o cientista observa que para Isaac Newton o espaço atua sobre todos os objetos materiais, enquanto os objetos não exercem qualquer ação sobre o espaço. Newton é o criador do conceito de espaço absoluto, o antônimo de espaço relativo. Einstein também explicita que o espaço como continente de todos os objetos materiais só se desenvolveu após o Renascimento, ou seja, depois da perspectiva. Num quadro renascentista, o artista cria a estrutura perspectivística, o espaço, e só então deposita os objetos nele. Newton sistematiza um conceito de Natureza (SANTOS, 2002) e nele concebe toda a leitura possível do mundo, transformando-se esta leitura, posteriormente, em senso comum. Com o cientista

ocorre um redimensionamento na relação entre o *res-extensa* e o *res-cogito* cartesiano. Newton concede legitimidade à noção de lei, transformando esta noção em condição prévia para avaliação de qualquer discurso científico. Contemporaneamente, o conceito de espaço newtoniano revelou-se uma ilusão para a ciência, mas para efeitos práticos, funciona como pano de fundo no cotidiano dos indivíduos.

Desta maneira, o *a priori* kantiano mostra-se insuficiente como definidor de espaço. Para Kant a representação originária do espaço é intuição *a priori*, onde o espaço não pode ser expresso em forma de conceito. Não provindo em si mesmo das sensações, o conceito de espaço kantiano é pura intuição, nem objetivo e nem real, mas subjetivo e ideal.

É sabido que Kant tentou demonstrar que um objeto imediato da percepção enraíza-se em parte em coisas externas e em parte no aparelho da nossa própria percepção. O primeiro componente decorrente da “coisa em si”, é chamado de “sensação”, e o segundo, de “forma” do fenômeno. Esse segundo componente introduz ordem na multiplicidade amorfa de nossas sensações; é um elemento *a priori* de nossa percepção, anterior a toda experiência. É universal, pois não depende dos dados particulares de nossa sensação. Como forma pura de sensibilidade, Kant chama esse componente de “intuição pura” [*reine Anschauung*]. São duas as intuições puras: o espaço e o tempo. (JAMMER, 2010, p.178-179).

A separação entre matéria e forma permite a Kant separar sensação empírica do conhecimento que não está no plano sensório, mas *a priori* no “espírito”. Nota-se em Kant (SANTOS, 2002) um divisor de épocas no que diz respeito ao pensamento filosófico, o pensador identifica uma ruptura qualitativa na relação sujeito/objeto. Lê-se em Haesbaert (2004, p. 156) que para Kant “[...] espaço e tempo não são realidades empíricas, mas categorias de consciência, representações ou idéias *a priori* para o entendimento do mundo”, e a definição de imagem e de espaço que se procura derivam de uma experiência sensível entre corpo e suporte artístico (MERLEAU-PONTY, 1999), um *a posteriori*. Para Deleuze (1963, p.21), em Kant “*A priori* designa representações que não derivam da experiência. Transcendental designa o princípio em virtude do qual a experiência é necessariamente submetida às nossas representações *a priori*.” Kant percorre o caminho oposto com relação aos seus predecessores. Ao contrário de Descartes, para quem o problema na relação sujeito/objeto estava no objeto, em Kant a questão coloca-se no sujeito. O filósofo dá consistência ao sujeito, identificando-o como potência, a ordem sendo um dado apriorístico do sujeito.

Após o século XIX (BULCÃO, 2009), com as chamadas geometrias não-euclidianas dos matemáticos Riemann, Bolyai e Lobatchewsky, implementou-se um espaço

não-dimensional em contraposição ao espaço tridimensional vigente. A partir desses posicionamentos da negação dos postulados de Euclides, toda a noção de espaço alterou-se. Não se trata mais do espaço físico determinado em função da posição dos objetos ou das relações entre os objetos, mas sim da movimentação do corpo nas áreas e suas trocas significativas. Para Bulcão (2009, p.47) “Por isso mesmo, o *Dasein* heideggeriano inclui o mundo como espaço: “o espaço só pode ser compreendido a partir do mundo”.

Gaston Bachelard compartilha as mesmas idéias sobre lugar e ser com Merleau-Ponty. Em seu livro *A poética do espaço*, o autor discorre acerca das relações existentes entre o universo poético e imaginário a partir das imagens do espaço, mais precisamente, da simbologia das imagens da casa, buscando uma “filosofia na poesia”, indo contra a corrente cartesiana. Para o filósofo fenomenológico, a imagem da casa é a topografia do nosso ser íntimo. O *ninho* também é compreendido como imagem de *condução* que dá continuidade a um “psiquismo imaginante” (BACHELARD, 1993), caracterizado por imagens primordiais, ou seja, imagens que despertam em nós uma primitividade; um encolher-se, um esconder-se, um fechar-se sobre si mesmo, buscar a toca, buscar um espaço interior e um “espaço interno”.

O ninho, como toda imagem de repouso, de tranqüilidade, associa-se imediatamente à imagem da casa simples. Da imagem do ninho à imagem da casa, ou vice-versa, as passagens só se podem fazer sob o signo da simplicidade. Van Gogh, que pintou muitos ninhos e muitas choupanas, escreve a seu irmão: “A choupana com teto de palha me fez pensar no ninho de uma cambaxirra”. Há, para o olho do pintor, uma reduplicação do interesse se, ao pintar um ninho, ele sonha com a choupana; se ao pintar uma choupana ele sonha com um ninho. Em tais enlaces de imagens, parece que sonhamos duas vezes, que sonhamos em dois registros. (BACHELARD, 1993, p.110, grifos do autor).

Bachelard também discorre sobre a *casa-ninho*. Segundo ele, essa casa nunca é nova, mas enfatiza a questão do regresso humano. A casa-ninho gruda-se no seu morador, assumindo sua forma, assumindo a função de abrigo e proteção, a imagem do seu canto no mundo. A casa é, dessa forma, um ninho no mundo. Para ele, sonha-se sempre em voltar para a *casa-ninho*, como o pássaro volta ao ninho. A acepção que o ser humano (HALL, 2005) tem do espaço apresenta uma relação muito imediata com seu sentido do eu, que está no âmago da interação com o ambiente. É importante atentar para o fato da *casa-ninho* do pássaro ter a forma interior do seu corpo, redonda como o corpo emplumado de todos os pássaros, por ser construído de dentro para fora, pela compressão do corpo da ave durante o ato de construção aos materiais colhidos, palhas, gravetos, etc. Este ato do

corpo/espaco em moldar-se corrobora novamente o pensamento merleau-pontiano de que **o corpo não está no espaço, ele é o espaço.**

2.2.3 Espaço e Geografia

Se, em Merleau-Ponty, corpo e espaço são um, são necessárias duas explicações: o espaço como geografia e o corpo no mundo. Na língua portuguesa a palavra “geografia” significa “ciência que tem por objeto a descrição da superfície da Terra, o estudo dos seus acidentes físicos, climas, solos e vegetações, e das relações entre o meio natural e os grupos”. Apesar desta definição, a noção de espaço geográfico abordada aqui não se refere ao espaço euclidiano, material, palpável, à distância entre dois pontos, ou à área ou ao volume entre limites determinados, mas sim à “substância” do qual é constituído, que pode ser impalpável. Para Santos (2004, p.234), “O espaço é um misto, um híbrido, formado, como já o dissemos, da união indissociável de sistemas de objetos e de sistemas de ações. Os sistemas de objetos, o espaço-materialidade, formam as configurações territoriais, aonde a ação dos sujeitos, ação racional ou não, vem instalar-se para criar um espaço”. Lê-se em Ferrara (2007) que Milton Santos define *espaço* como um meio técnico, científico, informacional, dividido em duas categorias epistemológicas - **tecnosfera**; dominada pela técnica e pela tecnologia, como meios no espaço utilizado pelos homens nas relações sociais, um sistema de objetos, e como **psicosfera**; reino das idéias, crenças, paixões e lugar da produção de sentido, um sistema de ações. Das imbricações complementares entre técnicas e ações, tecnosfera e psicosfera, objetos e valores, levam à expansão do conceito de espaço como manifestação da cultura dentro do espaço global/local. Se, para o geógrafo, a região e o lugar não têm existência própria se os considerarmos à parte da totalidade, resta definir o que o pensador estabelece como *totalidade*.

Mas a totalidade é uma realidade fugaz, que está sempre se desfazendo para voltar a se fazer. [...] A propósito da totalidade, Merleau-Ponty nos alerta para os riscos de trabalharmos com uma totalidade confusa, porque vazia. E Wittgenstein chama a atenção para os perigos de uma totalidade tautológica, em que as relações representacionais se cancelam mutuamente, porque sem referência à realidade. (SANTOS, 2004, p.94).

Para o pensador a totalidade não é uma simples soma das partes. As partes que formam a Totalidade não bastam para explicá-la, ao contrário, é a Totalidade que explica as partes, sendo o Todo maior que a soma de suas partes. A totalidade é a realidade em sua

integridade, é o conjunto de todas as coisas e de todos os homens, em sua realidade, isto é, em suas relações, em seu movimento. Partindo deste princípio e considerando a geografia como ciência que tem por objeto o espaço criado através das relações entre o homem e o meio, envolvendo os aspectos dialéticos e fenomenológicos, pode-se considerar que esta geografia é construída a partir do estudo do espaço como um conjunto de Fixos e Fluxos. Os elementos fixos, fixados em cada lugar, permitem ações que modificam o próprio lugar, fluxos novos ou renovados que recriam as condições ambientais e as condições sociais, e redefinem cada lugar. Os fluxos são um resultado direto ou indireto das ações e atravessam ou se instalam nos fixos, modificando a sua significação e o seu valor, ao mesmo tempo em que, também, se modificam. Fixos e fluxos juntos, interagindo, expressam a realidade geográfica. Os fixos são cada vez mais artificiais e mais fixados ao solo; os fluxos são cada vez mais diversos, mais amplos, mais numerosos, mais rápidos.

O autor especula mais uma possibilidade, a de trabalhar com outro par de categorias: a **configuração territorial** e as **relações sociais**. A configuração territorial não é o espaço, sua realidade vem de sua materialidade, enquanto o espaço reúne a materialidade e a vida que a anima. A configuração territorial, ou configuração geográfica, tem uma existência material própria, mas sua existência social, isto é, sua existência real, somente lhe é dada pelo fato das relações sociais, incluindo as obras de arte. A configuração territorial é dada pelas obras dos homens: estradas, plantações, casas, depósitos, portos, fábricas, cidades, etc. O espaço é formado por um conjunto indissociável, solidário e também contraditório, de **sistemas de objetos** e **sistemas de ações**, não considerados isoladamente, mas como o quadro único no qual a história se dá. Os objetos não têm realidade filosófica, isto é, não nos permitem o conhecimento se os vemos separados dos sistemas de ações. Os sistemas de ações também não se dão sem os sistemas de objetos. Obras de arte não têm qualquer tipo de realidade se consideradas como separadas dos sistemas de ações. Em Santos (2004, p.96), “Se o ser é a existência em potência, segundo Sartre, e a existência é o ser em ato, a sociedade seria assim o Ser e o espaço a Existência. É o espaço que, afinal, permite à sociedade global realizar-se como fenômeno.” São os espaços externos que permitem às obras de arte realizarem-se como sistemas de objetos, assim como são os seus espaços internos, constituídos pelos elementos formais (ponto, linha, área, cor, etc.) e suas relações (tensões, fusões, proximidades, intervalos, etc.), que permitem realizarem-se como sistemas de ações, como fenômeno.

A geografia de Milton Santos é então considerada como uma ciência da ação, e não somente como uma ciência do espaço, onde a ação subjetiva deve ser destacada

dentro da pesquisa geográfica, onde a dimensão espacial é considerada, mas não como causa dos eventos, nem da ação. Corroborando o conceito de geografia como ciência da ação, para Hall (2005, p.143), “[...] o sentido de espaço e de distância do ser humano não é estático, [...] Sua percepção do espaço é dinâmica porque está relacionada à ação – o que pode ser feito num determinado espaço –, mais do que ao que é visto pela observação passiva”. Como objeto inserido dentro desta ciência da ação, as obras de arte e seus espaços internos e externos, enquanto consideradas historicamente, devem ser examinadas a partir de um plano de intencionalidade. Em Haesbaert (2004, p.78), “Embora muito variável em suas manifestações, o território está presente em todo processo histórico. Trata-se da noção mais ampla de território, e que muitas vezes se confunde com a própria noção de espaço geográfico, como parece ocorrer em Milton Santos”. Desta maneira o território se define, a priori, com relação ao social, ao cultural e ao contexto histórico em que está inserido, incluindo-se dentro deste contexto as artes visuais. As obras de arte se apresentam dentro de um contexto histórico como pertencentes a um regime de visualidade, ou seja, o homem em cada período histórico considerado em sua contemporaneidade possuía um modo particular de olhar, de perceber o seu entorno, um olhar histórico. Portanto, pode-se referir a um olhar medieval, um olhar renascentista, barroco, moderno, pós-moderno.

2.2.4 Territórios

Partindo das definições fenomenológicas de Merleau-Ponty e Hans Belting, depreende-se que a noção de espaço deriva da noção de corpo. Para Belting (2006), as mídias constituem a ligação perdida entre a imagem e o corpo, canalizando nossa percepção. As imagens não somente espelham um mundo externo, mas representam também estruturas essenciais do nosso pensamento. O corpo orgânico, com suas faculdades sensíveis, é que gera as várias modalidades espaciais. Como corpo orgânico, considera-se o corpo do homem, constituído de órgãos que formam sistemas maiores, e esse corpo, além de arquitetar modalidades espaciais, também é ele mesmo um espaço para construção e manifestação de subjetividade. Belting (2006) também nos alerta que, além de tecer ligações entre arte e novas tecnologias, não podemos nos esquecer de reintroduzir na discussão o corpo, que tem sido tanto marginalizado por nossa fascinação com a mídia quanto desfamiliarizado como um estranho em nosso mundo. O presente consumo massivo de imagens necessita de uma resposta crítica, que, por sua vez, necessita de novos *insights* sobre como as imagens operam em nós.

2.2.4.1 Territorialização

Etimologicamente a palavra *território*, do latim *territorium*, deriva também do latim *terra*, utilizada pelo sistema jurídico romano para denominar o pedaço de terra apropriado aos limites de uma determinada jurisdição político administrativa, a *jus terrendi*, que se confundia com o “direito de aterrorizar” (*terrifier*, em francês) – lugar de onde as pessoas são expulsas ou advertidas para não entrar. Para Hall (2005), o território é considerado um signo cujo significado só pode ser compreendido a partir dos códigos culturais nos quais se inscreve. Contemporaneamente, a amplitude conceitual de *território* é tão grande que pode ser abordada de uma perspectiva que vai da etológica à psicológica.

O ambiente de um grupo (por exemplo, um coletivo de lobos, de ratos ou um grupo de nômades) que não pode por si mesmo ser objetivamente localizado, mas que é constituído por padrões de interação por meio dos quais o grupo ou coletivo assegura uma certa estabilidade e localização. [...] exatamente no mesmo sentido o ambiente de uma única pessoa (ambiente social dele ou dela, espaço de vida pessoal, hábitos dele ou dela) pode ser visto como um ‘território’, no sentido psicológico, a partir do qual a pessoa age ou para o qual se volta. (HAESBAERT; BRUCE, 2008).

Com relação à antropologia espacial, o antropólogo Edward Hall (2005), cria o termo proxemia que significa o conjunto das observações e teorias referentes ao uso que o homem faz do espaço como produto cultural específico. Atualmente, com as novas tecnologias e os espaços virtuais, surge a teleproxemia que, segundo Huhtamo (2009), conceito que foi usado primeiramente pelos designers experimentais Anthony Dunne e Fiona Raby em apresentações na conferência *Doors of perception 2* em Amsterdam, em 1995.

A Realidade Virtual Integral encontraria a sua principal referência na Internet. E as redes de redes de computadores evidenciarão com mais força a emergência de uma nova sociedade: o Teleantropos cunhado por René Berger – o ser humano feito também à distância, dando ao conceito de proxemia criado por Edward T. Hall nos anos 1960 uma nova dimensão e projectando uma teleproxemia. (PIMENTA, 2000, p.19).

Proxemia e teleproxemia, para Domingues (2009), “contaminam os sistemas complexos com uma arte que aceita definitivamente acidentes e regenerações de um sistema que se quer interativo”. Para Huhtamo (2009, p.112), “Se a proxêmica tradicional, como foi desenvolvida por Edward T. Hall e outros, focasse relações de alcance relativamente curto dentro de espaços físicos, ficaria cada vez mais claro que entramos na era da teleproxêmica”.

Deve-se pensar a *territorialização* e a *desterritorialização* como processos simultâneos e fundamentais na compreensão das práticas humanas. Há uma grande polissemia nos autores que discutem o termo *territorialização*. Para alguns pesquisadores, *desterritorialização* se refere ao desmoronamento das fronteiras, caracterizando o território como político. Para outros, a *desterritorialização* está relacionada à hibridização cultural, fato que impossibilita o reconhecimento de identidades claramente definidas. Neste segundo caso, o *território* é simbólico, ou seja, um espaço de referência para a construção de identidades.

Para Haesbaert (2004), o território possui uma trílice abordagem: jurídica-política, econômica e cultural. O autor destaca, além das características do poder estatal, o aspecto humano da identidade social, bem como os aspectos econômicos da relação capital-trabalho, todos presentes no estabelecimento de um território. Santos (2004) aborda o conceito de território como político, onde o espaço, muito mais amplo, seria a totalidade, englobando a configuração territorial, a paisagem e a sociedade. O território passa a ser criado no próprio desenvolvimento da História, com a apropriação humana de um conjunto natural pré-existente. Além dos aspectos políticos, o geógrafo também destaca a importância dos aspectos sociais, econômicos e culturais imbricados em virtude do movimento da sociedade no decorrer dos diversos momentos históricos e do desenvolvimento das técnicas, chegando à conclusão de que a técnica é um dos fatores centrais para a compreensão do conceito de *território*.

É importante diferenciar *território* de *territorialidade*. No debate sobre território os conceitos são polissêmicos (HAESBAERT, 2004). *Territorialidade* é um conceito empregado nas questões de ordem simbólico-cultural, ou seja, em um sentido estrito como a dimensão simbólica do *território*. O *território* comporta de forma constante e indissociável a dimensão material, de natureza econômico-política, e uma dimensão simbólica ou cultural. Para Haesbaert (2004, p.79), “[...] antes vivíamos sob o domínio da lógica dos “territórios-zona”, que mais dificilmente admitiam sobreposições, enquanto hoje temos o domínio dos “territórios-rede, espacialmente descontínuos, mas intensamente conectados e articulados entre si”. Atualmente evidencia-se a necessidade da conceituação de *território* a partir da concepção de espaço como um híbrido entre sociedade e natureza, política, economia e cultura, entre materialidade e “idealidade”, numa ação mútua de tempo e espaço, como nos Fixos e Fluxos que Milton Santos descreve.

Dentro desta noção de espaço geográfico como um híbrido, o *território* pode ser concebido a partir de múltiplas relações de poder, partindo das relações econômico-políticas até ao poder simbólico das relações de ordem cultural. Para Raffestin (1993, p.48),

“Compondo-se de duas faces, expressão material e conteúdo significativo, simbólico, o espaço é um ‘espaço relacional, inventado pelos homens’”. Raffestin acrescenta ainda que, além de ser um “animal territorial”, o homem é um “animal semiológico”, na medida em que “a territorialidade é condicionada pelas linguagens, pelos sistemas de signos e pelos códigos”. Os grupos sociais estruturam seus territórios através de dimensões simbólicas e culturais, como forma de “controle simbólico” sobre o espaço onde vivem, ou seja, uma forma de apropriação. Para Lefebvre (1980) que considera o espaço como produto social, o que caracteriza a apropriação, a dominação espacial, é a prática das técnicas sobre a natureza, onde o espaço é funcionalizado. Segundo o autor, para dominar um espaço, a técnica maltrata a natureza através de formas geométricas e retilíneas, brutalizando a paisagem. Esta possessão, apropriação espacial através da técnica, atinge seu ápice através da obra de arte. Assim, o espaço apropriado se parece com uma obra de arte, apesar de não ser seu simulacro.

Também para Deleuze e Guattari (1997a), o *território*, antes de oferecer um desempenho, é possuidor de qualidades expressivas, é “um resultado da arte”. Estas qualidades expressivas estariam presentes também nos próprios animais, por exemplo, na cor dos pelos e penas e no canto de alguns pássaros. O filósofo Cláudio Ulpiano, ao tratar da classificação das várias espécies de cantos dos pássaros, comparando os conceitos de Deleuze com a obra do compositor e ornitologista Olivier Messiaen, expõe que:

O canto territorial é uma *assinatura*, o pássaro diz: “*este espaço é meu*”. É *meu* para quê? Para que ele exerça as suas funções *alimentares, amorosas*, de caça... Ou seja, as *funções* de um corpo de pássaro são secundárias; pressupõem a *produção* de um *território*. E o que estou chamando de *função* é o *corpo orgânico*. Eu estou dizendo pra vocês que o corpo orgânico tem que ser *produzido*, ele tem que ser produzido – e o pássaro faz essa produção cantando: ele *produz* um território; *delimita* o território dele. É de uma beleza *extraordinária!* (ULPIANO, 2010, grifos do autor).

Para Machado (2009), em Deleuze existe uma “geografia do pensamento” que permite uma leitura do social desde o desejo até os modos de subjetivação. Deleuze e Guattari propõem pensar o desejo como um construtivismo, abordando o desejo como uma força primária que necessita de uma máquina. Uma mulher, por exemplo, não deseja apenas um vestido, mas também pessoas olhando para ela, uma festa, uma cor. Os desejos são moldados nos movimentos simultâneos de territorialização e desterritorialização. Um território é um produto de um determinado movimento em que predominam “campos de interioridade”. Territórios comportam dentro de si vetores de *desterritorialização* e

reterritorialização, não são objetos, mas ato, ação, relação, movimento *territorialização/desterritorialização*, ritmo.

Uma aula é um território porque para construí-la reunimos de forma integrada um agenciamento coletivo de enunciação e um agenciamento maquínico de corpos. A mão cria um território na ferramenta de que faz uso, assim como a boca cria um território ao ser acoplada ao seio. O conceito de território de Deleuze e Guattari ganha esta amplitude porque ele diz respeito ao pensamento e ao desejo – desejo entendido sempre como uma força “maquínica”, ou seja, produtiva. Deleuze e Guattari articulam, assim, desejo e pensamento. (HAESBAERT, 2004, p.126).

O território como ato (DELEUZE; GUATTARI, 1997a) afeta os meios e os ritmos, que por sua vez voltam a se desterritorializar e a reterritorializar. Portanto, o território não se apresenta apenas como conjunto de objetos, mas principalmente como ação, ritmo, movimento que se repete. Há território quando o ritmo se torna expressivo, como no canto territorial dos pássaros.

2.2.4.2 Desterritorialização

Apesar do termo *desterritorialização* ser novo, o tema não é inédito. Observa-se que muitos conceitos de Karl Max em *O Capital* já mostravam com clareza uma preocupação com a desterritorialização capitalista, tanto a do camponês expropriado em êxodo para as cidades, quanto à do burguês mergulhado numa vida de constantes transformações. Contemporaneamente, em Haesbaert (2004, p.19), lê-se a indagação: “O mundo estaria se desterritorializando? Sob o impacto dos processos de globalização que ‘comprimaram’ o espaço e tempo, [...] o que restaria de nossos “territórios”, de nossa ‘geografia?’”. Novamente é a filosofia pós-estruturalista de Deleuze e Guattari que traz o conceito mais elaborado sobre *desterritorialização*, um dos principais debates da chamada pós-modernidade, onde os discursos sobre desterritorialização, assim como os de territorialização, incluem diferentes dimensões cotidianas, tais como econômica, política e cultural.

O ser humano contemporâneo é fundamentalmente desterritorializado. Com isso quero dizer que seus territórios etológicos originários – corpo, clã, aldeia, culto, corporação... – não estão mais dispostos em um ponto preciso da terra, mas se incrustam, no essencial, em universos incorporais. A subjetividade entrou no reino de um nomadismo generalizado. Os jovens que perambulam nos *boulevards*, com um *walkman* colado no ouvido, estão

ligados a ritornelos que foram produzidos longe, muito longe de suas terras natais. Aliás, o que poderia significar “suas terras natais”? [...] Possuem alguns números informatizados que a eles se fixam e que os mantêm em “prisão domiciliar” numa trajetória sócio-profissional predeterminada, quer seja em uma posição de explorado, de assistido pelo Estado ou de privilegiado. (GUATTARI, 1993, p.169).

De maneira simplificada, pode-se considerar a *desterritorialização* como um movimento pelo qual se abandona o território através de uma linha de fuga, movimento este seguido pela *reterritorialização*. Ambos os movimentos, *desterritorialização* e *reterritorialização*, funcionando como ato, ação, ritmo, na construção incessante do território.

Muitos autores associam a característica *desterritorializada* da sociedade contemporânea como condição *sine qua non* à pós-modernidade. Ao romper com uma época, (HAESBAERT, 2004) o pós-modernismo inaugura uma nova sensibilidade, uma nova experiência de mundo que se vincula aos novos paradigmas tecnológicos que desestruturam antigas bases da sociedade com relação ao espaço. O uso das novas tecnologias gera um descentramento do indivíduo em relação a comunidades delimitadas, onde os contatos são praticados cada vez mais à distância, eliminando a proximidade física. Os espaços físicos continuariam como veículos de ações concretas e processos de simbolização, mas permeados por novas funções e novas expressividades. Desta maneira, o responsável por esses novos símbolos e funções é o que se denomina ciberespaço. Há uma relação entre produção cultural e os modos de subjetividade nas sociedades capitalistas contemporâneas (JAMESON, 2004), relação esta marcada pela fragmentação e falta de profundidade, de características dispersivas e esquizofrênicas, instável, descontínua e descentrada.

Esse é o verdadeiro momento da sociedade da imagem, na qual, segundo Paul Willis, os sujeitos humanos, já expostos ao bombardeio de até mil imagens por dia, vivem e consomem cultura de maneiras novas e diferentes. Se as obras de arte high tech tematizadas tecnologicamente ofereciam as estruturas de um tipo de reflexividade ou autoconsciência a respeito de nossa atual situação e de sua relação com a tecnologia da informação, é tentador sugerir que no momento pós-moderno a reflexividade como tal se submerge na pura superabundância de imagens como em um novo elemento no qual respiramos como se fosse natural. (JAMESON, 2004, p.135).

Para Lyotard (1988), a *condição pós-moderna* é marcada pelo fim das metanarrativas, onde os grandes esquemas explicativos teriam caído em descrédito, já que a ciência não poderia ser considerada como uma fonte de verdade. Para o autor, a partir dos anos 50, após o fim da reconstrução da Europa, as sociedades entraram na idade considerada

pós-industrial simultaneamente com as culturas na idade dita pós-moderna. Lê-se também em Santaella (2007, p.68) que o pensamento pós-moderno pode ser compreendido como fragmentação, indeterminação e descrédito em relação aos discursos universalizadores e globalizantes.

2.2.4.3 Multiterritorialização

Os espaços nas obras de arte sempre foram híbridos porque dentro do “espaço suporte”, definido aqui como sistema de objeto, os fixos (SANTOS, 2004), há outros tipos de espaços, os sistemas de ações, os fluxos, os espaços internos, onde a imagem produzida não está nem no observador e nem no suporte, mas no “vão”, no “entre”, na relação corpo/suporte (BELTING, 2006; MERLEAU-PONTY, 1999, 2004). Os fluxos apresentados no suporte contêm dados históricos contemporâneos ao seu tempo de fatura, como também dados pessoais do artista da obra por isso devem ser considerados como espaço híbrido, um multiterritório. Esta multiterritorialidade é, em primeiro lugar, a forma dominante ou pós-moderna da reterritorialização, (HAESBAERT, 2004) termo equivocadamente empregado por muitos autores como desterritorialização. O multiterritório apresenta como característica principal a predominância de territórios-rede sobre os territórios-zona. Assim, pode considerar-se a desterritorialização apenas como a outra face da territorialização onde, na *condição pós-moderna*, o que surge não é o domínio da *desterritorialização* sobre a *territorialização*, e sim um terceiro elemento que não exclui os outros dois, a multiterritorialidade.

Em Augé (1994) não-lugar é sinônimo para multiterritorialidade. O não-lugar seria diametralmente oposto ao lar, à residência e ao espaço personalizado. Seria representado pelos espaços públicos com a função de rápida circulação, como aeroportos, rodoviárias, estações de metrô, meios de transporte, pelas grandes cadeias de hotéis e supermercados, além das redes tanto a cabo quanto sem fio. O não-lugar nunca existe de uma forma pura porque lugares se recompõem e relações se reconstituem nele. Ambos, lugar e não-lugar, seriam polaridades fugidias onde o não-lugar representaria a medida de uma época. Para Augé (1994, p.110), “É no anonimato do não-lugar que se experimenta solitariamente a comunhão dos destinos humanos. Haverá, portanto, espaço amanhã, talvez já haja espaço hoje, apesar da aparente contradição dos termos, para uma etnologia da solidão”. Deste modo, não-lugar pode ser qualificado por duas realidades complementares e distintas; os espaços constituídos teleologicamente e a relação que os indivíduos mantêm com esses espaços.

Corroborando o pensamento de Augé, Santaella (2007, p.176) escreve que “Enquanto os lugares antropológicos são identitários, relacionais e históricos e criam um social orgânico, os não-lugares criam tensão solitária”.

Para Santos (2008), a construção e reconstrução do território acontecem através de um meio técnico-científico. No final do século XVIII e durante o século XIX ocorre a mecanização do território, o momento da criação do meio técnico que substitui o meio natural. Meio natural entendido como uma fase histórica na qual o homem selecionava da natureza o que considerava fundamental para sua vida e a vida do seu grupo social. Contemporaneamente é insuficiente apenas a categoria “técnica”, sendo necessário recorrer ao termo “técnico-científico”, referência a grandes mudanças, tanto na composição técnica como na composição orgânica do território, mudanças relacionadas a fatores como cibernética, biotecnologias, novas químicas, informática e eletrônica. Fatores como estes fazem com que o território contenha cada vez mais ciência, tecnologia e informação. O território se informatiza com mais intensidade e com mais velocidade que a economia e a sociedade, porque a construção e interação com o território supõem o uso da informação que está presente também nos objetos. Observa-se também um aumento no número de objetos criados. Nos últimos 30 anos criaram-se sobre a face da terra mais objetos do que nos 30 mil anos anteriores. Além do fator quantidade apresenta-se outro de grande relevância, os objetos criados atualmente são dotados de intencionalidade específica, fazendo com que o número de *fluxos* sobre o território se multiplique também, mudando a definição de território. É necessário considerar o fenômeno desses objetos contemporâneos serem criados como mercadorias, diferentes dos objetos de outros períodos históricos. Desta totalidade de objetos criados, a maioria tem vocação mercantil, alguns têm vocação simbólica, e outros simbólico-mercantis, como no caso das obras de arte e seu mercado.

Hoje, objetos culturais tendem a tornar-se cada vez mais técnicos e específicos, e são deliberadamente fabricados e localizados para responder melhor a objetivos previamente estabelecidos. Quanto às ações, tendem a ser cada vez mais racionais e ajustadas. Convertidos em objetos geográficos, objetos técnicos são tanto mais eficazes quanto melhor se adaptam às ações visadas, sejam econômicas, políticas ou culturais. (SANTOS, 2008, p.146).

Na construção dos territórios e suas territorialidades existe ainda o que Santos (2004; 2008) denomina de *horizontalidades* e *verticalidades*. Para o geógrafo, *horizontalidades* são os domínios da proximidade, da contiguidade, lugares vizinhos reunidos por contiguidade territorial. *Verticalidades* seriam formadas por pontos distantes que são

ligados por todos os processos sociais que tecem uma rede. Considerando-se o espaço geográfico como um conjunto inseparável de sistemas de objetos e sistemas de ações, sua definição muda de acordo com as épocas, de acordo com a natureza dos objetos e das ações presentes em cada momento histórico. Portanto, pode-se considerar as redes como mistas, possuindo materialidade e ação. A rede técnica mundial é instrumento da produção, informação e circulação mundiais, transportando o universal ao local, originando *verticalidades*.

2.3 CORPO

O corpo será analisado com a finalidade de identificar sua participação na criação do espaço. Considerando-se o conceito de que “o corpo não está no espaço, ele é o espaço” (MERLEAU-PONTY, 1999, 2007), e o conceito de Einstein de que “não existe espaço sem campo” (JAMMER, 2010), compreende-se “o corpo como um campo de ações”. O espaço nasce das e nas ações do corpo no mundo. Segundo Paim; Strey (2004), “O corpo é um lugar que institui idéias, emoções e linguagens, sendo uma interação sensório-motora dos sentidos à ação.”

Dissertar sobre o corpo implica pensá-lo enquanto ente que reproduz uma estrutura social de forma a conceder-lhe um sentido particular que irá se modificar de acordo com as diferenças apresentadas no interior desses sistemas sociais. Na introdução da *História do Corpo, vol. II*, (CORBIN, 2008b, p.07) Jean-Jacques Courtine se pergunta como o corpo se tornou, em nossos dias, um objeto de investigação histórica. Cada sociedade, em sua contemporaneidade, educa o corpo, realizando sobre este uma série de ações que são construídas através de técnicas corporais, tais como práticas sexuais, nos esportes, movimentos na alimentação, na higiene, posturas.

O eixo fundamental de nosso raciocínio foi insistir sobre o fato de que uma sociedade só encontra existência nos corpos pulsantes dos seres humanos que a constituem: ela é vísceras, nervos, sentidos, neurônios... A história, desta maneira, não se concretiza apenas em guerras, decretos, tratados, obras, monumentos ou entronizações: materializa-se também – e talvez até primordialmente – em perfumes, sons, miragens, memórias, carícias, distâncias, ascos, evitações, esquecimentos... Não há outra concretude social: uma sociedade estará nos corpos de seus membros ou não residirá em parte alguma. (RODRIGUES, 1999, p.177).

Para Mauss (2003) há um *corpo social* onde a sociedade fabrica estereótipos, modelos e comportamentos que se inscrevem no corpo. O sociólogo e antropólogo mostra que em toda a sociedade, em qualquer tempo e em qualquer lugar, sempre há o desenvolvimento de modos eficazes e, conseqüentemente, tradicionais de trabalhar o corpo humano em virtude de necessidades emergentes do corpo social. Passando pela educação dos sentidos às técnicas simbólicas, o corpo sempre é alvo da educação das necessidades e das atividades corporais, de manipulações físicas e simbólicas, local onde a estrutura social vai imprimindo sua marca nos indivíduos. Assim, o corpo é interação entre indivíduo e grupo, natureza e cultura, uma construção simbólica e cultural. Também se lê que o corpo não é apenas uma entidade natural (HEILBORN, 1997), é também uma dimensão produzida pelos efeitos da cultura. A nossa sensação física passa, obrigatoriamente, pelos significados e elaborações culturais em determinado ambiente social disponível. O significado de corpo varia de acordo com a sociedade, varia em função dos hábitos e costumes do indivíduo em determinado contexto, ou seja, o corpo humano é socialmente construído, como qualquer outra realidade do mundo.

2.3.1 Antropologia Visual do Corpo

Uma antropologia visual do corpo (MALISSE, 2002) apresenta-se como metodologia multidisciplinar, abrangendo antropologia social, antropologia visual, antropologia do corpo, comunicação visual, história das artes. Seu principal objetivo é inventariar as lógicas sociais e culturais encontradas na corporalidade e na gestualidade humana, já que o corpo é o agente da relação com o mundo, o espaço e o tempo, onde a existência do social se singulariza. A antropologia visual do corpo apresenta-se na contemporaneidade na tentativa de responder a questões concernentes ao corpo, não se apresentando como um novo cientificismo aplicado ao humano, mas tentando unir as disciplinas umas às outras, para que possam se enriquecer mutuamente.

Como pensar as relações contextuais que se estabelecem entre o visual, o corporal e o cultural? Como interpretar as representações dos corpos lidando ao mesmo tempo com a realidade multifuncional, o polimorfismo e os diversos registros sociais do corpo (econômico, político, ideológico, sociológico, artístico, simbólico), com as representações e os usos do corpo de sociedade à sociedade como também entre várias épocas da história de uma mesma sociedade? (MALISSE, 2002, p.68).

Os tópicos que se seguem estão cronologicamente organizados segundo três visões de mundo associadas às três eras mais importantes e tradicionalmente diferenciadas na história da cultura do Ocidente: Clássica, Medieval e Moderna. Esta organização tem a finalidade de demonstrar e analisar os conflitos internos e as mudanças que marcaram a história da cultura ocidental no que concerne às questões corporais e espaciais ligadas à arte.

2.3.2 O Corpo na Grécia

A análise do corpo dentro da história se inicia com os gregos porque o mundo helênico produziu um extraordinário florescimento cultural que marcou o início da civilização Ocidental. Homero, Hesíodo, Ésquilo, Sófocles, Sócrates, Platão, Aristóteles, Pitágoras, Plotino, todos expressavam uma espécie de visão comum, refletindo a tendência grega de encontrar decodificadores universais para o caos da vida. A Teologia Medieval, o Humanismo Clássico e a Ciência Moderna têm suas raízes alimentadas no pensamento grego, assim como o pensamento contemporâneo possui uma lógica subjacente profundamente helênica.

Por volta do quarto milênio a.C. a história das civilizações se inicia no Oriente Médio, com as sociedades hidráulicas nos vales do Tigre e Eufrates, estendendo-se pelo Oriente Próximo, Egito, Índia e China. Culturalmente esses povos conheciam a pintura, escultura, música, literatura e arquitetura, mas desconheciam o teatro e a filosofia. Essas duas manifestações, além do esporte, nascem apenas com os gregos. Anteriormente, os exercícios executados pelos homens objetivavam apenas a caça para sobrevivência. Para os gregos, a estética, o físico e o intelecto faziam parte da busca por perfeição, sendo que um corpo belo era tão importante quanto uma mente brilhante, onde o “Festival Olímpico” era antes de tudo uma ocasião religiosa, onde o ponto central do evento era o grande templo de Zeus.

Um dos críticos de Platão disse uma vez: “Vejo determinados cavalos, mas não a cavaliço.” Platão respondeu: “É porque tens olhos, mas não a inteligência.” O cavalo arquetípico, que dá a forma a todos os cavalos, para Platão é uma realidade mais fundamental do que cavalos determinados, que são apenas exemplos específicos do Cavalo, incorporações daquela Forma. Assim, o arquétipo não é tão aparente para os limitados sentidos físicos, embora estes possam indicar e mostrar o caminho, e sim aos olhos da mente, mais penetrantes: o intelecto iluminado. Os arquétipos se revelam mais à percepção interior do que à exterior. (TARNAS, 2008, p.22).

Para Platão, o conhecimento é relativo e pessoal, mudando constantemente, por isso o filósofo sustentava uma forte desconfiança com relação ao conhecimento obtido através da percepção dos sentidos, onde tudo é imperfeito, relativo e muda constantemente, havendo necessidade de uma busca aos Absolutos que só existem no nível transcendente das idéias puras. Como conseqüência da filosofia platônica, da busca pelo ideal na doutrina das Formas, nota-se na Grécia Clássica uma busca pelo *corpo ideal*. É necessário salientar que o uso da palavra “ideia” feita por Platão difere enormemente do uso contemporâneo. A palavra “ideia”, num sentido platônico, (TARNAS, 2008) denota a forma, o padrão, a qualidade essencial ou a natureza de alguma coisa ou de algum Ser. Portanto, a procura pelo *corpo ideal* na Grécia Clássica refere-se a uma busca por uma forma essencial, por uma qualidade essencial.

Com Aristóteles, o universo platônico baseado nas Idéias transcendentais teve sua luminosidade reduzida, fato considerado por alguns pensadores como uma necessária modificação do Idealismo Platônico. Aristóteles não aceitava a posição de Platão segundo a qual a base da realidade existia em um reino inteiramente transcendente e imaterial de entidades ideais. Grande parte da sua filosofia era naturalista e empirista, para ele a verdadeira realidade era o mundo perceptível dos objetos concretos.

Na aproximação dos conceitos Aristotélicos a Platônicos observa-se certa harmonia e tensão elegantes, entre a análise empírica e a intuição espiritual. Sob esta perspectiva, nota-se que nas manifestações artísticas gregas apresentava-se uma forte unidade tanto ideológica quanto morfológica, encontrando os seus alicerces numa filosofia antropocêntrica de sentido racionalista que inspirou as duas características fundamentais deste estilo: a dimensão humana e o interesse pela representação do homem e a tendência para o idealismo traduzido na adoção de cânones ou regras fixas, análogas às leis da natureza, que definiam sistemas de proporções e de relações formais para todas as produções artísticas. Na Grécia os artistas não estavam submetidos a convenções rígidas, pois as estátuas não tinham uma função religiosa, como no Egito.

Outra importante característica das artes gregas está no fato de serem fundamentalmente públicas, eram patrocinadas pelo Estado; fontes, praças, templos, e mesmo quando encomendadas por particulares, eram frequentemente expostas em locais públicos. Nas artes plásticas, evidencia-se a combinação do naturalismo, mostrando-se detalhes dos corpos, como, por exemplo, a força dos músculos aliada à severidade e à regularidade do estilo. Percebe-se que, para os gregos pertencentes às classes favorecidas, o corpo era considerado elemento de glorificação e de interesse do Estado, valorizado pela sua capacidade

atlética, sua saúde e fertilidade (SIEBERT, 1995). Para os gregos pertencentes às classes menos favorecidas, as atividades corporais objetivavam a preparação para a guerra.

O *Dasein* grego é bem representado em obra posterior do renascentista Rafael Sanzio, *A escola de Atenas* (figura 01). A obra, encomendada pelo Vaticano, foi pintada entre 1509 e 1510, apresenta ao centro da composição Platão e Aristóteles. Platão segura o *Timeu* e aponta para o alto, sendo assim identificado com o ideal, o mundo inteligível e transcendental. Aristóteles segura a *Ética* e tem a mão na horizontal, representando o terrestre, o mundo sensível e imanente.

Após a conquista da Grécia por Roma no século II a.C., a força da cultura helênica se enfraqueceu através da perspectiva mais oriental da dependência do ser humano às forças sedutoras do sobrenatural. Porém, a arte grega não se esgotou com a conquista romana e mesmo com a transição do período antigo para o medieval, ela se desenvolveu como arte helenística e, posteriormente, como arte bizantina, constituindo a base da arte na Europa ocidental. Sua influência duradoura se deve à racionalidade e ao equilíbrio, à sua tendência em privilegiar a estética do humano e da beleza.

2.3.3 O Corpo no Medieval

Através da influência da religião cristã do leste e das invasões em massa dos bárbaros germânicos vindos do norte, o mundo clássico transformara-se drasticamente em seus últimos séculos. No fim do século IV o cristianismo tornara-se a religião oficial do Império Romano e no fim do século V o último imperador romano do Ocidente fora deposto por um rei bárbaro. Diante desses fatos, a civilização clássica estava extinta, pertencendo aos bizantinos e, posteriormente, aos muçulmanos, a preservação de suas obras e idéias.

As “Idades Médias”, entre a Era Clássica e o Renascimento, foram um período de intensa ebulição e conseqüências, cabendo à Igreja o papel de unir o Ocidente, mantendo um elo com a civilização clássica. Dessa fusão de elementos raciais, políticos, religiosos e filosóficos, emerge uma visão de mundo de amplo alcance intelectual, comum a toda cristandade ocidental. Assim, sucedendo à visão dos gregos clássicos predominante na cultura, a concepção cristã passa a informar e a inspirar a vida e o pensamento de milhões de pessoas até a Era Moderna e, para muitos, até a contemporaneidade.

A Idade Média (LE GOFF; TRUONG, 2006) provocou uma revolução nos conceitos e nas práticas corporais desde o triunfo do cristianismo, nos séculos IV e V. É na Idade Média que as instituições fariam uso das metáforas do corpo. Neste período os corpos

eram diferenciados pela “vontade de Deus”, entre nobres e escravos ou entre senhores e servos, onde a Igreja Católica representava o maior dos senhores feudais, colocando-se em oposição ao corpo. Para esta instituição, tudo aquilo que era corpóreo era considerado danoso e empecilho na conquista de uma vida após a morte. A única forma “correta” de pagar os pecados para alcançar a salvação da alma era mortificar o corpo, o bem da alma estando acima dos desejos e prazeres da carne, acima dos aspectos materiais. Sob o domínio da Igreja, o corpo tornou-se culpado e perverso, necessitado de purificação através do autoflagelo, de enforcamentos, apedrejamentos e execuções em praça pública. Os dados encontrados na Idade Média (SIEBERT, 1995) quanto à cultura corporal são de acentuado desprestígio. Cria-se o uso da metáfora do corpo para designar uma instituição, seja na religião, na ciência, na literatura. Há um trabalho político em associar certos órgãos e lados com melhor e pior, superior e inferior. O coração, por exemplo, torna-se o lugar do sofrimento, enquanto o fígado é associado às partes inferiores, vergonhosas. A mão repousa sobre uma grande tensão, representando a proteção e o comando ao mesmo tempo em que pode ser classificada como um instrumento de penitência, de trabalho inferior.

Na busca de controle dos gestos corporais pela Igreja (RODRIGUES, 1999), o esperma e o sangue eram repugnados, havendo um intenso trabalho no sentido de estabelecer a diferença entre o sangue de Cristo e o sangue “impuro” dos homens, inclusive o sangue menstrual da mulher. O único objetivo do sexo era o de procriar. O cristianismo foi quem efetuou uma reviravolta que já vinha nascendo desde o alto Império Romano, a qual condenava a luxúria, a gula e o excesso de bebida e de alimentação. Simbolicamente, o corpo era atravessado pela tensão entre o jejum sexual e alimentício da Quaresma com os excessos do Carnaval. Esta tensão, no entanto, estendia-se a todos os níveis corporais. A Igreja tentou negar o corpo, mas pela necessidade de dar “visibilidade” ao inferno, deu forma e volume aos corpos, não os excluindo. As piores descrições dos sofrimentos e dos castigos infernais eram corporais, principalmente a danação, que priva o condenado de ver a Santíssima Trindade. Diversificaram-se os suplícios, buscando-se adaptar o castigo à falta cometida. O riso, por sua vez, passou a ser relacionado ao demônio. Com o corpo dividido entre cabeça/espírito e ventre/carne, o riso foi silenciado dos séculos IV ao X.

A Igreja estabeleceu uma hierarquia monoteísta no Cosmo, através do reconhecimento de um Deus supremo, negando o politeísmo da religião pagã; reforçou o dualismo espírito-matéria do platonismo através da doutrina do Pecado Original, além da culpa humana coletiva, polarizando o Bem e o Mal; transformou a mitologia da Deusa Mãe pagã em uma teologia cristã historicizada, onde a Virgem Maria é a Mãe de Deus humana,

onde a realidade histórica e social é a Santa Madre Igreja; negou as faculdades racionais e empíricas em benefício das emocionais, morais e espirituais, através da restrição da observação, análise e compreensão do mundo natural; ratificou a autoridade da Igreja e da Sagrada Escritura como definição última da verdade. Fazer parte da Igreja não era uma escolha (RODRIGUES, 1999), mas uma obrigação válida não somente para o homem comum, mas também para reis e potentados que temiam serem afastados da instituição. Apresentando-se como mosteiro, capela, catedral, santuário, a Igreja reinava nos campos, nas aldeias e nas cidades, predominando na paisagem medieval. Nesta Europa marcada por uma grande variedade de dialetos, culinárias, leis, moedas, padrões de pesos e medidas, o catolicismo desempenhava o papel de um idioma universal, onde apresentava o mesmo credo, rituais, missas, gestos, encadeados em uma ordem rígida.

Por volta do século XIV, com a intenção de funcionar como controlador dos excessos dos fiéis, a noção de inferno começa a assumir especial importância, aparecendo cada vez mais assiduamente nos sermões, nas paredes das igrejas e na vida cotidiana medieval, mostrando fundamentalmente decomposição e sofrimento. Assim, o batismo já não era mais sinônimo tranquilizador de vida eterna e entrada no céu, ser cristão já não significava garantia de salvação. Outras imagens também se tornaram cada vez mais constantes, como a balança, por exemplo, onde a vida individual era submetida a um julgamento, pesando-se os prós e os contras para a entrada no céu.

A tranquilidade dá lugar a um sentimento de medo diante da morte que, a partir de então, transforma-se em um evento singular e precisa ser preparado. Por esta razão, passa-se a vida pensando na morte. Cada um será responsável pela própria vida, senhor de uma biografia individual. Inicia-se a construção do conceito de individualidade dentro da era Medieval e, a partir do imaginário fundado pelo capitalismo, cada um passa a ser proprietário da sua própria vida, do seu corpo, podendo alugá-lo como força de trabalho, ter interesses privados. Em compensação, cada ser humano torna-se responsável por si próprio. O que hoje se denomina *indivíduo* ou corpo individual era desconhecido na cultura popular medieval e totalmente diferente daquele que surgirá no ambiente aristocrático-capitalista, diferindo do corpo singularizado e individualizado do burguês. O conceito de indivíduo que se tem na contemporaneidade não existiu sempre, ao contrário, tem uma história, ou seja, idéias e sentimentos individuais representam respostas a determinadas condições sociais e históricas. Para Rodrigues (1999, p.121) “[...] é absolutamente fundamental termos em mente que este indivíduo é uma instituição”.

Para a maioria dos homens medievais, no sentido cósmico e no sentido universal, não havia uma censura quanto à comunicação entre os corpos. Em Rodrigues (1999, p.84) “Tudo era público, ou publicável: o comer, o excretar, o copular, o dormir, o parir, o vestir, o banhar, o morrer...” Não era um corpo limitado em si mesmo, contido, acabado, não era um território totalmente delimitado e sim um espaço em construção.

Ao contrário do nosso, em que quase todos os orifícios estão escrupulosamente vedados, não era, o medieval, um corpo do qual se eliminassem as manifestações de vida íntima. Ele tinha a boca escancarada, o apetite glutão de devorar imensas quantidades – o que o opõe à cupidez do individualismo. Tratava-se de um corpo em movimento, que jamais estava inteiramente encerrado, que estava sempre se desfazendo, refazendo e fazendo outro corpo. O corpo medieval estava sempre absorvendo o mundo, ou sendo absorvido por ele. (RODRIGUES, 1999, p.85).

Nesta relação de corpo como espaço em construção, destaca-se a distinção entre exterior e interior. Nos séculos XI e XII (LE GOFF; CHARTIER; REVEL, 2005) todo habitat agrupado e fortificado é designado pelo termo de *castrum*, ou seu alótopo *castellum*. Nasce daí o nome *incastellamento* que é dado ao processo de formação da estrutura agrária que divide o espaço em células compostas, *castrum* cercado pelos campos dispostos em zonas concêntricas. A estrutura anterior ao *incastellamento* se caracterizava por um habitat disperso com parcelas agrupadas em torno do mesmo, por isso esse *incastellamento* surge como uma revolução, uma ruptura profunda nas formas de povoação e na estrutura agrária. O motivo para o qual se construíram as muralhas (LE GOFF, 1992), provavelmente militar, não impediu que elas deixassem de estabelecer-se como um elemento essencial para uma tomada de consciência urbana, estabelecendo uma dialética do interior e do exterior. Deste modo, (DUBY, 1990) o espaço medieval constitui-se em duas áreas distintas; uma fixa e murada que gira em torno no lar; a outra, o espaço público. Dentro dos muros reinava a proximidade, a promiscuidade e por vezes a multidão. Para garantir sua segurança, quando as pessoas se arriscavam a sair de seu habitat, era em grupo, e todas as viagens eram feitas, pelo menos, em dupla. Quem se retirava à distância se tornava vulnerável a ataques de inimigos, expondo-se deste modo apenas os possuídos, os loucos. Para a opinião comum, vaguear sozinho era sintoma de loucura.

Nas cidades nascentes, a Igreja é a primeira a se fazer presente, (LE GOFF, 1992), funcionando como centro litúrgico, de devoção, cerimônias, lugar onde se guardavam os relicários, servindo de ponto de partida para as procissões, fazendo-se presente em dupla função; econômica, através da arrecadação do dízimo, e de comando, alta justiça. Os

cemitérios situavam-se dentro das igrejas, onde apenas os que possuíam poder conseguiam espaço após a morte, e quanto mais poder possuía o falecido, mais próximo da relíquia do santo da igreja o corpo do poderoso era enterrado. Para os homens comuns era reservado um cemitério adjacente, em uma das paredes da igreja, interna ou externamente. O espaço físico da igreja, junto com seus cemitérios, também servia como centro da vida comunitária. Proclamações, encontros de casais, feira, casamentos, batizados, o forno comunal de pão, as festas, tudo acontecia nas igrejas com seus cemitérios, a tal ponto que as palavras ‘igreja’ e ‘cemitério’ possuíam o mesmo significado.

As habitações medievais (LE GOFF, 1989; RODRIGUES, 1999) continham poucos cômodos, tanto habitações dos pobres quanto dos ricos, serviam para todos os usos, desconhecendo-se o sentido da palavra privacidade, misturando-se interesses particulares a interesses comuns. Nessas casas o aspecto era muito mais público e coletivo, abria-se para os campos e para as ruas e tinham portas e janelas franqueadas. As atividades não se dividiam em áreas especializadas, não havendo um local próprio para dormir, ou comer, ou trabalhar, ou receber visitas, pensar, copular. Na maioria das vezes a mesma cama e o mesmo prato eram divididos por várias pessoas, simultaneamente, e não era raro o morador dividir os aposentos e até mesmo a cama com os animais de estimação; cachorros, porcos, bezerros. Também à mesa, uma travessa coletiva servia a todos, assim como canecas coletivas onde se bebia água, vinho ou cerveja. A história da casa é totalmente ligada à história do corpo. O estabelecimento da separação dos corpos dentro da habitação é definidor da ideia de individualidade. Há um momento no medieval em que as dimensões dos cômodos começam a diminuir e multiplicar. Os espaços menores surgem como subdivisões dos maiores, cantos escuros que as pessoas começam a preferir para as atividades tais como descansar ou copular. Desse modo se anunciam os primeiros esboços de espaços especializados; cozinha, quarto, despensa. Esta mudança na estrutura da casa passa a exigir que o corpo contenha dentro de si tudo o que ofereça algum risco de transbordar as fronteiras que o definem como individual, como os arrotos, os flatos, as transpirações, salivas, catarros e, mais tarde, pensamentos e sentimentos.

O homem medieval (LE GOFF, 1989) era constituído pela união contrastante do corpo e da alma, onde cada sintoma carnal era considerado um sinal que remetia à alma. O corpo se concretizava em objeto de salvação ou condenação, veículo para a alma atingir seu destino. Apesar de serem contrastantes, (RODRIGUES, 1999) espírito e matéria não se opunham. Por esta razão os cadáveres jamais poderiam ser considerados apenas cadáveres e, ainda que fosse praticada com fins de estudo, a dissecação era considerado

um tabu cuja violação era impensável – abrir o corpo era o mesmo que tocar no espírito. Somente após o surgimento do dualismo cartesiano que distinguiu o corpo da alma é que as dissecações começaram a ser toleradas.

Na sociedade medieval o ato de sofrer tinha um sentido simbólico. O corpo e o espírito não sendo entidades separadas, a tortura física era uma ação sobre o espírito, todos os sofrimentos aplicados ao corpo eram sofrimentos destinados à alma. A tortura representava, além de punição, uma garantia de salvação dentro de um contexto simbólico, antecipando em vida o pagamento de uma dívida que viria a ser cobrada em outra. Era necessário também respeitar a organização da sociedade pretendida por Deus, de acordo com uma hierarquia, onde o dever do homem era permanecer onde Deus o havia colocado.

[...] nasceram duas concepções do homem que, no decorrer de toda a Idade Média, revelaram uma tendência para se transformarem numa concepção do homem propriamente dita. A primeira é a do *homo viator*, do homem em marcha, em viagem permanente nesta terra e na sua vida, que são o espaço/tempo efêmeros do seu destino e onde ele caminha, segundo as suas opções, para a vida ou para a morte – para a eternidade. [...] A outra concepção é a do homem penitente. [...] condicionado pela concepção do pecado que lhe foi inculcada, procura na penitência o meio de assegurar a sua salvação. (LE GOFF, 1989, p.13).

Na Idade Média (VAUCHEZ, 1989) a santidade é uma linguagem do corpo. Para os homens anteriores ao século XIII, um santo era considerado um morto ilustre que, quando em vida, sofreu perseguições e tormentos por amor a Deus. Surge daí a importância dada ao corpo do santo, considerado ponte de contato entre os servos de Deus e os fiéis que os veneravam. O corpo santo, após a morte, adquiria uma misteriosa integridade, um sinal da eleição divina. Além de não apresentarem sinais de decomposição, os restos mortais dos santos possuíam a capacidade de poderem ser divididos sem perderem os poderes que tinham recebido de Deus no momento da sua morte, o que os clérigos da época consideravam como poderes que eram apenas compartilhados pela hóstia. Eram estes os fundamentos implícitos do culto das relíquias, o corpo santificado e fragmentado que era fonte de vida e promessa de regeneração (RODRIGUES, 1999). Reis da França, representantes de Deus na terra, com frequência, tinham seus corpos esquartejados após a morte, e que seus órgãos fossem espalhados pelas igrejas mais importantes. Segundo a crença, a relíquia real traria boas colheitas.

Nesta época a representação do corpo era regulada por elementos esquemáticos e abstratos dentro dos quais a figura era construída (BRANDÃO, 2003). Não se

objetivava a realidade corporal, mas sua acomodação dentro de grades e proporções figurativas e simbólicas. Os corpos eram representados dentro de uma ordem teocêntrica, funcionando como alegoria do divino e como meio para seu conhecimento, caminho da ordem terrena para a celestial, do microcosmo ao macrocosmo. Não havia a representação do corpo individual e nem a expressão da individualidade do artista em suas obras.

No final da Idade Média (LE GOFF, 2003, 2005) os desenvolvimentos conquistados, tanto filosóficos quanto religiosos, políticos e artísticos, começaram a ultrapassar os limites da matriz cristã. Nasceram cidades que proporcionaram a construção em larga escala, estados, novas tecnologias que incrementaram o crescimento rural, o artesanato pré-industrial, o comércio internacional, uma nova classe de mercadores, parlamentos, formas iniciais de um governo constitucional, o livro, as universidades, além do relógio e da bússola para marcar o tempo e a distância. O ensino e a erudição cresciam dentro e fora das universidades, proporcionando ao homem ocidental novos níveis de sofisticação, complexidade e expansão.

2.3.4 O Corpo no Renascimento

No Período Renascentista acontece a redescoberta do corpo principalmente na área das artes, o ofício do artesão e a realização terrena passam a ser valorizadas, o corpo passa a servir à razão e é visto como um objeto técnico instrumental que opera como um autônomo por meio de operações e cálculos, tornando-se previsível e controlável e que tem como analogia a máquina. Desde a conceituação de Descartes no século XVII, a separação corpo/mente é senso comum, pelo menos até o fim do século XIX. Segundo o filósofo, o modelo do corpo é a máquina, visão que atribuía um papel secundário ao corpo.

No final do século XIX nasce a crítica ao racionalismo e pensadores como Friedrich Nietzsche declaram que o conhecimento é apenas uma atribuição dos sentidos. Essa “crise da razão” prolonga-se por todo século XX, tornando-se um dos principais problemas para os filósofos. Acrescente-se a este raciocínio que, dentre todos os sentidos humanos, o olhar é hegemônico. O olhar é considerado o sentido mais racional, a tal ponto de, às vezes, ser confundido com o próprio pensamento. Chauí (1988, p.39), parafraseando o texto *O olho e o espírito* de Merleau-Ponty, destaca que “Pensar parece nascer do olhar, será como um olhar ou um modo peculiar de olhar (com o olho do espírito)”. Considerando-se o olhar como o mais racional dos sentidos, pode-se conceber que a “crise da razão” também é uma “crise do olhar”. O olhar sem *aisthesis*.

O ponto de vista medieval de que as doenças, os temperamentos e até os gostos, que eram considerados dependentes de forças cósmicas que orientavam os desejos e o equilíbrio dos humores e da carnação, a partir de Descartes muda completamente. O modelo cartesiano assimila o funcionamento do corpo ao das máquinas inventadas nos ateliês da Europa moderna: relógios, relógios de bolso, bombas, fontes, órgãos ou pistões. Lê-se em Corbin (2008a, p.08) que “O corpo perde aí seus velhos encantos para um novo regime de imagens: aquelas que privilegiam a física hidráulica, a lei dos líquidos e dos choques, a força do sopro do vento, o sistema das engrenagens ou das alavancas.”

O fenômeno do Renascimento reside tanto na pura diversidade de suas expressões como em seu caráter inovador. No espaço temporal de apenas uma geração, Leonardo da Vinci, Michelangelo e Rafael produziram suas obras-primas, Colombo descobriu o Novo Mundo, Lutero rebelou-se contra a Igreja Católica, dando início à Reforma, e Copérnico apresentou a hipótese de um Universo heliocêntrico, inaugurando a Revolução Científica. [...] O mundo conhecido expandia-se imensamente; o Homem descobriu novos continentes e deu a volta ao Globo. (TARNAS, 2008, p.246).

Como em todos os períodos históricos, na Renascença as invenções técnicas desempenharam um papel fundamental na formação desta nova era. As novas técnicas mudam a compreensão que o homem tem do próprio corpo, esta compreensão do corpo como máquina e, conseqüentemente, a relação do corpo com o espaço. Dentre essas novas técnicas, quatro invenções entraram em uso difundido no Ocidente, todas com intensas ramificações culturais e com precursores no Oriente: a bússola magnética que permitiu à navegação abrir o globo à exploração européia; a pólvora que contribuiu para o fim da velha ordem feudal e para a ascensão do nacionalismo; o relógio mecânico que mudou decisivamente o relacionamento do homem com o tempo, a natureza e o trabalho; e a imprensa que resultou em um fantástico aumento no aprendizado, levando obras clássicas a um público amplo, expandindo o conhecimento que até então era monopólio do clero. Essas invenções técnicas colocaram o homem como senhor da natureza, do espaço, fazendo-o sentir-se autoconsciente, sentir-se *indivíduo*. Se na Idade Média o homem só tinha consciência de si mesmo através de alguma categoria geral, do coletivo, povo ou corporação, para Burke (1999, p.230) “Na Itália, pela primeira vez isso se desfez no ar... o homem se tornou um *indivíduo* espiritual e se reconheceu como tal.”

Em seu livro *De pictura*, Alberti considerava que o edifício deveria ser pensado como um organismo vivo e como um corpo em toda sua totalidade, (BRANDÃO, 2003) alinhando-se a isto os princípios de solidez, funcionalidade, economia e decoro que

devem comandar todas as ações humanas, desde a construção de cidades, edifícios e máquinas até a condução dos negócios, da família e do próprio indivíduo. Ou seja, ética, família e indivíduo só podem se estruturar em um espaço tridimensional e não em um espaço celeste como o medieval. O Renascimento dessacraliza o corpo medieval, juntamente com o espaço e o tempo. Nasce daí também a necessidade da perspectiva.

Com relação ao individualismo e à arte, (BURKE, 1999) ao contrário da Idade Média, a arte era feita em um estilo pessoal. Nos séculos XV e XVI, artistas e público estavam interessados em estilos individuais. Outro reflexo do individualismo nas artes é o surgimento dos retratos. Antes de meados do século XV eles eram raros, somente os santos tinham sua imagem pintada.

Depois virou costume pintar homens famosos, antigos ou modernos (os modernos incluíam poetas, soldados e advogados). O estágio seguinte, logicamente, senão cronologicamente (não se podem precisar as datas), foi a pintura em vida dos governantes. Em seguida vieram os retratos de patrícios e de suas esposas e filhas, e finalmente os de comerciantes e artesãos. [...] Para se distinguir dos outros, os nobres tinham de se cercar de objetos que simbolizassem seu *status*, de cortinas de veludo a colunas clássicas, de criados a cães de caça. (BURKE, 1999, p.197).

Além das invenções técnicas, a Reforma protestante liderada por Martinho Lutero, abrigoando a cultura clássica e o Cristianismo numa única visão, teve papel fundamental na formação do espírito de individualismo renascentista. A doutrina de Lutero dava mais ênfase à fé individual do que a Cristo, à pertinência pessoal das idéias, onde o ego torna-se cada vez mais a medida das coisas, legislando sobre si mesmo. A partir da Reforma protestante, das invenções técnicas e da revolução cartesiana, o homem se estabelece como entidade separada e autodefinidora, onde sua própria consciência pessoal e racional era elementar, essencial, duvidando de tudo, menos de si mesmo, opondo-se ao mundo, sujeito contra objeto, colocando-se como sujeito pensante e observador. Outro fator preponderante do período é o nascimento da civilidade, da retórica do corpo, (ARASSE, 2008a, p.579) com a publicação de *A civilidade pueril*, de Erasmo, em 1530, uma espécie de manual. Erasmo faz do corpo o tema central de seu texto, fundando uma “cultura do corpo”, conceituando que o corpo civilizado oferece o aspecto imediato da personalidade.

Com o advento do cartesianismo, segundo Santaella (2007), tornaram-se co-extensivos o *eu*, o *pensamento a consciência* e o *sujeito*, identificando-se como fontes de intuições iluminadas que o ocidente acatou como verdade, deslocando estas fontes do céu platônico para a interioridade do *eu* que é concebido como sujeito único da verdade. Nessas

condições, da Renascença vem à luz o protótipo do homem moderno, um ser humano autônomo e dotado de uma consciência de si mesmo, onde o corpo transforma-se em ferramenta para domínio da natureza, tornando-se realisticamente representado nas obras de arte, onde a perspectiva do observador era central com relação à obra apreciada, refletindo a ideia de homem como centro do universo. Na Renascença (ARASSE, 2008a, p.546) a valorização do físico era indissociável da exaltação de beleza corporal, quer sejam, as proporções do corpo humano e os efeitos que a representação da beleza corporal exerce sobre os espectadores, a erotização do olhar pela difusão das imagens artísticas. Nasce, assim, juntamente com a noção de sujeito, a cultura do corpo.

Ao final do século XV (BURKE, 1999) os relógios portáteis surgiram. Isto evidencia um paralelo entre a nova concepção de tempo e a nova concepção de espaço, ambos passando a serem tratados como passíveis de medição, o espaço pela perspectiva, e o tempo pelo relógio. Além do espaço e tempo fragmentados, tem-se também o corpo medido através das disseções.

Os personagens das cenas da Paixão representadas por Simone Martini em 1340 (figura 15), com seus volumes embrulhados em roupagens, continuam bem diferentes dos personagens da Crucifixão representada por Mantegna em 1456 (figura 16), com suas silhuetas bem talhadas e seus relevos modelados. Os segundos personagens revelam uma “invenção do corpo”. A beleza ganhou bruscamente em consistência e em imediatidade. [...] A beleza entrou na modernidade. Nada mais do que uma “mutação do pensamento figurativo” na Renascença, este brusco realismo das formas tomadas pelos corpos pintados na Toscana do século XV, a maneira como o porte, a aparência geral se aguçam nos quadros. (CORBIN; COURTINE; VIGARELLO, 2008a, p.16).

Redescoberta ou invenção? Esta é a pergunta que Zerner (2008b, p.103) faz em seu texto. “Na Renascença, o corpo é objeto de uma intensa excitação. Os grandes nus venezianos, de Giorgione a Tintoreto, marcam seu apogeu, [...] para não mencionar as investigações anatômicas de Leonardo ou da humanidade imaginada por Michelangelo manifestam uma efervescência geral.”

2.3.5 O Corpo no Modernismo

No decorrer do século passado a ideia de sujeito foi perdendo seu poder de influência (SANTAELLA, 2007), até ser fortemente questionada há três décadas em diversas áreas das humanidades e das ciências, manifestando-se em expressões que se tornaram lugar-

comum; *crise do eu, crise da subjetividade*. A noção de subjetividade humana e do eu vieram a se corroer ainda mais com Marx, Freud e Nietzsche. Se a Renascença fez emergir o indivíduo, quebrando as solidariedades comunitárias e corporativas e usando da razão para derrubar as tradições, o preço a ser pago foi o da solidão. No século XIX (CORBIN, 2008b) há uma transformação profunda com relação ao estatuto da dor, considerada a partir de então como uma complexa elaboração emocional, apresentando-se ao corpo moderno um novo regime de sensibilidade. Observando-se a história do corpo a partir do século XX (MOULIN, 2008c), nota-se uma medicalização sem equivalente na história da humanidade, onde a medicina ocidental, além de funcionar como principal recurso em caso de doenças, transforma-se em um guia de vida, promulgando regras de comportamento e censura aos prazeres, condicionando o cotidiano em uma rede de recomendações.

[...] uma luta eficaz travada contra ela pela analgesia, a antalgia e a anestesia. A isto acrescenta-se uma nova atenção voltada para a fadiga. Ao mesmo tempo, como vimos, o prazer e a volúpia deixam de ser considerados apenas na perspectiva da procriação e o hedonismo, assim, recebe uma nova legitimidade. No geral, portanto, impôs-se um novo regime de sensibilidade. Contudo, cenas atrozizadas continuarão a desenrolar-se, por ocasião das guerras, dos massacres coloniais e dos acidentes de trabalho. (CORBIN, 2008b, p.343).

Observa-se em Audoin-Rouzeau (2008c, p.365), que na primeira metade do século XX foram poucos os indivíduos ocidentais que deixaram de se submeter a uma guerra, e toda experiência de guerra é experiência de corpo. Em uma batalha é o corpo que causa e que sofre a violência, ficando difícil separar uma “história da guerra” de uma antropologia histórica das experiências corporais induzidas pela atividade bélica. Lê-se também em Michaud (2008c), que, se desde o renascimento a representação do corpo incidia sobre a morfologia, anatomia e dissecação, onde os artistas captavam a verdade anatômica dos corpos, para depois vesti-los, na modernidade, a partir do surgimento da fotografia, inicia-se uma série de mutações técnicas que se desenvolvem e abalam a relação do indivíduo com seu corpo. Nasce outra espécie de violência contra o corpo. As técnicas de visualização dos órgãos corporais, à medida que se tornam mais poderosas e indolores, também se tornam mais invasivas e agressivas, colocando o corpo a nu, tanto no sentido próprio como no figurado, desnudando seu íntimo, exibindo o que era invisível e secreto, transformando a relação com o corpo.

Os artistas se apropriam desses instrumentos, fazendo surgir três registros no imaginário do corpo na arte; o corpo mecanizado, o corpo desfigurado e o corpo belo. Para

Michaud (2008c, p.548), “O futurismo, o construtivismo, Dada, a fotografia e a coreografia da Bauhaus, com suas montagens misturando corpos e partes de máquinas, suas fotografias depuradas, [...] celebram esse corpo norma e padrão, o corpo da civilização dos operários e dos produtores.” Para Huhtamo (2009), a ideia de interatividade está intimamente ligada à ideia de toque e, apesar do *Manifesto do Tatilismo*, de Marinetti em 1921 ser considerado um dos menores manifestos do futurismo, pode servir de argumento para uma arte do tocar. Para o autor, os futuristas queriam renovar a totalidade da cultura contemporânea recorrendo a estratégias multissensoriais e sinestésicas, através da proclamação da destruição das formas culturais vigentes na época, obsoletas e decadentes.

A história do corpo (CORBIN, 2008b) é inseparável da história do olhar que se fixa sobre ele. Vários pesquisadores se lançam a este objeto de estudo de várias maneiras diferentes; estudando a evolução do estatuto do observador, os métodos de educação do olhar, a retórica da visibilidade. Acrescentando-se também a evolução das ciências e das técnicas da ótica, os novos modos de ver se revelam possuidores de uma complexidade extrema. De todo este conjunto de estudos sobre o olhar destaca-se a enorme importância dada ao ato de olhar o corpo. Dando continuidade no processo que transformou o ser humano em indivíduo, lê-se em Malysse (2002, p.69) que “Ao longo dos séculos XIX e XX, a fotografia e o cinema contribuíram para fabricar a noção de corpo tal como percebemos hoje.”

Considerando-se o corpo orgânico (MORAES, 2002) como unidade material mais imediata do homem que forma um todo através do qual o sujeito se compõe como individualidade, neste mundo voltado para a destruição das integridades, este corpo moderno tornou-se o primeiro alvo a ser atacado. Nas artes, para que se levasse a termo seu projeto modernista, foi preciso primeiramente destruir o corpo, decompô-lo, oferecê-lo em pedaços. O desencantamento do corpo moderno, impulsionado por Descartes, ainda não perdeu sua força (GHIRALDELLI JR, 2007). O corpo separado da mente e afastado de elementos sagrados, um cadáver desarticulado e tratado como máquina para se fazer anatomia, para se manipular a fisiologia, a bioquímica e, recentemente, a engenharia genética. Da modernidade à contemporaneidade o corpo apresenta-se de dupla maneira; como uma máquina autônoma e, ao mesmo tempo, munida de um “eu”.

Fragmentar, decompor, dispersar: essas palavras se encontram na base de qualquer definição do “espírito moderno”. Entre a década de 1870 e o início da Segunda Guerra Mundial, a Europa assistiu a uma crise profunda no humanismo ocidental, com radical impacto sobre a política, a moral e a estética. Os homens da época vivenciaram uma complexa transformação da

mentalidade européia, marcada sobretudo por um sentimento de instabilidade. (MORAES, 2002, p.56).

Para Santaella (2007, p.91), é na linguagem que o homem se estabelece como sujeito e adquire valor cultural, onde a configuração cartesiana do sujeito disseminada no Iluminismo configura as instituições democráticas, a economia capitalista e a educação secular, tornando-se uma estrutura fundamental da cultura ocidental.

2.3.6 O Corpo Pós-biológico

Os corpos contemporâneos não têm mais os contornos de antigamente, (MICHAUD, 2008c) não se sabe quais são seus limites, não se sabe mais o que é lícito, o que pode ser mudado no corpo sem que se perca a identidade, a individualidade conquistada a partir do medieval. Na problemática imbricação entre homem e tecnologia (SIBILIA, 2002), surge como tipo característico da subjetividade contemporânea o que Paul Virilio designa como o “homem superexcitado”, com a ênfase voltada para os nervos, território privilegiado do estresse e de distúrbios como a depressão, anorexia, síndrome do pânico. Os *nervos alterados* teriam vencido os *músculos cansados* da sociedade industrial.

De resto, a instabilidade tende a crescer quando aqueles que estão estudando a cultura da mobilidade, fruto das mídias de comunicação sem fio, móveis, hoje, falam em presença mediada, telepresença, presença ausente, distância virtual, ubiquidade, todas elas expressões que colocam em questão antigas certezas sobre a nossa corporeidade. [...] Corpos cuja evolução, fronteiras, limites e biologia não estão completamente definidos. São formas de vida que viraram signos. Signos que se tornaram vivos. (SANTAELLA, 2007, p.18).

A apresentação do corpo como duplo, como máquina autônoma e como um “eu”, que vem preenchendo a vida contemporânea desde a modernidade, só pode acontecer na medida em que a noção de sujeito entrou em crise. Esta crise da individualidade moderna, que pode ser percebida desde o final do século XIX, relaciona-se com a emergência do corpo no palco de atuação do indivíduo. Um dos sintomas iniciais que pode ser apontado é a prática das elites de colocar espelhos na casa, passando a dar maior importância à própria aparência física. O homem deste final de século, antes de ser visto, quer se ver, e esta individualidade reduzida é o indivíduo como corpo, o corpo *tout court*. Este processo (GHIRALDELLI JR, 2007), em termos conceituais e não históricos, gerou a chamada *condição pós-moderna*, termo criado a partir do opúsculo de Jean François Lyotard de mesmo nome.

Nossa hipótese de trabalho é a de que o saber, muda de estatuto ao mesmo tempo em que as sociedades entram na idade dita pós-industrial e as culturas na idade dita pós-moderna. Esta passagem começou desde pelo menos o final dos anos 50, marcando para a Europa o fim de sua reconstrução. Foi mais ou menos rápida conforme os países e, nos países, conforme os setores de atividade: donde uma discronia geral, que não torna fácil o quadro de conjunto. (LYOTARD, 1988, p.03).

Esta condição mostra um sujeito enfraquecido que carrega somente a noção de identidade que, por sua vez, não encontra outro espaço onde se aderir senão ao corpo. Esta é a “crise da individualidade moderna”, a adesão ao corpo como única possibilidade de existência. Tudo indica que o indivíduo não possui mais sua identidade associada à consciência, a um conjunto de ideários, mas ao corpo. Ou seja, o indivíduo associa seu eu a apenas um ideário, atrelado à noção de corpo. Ideário este bem limitado porque diz tudo o que tem para dizer apenas como uma peça visual, como um “tipo”. Este corpo contemporâneo do parecer e do aparecer cabe perfeitamente numa sociedade onde tudo é substituído pelo “olhar de relance” e por um julgamento “a partir do visual”, o corpo sofrendo diariamente um bombardeio de informações visuais que vêm dos meios de comunicação, lembrando a todos de que tudo é feito para ser visto. Surgem as academias de ginástica, as clínicas de emagrecimento, de cirurgia plástica, as pesquisas geriátricas, a engenharia genética, o mundo da moda, da TV, do esporte, tudo fazendo parte de um mesmo campo.

Há um imperativo moral de nossos tempos que se expressa como imperativo estético: ou nos colocamos como corpos, pois somos corpos, ou não temos espaço na sociedade. E isso significa que somos, em princípio, “tipos”. Ser contemporâneo é ser um tipo. Um tipo, na atualidade, é antes de tudo visível – bem visível. Não estamos mais na era do telégrafo e do rádio, mas da TV e da internet, e esta, cada vez mais, passa a ser “visual” e “visualmente interativa”. Estamos no mundo em que tudo é feito para os olhos em um sentido específico: o que é para os olhos não é (ou não precisa ser) para a razão, para o entendimento por meio da análise, mas para a apreensão rápida. (GHIRALDELLI JR, 2007, p.13-14).

Segundo uma perspectiva da antropologia corporal, para Le Breton (2003, p.18), Descartes separa a inteligência do homem de carne, onde o corpo é apenas um “[...] invólucro mecânico de uma presença; no limite poderia ser intercambiável, pois a essência do homem reside, em primeiro lugar, no *cogito*. Premissa da tendência “dura” da Inteligência Artificial, o homem não passa de sua inteligência, o corpo nada é a não ser um entrave.” Le Breton salienta que esta propensão em considerar o corpo orgânico como máquina provoca na contemporaneidade uma reviravolta no universo simbólico. Com o advento do homem virtual,

onde o corpo é escaneado, purificado, gerado, remanejado, renaturado, artificializado, recodificado, decomposto, reconstruído ou eliminado, apresenta-se o homem já quase sem corpo, consequência da fragmentação, não do *cogito*, mas do sujeito que nasce na relação dialógica corpo/mundo. Ao se observar o trajeto histórico que o corpo percorre (VILLAÇA, 2007), percebe-se que este foi esquecido em detrimento da mente, numa visão esquizofrênica, onde o sujeito é visto como *res-cogitans*, onde há uma passagem de um processo de expressão para representação, onde tudo é reduzido à razão e à ciência.

Após Nietzsche, Maurice Merleau-Ponty passa a representar o ponto fundamental sobre o corpo na história da filosofia, atribuindo ao ato de existir como essencialmente corporal através da elaboração de uma filosofia para resgatar a união entre sujeito e objeto, separados conceitualmente por Descartes. Para Cardim (2009, p.87), o filósofo se incumba “[...] de atribuir um estatuto à existência que é essencialmente corporal. Esta postura deve ser situada na contramão da tradição que nos acostumou a opor o sujeito e o objeto. Trata-se, então, de elaborar uma filosofia que pense a reunião do sujeito e do objeto”. Partindo desta premissa, Merleau-Ponty constrói uma fenomenologia da percepção, ou seja, analisa a experiência que o sujeito da percepção faz do interior do mundo vivido, não separando o objeto percebido do sujeito da percepção.

Sob uma perspectiva pós-moderna, (SANTAELLA, 2007), após Nietzsche, Freud e Marx, a questão não é mais *quem é o sujeito*, e sim *queremos ainda ser sujeitos?* No lugar dos antigos *sujeito* e *eu*, propagam-se novas imagens de subjetividade, todas unânimes na desconstrução do sujeito cartesiano. Estas novas imagens de subjetividade juntamente com o conceito de identidade tornaram-se móveis e múltiplos, e à medida que as sociedades contemporâneas aumentam em ritmo e dimensão, estas identidades subjetivas tornam-se cada vez mais frágeis e instáveis, em fluxos de euforia e fragmentação. Desta maneira, a identidade passa ao seu extremo oposto, ligando-se à aparência pessoal sempre em mutação, a modelos de estilos efêmeros que nascem no cerne da cultura de consumo, tudo potencializado e multiplicado pelas novas extensões do corpo orgânico do homem contemporâneo, as novas tecnologias.

Figura 01 – A Escola de Atenas de Rafael Sanzio, 1510



Fonte: Disponível em: <<http://caminhodomeio.wordpress.com/2008/12/04/raphael-escola-de-atenas>>. Acesso em: 01 out.2010

Figura 02 – Parthenon, arquitetura grega do século V a. C.



Fonte: Disponível em: <<http://www.javierllinares.es/?p=267>>. Acesso em: 02 out. 2010

Figura 03 – Capela São Vicente, Pintura Mural de Villard de Honnecourt, 1454.



Fonte: Disponível em:

<http://www.centrechastel.parissorbonne.fr/programmes_recherche_centre_chastel/villard_recherches_bilan_2005_2009.htm>. Acesso em: 02 out. 2010

Figura 04 – A Lamentação de Giotto di Bondone, 1305.



Fonte: Disponível em: <http://ftp.aa.edu/lydon/Art07/ArtProject/paige_giotto/index.htm>. Acesso em: 02 out. 2010

Figura 05 – Os Embaixadores de Hans Holbein, 1533.



Fonte: Disponível em:

<<http://1.bp.blogspot.com/4nUK2JSKPL0/S99F99fYNrI/AAAAAAAAAGZs/nQnYOPuH-cE/s1600/embaixadores.jpg>>. Acesso em: 02 out. 2010

Figura 06 – Natureza Morta com Lagosta de Jan Davidsz de Heem, 1643.



Fonte: Disponível em: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jan_Davidsz_de_Heem_004.jpg>. Acesso em: 02 out. 2010

Figura 07 – The Lincolnshire de George Stubbs, 1782.



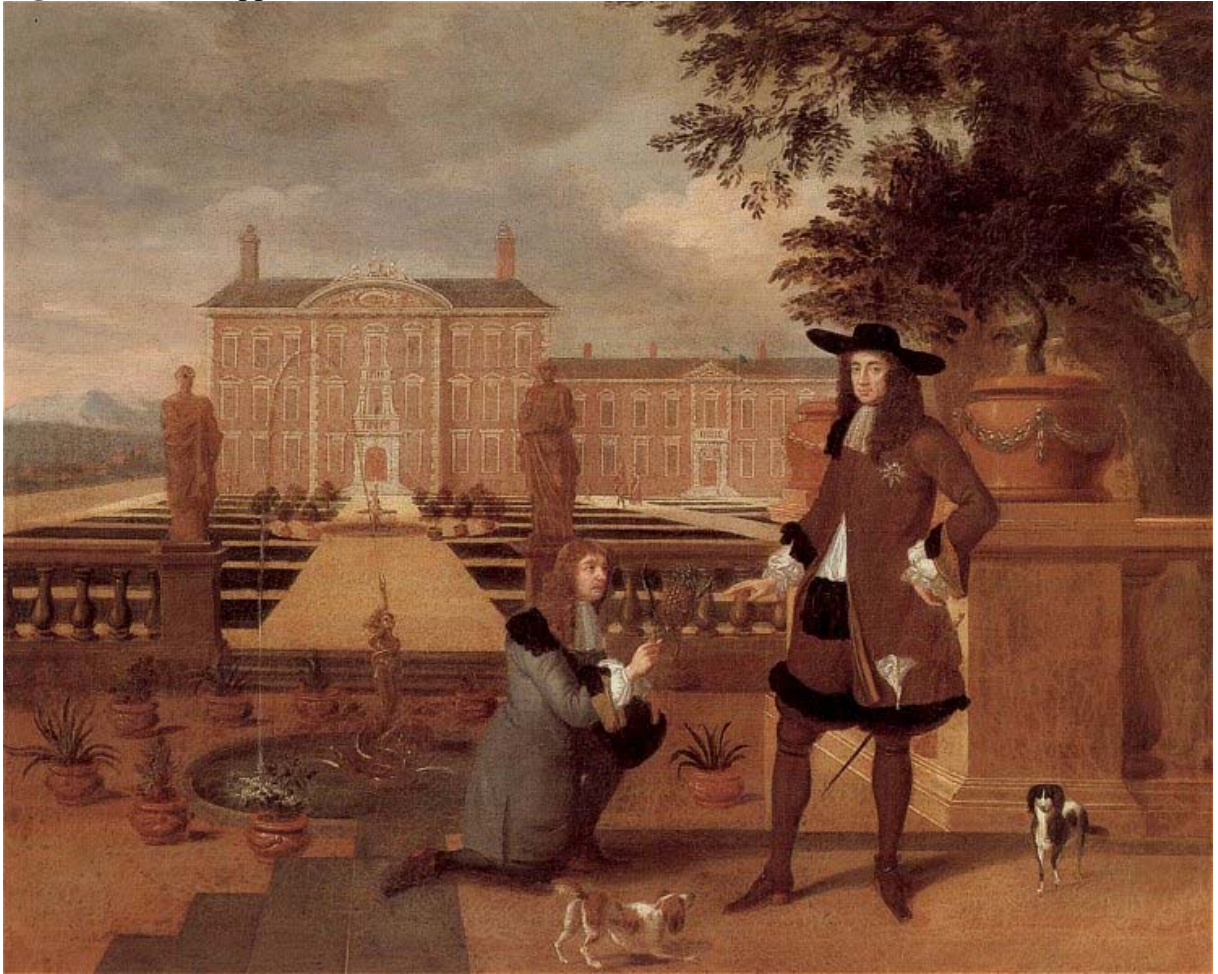
Fonte: <Disponível em: <http://austenonly.com/2010/01/19/austen-only-emma-season-a-famous-ox/>>. Acesso em: 02 out. 2010

Figura 08 – Limone de Pieter Claesz, 1620.



Fonte: Disponível em: <http://crostata.wordpress.com/2010/07/10/bevanda-dissetante-con-limone-e-miele/>
Acesso em: 03 out. 2010

Figura 09 – Pineapple de Hendrik Danckerts, 1675.



Fonte: Disponível em: <<http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Charles-pineapple.jpg>>. Acesso em: 03 out. 2010

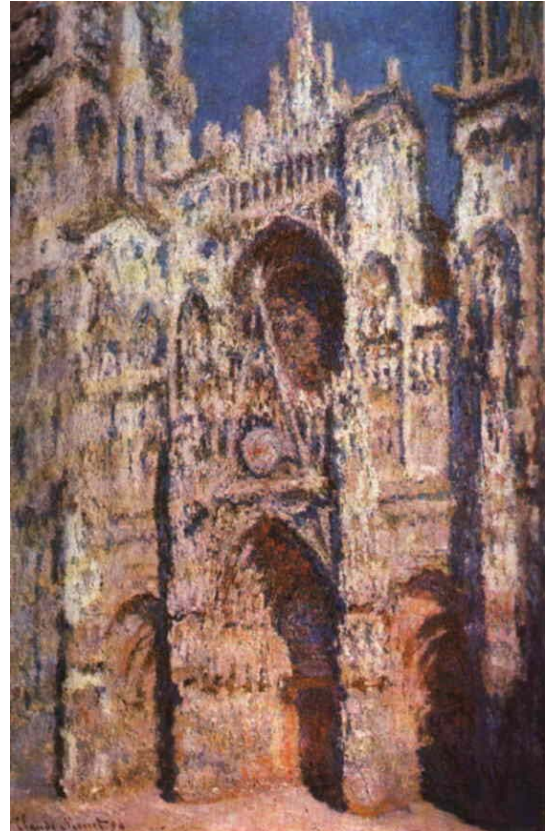
Figura 10 – Minerva victorious over ignorance de Bartholomeus Spranger, 1591



Fonte: Disponível em:

<<http://www.mlahanas.de/Greeks/Mythology/MinervaBartholomeusSpranger.html>>. Acesso em: 03 out. 2010

Figura 11 e 12 – Catedral de Rouen de Claude Monet, 1894



Fonte: Disponível em: <<http://piceses.eu/keyword/claude%20monet%20rouen%20cathedral/>>. Acesso em: 03 out. 2010

Figura 13 – The third hand de Stelarc, 1982



Fonte: Disponível em: <<http://www.demiaux.com/a&t/stelarc.htm>>. Acesso em: 03 out. 2010

Figura 14 – A reencarnação de Santa Orlan, de Orlan, 1996



Fonte: Disponível em: <<http://brochurasdeumamenina.blogspot.com/2009/11/quem-e-orlan.html>>. Acesso em: 03 out. 2010

Figura 15 – O Enterro de Cristo de Simone Martini, 1340



Fonte: Disponível em:
<http://allart.biz/up/photos/album/M_N/Martini%20Simon/simone_martini_5_en_tombment_of_christ.jpg>. Acesso em: 27 jan. 2011

Figura 16 – Crucificação de Andrea Mantegna, 1457 - 1459



Fonte: Disponível em: <<http://www.franciscorazzo.com.br/?p=730>>. Acesso em: 2 jan. 2011

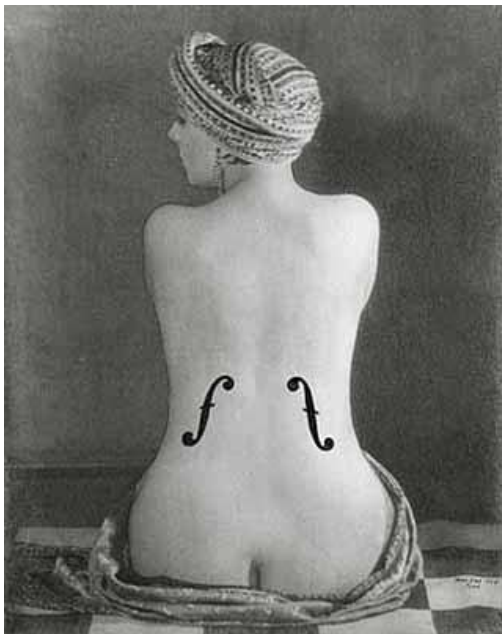
Figura 17



Futurismo: Unique Forms of Continuity in Space de Umberto Boccioni, 1913- Disponível em: <http://artistoria.wordpress.com/category/vanguardas-artisticas/futurismo/> - Acesso em: 27/01/2011



Construtivismo: Cabeça Construída de Naum Gabo, 1916 - Disponível em: <http://paisagensdavanguardia.blogspot.com/2010/05/galeria-on-line.html> - Acesso em: 27/01/2011



Dadaísmo: Le Violon d'Ingres de Man Ray, 1924 - Disponível em: <http://blogdoprodearte.blogspot.com/2010/08/historia-da-arte-idade-contemporanea.html> - Acesso em: 27/01/2011



Bauhaus: Ballet Triádico de Oskar Schlemmer Disponível em: <http://gambiarre.org/> Acesso em: 27/01/2011

Figura 18 – Madonna with Angels and Saints de Duccio Di Buoninsegna, 1308



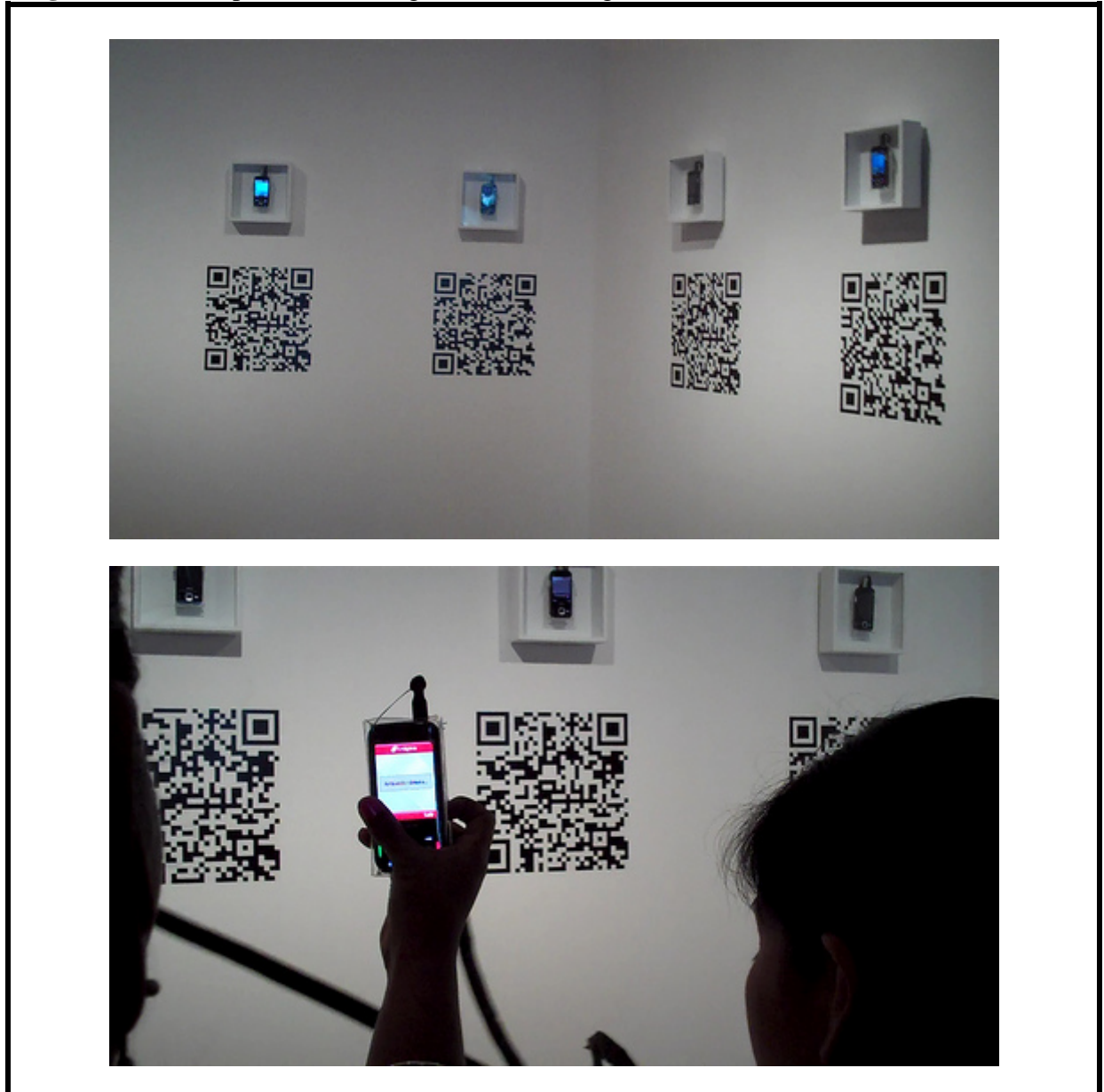
Fonte: Disponível em: <http://www.bestpriceart.com/shop-online/index.php?main_page=product_info&cPath=33_4034_2578&products_id=4589>.
Acesso em: 27 jan. 2011

Figura 19 – A Última Ceia de Tintoretto, 1592-1594



Fonte: Disponível em: <<http://entreparaisoeasaudade.blogspot.com/>>. Acesso em: 27 jan. 2011

Figura 20 – Suíte para Mobile Tags de Giselle Beiguelman, 2010



Fonte: Disponível em: <http://www.flickr.com/photos/silver_box/4393590643/in/set-72157614426160578/>. Acesso em: 27 jan. 2011

Figura 21 – Sala delle Prospettive, de Baldassare Peruzzi, 1516-18



Fonte: Disponível em: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Peruzzi_Sala_delle_Prospettive,_Villa_Farnesina,_Rome_03.jpg>
Acesso em: 28 jan. 2011

Figura 22



Jackson Pollock: *Lavender Mist: Number 1, 1950*
 Disponível em: <http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/pollock/lavender-mist/> - Acesso em: 28/01/2011



Willen De Kooning: *Mulher n° 1, 1950*
 Disponível em: <http://www.fotopedia.com/items/flickr-2764079106> - Acesso em: 28/01/2011

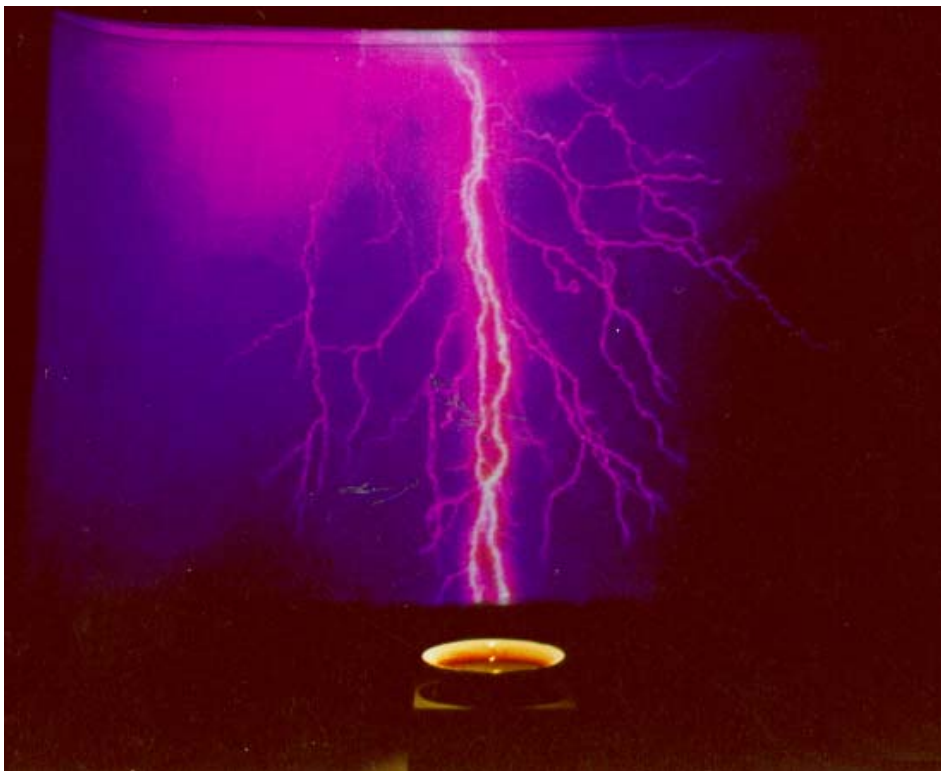


Yves Klein: *A Revolução Azul, 1962*
 Disponível em: <http://escafandro-respire.blogspot.com/2010/05/meu-escudo-no-coracao.html> - Acesso em: 28/01/2011



Bruce Nauman: *Self-Portrait as a Fountain, 1966*. Disponível em:
<http://www.meganandmurray.com/2008/01/good-choice.html> - Acesso em: 28/01/2011

Figura 23 – TRANS-E, Meu Corpo, Meu Sangue, de Diana Domingues, 1997



Fonte: Disponível em: <<http://www.kibla.org/>>. Acesso em: 28 jan. 2011

Figura 24 – Caverna de Lascaux, cerca de 15.500 anos a.C.



Fonte: Disponível em: http://www.taringa.net/posts/imagenes/1261442/Cuevas-_National-Geographic-Exploration_.html – Acesso em: 31 jan. 2011

Figura 25 – Retrato de Henrique VII, rei da Inglaterra, de Hans Holbein the Younger, 1596.



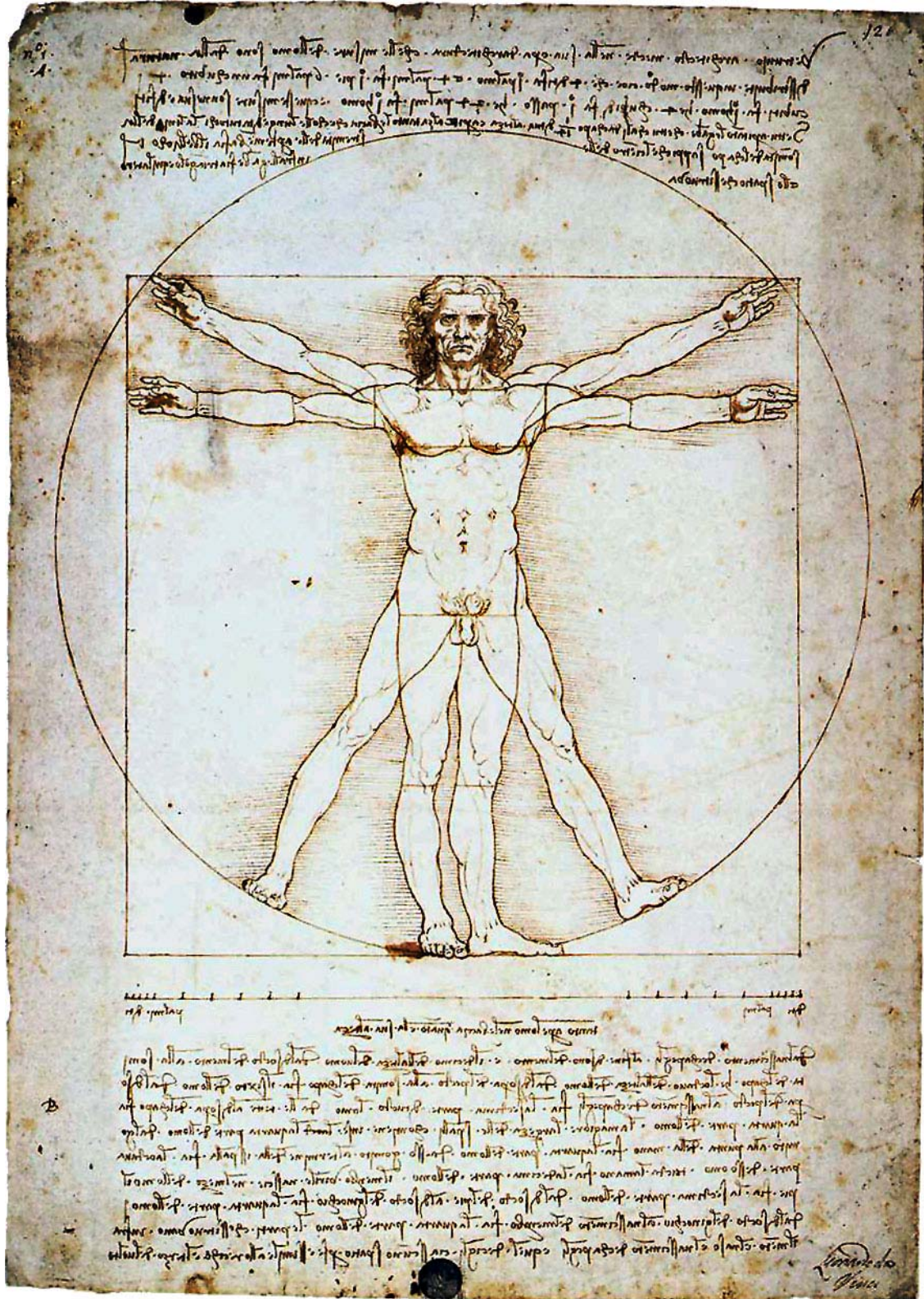
Fonte: Disponível em: <http://historiandonanet07.wordpress.com/>. Acesso em: 31 jan. 2011

Figura 26 – O Casal Arnolfini, de Jan van Eyck, 1434.



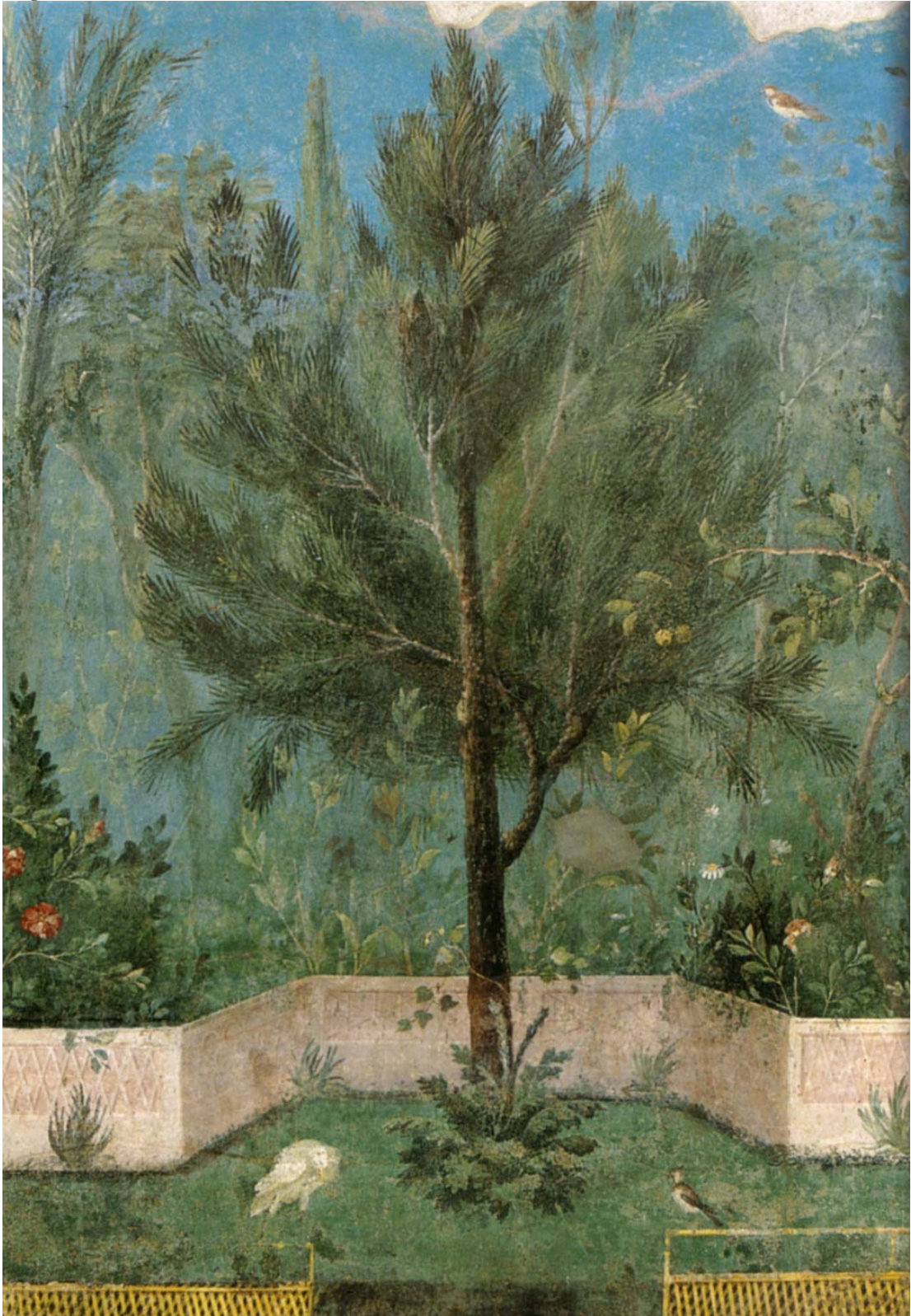
Fonte: Disponível em: <http://artepublicidadepuc.blogspot.com/2010_09_01_archive.html>. Acesso em: 31 jan. 2011

Figura 27 – Homem Vitruviano, de Leonardo da Vinci, 1490.



Fonte: Disponível em: <<http://www.saberweb.com.br/page/53/>>. Acesso em: 02 fev. 2011

Figura 28 – Afresco de Villa Livia (detalhe), 20 a.C.



Fonte: Disponível em: <http://some-landscapes.blogspot.com/2010_01_01_archive.html>.
Acesso em: 04 fev. 2011

Figura 29 – Afresco com apoteose de Santo Inácio, de Andrea Pozzo, 1642 – 1709



Fonte: Disponível em: <http://some-landscapes.blogspot.com/2010_01_01_archive.html>. Acesso em: 04 fev. 2011

Figura 30 – Mulher de Azul Lendo uma Carta, de Jan Vermeer, 1663-64



Fonte: Disponível em: <<http://picasaweb.google.com/lh/photo/UDFMiZgJdJ3rIjzzJW1CSw>>. Acesso em: 04 fev. 2011

Figura 31

Esposa, de Marcel Duchamp, 1912 Disponível em:
<http://utenti.romascuola.net/bramarte/dadaismo/duchamp.htm> - Acesso em: 06/02/2011



Premonição da Guerra Civil, de Salvador Dalí, 1936
 Disponível em: <http://uptopics.com/dali/>
 Acesso em: 06/02/2011



Um Cão Andaluz, de Luiz Buñuel, 1919 - Disponível em:
<http://criapub.wordpress.com/2010/10/21/um-cao-andaluz/> - Acesso em: 06/02/2011



Mademoiselles d'Avignon, de Pablo Picasso, 1907
 Disponível em <http://blanchardmodernart.blogspot.com/2010/10/cubism-and-futurism.html>
 Acesso em: 06/02/2011

Figura 32



Fool's House, de Jasper Johns, 1962. Disponível em http://www.leninimports.com/jasper_johns_gallery_1.html - Acesso em: 07/02/2011



Bicho, de Lygia Clark, 1960. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u725322.shtml> - Acesso em: 07/02/2011

2.4 TÉCNICAS E NOVAS TECNOLOGIAS

Pode-se conceber *técnica* como um conjunto de procedimentos necessários para realizar determinada atividade, a organização de informações com determinado objetivo dentro de um processo de trabalho onde o homem controla as forças da natureza com objetivos próprios. *Tecnologia* pode ser considerada como o saber que integra processos

aplicados dentro de um contexto organizacional do trabalho, objetivando fins específicos. Por exemplo, a máquina fotográfica, que pode ser concebida como um objeto técnico que agrega um saber humano, a ótica, podendo ser considerada, assim, como uma máquina tecnológica.

Nenhuma leitura dos objetos culturais recentes ou antigos pode ser completa se não se considerar relevantes, em termos de resultados, a “lógica” intrínseca do material e os procedimentos técnicos que lhe dão forma. A história da arte não é apenas a história das idéias estéticas, como se costuma ler nos manuais, mas também e sobretudo a história dos meios que nos permitem dar expressão a essas idéias. Tais mediadores, longe de configurarem dispositivos enunciadores neutros ou inocentes, na verdade desencadeiam mutações sensoriais e intelectuais que serão, muitas vezes, o motor das grandes transformações estéticas. Por essa razão, é impensável uma época de florescimento cultural sem um correspondente progresso das suas condições técnicas de expressão, como também é impensável uma época de avanços tecnológicos sem conseqüências no plano cultural. (MACHADO, 2001, p.11).

Concebendo as técnicas e tecnologias como próteses, como extensões do corpo (HALL, 2005; LÉVY, 1993, 1996; MCLUHAN, 2007) e que têm por função receber dados do mundo sensível e agir sobre um contexto, considerando-se também o corpo orgânico como interface subjetividade/mundo sensível, deduz-se que técnicas e tecnologias obedecem ao princípio de otimização de desempenho do corpo perante o mundo, e quanto mais eficiente for este desempenho, esta performance corporal, maior será o número de novas espécies de espaços criados.

Para Hall (2005), o homem e suas extensões são um sistema inter-relacionado. O ser humano está intimamente imbricado com suas coisas, sua casa, sua cidade, sua tecnologia. O relacionamento do homem com suas extensões é uma continuação e uma forma especializada do relacionamento dos organismos com seu meio ambiente, e quando um processo se amplia a evolução se acelera tão rapidamente que é possível que a extensão assuma o controle. É o que se observa nas cidades e na automação.

McLuhan declarou o fim da era Gutenberg ao observar que os meios eletrônicos como o rádio e a TV estavam provocando mudanças nos modos de percepção e produzindo novos padrões culturais em seus usuários. Concebeu, assim, que a *mensagem* de qualquer meio ou tecnologia é uma mudança de escala, cadência ou padrão que esse meio ou tecnologia introduz nas coisas humanas. Para McLuhan (2007), que considera que “o meio é a mensagem”, os meios não condicionam seu público pelo que informam, mas pela maneira como informam, a mudança de percepção ocorre devido ao meio e não ao seu conteúdo, ou seja, a mensagem de qualquer meio ou veículo é a mudança de padrão que este meio provoca

na sociedade, considerando-se que é o meio que rege a forma e a dimensão dos atos e associações humanas. Instrumentos técnicos como extensões do corpo agregariam implicações psíquicas e sociais.

O autor divide os meios em *quentes* e *frios*. Um meio *quente* seria aquele que prolonga apenas um de todos os nossos sentidos em alta definição, em saturação de dados. Tal meio não deixa espaço para ser preenchido, como a fotografia, por exemplo. Um meio frio seria aquele que prolonga em baixa definição, fornecendo pouca informação, deixando espaço para ser completado, como o telefone, por exemplo. Portanto, um meio frio permite mais participação do que um meio quente, justamente por não estar totalmente completo. Porém, a intensidade (alta definição) gera a fragmentação ou especialização, quer seja no cotidiano ou no entretenimento. Desta maneira, qualquer tecnologia ou invenção é uma extensão ou auto-amputação do corpo do homem, onde tal extensão exige novas relações de equilíbrios entre os demais órgãos e extensões deste corpo. Lê-se em McLuhan (2007, p.50), que “[...] o aquecimento de um dos sentidos tende a produzir hipnose, o esfriamento de todos os sentidos redundando em alucinação”. Assim, no uso cotidiano das tecnologias pelo corpo, estas funcionam como extensões diversas e o homem é constantemente modificado por essas tecnologias, enquanto também as transforma. No interior destas mudanças, todas as novas tecnologias tornam-se automaticamente extensões do homem, e para continuar a evoluir, devem apresentar cada vez maior praticidade, especialidade e velocidade. Por exemplo, o caso da escrita/telégrafo/e-mail, ou roda/bicicleta/avião.

Considerando-se que as novas tecnologias funcionam como extensões do corpo orgânico do homem, e que “o corpo não está no espaço, ele é o espaço” (MERLEAU-PONTY, 1999), constata-se que novas tecnologias produzem novos espaços. Em texto premonitório, McLuhan (2007) escreve que a aceleração e a ruptura são os principais fatores do impacto dos meios sobre as formas sociais existentes, onde a aceleração tende a ser total, dando fim ao espaço como fator principal das disposições sociais. Para Scheps (1996), além da velocidade, a miniaturização é outra das principais especificidades no desenvolvimento das tecnologias, principalmente no que se refere às ciências. Outro exemplo da relação tecnologias/espaço é a invenção do relógio, que surgiu como uma máquina criadora da imagem de um universo que pode ser numericamente quantificado e controlado, levando à sociedade o conceito de tempo abstrato, fazendo as ações de cada homem entrelaçar-se com os horários estabelecidos pelo relógio. O homem foi retirado de um mundo de ritmos sazonais e recorrentes e colocado em outro no qual os relógios são meios mecânicos que transformam

as atividades, ocasionando o intercâmbio das relações e a aceleração das tecnologias como extensões.

Dentro de seus territórios contemporâneos, o homem vive em um *estado plugado* constante (CZEGLEDY, 2003), imerso em luz artificial, não encontrando mais a escuridão dos ambientes urbanos. Este *estado plugado, conectado*, pode ser fonte constante de exploração artística. O mundo natural é habitado por forças invisíveis. Para os ancestrais humanos essas forças suscitavam medo e reverência, mas, contemporaneamente, o homem construiu perigos novos, tornando o ambiente saturado de quinquilharias artificiais. Para Berger (2003, p.40), “A tecnologia, conjunto de princípios, métodos e procedimentos advindos das revoluções industriais, por sua vez, retira todas as formas de ação tradicionais, desde a cerimônia religiosa até a habilidade do artesão, ou, o que dá no mesmo, ela as “folcloriza” para adaptá-las às suas necessidades”. Santaella (2007) considera as máquinas tecnológicas como “máquinas sensórias”, máquinas que foram construídas através de pesquisas científicas sobre o funcionamento dos órgãos perceptivos humanos com a finalidade de simular o funcionamento destes órgãos, por exemplo, o olho e a câmera fotográfica. Para a autora, esses aparelhos não são apenas extensões dos sentidos como preconizava Marshall McLuhan, e sim “máquinas semióticas”, pelo poder que têm de internalizarem o *modus operandi* das mesmas, produzindo e reproduzindo tecnologicamente novos signos que habitam cada pequeno espaço do planeta.

2.4.1 Artes Visuais e Novas Tecnologias

A arte abarca em sua extensão a história do homem, carregando não apenas a sensibilidade e a subjetividade, mas abrangendo uma existência que se faz presente na essência do homem, uma existência que não se dilui. Para Luz (1993, p.49), “Descobertas no domínio tecno-científico modificam o alcance e a função da imagem em nossa civilização urbana. Elas incidem sobre as formas de sentir e pensar do homem comum.” Deste modo, novas tecnologias criam novas linguagens que modificam o modo de pensamento humano. Sobre as mudanças radicais nas técnicas e tecnologias nas extensões do sistema sensório humano, que se iniciaram com os aparelhos óticos na Renascença e ampliaram-se em próteses visuais e sonoras como a fotografia, televisão, celulares, lê-se em Santaella (2007) que quanto mais dilatadas as extensões do sensório humano, mais dilatada é a sensibilidade do corpo humano, atingindo uma nova dimensão que extrapola a concepção de imagem que o homem tinha de si. (COUCHOT, 2003) Apesar da arte contemporânea continuar a se rebelar contra as

especificidades, abrindo-se às novas tecnologias e a todas as experiências estéticas, (SANTAELLA, 2007) ela ainda se utiliza da tinta, da pedra, dos metais, do couro, das palavras, dos sons, luzes, tecidos, pessoas, alimentos, animais, num hibridismo crescente.

A arte se liga de modo obstinado a um artista que se expressa pessoalmente através dela e a um observador que se impressiona pessoalmente por ela, torna-se secretamente rival da técnica, cujo sentido essencial consiste em que ela funcione ao ser utilizada e onde as informações dizem respeito a um usuário e não a um criador (BELTING, 2006). A técnica traz consigo uma indiferença diante de qualquer imagem humana ou imagem do mundo, da maneira como sempre se refletiram na arte. Assim, a técnica dramatiza a crise da individualidade que surgiu na modernidade desde o esgotamento da cultura burguesa. Para Belting (2006, p. 19), “A técnica, dito de modo extremo, não interpreta o mundo que encontra à sua frente, mas produz um *mundo técnico* que hoje, sobretudo nas *mídias*, é muito conseqüentemente um *mundo da aparência*, no qual qualquer realidade corporal e espacial é suprimida”.

As informações através de imagens impressas e faladas circulavam em alguns segmentos da sociedade, mas os setores produtivos podiam funcionar sem elas. Hoje, tudo passa pelas tecnologias: a religião, a indústria, a ciência, a educação, entre outros campos da atividade humana, estão utilizando intensamente as redes de comunicação, a informação computadorizada: e a humanidade está marcada pelos desafios políticos, econômicos e sociais decorrentes das tecnologias. A arte tecnológica também assume essa relação direta com a vida, gerando produções que levam o homem a repensar sua própria condição humana. (DOMINGUES, 2003, p.17).

As novas tecnologias proporcionam às artes visuais novos suportes que geram, como condição *sine qua non*, novas espécies de espaço dentro das obras criadas. Esta interação entre arte e novas tecnologias se faz presente em grande parte das obras dos artistas contemporâneos e necessita do campo conceitual noções inusitadas de espaço. Segundo Machado (2001, p.24), “Com as formas tradicionais de arte entrando em fase de esgotamento, a confluência da arte com a tecnologia representa um campo de possibilidades e de energia criativa que poderá resultar proximoamente numa revolução no conceito e na prática da arte”.

Esta relação dialógica das artes visuais com as novas tecnologias inicia-se em meados do século XIX, com a invenção de uma máquina tecnológica que iniciou a desconstrução gradativa e contínua dos princípios da visualidade validados desde o Renascimento – a máquina fotográfica. Segundo Santaella (2003, p.152), “Tem-se aí o fim da exclusividade do artesanato nas artes e o nascimento das artes tecnológicas”. Com a fotografia

inicia-se a crise da representação nas artes visuais, a pintura perde o interesse na representação da realidade visível porque qualquer pessoa, apenas apertando um botão, podia criar uma imagem semelhante ao modelo. Esta automatização da imagem foi contrabalançada pelos artistas através da singularidade e individualidade criadoras. Os artistas se colocaram contra a máquina com aquilo que eles tinham de menos maquínico: a subjetividade. Para McLuhan (2007, p.220), “O pintor já não podia pintar um mundo fotografado em demasia. Dedicou-se, pois, à revelação do processo interno da criatividade, no expressionismo e na arte abstrata”.

Com a invenção da máquina fotográfica, a arte começa a se afastar da ideia de espaço da obra como representação do espaço euclidiano, forçando o artista a iniciar uma busca incessante por novos espaços dentro de si e, conseqüentemente, da obra que cria, iniciando uma lenta transformação rumo ao corpo orgânico como suporte para a obra de arte, já que, partindo do conceito de *aisthesis*, a subjetividade está intimamente ligada ao corpo e nesta transformação que se inicia com a máquina fotográfica, o corpo passa de representado para representante.

2.4.2 Virtualidades

Sobre as virtualidades do mundo contemporâneo, observa-se que o virtual não se opõe ao real, mas ao atual, virtualidade e atualidade são apenas duas maneiras de ser diferentes (LÉVY, 1996). Virtualização pode ser definida como o movimento inverso da atualização, consistindo em uma passagem do atual ao virtual, em uma *elevação à potência* da entidade considerada, onde a invenção de novas velocidades, ou seja, de novas tecnologias, é o primeiro grau da virtualização, onde a imaginação, a memória, o conhecimento, a religião são vetores de virtualização. O cartão de crédito, por exemplo, pode ser concebido como dinheiro virtual. Para Lévy (1996, p.75), “Mais que uma extensão do corpo, uma ferramenta é uma virtualização da ação. O martelo pode dar a ilusão de um prolongamento do braço; a roda, em troca, evidentemente não é um prolongamento da perna, mas sim a virtualização do andar”. Tem-se, portanto, o telefone para a audição, a televisão para a visão, os sistemas de telemanipulações para o tato e a interação sensorio-motora, todos esses dispositivos virtualizando os sentidos e organizando a utilização coletiva dos órgãos virtualizados. As pessoas que vêem o mesmo programa de televisão compartilham as mesmas imagens, simultaneamente. Com relação às imagens, para Dentin (1993), apesar de não ser citado

diretamente pelo autor, conceitos imagéticos se relacionam com a fenomenologia merleau-pontiana:

O que há numa imagem digital de mais virtual que em qualquer outra imagem? Nada, desde que se revele a questão do suporte e, de uma certa maneira, esta questão é a de uma teoria das formas. Ora, esta última problemática está presente e é pertinente não apenas do ponto de vista da arte, mas também daquele da ciência: quais são os mecanismos físico-químicos na origem da estabilidade estrutural? E isto concerne diretamente à atividade perceptiva, na medida em que a perenidade das formas é indissociável da nossa própria apreensão da duração. (DENTIN, 1993, p.133-134).

Uma característica frequentemente associada à virtualização é a passagem do interior ao exterior e do exterior ao interior, *exo/endo*, realizada através de interfaces. Outro atributo importante da virtualização é a territorialização, processo de desterritorialização/reterritorialização (HAESBAERT, 2004; SANTOS, 2004) realizado também através de interfaces. Observa-se este efeito *Moebius* em vários momentos: o das relações entre privado e público, próprio e comum, subjetivo e objetivo, mapa e território, autor e leitor, etc. Assim, pode se ponderar que três processos de virtualização fizeram emergir a espécie humana; o desenvolvimento das linguagens, a multiplicação das técnicas e a complexificação das instituições.

Precisamente: o conhecimento e a informação não são “imateriais” e sim desterritorializados; longe de estarem exclusivamente presos a um suporte privilegiado, eles podem viajar. Mas informação e conhecimento tampouco são “materiais”! A alternativa do material e do imaterial vale apenas para substâncias, coisas, ao passo que a informação e o conhecimento são da ordem do acontecimento ou do processo. (LÉVY, 1996, p.56).

Contemporaneamente, para Dyens (1997, p.265), “a arte da rede é a arte sem suporte e sem matéria. A arte da rede é uma transparência presente, um véu diáfano sem profundidade; logo, sem limite. A arte da rede é como o vento, inatingível e, no entanto, inegavelmente presente. Ela é a navegação, não geográfica, mas identitária”. Para o autor, esta arte não é objeto nem artefato, e é tanto metafísica como metafórica, existindo além do corpo e para além do corpo, não contendo nenhuma fisicalidade, sendo apenas um todo múltiplo, multidimensional e multissensorial interpelando as sensibilidades.

2.4.3 Ciberespaço

A palavra “ciberespaço” (LÉVY, 1996) foi inventada em 1984 pelo escritor William Gibson em seu romance de ficção científica *Neuromancer*. Atualmente, ciberespaço pode ser definido como um novo meio de comunicação que surge da interconexão mundial de computadores ao redor do mundo e abrange tanto a infra-estrutura material de comunicação digital como o conjunto de informações que abriga, onde os espaços da geografia física podem ser anulados apenas com um clique em um botão (SANTAELLA, 2007). Observa-se que este espaço contém produtos de processos mentais, em que a compreensão humana baseada na relação entre espaço e informação confere ao ciberespaço o significado de um local para administrar e apreciar informações. Esta é a principal característica do ciberespaço, a criação de um espaço de virtualidades, de *bytes*, onde o homem pode simular ambientes para interagir através de linguagens híbridas. Em Anders (1997), o espaço é um construto mental que condiciona nossa relação com o mundo, onde seu rival, o ciberespaço, é a referência espacial evocada nas mídias eletrônicas que se estende para além do corpo e localidade, transformando o modelo cognitivo que o homem tem do mundo e sua relação com ele. Considera-se também que os ambientes modificam as ações de seus ocupantes. Portanto, o ciberespaço não deve ser tratado apenas como extensão do espaço percebido cotidianamente, mas uma expansão do ambiente social humano. Espaços simbólicos que surgiram antes da eletrônica eram limitados às mentes individuais, tais como o paraíso e o inferno, espaços internos. O ciberespaço faz com que os usuários dividam o mesmo espaço, faz com que o ocupem mentalmente e ao mesmo tempo, transformando-o num novo espaço social coletivo, culturalmente específico somente em sua tecnologia e não por motivos geográficos ou de contexto cultural. Considerando-se que o espaço é um construto mental que condiciona a relação do homem com seu mundo, ao mergulhar no ciberespaço o homem perde seus laços com seu corpo e seu espaço porque o ciberespaço é totalmente simbólico, numérico.

O nascimento do universo digital (SANTAELLA, 2007) trouxe consigo o ciberespaço onde há uma difusão extraordinária dos equipamentos móveis; celulares, *notebooks*, conexões sem fio. O uso dessas novas tecnologias e os novos efeitos psicossociais que provocam dão origem a novos termos no campo semântico relativo ao espaço;

nomadismo¹, ubiqüidade², bordas e espaços fluidos³, território, desterritorialização, rizoma⁴, lugar, não-lugar.

2.4.4 Interfaces

Para o mundo contemporâneo cada vez mais virtualizado (FLUSSER, 2002), a comunicação do homem com os espaços virtuais é efetuada através de interfaces. As interfaces são os sistemas de entrada e saída (*input/output*) da máquina informática; teclados, telas, *drives* de leitura. Os espaços virtuais produzem redes virtuais que por sua vez produzem redes de interfaces. Partindo deste raciocínio, pode-se considerar que toda tecnologia que abrange o intelecto se utiliza de interfaces. (KERCKHOVE, 1993) Devido ao excesso de interfaces que cercam o homem contemporâneo, as distinções entre objetividade e subjetividade tornam-se tênues, indefinidas e até mesmo inexistentes. Com relação às artes, lê-se em Araújo (2004, p.420) que “[...] à medida que a arte tende a uma arte das mídias ela se transforma em arte das interfaces. Da mesma forma, a teoria da arte, ao tender a uma história das mídias, se transforma em uma teoria das interfaces”.

Não há imagem visível que nos alcance de forma não mediada. Sua visibilidade repousa em sua capacidade particular de mediação, a qual controla a sua percepção e cria a atenção do observador. Imagens físicas são físicas em virtude da mídia que utilizam, mas a idéia de imagem *física* não pode mais explicar as tecnologias presentes. As imagens sempre foram confiadas a uma dada técnica para sua visualização. (BELTING, 2006).

O conceito de interface, além de seu significado especializado em informática, (LÉVY, 1993) refere-se a operações de tradução, de estabelecimento de contato entre meios heterogêneos, e tem como característica a propriedade de manter juntas as duas dimensões do devir; o movimento e a metamorfose, operando uma “passagem”. A pele humana, por exemplo, pode ser considerada uma interface orgânica. Na informática, interface designa o dispositivo que garante a comunicação entre dois sistemas distintos, efetuando operações de transcodificação e de administração de fluxos de informação. Na relação

¹ Além dos modos de existência que caracterizam os nômades, o texto refere-se a processos de subjetivação que acontecem em indivíduos, populações ou povos que lançam rotas de escape aos mecanismos de controle social.

² Que pode estar em vários espaços ao mesmo tempo, como no caso de espaços virtuais.

³ Espaços sem barreira, que podem se imbricar.

⁴ Um espaço rizomático possui várias aberturas e caminhos, onde podem acontecer conexões com outros rizomas.

homem/máquina, a interface designa o conjunto de programas e aparelhos materiais que permitem a comunicação entre um sistema informático e o usuário. Para Lévy (1993, p.183), “[...] todos os agenciamentos cognitivos concretos são, ao contrário, constituídos por ligas, redes, concreções provisórias de interfaces pertencendo geralmente aos dois lados das fronteiras ontológicas tradicionais”. Assim, todo conhecimento reside na articulação dos suportes, na arquitetura da rede e no agenciamento das interfaces. Mas, de todas as hibridações onde está presente o numérico, a hibridação entre sujeito/máquina que acontece através da interface é a mais violenta porque projeta o sujeito em uma situação nova em que ele é chamado a se redefinir. Esta hibridação conserva todos os caracteres que o termo confere à sua raiz grega *hýbris*, que designa um evento de excesso, de violência e de violação. A hibridação é também agressão e desnaturamento.

Nas artes que dialogam com as novas tecnologias, a inter-relação espaço/tempo/fruidor no uso das interfaces é essencial, e esta inter-relação pode ser designada como um *evento*. O evento pode ser definido por meio das suas propriedades, não se reduz a uma forma, mas apresenta-se como um fluxo de espaço/tempo, onde sua importância não reside no conteúdo permutado nas interfaces, e sim nas condições funcionais de troca. Observa-se neste conceito a máxima de McLuhan (2007), onde “o meio é a mensagem”, onde as condições de troca são mais importantes que o conteúdo trocado. O evento, portanto, consiste no emprego do espaço-tempo para criar movimentos oscilatórios sensoriais. Para Barros (2004, p.222), “Ora, as emoções são experiências que congregam o corpo existindo num espaço, num fluxo temporal; elas *têm lugar*, o que nos leva à definição de lugar como evento.” Desta maneira (HAESBAERT, 2005; SANTOS, 2002, 2004, 2008) pode-se substituir o substantivo *lugar* por *território*. Assim, um *evento* que consiste em movimentos oscilatórios que acontecem num corpo orgânico, configura o que se chama *espaço*. Portanto, pode-se definir *evento* como sinônimo de *territorialização*.

Se, para Wollheim (2002) e Belting (2006), não existe um olhar inocente, para Poissant (2009, p.72) “Não existe material inocente”. Antes do surgimento das novas artemídias as artes se associavam à criação de formas, mas com o gradual abandono de materiais sólidos a ênfase é focada gradativamente no processo de interatividade entre homem e máquina através das interfaces. A autora destaca os conceitos de Wittgenstein que processa a passagem da Lógica para a Filosofia da Linguagem, ou seja, de materiais para interfaces – “Significado é uso”.

Poissant (2009, p.79-82) classifica as principais interfaces em seis categorias, onde cada uma permite a expressão de uma forma particular de interatividade:

Sensores (microfone, luvas de dados, planilhas fotoelétricas, detectores de ultrassom). *Gravadores* (da câmera fotográfica ao fonógrafo mecânico). *Atuadores* (dos dispositivos pneumáticos, hidráulicos ou elétricos até os eletrodos musculares). *Transmissores* (do telégrafo à internet). *Difusores* (da lanterna mágica à televisão interativa). *Integradores* (da automação ao ciborgue). Poissant (2009, p.83) esclarece que os artistas orientam suas pesquisas em torno de cinco funções das interfaces, funções que não se excluem, mas se completam, realizando mediações estáveis entre pensamento e matéria e pensamento e sensibilidade, apresentando-se alternadamente como; *extensíveis*, *esclarecedoras*, *reabilitadoras*, *filtradoras* ou *agentes de integração sinestésica*.

2.4.5 Híbridação, Líquidos e Espumas

Bauman (1998) utiliza-se da metáfora da *liquidez* para descrever a sociedade contemporânea que se singulariza por uma incapacidade de manter as formas, que é maleável, transbordante e fluída, semelhante aos líquidos. O filósofo alemão Peter Sloterdijk propõe o conceito de *espumas*, mais delicadas e sutis, mais leves e complexas do que os líquidos. Quando surge uma nova tecnologia (Santaella, 2007, p.128), esta não desaparece com as anteriores, ao contrário, há uma interpenetração, uma mistura em seus elementos diversos. Por exemplo, a Internet não diminuiu a importância da escrita ou da imprensa, pelo contrário, a Internet depende da escrita, onde o inverso não é verdadeiro. “Assim, todas as formas de cultura, desde a cultura oral até a cibercultura hoje coexistem, convivem e sincronizam-se na constituição de uma trama cultural hipercomplexa e híbrida”.

A operação da simulação nunca cessou: “fazer parecer real o que não é” foi invocado para dar conta tanto da escultura grega quanto da perspectiva (a famosa ilusão de profundidade), da pintura dita *trompe-l’oeil* até o apogeu do movimento barroco. Que esta apreciação se traduza em prevenções ou louvores é aqui secundário. Cada época teve seus simulacros. A nossa tem como particular ter feito nascer entidades híbridas, situadas entre o que é real (segundo o modo do objeto) e o que não é (segundo o modo da representação). (WEISSBERG, 1993, p.117).

As novas tecnologias tornam possível uma híbridação entre formas visuais e sonoras, textuais e imagéticas, nas artes, nas linguagens, nos modos de pensamento e percepção, uma espécie de *hibridação rizomática*. Uma arte híbrida é em primeira instância uma arte numérica (COUCHOT, 1993). As imagens numéricas, configuradas em *bits*, modificam as artes na medida em que são usadas para controlar as imagens automáticas, quer

sejam na fotografia, cinema ou televisão, porque estas imagens também serão transmutadas em número em curtíssimo espaço de tempo, para poderem ser manipuladas, conservadas, tratadas. Enquanto as técnicas óticas levaram os artistas a representar ou questionar o real, as técnicas de síntese os convidam a simular este real, criando novos espaços, novas subjetividades.

2.4.6 Novas Tecnologias e o Corpo Pós-orgânico

A história sempre mostrou que o homem e a tecnologia estiveram continuamente relacionados. Na contemporaneidade essa junção parece se aprofundar e se tornar mais intensa e problemática. Vivencia-se hoje uma transição para outro tipo de formação social que é caracterizada por um novo regime de poder e por tecnologias inovadoras de formatação dos corpos e de suas subjetividades. Inserido dentro deste contexto, o corpo orgânico e sua configuração biológica estaria se tornando obsoleto. Nas últimas décadas os discursos midiáticos, tanto das ciências quanto os discursos das artes, estão produzindo um novo personagem denominado homem pós-orgânico, ou pós-biológico. Para Sibilia (2002, p.13), “[...] o “homem pós-biológico” teria condições de superar as limitações impostas pela sua organicidade, tanto em nível espacial quanto temporal. [...] ele contempla a abolição das distâncias geográficas, das doenças, do envelhecimento e da própria morte.” Como destacou Michaud (2008c), os corpos contemporâneos não têm mais fronteiras como antigamente, não se sabe mais quais são seus limites.

2.5 REGIME DE VISUALIDADE

Contemporaneamente existe uma renovação pelos estudos da imagem e da arte que afeta não somente a historiografia, mas envolve diferentes disciplinas do universo das humanidades e das ciências sociais. Este fato resultou na constituição de um novo campo interdisciplinar de pesquisa que tem como objeto de investigação a *cultura visual*, campo também designado como *estudos visuais*, institucionalizando-se a partir dos Estados Unidos nos anos 90 do século passado (KNAUSS, 2006). Nesta institucionalização dos estudos visuais observa-se que a projeção do campo dos estudos visuais representa o reconhecimento de novas possibilidades de estudos imagéticos e da arte, colocando a visualidade no centro da interrogação e tendo a história da arte como referência principal. Em Hall (2005), lê-se que o homem já habitou muitos mundos perceptivos e que a arte se constitui em uma fonte poderosa

de dados sobre a percepção humana. O próprio artista e sua obra analisados em contexto transcultural podem fornecer informações valiosas tanto em termos de conteúdo como em termos de estrutura dos diferentes mundos perceptivos que o ser humano já habitou. Observa-se em Merleau-Ponty (2006) que a percepção visual se revela em uma imensa rede temática onde, para se compreender a subjetividade, a solução dever ser buscada na própria visão. Para Berger (1999) existem modos de ver e o olhar, sendo múltiplo, necessita conhecer características inerentes às imagens, assim como necessita ser preparado para ver e analisar as imagens. Desta maneira, os modos de ver podem ser abordados em sentido sociológico, destacando as convenções oculares que permitem articular a dimensão visual das relações sociais. Lê-se em Knauss (2006, p.113) que “A partir dos estudos culturais, pode-se dizer, porém que o foco da cultura visual dirige-se para a análise da imagem como representação visual, resultado de processos de produção de sentido em contextos culturais.” Sobre imagens reproduzidas em meios tecnológicos, John Berger destaca que:

A unicidade de cada pintura foi uma vez parte da unicidade do local onde ela residiu. Por vezes a pintura era transportável. Mas nunca podia ser vista em dois lugares ao mesmo tempo. Quando a câmera reproduz uma pintura, ela destrói a unicidade de sua imagem. Resulta daí que seu significado muda. Ou, mais exatamente, seu significado multiplica-se e fragmenta-se em muitos significados. Isso é intensamente ilustrado pelo que acontece quando uma pintura é mostrada numa tela de televisão. A pintura entra na casa de cada espectador. Lá ela passa a ser rodeada pelo papel de parede, pela mobília, pelas lembranças das pessoas. [...] Empréstimo seu significado ao significado deles. Ao mesmo tempo, entra em milhões de outras casas e, em cada uma delas, é vista num contexto diferente. (BERGER, 1999, p.21-22).

Em muitos autores, como Martin Jay que usa o termo *regime de visualidade*, ou *regime escópico*, a *cultura visual* implica na análise de imagens como representações visuais no sentido de problematizar a visão como um processo, ou determinar formas de visualização, estabelecendo a visualidade em questão. Assim, constata-se que os significados não estão aplicados nos objetos, mas nas relações humanas. Partindo destes pressupostos, a cultura pode ser definida como produção social e **o olhar como construção cultural**.

Quando se observa cronologicamente as obras artísticas, constata-se que o homem é dotado de uma espécie de *olhar histórico*, que cada época possuía uma visão particular de mundo e, de acordo com essa visão, cada época criava suas representações espaciais e, conseqüentemente, suas representações imagéticas. Portanto, *regime de visualidade* (KNAUSS, 2006; ROCHA; PORTUGAL, 2008) compreende o aprendizado

sensorial que permite transformar estímulos nervosos em imagens com forma, luz e sombra. Este aprendizado sensorial é baseado na experiência empírica e em certas regras sociais que estruturam tais experiências, ou seja, (HALL, 2005) o homem contemporâneo está privado das experiências sensoriais de seus antepassados, já que esses mundos estavam enraizados em contextos organizados que só podiam ser compreendidos por pessoas de sua época. Assim, é necessário considerar que as imagens se imbricam com os significados e com a dinâmica dos afetos, de modo que a relação homem/imagem é determinada por uma infinidade de regras sociais, os *regimes de visualidade*, ou seja, as formas de representar o mundo visível que mudam de acordo com a época e o lugar.

O que transforma os regimes de visualidade são as técnicas e as tecnologias. Novas técnicas ou tecnologias geram territorializações dentro do processo desterritorialização/reterritorialização, que por sua vez geram novas tecnologias, *ad infinitum*. Constatando-se que as evoluções técnicas provocam mudanças no regime de visualidade no decorrer da história; Medieval para Renascimento, Renascimento para Barroco, etc., verifica-se que, com a tecnologia, não ocorre o contrário, mas o processo de transformação no regime de visualidade é potencializado. Com as novas tecnologias as mudanças na percepção humana e na criação de novos suportes e, conseqüentemente, novos *modos* de espaço, acontecem muito mais rapidamente. Pode se conceber que o olhar sobre uma obra de arte é, então, um olhar tecnicista. O que dita o regime visual é a técnica ou tecnologia. Observa-se em Couchot (2003, p.15) que “Cada arte, desde a arte paleolítica até a arte numérica, passando pela arte grega, medieval, renascentista ou moderna, mas ainda, cada obra, corresponde a uma associação distintiva destes dois componentes do sujeito, uma tecnicidade figurativa e uma figura da subjetividade”.

Para se analisar as mudanças nos *regimes de visualidade* é preciso procurar particularidades tecnológicas, sócio-históricas e epistemológicas que esclareçam mudanças específicas nos *regimes*. Através do estudo das produções artísticas do homem é possível tomar conhecimento acerca do mundo sensorial do passado e de como a percepção do ser humano muda (HALL, 2005). Por exemplo, é bem provável que um dos primeiros esforços humanos para controlar a natureza tenha sido a arte; a pintura sobre as paredes das cavernas com a finalidade de propiciar e multiplicar boa caça.

Nessa perspectiva, considera-se a condição dos humanos modificada na Cibercultura pelas tecnologias interativas não somente por seus atributos técnicos, mas, principalmente, em suas implicações práticas e filosóficas para a cultura. [...] Está cada vez mais evidente que a revolução não é

somente tecnológica, mas antropológica, pois estamos diante de um outro homem. (DOMINGUES, 2008, p.247).

Observando-se a estética ligada às novas tecnologias de um ângulo histórico, nota-se que ela se inicia com seu foco nas máquinas e, gradativamente, chega ao homem e suas questões ontológicas. Mesmo antes da atual revolução tecnológica/antropológica, quando se observa as teorias estéticas do passado, percebe-se um movimento, uma mudança de foco. As primeiras teorias estéticas privilegiavam o objeto da beleza e abandonavam o sujeito que contempla o objeto artístico em segundo plano. Após Kant e a sua *Crítica da faculdade do juízo*, o objeto estético é abandonado em segundo plano e o sujeito que contempla o objeto estético se transforma em foco de principal interesse:

O julgamento estético não pode ser fundado em conceitos, pois conceitos dizem respeito a conhecimentos lógicos. O conhecimento é conceitual, e o julgamento estético, segundo Kant, é um julgamento desinteressado que suspende todo conhecimento possível. Alguns objetarão que a arte é conceitual. Arte conceitual: conceito e conhecimento. A eles diremos que a *aisthesis* se dá antes que se estabeleça uma relação entre o eu e o mundo; ela é relação do eu com a obra. (MEDEIROS, 2005, p.47).

Pode-se exemplificar o *regime de visualidade* comparando-se períodos históricos dentro da história da arte. Para Gullar (1988, p.218) “[...] a percepção do homem é histórica. O homem não viu sempre a realidade como vê agora. Através da história o homem aprendeu a ver, criou modos de ver, desapareceu e criou outros modos”. Em Couchot (2003, p.15), “As técnicas, lembremo-nos, não são somente modos de produção, são também modos de percepção, formas de representações elementares, fragmentárias e estilhaçadas do mundo, que não tomam a via dos símbolos”. Para Ghiraldelli Jr (2007), diferenças entre os mundos antigo, medieval e moderno podem ser caracterizadas nas relações dos homens consigo próprios e dos homens com seu meio ambiente, especificando o que seria próprio de cada época.

2.5.1 Regime de Visualidade na Grécia

Para Ghiraldelli Jr. (2007), a Grécia Antiga apresentava um homem submetido a normas urbanas, nos hábitos e costumes da cidade. Ali tem sua vida entrelaçada de tal modo com a cidade que é difícil separar o público do privado. Assim, esses cidadãos talvez nem possam ainda ser chamados de indivíduos. Os gregos do período clássico (HALL,

2005) desenvolveram grande sofisticação em sua arquitetura, integrando linhas e formas no tratamento visual que davam a arestas e planos. Por exemplo, no Parthenon (figura 02), todos os intervalos e bordas retas foram executados para parecerem iguais e foram deliberadamente curvados para parecerem retos. Para o autor, a escultura grega estava um milênio à frente da pintura grega porque a escultura é uma arte tátil e cinestésica, ou seja, a mensagem passa dos músculos e articulações de um corpo para os músculos e articulações de outro corpo.

2.5.2 Regime de Visualidade no Medieval

Uma mudança importante ocorrida na Idade Média foi a atitude diante do outro, de tentar compreender o outro como objeto, de domesticá-lo (RODRIGUES, 1999). E esta atitude de tornar o outro objeto é também um processo de negar o outro, privando-o de sua alteridade selvagem, um etnocentrismo. Idade Média é uma época que não se define por nenhuma positividade. Tem-se de um lado a Antiguidade com toda a sua positividade e de outro lado a idade Moderna e Contemporânea, os tempos do capitalismo, Revolução Industrial, progresso, considerados como positividade em si.

Chamar algo de antigo, em grande medida é chamar de ‘clássico’. Qualificar de moderno é elogiar e despertar orgulho. Mais ainda é adjetivar de pós-moderno. Referir-se, porém, a algo ou alguém como medieval é quase como utilizar uma categoria de acusação, uma vez que esse tempo passou a ser considerado como a época dos bárbaros, como a Idade das Trevas, como a noite de mil anos. [...] Obviamente não nos deixaremos surpreender por esta armadilha que o etnocentrismo nos prepara. (RODRIGUES, 1999, p.21).

Este preconceito contra a Idade Medieval é inerente ao fato de se pensar que se vive em uma sociedade em progresso, em evolução, em desenvolvimento, em busca de um estágio social perfeito, onde a história é concebida como uma sucessão de degraus a serem transpostos. Nasce o mito da origem da sociedade industrial que tem como pilares a ciência e a tecnologia e, funcionando como álibi, o *degrau zero* desta sociedade, do capitalismo, seria a Idade Média negativa. A partir deste *degrau zero*, têm-se diante dos olhos os progressos representados pelo capitalismo sobre o feudalismo. Porém, não se deve esquecer que o olhar Moderno ou Contemporâneo é diferente do olhar Medieval, estranho ao universo a que se pretende referir, possuindo outros critérios estéticos e temáticos. Por exemplo, atribui-se à Idade Média a incapacidade de acumular grandes riquezas e de investimento, mas é necessário considerar que a acumulação capitalista não era um princípio cultural da época e

que em seu lugar existia uma ética dirigida ao prazer não adiado. Outro exemplo que pode ser citado é o fato de ser senso comum que o medievo não produziu grandes pintores e compositores, mas é preciso considerar que neste período a obra de arte não era considerada expressão de uma personalidade autônoma, de um artista, mas a cópia e a imitação dos mestres eram a grande inspiração. Lê-se em Rodrigues (1999, p.24), “Assim, é fácil compreender que o hábito de realizar ou assinar obras artísticas individualmente ainda não se tivesse alastrado com a força que viemos a conhecer depois da emergência da cultura individualista, e que pudesse mesmo passar, nos tempos medievais, por pecado e orgulho”.

Diferentemente do mundo da Grécia Antiga, (GHIRALDELLI JR, 2007) no mundo medieval a vida urbana é subalternizada à vida rural, onde a junção mais forte do homem é com a terra, o feudo, com o proprietário da terra e senhor feudal, recebendo as regras morais que vêm da Igreja Católica. Este cristianismo vigente é uma religião que incentiva a relação quase pessoal entre divindade e homem, propiciando o desenvolvimento do eu interior, da intimidade. Para Le Goff (2005), o mundo medieval foi o mundo que introduziu a razão no universo simbólico, encontrando o equilíbrio na relação entre a palavra e a escrita, inventando o purgatório entre o inferno e o paraíso.

Com relação às obras de arte, o espaço medieval (século XII a XV) apresenta-se com características hieráticas e hierárquicas, refletindo uma posição histórica onde tudo o que existia eram Deus, homem e diabo. Geralmente, no mesmo plano, são superpostos um santo em tamanho grande, os anjos um pouco menores, e os homens, quando eram representados, menores ainda. O corpo orgânico do homem medieval era um corpo hierarquizado (figura 18). Para Brandão (2003, p.275), a reprodução do corpo na arte do medievo era regulada por elementos esquemáticos abstratos onde a figura era construída, objetivando-se sua acomodação dentro de grades e proporções figurativas e simbólicas, e não propriamente a realidade do corpo. Um dos fatores mais preponderantes deste fato é a não separação do corpo e da alma (LE GOFF, 1989), o que só veio a acontecer após o surgimento dos conceitos cartesianos. Assim, abordagens figurativas (corpo) e simbólicas (alma) coexistiam na mesma figuração. Em Villard de Honnecourt (figura 03) o corpo funciona como representante da ordem celestial, como alegoria do divino, conduzindo da ordem terrena para a divina, do micro para o macrocosmo. Assim, os corpos são representados dentro de uma visão teocêntrica, onde os artistas pretendem alcançar uma realidade incorpórea e imortal.

A pintura medieval estava preocupada mais com a representação das cenas religiosas do que com a questão relacionada ao indivíduo e o mundo em que este estava

inserido, questões que foram desenvolvidas durante o Renascimento. O florentino Giotto di Bondone é peculiar ao seu tempo, produzindo obras que o fizeram ser considerado como o precursor da arte renascentista, apresentando na sua pintura aspectos que não foram considerados pelos artistas antecessores à sua produção. A história da arte medieval do século XIV apresenta Giotto como o protagonista de uma intensa alteração na produção artística da época ao recriar a relação entre o indivíduo e universo. Desta maneira, o artista revoluciona o modo de apresentar os cenários religiosos em suas criações, sendo um dos primeiros a valorizar o homem, renunciando o rompimento com a tradição medieval.

Giotto afastou-se do antigo modelo bizantino, dos convencionalismos e dos modos amaneirados da arte bizantina e da escultura gótica ao valorizar a natureza e a naturalidade nas suas obras, criando aspectos únicos e marcantes numa produção baseada na realidade visível, apresentando, antes de Alberti, telas com a perspectiva técnica que recriavam ilusões de volume e plasticidade em referência às figuras do universo religioso, representadas por personagens semelhantes aos indivíduos. O mundo e as expressões banais do cotidiano estavam visíveis nas telas do pintor, aspectos que causaram impacto nos seus contemporâneos pelas associações do universo místico das figuras bíblicas aos atos humanos.

Apesar da inovação, Giotto não utiliza a perspectiva, categorizada mais tarde como cônica e que só recebe completude cem anos depois da sua produção. Em suas telas são estruturados gestos, atitudes nas figuras representadas, com uma espécie de sentimento arraigado em suas personagens (figura 04). O artista apresenta ao século XIV uma pintura moderna que é caracterizada por um forte *pathos* emotivo, por formas narrativas épicas e coerentes, por tons reais e profundamente humanos. Os personagens do pintor parecem criar vida sobre si mesmos a partir da acentuação volumétrica, originada pela modulação dos tons usados para reforçar a sensação de solidez nos corpos. Em suas obras as figuras se desprendem do fundo, renunciando e metaforizando através de um olhar háptico o nascimento do indivíduo.

2.5.3 Regime de Visualidade no Renascimento

No Renascimento os pintores ocidentais mergulham em novos modos de ver o mundo, em novos espaços. (BRANDÃO, 2003; HALL, 2005) Leonardo da Vinci, Tintoretto, Michelangelo, Donatello, Alberti, entre outros, modificaram a perspectiva linear e criaram mais espaço ao introduzir vários pontos de fuga, transformando a maneira como o corpo era representado e o espaço que o cercava, mudando a maneira como o homem via a

si mesmo e ao mundo. Nesta época, o trabalho do homem livre, não mais vinculado nem à escravidão e nem ao regime de relação entre suserano e senhor, (GHIRALDELLI JR, 2007) caracterizava este homem cada vez mais descrito como *indivíduo*. Cada um recebia uma profissão específica ou local bem determinado na organização do trabalho, fator que tem enorme influência na formação da noção de *personalidade*.

O período da pintura a óleo tradicional pode ser estabelecido entre os anos 1500 e 1900. Para Berger (1999), este tipo de pintura fez para o visual o que o capital fez para as relações sociais, reduzindo tudo à igualdade de objetos, à mercadoria, tudo sendo passível de troca. A pintura a óleo possuía qualidades especiais que constituíam um sistema de convenções específico para representar o visível. Uma pintura podia *falar à alma* através de referências visuais, mas sempre transmitindo uma visão de exterioridade total através das imagens representadas, possuindo o poder da tangibilidade, do háptico, do brilho do que se representa, definindo o real como aquilo que se pode tocar e, apesar de ser bidimensional, seu potencial de ilusionismo é superior ao da escultura porque é capaz de sugerir objetos que possuam cor, textura e temperatura que preenchem um espaço. Obras de artistas como Rembrandt, El Greco, Vermeer, Poussin, Goya, Turner, etc., são exceções particulares, pois a tradição consiste em muitas centenas de milhares de pinturas espalhadas por toda a Europa, e grande parte destas obras não sobreviveu e do que sobrou apenas uma fração mínima é hoje abordada como obra de arte. Esses artistas excepcionais romperam com as normas que vigoravam na tradição e produziram obras diametralmente opostas aos valores vigentes. Desses valores visuais em vigência na pintura, deste regime de visualidade renascentista, faziam parte a representação do homem, do proprietário da obra em sua classe, com suas posses, seu poder aquisitivo, seu estilo de vida, seus animais e suas propriedades – a representação das aparências idealizadas à visão que o proprietário da obra tinha de si mesmo.

Na obra *Os Embaixadores*, 1533, de *Holbein* (figura 05), percebe-se uma grande perícia em sua execução, como se seus materiais fossem trabalhados por tecelões, bordadeiras, tapeceiros, ourives. No primeiro plano da pintura apresenta-se uma caveira em forma oval oblíqua, como se fosse observada através de um espelho deformante. Há muitas teorias sobre esta obra, mas todas convergem para a ideia de que representa uma espécie de *memento mori*, um lembrete da presença da morte. Percebem-se também, sobre o móvel onde apóiam seus cotovelos, objetos pintados que fornecem informações sobre suas posições no mundo; instrumentos científicos destinados à navegação, instrumento musical, livro de aritmética. A obra descreve os embaixadores como pertencentes a uma classe convencida de

que o mundo existia para abastecer suas casas, uma forma de relação entre conquistadores e conquistados.

Cada centímetro quadrado da superfície desse quadro, ainda que permanecendo puramente visual, faz um apelo, como que recruta, o sentido do tato. O olho movimenta-se do pêlo à seda, ao metal, à madeira, ao veludo, ao mármore, ao papel, ao feltro, e, cada vez, o que o olho percebe já se encontra traduzido, dentro da própria pintura, na linguagem da sensação tátil. Os dois homens possuem uma certa presença e há muitos objetos simbolizando idéias, mas são as matérias, o estofado de que os homens se acham rodeados, que dominam a pintura. (BERGER, 1999, p.92).

Muitas pinturas (figura 06) tinham a função de demonstrar o poder aquisitivo do seu proprietário, onde mercadorias eram representadas nas obras, afirmando a riqueza do seu possuidor e seu estilo de vida para além do virtuosismo do pintor. Outras (figura 07) tinham a função de retratar o *pedigree* dos animais de estimação e, conseqüentemente, o status social dos seus proprietários. Pinturas de objetos (figura 08) que passaram a ser designados como *objets d'art* também eram recorrentes. Também eram comuns pinturas de edifícios (figura 09) caracterizando as propriedades do seu possuidor. Uma pintura histórica ou mitológica (figura 10) era considerada a mais alta categoria em matéria de pintura, possuindo um valor bem mais alto do que uma natureza-morta, um retrato ou uma paisagem. Lê-se em Berger (1999, p.103) que “Assim como a poesia, a lógica e a filosofia, os clássicos ofereciam um sistema de etiqueta. Ofereciam exemplos de como os momentos elevados da vida – a serem encontrados na ação heróica, no dignificante exercício do poder, na morte corajosa, deveriam ser vividos”. Por fim, das categorias de pintura a óleo, a paisagem é a que menos se aplica aos argumentos acima devido à natureza não ser objeto das atividades capitalistas e não se referindo a nenhuma necessidade social direta, sendo uma atividade relativamente independente. O céu, por exemplo, não tem superfície e é intocável, não pode ser quantificável. A pintura de paisagens, do século XVII em diante, teve adeptos inovadores tecnicamente excepcionais, tais como Ruysdael, Constable, Turner, e no fim de seu período, Monet e os impressionistas. As inovações técnicas desses artistas conduziram progressivamente a um distanciamento do tangível, do palpável, em direção do indeterminado e do intangível.

No “espaço renascentista” (século XV e XVI) as obras têm um caráter racional, o espaço da perspectiva renascentista, devido aos grandes descobrimentos da época, principalmente aos descobrimentos relativos à astronomia, corresponde a uma visão de mundo que privilegiava o homem como centro do universo, um espaço objetivo, matemático,

homogêneo e sistemático. O todo está contido de maneira centralizada no espaço da obra. Pode-se considerar que a perspectiva renascentista é uma *gramática da visão* constituída por técnicas euclidianas e formalizada por Alberti, onde o homem se colocava como o centro do universo. O corpo orgânico do homem do Renascimento era um corpo racionalizado, um corpo a serviço da razão.

2.5.4 Regime de Visualidade no Barroco

Para Hall (2005) o espaço visual do Renascimento era simples e estereotipado demais, não conseguia conter o pintor que queria se movimentar dando nova vida à sua obra. Assim, novos tipos de experiências espaciais surgiram, levando o homem a novas percepções. No “espaço barroco” (século XVII) acontece exatamente o contrário; a paixão toma o lugar da racionalidade, a irregularidade e a assimetria apoderam-se da simetria. Nesse espaço a perspectiva já não é centralizada, mas diagonal, existindo na maioria das vezes um “outro” observador virtual com relação ao observador real da obra barroca. É nesse instante histórico que o homem tem a noção de infinito e já não se sente como o centro do universo, não sente o chão em que pisa, e essa “vertigem” de não sentir o chão em que se pisa se reflete no *trompe-l'oeil* (figura 29). Proveniente de uma expressão em língua francesa que significa *enganar o olho*, o *trompe-l'oeil* é uma técnica artística que, através da perspectiva, cria uma ilusão óptica que mostra formas configurando um espaço que não existe realmente. Apesar da expressão ter suas origens no período barroco, a técnica é muito antiga, conhecida dos gregos e romanos. Para Schollhammer (2001, p.35) “O *barroco* representou uma quebra com o perspectivismo pelo poder sensual quase erótico da imagem. Aqui a representação explora os perigos sensíveis para a visão: o movediço, extático e desorientador”. O observador sempre olhando de baixo ou de lado para uma obra que contém parte do mundo e não o todo. O corpo orgânico do homem barroco era um corpo dividido entre razão e emoção, entre céu e inferno, entre a luz e as trevas, um corpo dramático, cindido, possuidor de um olhar estrábico (figura 19).

O espaço Barroco (PEIXOTO, 1993) comporta o máximo de matéria num mínimo de extensão, onde incrustações e sobreposições espessas englobam todas as coisas, todas as artes, hibridamente. Do Barroco se origina uma nova concepção de espaço e tempo e suas relações com as imagens, onde o contínuo não é uma linha que se dissolveria em pontos independentes, mas pode ser comparado a um tecido que se divide em dobras, decompondo-se em movimentos curvos, absorvendo cada vez mais massa, cada vez mais matéria,

incessantemente. Se o princípio da dobra é uma curva, pode se considerar o Barroco como uma transição. A curva está sempre no meio, mediação entre matéria e alma, exterior e interior. A espacialidade barroca procede por recobrimento, por um jogo de luzes e sombras, num espaço dinâmico em mutação permanente, sem centro e sem ponto fixo, gerando ambigüidades, intervalos, lacunas, diferenças.

Rumo ao Modernismo, da imaterialidade da paisagem na pintura a óleo, após a invenção tecnológica da máquina fotográfica e dos conceitos de Darwin, Marx e Freud, o artista pintor dirige sua atenção e seu olhar para si mesmo, passando a explorar sua interioridade.

2.5.5 Regime de Visualidade no Modernismo

Sucessivas gerações de observadores sentiram-se escandalizados pelo mundo perceptivo apresentado pelos impressionistas, surrealistas, abstracionistas e expressionistas. Esses artistas não agiam em conformidade com as noções populares da arte ou da percepção, porém, todos eles se tornaram inteligíveis com o tempo. Esses artistas aperceberam-se da importância da luz ambiente para a visão e procuraram captar sua qualidade à medida que ela permeava o ar e era refletida nos objetos. Os quadros da Catedral de Rouen (figuras 11 e 12) pintados por Monet, todos eles retratando a mesma fachada, mas em horários diferentes, sob condições diferentes de iluminação, ilustram a importância da luz ambiente para a visão. Para Hall (2005, p.112), “[Os impressionistas] Estavam conscienciosamente tentando entender e retratar o que acontecia no espaço.”

Três pensadores definiram o que deveria e o que não deveria ser pensado no século XX, (GHIRALDELLI JR, 2008) responsáveis pela *perda da inocência* na modernidade; Charles Darwin e a teoria da evolução, Karl Marx e a ideologia e Sigmund Freud e o inconsciente. Suas idéias incomodaram a todos, criando um longo período de angústia nos homens e mulheres do século XX. A partir de então, as pessoas passaram a criar uma nova autoimagem de si mesmas. Para Ghiraldelli Jr. (2007, p.28), “De fato, quando queremos falar em modernidade, não conseguimos fazê-lo sem colocar, do lado histórico-social, a questão do aparecimento do indivíduo e, do lado filosófico, a da emergência do sujeito”.

O sentido de espaço e distância do ser humano não é estático e sim dinâmico, não correspondendo com a perspectiva linear de um único ponto de vista desenvolvida pelos pintores do Renascimento e que ainda é ensinada na grande maioria das

escolas de arte e de arquitetura. O homem tem noção de distâncias da mesma maneira que os outros animais e sua percepção espacial é dinâmica porque se relaciona à ação, ao que pode ser feito num determinado espaço.

Em todos esses novos sistemas de circulação, delineia-se o drama da modernidade: um colapso das experiências anteriores de espaço e de tempo por meio da velocidade; uma extensão do poder e da produtividade do corpo humano e a conseqüente transformação deste por meio de novos limiares de demanda e perigo, criando novas formas de disciplina e regulação corporais com base em uma nova observação (e conhecimento) do corpo. (CHARNEY; SCHWARTZ, 2004, p.34).

Tecnicamente, além do surgimento da máquina fotográfica, outro fator responsável pela construção do olhar moderno, culminando no regime de visualidade contemporâneo, foi a explosão demográfica urbana que aconteceu no final do século XIX. A cidade, com todos os seus novos meios de circulação e de produção, com todo seu barulho, cores, painéis, sinais de trânsito, vitrines, perigos e, principalmente, rapidez, passou a provocar no homem uma super estimulação, distração e sensação, causando uma mudança radical na percepção que ele tinha sobre a realidade. Junto a esse crescimento explosivo das cidades, na virada do século XIX para o século XX, apresenta-se também uma nova mercadoria cultural de produção e consumo de massa, uma nova tecnologia de percepção, reprodução e representação: o cinema industrializado. Com a fotografia e o cinema, o homem super estimulado, no meio dos perigos e velocidades das cidades, vai novamente de encontro ao seu corpo orgânico e, conseqüentemente, a novas formas de subjetividade.

2.5.6 Regime de Visualidade na Contemporaneidade

Sobre os excessos imagéticos na atualidade, Virilio (1994) denomina “imagens fáticas” as imagens que se impõem à atenção e não permitem uma reflexão, como exemplo, as fotografias publicitárias. Essas imagens predominam na paisagem sógnica contemporânea e o homem raramente é solicitado a interagir com seu meio, sendo olhado pelas imagens e as imagens que olham para este homem são imagens que o controlam. Segundo o autor, a *teletopologia*, topologia de telas, provoca uma perda do corpo na aceleração que abole distâncias e dimensões, achatando o mundo numa sobreposição de superfícies de telas, e a velocidade inerente a esta *teletopologia* comprime o espaço e muda a percepção humana e, conseqüentemente, a relação sensível que o corpo tem com o mundo.

Se os valores visuais (BERGER, 1999) em vigência até a modernidade consistiam na representação do homem e suas posses, seu poder aquisitivo, seu estilo de vida, seus animais, propriedades, representando, assim, as aparências idealizadas à visão que este homem tinha de si mesmo, na contemporaneidade, o indivíduo volta a sua atenção para o corpo, e tudo o que se refere às imagens, tanto com relação às imagens publicitárias como com relação às imagens artísticas, dirige-se também ao corpo. Além disso, ao contrário das pinturas a óleo;

Normalmente somos *nós* que passamos a imagem – andando, viajando, virando uma página; na tela da televisão isso é um tanto diferente mas mesmo aí somos, teoricamente, o agente ativo – podemos olhar para outro lugar, tirar o som, ir fazer um café. A despeito disso, entretanto, tem-se a impressão de que as imagens publicitárias estão continuamente nos passando, como trens expressos rumo a algum terminal distante. Nós somos estáticos; elas são dinâmicas – até que o jornal seja jogado fora, o programa de televisão continua, ou o cartaz é afixado. (BERGER, 1999, p.132).

Atualmente a não-distinção entre sujeito e indivíduo é um problema recorrente. É o que Ghiraldelli Jr. (2007) denomina de *emergência do corpo*, uma condição *pós-moderna*. Nessa condição o indivíduo não associa mais sua identidade à consciência como estrutura de um conjunto de idéias, e sim ao corpo. O filósofo não se refere aqui à noção de corpo merleau-pontiana, mas da maneira que o indivíduo associa seu eu à noção de corpo como peça visual, como *tipo*, onde o homem se descreve por meios que só podem qualificar o corpo; branco, negro, doente, sadio, gordo, magro, belo, feio, alto, baixo, cabeludo, careca, veloz, etc. Este fator produz uma profunda mudança na noção de sujeito e até de subjetividade. O *tipo* surge para ocupar o espaço vazio, já que a palavra, que remetia a um esforço intelectual, foi abandonada, caracterizando uma das facetas do mundo contemporâneo – uma indisposição para o esforço intelectual analítico. Esta crise da individualidade reflete uma espécie de crise da subjetividade onde a consciência é esvaziada de idéias que sustentavam um sujeito epistemológico, um cidadão, restando apenas uma identidade individual reduzida que só consegue se agarrar nas vivências psico-corporais. Para Ghiraldelli Jr (2007, p.45), “Essa identidade reduzida é o indivíduo como corpo, isto é, o homem pós-moderno que se identifica com o que entende ser o eu – seu corpo, ou melhor, o corpo *tout court*.”

Os indícios iniciais que podem exemplificar essa atmosfera são a já citada prática das elites de colocar espelhos distribuídos pela casa, o que concede uma importância diferente à consideração da aparência física. Diferentemente do nobre que antecede o século

XIX que quer ser visto e contrata artistas para pintá-lo, o homem do final do século XIX, antes de ser visto, quer se ver, e se ver diferente a cada dia. Desta maneira, surge o fisiculturismo, a *malhação* contemporânea, a prática do banho de mar, gerando um novo modo de se vestir. Desenvolve-se tecnologias como a fotografia e o cinema onde o corpo, estático e em movimento, é o centro das atenções. A mobília das casas e escritórios é transformada para acomodar melhor o corpo do indivíduo e os edifícios são adequados aos movimentos corporais, surgindo assim as profissões de designer e de arquiteto. Em Le Breton (2009, p.29) observa-se que “O corpo torna-se emblema do *self*. A interioridade do sujeito é um constante esforço de exterioridade, reduz-se à sua superfície. É preciso se colocar fora de si para se tornar si mesmo. Mais do que nunca, repetindo Paul Valéry, ‘a pele é o mais profundo’”.

A felicidade se associa ao prazer do consumo de objetos, apetrechos e programas que se vinculam ao corpo, onde as referências são à beleza e à saúde, onde a ênfase está em ver-se e em mostrar-se. Se no início da modernidade o corpo foi comparado a uma máquina, tornando-se um objeto que foi manipulado, dividido, reconstituído, estudado, com o excesso imagético contemporâneo, onde pouca coisa chama a atenção, os mecanismos de exposição se multiplicam para que os *tipos* possam se mostrar, dando origem a transformações corporais para torná-los mais extravagantes, bizarros, visíveis, as *body modification*. Estas transformações corporais, realizadas por milênios com finalidades hierárquico-sociais e espirituais, têm atualmente como objetivo central a definição de tribos urbanas, grupos identificados por tipos de corpos ou tipos de adereços nos corpos que funcionam não como símbolos ou signos que remetem a idéias, mas funcionam somente como peças de identidade corporal enquanto identidade individual. Entre as *body modifications* mais conhecidas pode-se destacar; o *Branding* que é a aplicação de ferro quente na pele com uma chapa de aço aquecida por um maçarico com a intenção de formar uma cicatriz com o desenho desejado; *Escarificação*, caracterizado por cortes de bisturis com o intuito de formar uma cicatriz de acordo com o desenho desejado; *Tong Split*, uma cirurgia que divide a língua em duas partes; *Implantes subcutâneos*, onde são implantados objetos sob a pele para formar um alto-relevo.

O sujeito pós-moderno, diferentemente de seu ancestral cartesiano, é aquele cujo corpo se integra na sua identidade. De fato, de Bakhtin à Body Shop, de Lyotard às malhas de ginástica, o corpo se tornou uma das preocupações mais recorrentes do pensamento pós-moderno. Membros mutilados, troncos arqueados, corpos engalanados ou encarcerados. (EAGLETON, 1998, p.72).

A *Body Art* é uma arte performática cuja ação obedece a uma relação de tema, tempo e espaço, o que não acontece com a *body modification*. Para Le Breton (2003, p.44), “A *body art* contemporânea [...] ilustra a condição inédita de um corpo transformado em objeto.” Desta maneira, o corpo transforma-se em material destinado às fantasias e às provocações, é buscado como fonte de criação, como suporte. O primeiro período da *body art* surgiu na Guerra Fria, com a descoberta das drogas alucinógenas, do questionamento da moralidade antiga, da liberação sexual, do culto ao corpo. O corpo orgânico é o território onde o mundo é questionado, onde sangue, pele, humores, músculos, órgãos, são dissociados do indivíduo e transformados em elementos da obra. Assim, esta arte surge como crítica das condições existenciais através do corpo, oscilando nos processos artísticos individuais, nas performances, surgindo entre a radicalidade de um ataque direto ao corpo e entre condutas simbólicas dentro do espetáculo, questionando identidades sexuais, limites corporais, pudor, dor, morte, etc.

No período contemporâneo da *body art*, diferentemente da sua primeira fase, os artistas consideram inapropriado possuir o mesmo corpo que os ancestrais da idade da pedra. Tentam levar o corpo à altura da tecnologia de ponta para dominá-lo integralmente, tornando-o um composto híbrido de peças descartáveis, como uma máquina, como um artifício submetido ao design permanente da medicina e da informática. Para Le Breton (2003, p.52), “As declinações da obsolescência do corpo formam um dos canteiros mais férteis da arte contemporânea”. Considerando-se que o processo da construção da subjetividade se sustenta sobre a ilusão dos limites corporais, percebe-se que, da relação das novas tecnologias com o corpo, apresenta-se atualmente uma profunda crise da subjetividade. Desta relação corpo/tecnologia destacam-se, em Santaella (2003): **A protética** – partes artificiais do corpo, onde se destacam a obra do artista australiano Stelarc e do brasileiro Eduardo Kac que se utilizam do próprio corpo como suporte artístico. **A nanotecnologia** – máquinas muito pequenas que podem ser programadas para trabalhar no corpo humano. **A manipulação genética** – manipulação da estrutura do DNA, onde se destaca o trabalho do artista George Gessert que se utiliza da manipulação do DNA para discutir questões estéticas e éticas. **A remodelação do corpo** – ginástica, musculação, implantes, cirurgias plásticas, onde se destaca o trabalho da artista Orlan que, desde 1990, submete-se a cirurgias plásticas para reconstruir o corpo e o rosto a partir de figuras femininas da história da arte.

Nos dias atuais a tecnologia e os meios de comunicação são os verdadeiros veículos das funções epistemológicas (JAMESON, 2004), assim, observa-se que é dentro do aparato tecnológico que a percepção liga-se à epistemologia de maneira mais intensa do que

poderia estar nas formas tradicionais dos sentidos puros, ou seja, linguagem, visão, cor, tintas. Quando a fotografia, o cinema e a televisão colonizam as artes visuais e produzem híbridos altamente tecnológicos que vão desde instalações até a arte computacional, acontece a euforia da alta tecnologia, um gênero de versão tecnológica do pós-modernismo que pode ser comparado a uma espécie tardia das idéias burguesas de progresso, a uma espécie de visão pós-mcluhiana das artes e das ciências metamorfoseadas pelas novas mídias. Para Jameson (2004, p.134), “[...] a arte conceitual é a pura categoria mental que surge estranhamente do movimento dos olhos para manter-se suspensa contra a própria visão, apesar de estar ainda imersa nela”. Segundo o autor, de 1950 a 1970 é que surge a sociedade da imagem, na qual o homem começa a ser bombardeado com até mil imagens por dia, vivendo e consumindo cultura de maneiras diferentes, a sociedade pós-moderna. Nesta situação, o ser humano se submerge na superabundância imagética como se fosse algo natural e, segundo Virilio (1994), essas imagens se impõem à atenção humana e não permitem uma reflexão, constituindo o que Ghiraldelli Jr. (2007) denomina como *tipo*.

2.5.6.1 Stelarc

Para o artista plástico australiano Stelarc, o corpo na era pós-moderna é obsoleto e insignificante diante das tecnologias contemporâneas, uma casca anacrônica da qual precisamos nos livrar. O corpo orgânico deixa de ser morada do ser e passa a funcionar como objeto do ambiente, despojado de qualquer valor, torna-se suscetível de emparelhamentos tecnológicos e experiências extremas com a finalidade de ampliar suas possibilidades como coisa, suprimindo-o e transformando-o apenas em suporte.

O artista, em 1971, inicia uma série artística que denomina *Suspensões*, onde se pendura no ar com cordas e arreios. A partir de 1976 radicaliza sua obra utilizando-se de alfinetes espetados em sua carne para poder se manter no ar. Nesta *performance*, numa operação que dura aproximadamente 40 minutos e sem uso de anestésias ou analgésicos, um assistente pinça e levanta sua pele enquanto outro enfia o gancho, distribuindo o peso de seu corpo em 18 pontos de inserção. Desta maneira, Stelarc realiza cerca de vinte *Suspensões* entre 1976 e 1988, onde permanece pendurado no espaço por horas em cada uma delas. Quando seu corpo é içado ou baixado a dor o consome e ele necessita de uma semana para se recuperar e para que as feridas cicatrizem. Em suas últimas *performances* ele chega ao tema da máquina humana, onde a tecnologia vem substituir as funções fisiológicas, transformando o artista em ciborgue numa espécie de colonização do corpo pela técnica, pelo virtual. Na

obra *The third hand*, Stelarc aumenta a eficiência do seu corpo através de uma mão fabricada no Japão, controlando-a através de sinais elétricos dos músculos abdominais e da perna (figura 13). Esta terceira mão consegue agarrar objetos, girar sobre si mesma, ampliando os poderes do corpo, ampliando sua extensão.

Sobre seu trabalho *Escultura dentro do estômago*, onde um pequeno robô inserido em seu estômago que emite sons e luzes através de estímulos eletrônicos, Stelarc (*in* DOMINGUES, 2003, p.57), comenta que: “[...] A escultura retrai-se para dentro de sua cápsula a ser removida. Como um corpo, não se observa mais a arte, não se age mais como arte, mas se contém arte. O corpo oco torna-se um hospedeiro, não para um eu ou uma alma, mas simplesmente para uma escultura”.

2.5.6.2. Orlan

A artista Orlan tem como foco central o próprio corpo desde que iniciou seu trabalho artístico, usando-o como superfície de transformação e criação. Inicialmente apresentava nas exposições os próprios humores orgânicos, onde o sangue de sua menstruação se misturava com as manchas do esperma dos seus amantes. O processo criativo da artista consiste na transformação de seu próprio corpo num *corpo estranho*, onde sua obra é construída em auto-retratos, apresentando-se tanto como um lugar de auto-reconhecimento, retrato de si mesma, quanto como uma *obra de alteridade*, retrato de outro. A artista é criadora do *manifesto da arte carnal*, chocando o mundo nos anos 90 ao realizar a performance *A reencarnação da Santa Orlan*, onde se submeteu a nove cirurgias plásticas que foram transmitidas via satélite para diversas partes do mundo, entre elas as principais galerias de arte da Europa (figura 14). Para ela, a pele é um espólio cujo design se pode modificar à vontade. Ao longo desse processo, Orlan transformava seu rosto radicalmente, recebendo chifres implantados sob a pele, implantes no queixo, nas bochechas e ao redor dos olhos. A artista manteve-se consciente durante a operação, apesar da anestesia. Em algumas performances, crânios, tridentes, frutas e legumes iam sendo misturados ao cenário. Em outras, ela lia textos ou desenhava com os dedos usando o próprio sangue. Sem referência à enfermidade ou a um sofrimento moral, a função da cirurgia não é aumentar sua beleza para seduzir e nem lutar contra o envelhecimento, mas usar a cirurgia como ferramenta e processo para suas fantasias, experimentando os possíveis corporais transformados em obra de arte. A cena da operação torna-se uma oficina artística e fotografias, desenhos, pinturas, relicários contendo sangue e gordura da artista prolongam a performance e o registro em vídeo.

A cirurgia estética é uma medicina destinada a clientes que não estão doentes, mas que querem mudar sua aparência e modificar, dessa maneira, sua identidade, provocar uma reviravolta em sua relação com o mundo, não se dando um tempo para se transformar, porém recorrendo a uma operação simbólica imediata que modifica uma característica do corpo percebida como obstáculo à metamorfose. Medicina pós-moderna por excelência – por sua preocupação de retificação pura do corpo – baseia-se em uma fantasia de domínio de si do cliente e na urgência do resultado. (LE BRETON, 2003, p.47).

O universo masculino, baseado nas crenças sobre o amor e a morte, faz do corpo da mulher o campo de batalha entre Eros e Tanatos, entre o desejo e a destruição. Passiva e cativa como no romantismo, ou dominante e devoradora como foi mais tarde para os pintores simbolistas e decadentes, a mulher europeia não conseguia superar o estado de boneca. Desta maneira, o desempenho da artista convida a uma revisão histórica da representação da mulher na arte. Submetendo seu rosto, assim, a sucessivas operações estéticas, cinzelando-o como num catálogo de citações corporais ligadas a história da arte, em busca da boca da Gioconda ou dos olhos de Nefertiti, realiza uma crítica brutal contra a sociedade que baseia sua identidade na beleza física. Seu rosto apresenta-se monstruoso no conjunto, mas, em partes, é reflexo de uma obra de arte. Orlan apóia-se nas teorias do feminismo e da psicanálise e na história da arte, mas também desperta o aplauso da crítica, que interpreta seus arriscados autorretratos como celebrações dos avanços médicos e culturais, um ataque à ideia cristã de que o corpo é sagrado.

2.5.6.3 Gisele Beiguelman

A era digital em que vivemos faz com que muitos artistas iniciem um intenso diálogo com os meios virtuais, fazendo uso das interfaces e redes como ferramentas para o desenvolvimento de seus trabalhos, onde as linguagens são trabalhadas através de um hibridismo. Com o surgimento da tecnologia chamada *wireless*, conceitos como arte móvel (*mobile art*) vão aparecendo e a cada dia se aprimorando. Desta maneira, a grande tendência artística contemporânea é a utilização das mídias móveis, tais como: celular, *palm*, o GPS, e os computadores portáteis. Esses dispositivos móveis são uma nova forma de produção, atualização e visualização das obras de arte, tendo como objetivo estimular os artistas e usuários amantes de tecnologias a terem novas perspectivas na construção de modelos híbridos e suas ampliações.

Muitos artistas contemporâneos percebem esta necessidade de conhecer e dominar novos meios tecnológicos de produção e reprodução das artes, levando em conta que o cenário artístico está dominado pela arte da participação e da interação. Discute-se o fim da arte representativa e o domínio de uma arte interativa. Popper (1983) escreve que *arte tecnológica* faz referência a uma relação entre o espectador e uma obra de arte aberta já existente, na qual o termo *interação* implica um jogo de duas vias entre um indivíduo e um sistema de inteligência artificial. Pensar em interatividade dentro da arte é relacionar o fruidor artístico como co-autor da obra. Plaza (2010, p.17) também destaca que “A interatividade como relação recíproca entre usuários e interfaces computacionais inteligentes, suscitada pelo artista, permite uma comunicação criadora fundada nos princípios da sinergia, colaboração construtiva, crítica e inovadoras”.

A questão de arte e tecnologia se resume a uma passagem da cultura material para uma cultura imaterial, onde os artistas substituem artefatos e ferramentas por dispositivos múltiplos eletrônicos, celulares, *smartphones*, computadores, satélites, redes, entre outros que possibilitam cada vez mais comunicação e a multiplicação da arte. Embora seja algo novo entre os profissionais e artistas, há muitos dispositivos, principalmente os de rede, já sendo utilizados em diversos espaços como suportes artísticos. Dentro deste processo de transformação das mídias entende-se por Arte Móvel, *Mobile art*, a produção artística que faz a veiculação em meios mais amplos, também chamada de mídias locativas. Por mídias locativas compreendem-se os dispositivos móveis voltados para a aplicação a partir de um local envolvendo ação de interação à distância, tecnologias e serviços fundamentados em localização, onde a informação é a parte principal do processo.

A artista Giselle Beiguelman se destaca pelos projetos que desenvolve em redes, envolvendo desde projetos de *web art* à *mobile art*. Suas obras acionam tanto o processo poético quanto o processo estrutural da programação computacional, havendo o imbricamento do uso de vários dispositivos. Beiguelman dedica-se também às relações existentes entre a literatura e os novos meios de comunicação criados pela cultura digital existente (LEOTE, 2010). Beiguelman trabalha com a relação de teoria e crítica dentro das múltiplas plataformas existentes. Para Beiguelman (2010), cibridismo é a experiência contemporânea de estar entre redes, seja *online* ou *off-line*. O uso do celular, por exemplo, sendo uma experiência híbrida. A possibilidade de uma cultura híbrida, pautada pela interpenetração de redes *online* e *off-line*, incorporando e reciclando os mecanismos de leitura já instituídos, apontam para novas formas de significar, ver e memorizar demanda, ou seja, reflexões que questionam os regimes clássicos de leitura. Para Santaella (2007) híbrido é

irmão siamês de híbrido. Formado pela conjunção de ciber e híbrido, cíbrido foi criado para destacar a capacidade que as novas tecnologias nos dão para habitar dois mundos simultaneamente.

Os efeitos multiplicadores da tecnologia sem fio vêm transformando a cultura digital em um ecossistema expansivo de subculturas que se misturam em micro, macro e megacomunidades. Consciente da condição móvel da cultura e tecnologia, para Beiguelman, nestes tempos de nomadismo sem fio, a interface é a mensagem. (SANTAELLA, 2007, p. 349-350).

Na arte móvel de Beiguelman estão presentes os *QRcode*. Para Lucena (2009), *QRcode* (*Quick Response Code*) são marcadores, espécie de códigos de barra mais modernos, que permitem o acesso a informações, tais como vídeos e fotografias contidos em algum sítio da Internet, que podem ser acessados com apenas um clicar fotográfico de celulares que possuem leitores deste tipo de código. Em sua obra intitulada *Suíte para Mobile Tags* (figura 20), um projeto baseado em *QRCode*, Beiguelman apresenta um exercício de composição musical coletivo, repentino e anônimo, partindo de um conjunto de oito *mobile tags* que trazem embutidas um número de telefone. Cada um desses números de telefone é alimentado por um *ringtone*. O público aponta seu celular ou um dos celulares disponibilizados na sala para um dos *displays* que contêm um número de celular codificado em *QR-Code*. Automaticamente é disparado um *sample* e o resultado é uma suíte repentina.

Ao contrário de Stelarc que usa o corpo como suporte para uma tecnologia que pretende substituir o próprio corpo, anulando-o, e de Orlan que usa as tecnologias médicas e midiáticas para exibição do próprio corpo como ferramenta de protesto, Beiguelman utiliza-se das novas tecnologias como extensões do corpo, articulando o mesmo através do tempo e espaço virtuais, destacando um nomadismo inerente às ferramentas. Na interação do corpo do fruidor com a obra há uma reterritorialização.

2.5.6.4 Diana Domingues

Para Grau (2007), obras de caráter virtual que são geralmente associadas aos aparatos tecnológicos modernos e contemporâneos, nem sempre estiveram ligadas a esses dispositivos e não são tão recentes quanto parecem, existindo na História uma evolução dos ambientes imersivos. Um dos exemplos citados pelo autor é a *Sala delle Prospettive*, criada por *Baldassare Peruzzi* na *Villa Farnesina*, em Roma, 1516-18 (figura 21), onde afrescos nas paredes e teto criam a ilusão de um espaço muito mais amplo, com aberturas para uma

paisagem urbana idealizada. No século 20 as formas de expressão artística são reforçadas pela rápida evolução tecnológica e de palcos teatrais e instalações com recursos ópticos dá-se um salto para a tela de cinema e suas possibilidades como criador de ilusão e imersão dos espectadores, onde formatos de tela cada vez maiores foram surgindo: Cinerama em 1939, Vitarama no final dos anos 30 e CinemaScope em 1954, até atingirem seu tamanho máximo, com os sistemas OmniMax em 1984 e 3D IMAX na década de 90, com telas de 1000 metros quadrados. Começaram a surgir paralelamente os ambientes imersivos individuais, onde um usuário experimentaria ilusões espaciais.

Em Domingues (2001) lê-se que a arte deste século introduziu o corpo no cenário através de ações e comportamentos que o capacitam a produzir arte. Esta produção não é realizada a partir de representações que falam do corpo como em séculos anteriores; arte gestual, *action painting*, do gestual na pintura de Pollock, e de Kooning, a utilização do corpo para marcar o suporte como em Yves Klein, a *body-art*, *happenings* e performances (figura 22). O corpo, quando conectado às novas tecnologias, adquire capacidades nunca experimentadas anteriormente. Desta maneira, o artista não apresenta mais uma obra acabada, mas um processo que deverá ser experimentado, vivido com o corpo através de sistemas interativos, a obra existindo enquanto potencialidade, onde o corpo deve agir, tocar, andar, respirar, dar sinais de vida. Uma das questões mais importantes para a ciberarte é repensar os limites do corpo e os conceitos de espaço partindo dos ambientes virtuais, porque a presença dos sistemas interativos imersivos amplia o campo sensório-perceptivo do corpo conectado ao computador.

Entretanto, os limites fixos da janela (pintura renascentista) estão hoje abertos pela possibilidade de se entrar nos ambientes digitais por navegações em estruturas hipermídia, por imersões em ambientes de realidade virtual, em instalações interativas, entre outros tipos de produções artísticas com tecnologias. Entre as qualidades que os artistas estão explorando nas tecnologias interativas e seus dispositivos de acesso, está a produção de um tipo de arte centrada na ação, na participação, na colaboração, logo, o corpo é sempre ativador do funcionamento de um sistema. (DOMINGUES, 2001).

A artista Diana Domingues trabalha poeticamente nos domínios da arte interativa, da arte da imersão através de instalações multimídia que funcionam como um habitat para o corpo, uma arte da participação corporal onde se apresentam deslocamentos de natureza proprioceptiva, originando uma vivência espacial tridimensional em um ambiente numericamente simulado. A artista apropria-se de espaços através de dispositivos

tecnológicos, (DOMINGUES, 1998) por onde o corpo do fruidor se desloca, movimentando todos os sentidos numa fusão da energia natural com a energia artificial dos aparelhos.

Em *TRANS-E, Meu Corpo, Meu Sangue* (figura 23), Diana Domingues emprega recursos computacionais e multimídia em ambientes sensorizados, além de algoritmos genéticos e de redes neurais para interpretar os movimentos humanos. Neste trabalho o corpo do participante deve agir como um ativador do sistema para modificar todo ambiente, conectando-se às memórias invisíveis do computador e em diálogo com elas, numa simbiose entre o sistema biológico e o sistema tecnológico. A instalação, dividida em três ambientes que simulam estágios diferentes de um transe xamânico, é composta por ambientes sensorizados que permitem aos corpos dos visitantes dialogarem com dispositivos eletrônicos. A partir do diálogo entre o corpo do participante e as memórias eletrônicas do computador, entre um sistema biológico e um sistema artificial, imagens são projetadas nas paredes de uma sala escura que simula uma caverna. Surgem sons de batidas de coração e inicia-se o movimento de um líquido vermelho em uma bacia. As imagens, sons e movimentos são alterados pelas pessoas e pelas máquinas simultaneamente. Os movimentos dos visitantes são capturados pelos sensores infravermelhos e enviados aos computadores onde algoritmos de redes neurais traduzem os movimentos humanos e alteram os dados apresentados aos visitantes. Lentamente, compreendendo o que as máquinas estão “comunicando”, os visitantes mudam de posição ou provocam movimentos deliberados para ver como o computador vai reagir, produzindo um diálogo, uma situação de simbiose e comunicação. Desta maneira não existe mais um único ponto de vista do sujeito/objeto/imagem das tecnologias ópticas, o espectador atua no ambiente que adquire mutações conforme o ponto de vista que o corpo assume no espaço por ele experimentado. Há uma transformação no ambiente através do movimento do corpo do fruidor da obra, uma mudança de percepção, um estado alterado de consciência guiado pelas tecnologias para que ele possa viver além dos limites habituais, um *trans-e eletrônico*.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Verificou-se que as imagens e seus espaços externos e internos só podem ser captadas, experimentadas, intermediadas pelo humano através de processos sógnicos, por linguagens que permitam um acesso ao que se chama realidade, onde os símbolos são instrumentos por excelência da integração social, o que poderia ser nomeado como uma espécie de fé-perceptiva compartilhada na qual, segundo a filosofia Merleau-Pontiana, o pensamento acontece nas palavras que são, por sua vez, um gesto corporal. Antes de ser uma ideia abstrata, o pensamento é um som produzido pelo corpo, sendo o ato de pensar impossível de se realizar sem o poder corporal da fala. Portanto, os significados nascem da relação homem/natureza, corpo/mundo, onde as imagens refletem mundos externos e internos e o corpo orgânico humano e suas faculdades sensíveis arquitetam essas várias modalidades espaciais para a criação e a manifestação de subjetividades.

Considerando-se que o corpo é também uma produção cultural, construído socialmente como qualquer outra realidade do mundo, onde a fenomenologia dos sentidos se expressa através dos significados e elaborações culturais em determinado ambiente social, conclui-se que a relação homem/imagem é determinada por uma infinidade de regras sociais. Portanto, concebendo o corpo orgânico como um símbolo social, qualquer mudança em sua forma, qualquer prótese ou amputação pelas tecnologias (MCLUHAN, 2007) atinge simbolicamente os vínculos sociais e, se no conceito merleau-pontiano de que **o corpo não está no espaço, ele é o espaço**, essas próteses ou amputações também alteram os espaços existentes e/ou criam novos espaços.

Desta impossibilidade do ser humano de experienciar diretamente as coisas no mundo, surgem as experiências indiretas, as infindáveis reterritorializações que o homem constrói através da relação de seu corpo com o mundo, essas reterritorializações expressando-se como filosofia, ciência, religião, arte. Observa-se na História que as tecnologias criadas e consideradas em sua contemporaneidade exigiram novas relações de equilíbrios entre os órgãos e extensões do corpo onde se instalaram e deste corpo com outros corpos, produzindo novos espaços, novos fluxos de territorialização/desterritorialização que incidiram sobre as formas de pensar e sentir deste homem e, nas artes visuais, modificaram o alcance e a função das imagens produzidas, fazendo surgir, a partir destas, os regimes de visualidade. Se o corpo humano é socialmente construído e a relação homem/imagem determinada pelas técnicas, pelas regras sociais, culturais e históricas em que está inserida, as obras de arte se manifestam através deste regime de visualidade, ou seja, o homem em cada período histórico considerado

em sua contemporaneidade possui um modo particular de olhar, uma espécie de olhar histórico, um olhar medieval, um olhar renascentista, barroco, moderno, pós-moderno, regimes de visualidade, reterritorializações manifestando-se através dos meios técnico-científicos peculiares às suas épocas históricas. Dentro deste contexto, uma obra de arte é um multiterritório e sempre que alguém interage com a obra está reterritorializando sua própria subjetividade. Essas reterritorializações que acontecem através do meio técnico-científico (SANTOS, 2008), não surgem através da análise do belo e sim com uma veiculação a uma experiência não adquirida através da razão, mas de uma *experimentação da pele com o mundo*, de uma *aisthesis*, da sensibilidade manifesta diretamente do corpo orgânico, uma imersão em prazer ou desprazer (MEDEIROS, 2005), uma comunhão carnal com o mundo (MERLEAU-PONTY, 2007).

Sobre a constituição dos espaços externos e internos nas obras de arte, pode-se fazer uma analogia com os conceitos geográficos de Santos (2004; 2008), onde os *Fixos/Sistemas de Objetos* nas obras seriam seus espaços externos e os *Fluxos/Sistemas de Ações* formariam seus espaços internos, ou territórios. Os Fixos seriam constituídos pelo suporte da obra, pelos materiais nele empregados, óleos, pigmentos, vernizes, e pelos elementos formais representados, pontos, linhas, áreas, cores, além do ponto de fuga central estruturando a perspectiva. Os Fluxos se expressariam através das relações entre os Fixos, realizadas pelo observador da obra, provocando tensões, fusões, proximidades, intervalos, etc. Portanto, os Fixos numa obra serão sempre os mesmos, mas os Fluxos serão determinados pelo fruidor da obra dentro de sua contemporaneidade, confirmando o conceito merleau-pontiano de que a imagem produzida, Fixos/Fluxos, não está nem no observador e nem no suporte, mas no “vão”, no “entre”, na relação corpo/suporte, constituindo espaços híbridos, um multiterritório.

Dentro do conceito de regimes visuais, a reterritorialização é também uma forma de apropriação produzida pelos grupos sociais que estruturam seus territórios através de dimensões simbólicas e culturais, uma forma de *controle simbólico* sobre o espaço onde vivem. Neste territorializar/desterritorializar, o *território* passa a ser possuidor de qualidades expressivas, podendo ser denominado arte. Como exemplo, pode-se citar as pinturas das cavernas de Lascaux (figura 24) onde, supõe-se, as paredes foram pintadas com imagens de bóvidos, cavalos, cervos, cabras selvagens, felinos, com uma finalidade ritualística que favorecesse o ato da caça. Deste modo, o próprio espaço que se constitui em Fixos com suas paredes, relevos, e pigmentos empregados na constituição das linhas e áreas compositivas, passa a conter qualidades expressivas através dos Fluxos, através da relação obra/observador,

espaço apropriado através de símbolos imagéticos, transformado em território que comporta em seu interior intenção, ato, relação, movimento *territorialização/desterritorialização*, ritmo, arte. Neste caso, os Fixos e Fluxos constituem uma fé-perceptiva de ordem magística, ou seja, a manipulação de elementos formais, materiais, para a obtenção de resultados futuros, para propiciar mudanças no futuro.

Com relação à fé-perceptiva, outro exemplo é a passagem da Idade Média para a Renascença e o nascimento do *indivíduo*. No Medievo o conceito de indivíduo não existia, a única hierarquia constituída era pela “vontade de Deus”, entre nobres e escravos ou entre senhores e servos e para a Igreja Católica tudo que era corpóreo era considerado prejudicial na conquista de uma vida após a morte, incitando os medievos à mortificação de seus corpos. Portanto, na arte não havia a representação do corpo individual, como retratos, e nem a manifestação da individualidade do artista em suas obras, os artistas não manifestavam um estilo artístico (figura 18), a representação do corpo era regulada por elementos esquemáticos e abstratos onde a figura era construída para ser acomodada dentro de proporções figurativas e simbólicas de ordem teocêntrica. Num mesmo plano constata-se a representação de um ser divino bem maior que as figuras humanas e os corpos se dirigem para a representação divina que ocupa o centro da composição. Os Fixos e Fluxos que formam os espaços externos e internos da obra se apresentam em uma fé-perceptiva de ordem hierática e hierárquica, onde a beleza não se apresenta nos rostos das figuras ou na composição, mas nos gestos de adoração e respeito indicados pelas linhas que se formam na separação dos corpos que se dirigem ao triângulo central da obra. O espaço interno é contrastante, apresentando em seu centro uma região estática, imobilizada pelo triângulo, pelos mantos escuros e pelo fundo dourado que achata ainda mais a imagem sem perspectiva, e várias regiões de grande movimento causado pelas formas arredondadas, pelas cabeças e pelas auréolas, além da profusão de cores aquecidas. O triângulo central se abre em duas linhas horizontais em sua parte superior, como dois braços a acolher quem observa a obra. Este movimento é reforçado pelo trono que se abre em perspectiva extravagante, também como dois braços que tem como objetivos abraçar o observador e ao mesmo tempo separar a região estática da região móvel. Percebem-se os rostos representados sem diferenças expressivas, todos os corpos formando um corpo maior, estão ali em sua corporeidade para configurar o espaço.

Os desenvolvimentos técnicos conquistados no final da Idade Média propiciaram o surgimento de cidades com construções em larga escala, possibilitando o crescimento rural, o artesanato pré-industrial, o comércio internacional, fazendo surgir uma nova classe de mercadores, parlamentos, formas iniciais de um governo constitucional, o

livro, as universidades, além do relógio e da bússola para marcar o tempo e a distância, facilitando o descobrimento de novas terras através das navegações. Estes desenvolvimentos técnicos proporcionaram também mudanças tanto filosóficas quanto religiosas, políticas e artísticas. Após Descartes e a ruptura radical entre o *res-extensa* e o *res-cogito* que deslocou o sujeito para dentro dele mesmo, fazendo-o deixar de ser uma realidade corpórea para se transformar em uma entidade a ser construída que, além de se ver no espelho, necessita ser visto, ser construído pelo olhar do outro, pelo alheio. O modelo cartesiano também passa a assimilar o funcionamento do corpo ao das máquinas como relógios, bombas, fontes, pistões, mudando completamente o ponto de vista medieval, onde as doenças e os temperamentos eram provocados por forças cósmicas dirigentes dos desejos humanos. Como as novas técnicas mudam a compreensão que o homem tem do próprio corpo, (CORBIN, 2008a) no Renascimento o corpo ganha um novo regime de imagens que privilegiam as máquinas, a física hidráulica, a lei dos líquidos e dos choques, o sistema das engrenagens e das alavancas. Além dos conceitos cartesianos, de todas as invenções técnicas que desempenharam um papel fundamental na formação do Renascimento e no surgimento do *indivíduo*, quatro foram essenciais; a bússola magnética, a pólvora, o relógio e a imprensa. Esse conjunto de mudanças faz com que o homem medieval de consciência coletiva transforme-se num *indivíduo* autoconsciente, o *eu* é concebido como sujeito único da verdade que usa o corpo como ferramenta para domínio do mundo, tornando-o senhor da natureza e do espaço. O corpo do homem medieval é dessacralizado, assim como o espaço através da perspectiva e o tempo através do relógio. Deste momento histórico em diante o homem passa a ser responsável direto pelo seu corpo, sua vida, não dependendo mais de Deus ou diabo para justificar suas alegrias ou tristezas. Como reflexo do nascimento do indivíduo, o corpo passa a ser realisticamente representado nas obras de arte, com a perspectiva do observador partindo do centro da obra e refletindo a ideia de homem como centro do universo (figura 01). Ao contrário da Idade Média onde somente os santos tinham sua imagem pintada, a arte começa a se manifestar em estilos pessoais e, como consequência, surgem os retratos porque o indivíduo, além de se ver, quer ser visto. Primeiramente transformou-se em costume social retratar os homens famosos (figura 05), depois surgiram as pinturas dos governantes ainda em vida (figura 25), posteriormente surgiram os retratos de nobres que eram representados juntamente com objetos e animais que simbolizassem seu status (figuras 07 e 09), em seguida os retratos de comerciantes e artesãos começaram a aparecer (figura 26).

Na comparação entre períodos medieval e renascentista percebe-se que, se o espaço pictórico medieval era constituído a partir da presença da representação dos corpos em

seus contrastes e distâncias, e a presença desses corpos é que produzem espaço, no Renascimento o espaço pictórico é primeiramente criado através de uma racionalização arquitetônica, a perspectiva, para conter os corpos tanto orgânicos como inorgânicos. Leon Battista Alberti inicia uma analogia entre corpo, edifício e cidade. Leitor atento de Vitruvius, que criou um modelo ideal para o corpo humano em proporções perfeitas seguindo o ideal clássico de beleza (figura 27), o arquiteto fundamentou seu trabalho nos números e na harmonia das proporções. Com esta nova maneira de representar a natureza, através de domínio sobre a técnica pictórica e a perspectiva, cria-se uma eficiente ilusão de espaço tridimensional em uma superfície plana, uma “janela” que se abre para o mundo. Há um afastamento radical em relação ao sistema medieval de representação estática com seu espaço sem profundidade e proporções simbólicas (figura 18). Por representação estática, o texto refere-se aos movimentos dos corpos representados na composição, e não ao movimento contido no espaço interno da obra. Os movimentos corporais reproduzidos nas composições das pinturas renascentistas são de ordem teatral (figuras 01 e 26). Na perspectiva há a construção calculada do espaço que acolherá os corpos que, por sua vez, expressarão movimentos também calculados. Esta janela que se abre para o mundo, ou este palco, admite apenas um ponto de vista para o observador da obra, imobilizando-o no ponto de fuga da perspectiva, racionalizando seu olhar. Assim como o olhar renascentista é um olhar matemático, racional, o espaço interno da obra é rígido. Na arquitetura da *Escola de Atenas* (figura 01) os corpos se distribuem de maneira que se apresentem simétricos em seu peso compositivo, à esquerda e à direita, formando duas linhas horizontais, no segundo e quarto planos, expressando movimentos calculados de atores sobre um palco, assistidos por um espectador de olhar *engessado*. Apesar dos arcos da construção e dos corpos produzirem intensos movimentos na composição da obra, seu espaço interno é estático porque, para o homem, a percepção determina o modo de aparição do mundo, do homem para ele mesmo e do homem para o outro homem. Portanto, na medida em que a explicação da percepção é exatamente reflexo de si, para o homem que se sente dono do mundo com seu olhar racional que pretende dominar a natureza, o espaço controlado matematicamente pela perspectiva torna-se espelho do seu único ponto de vista como sujeito no mundo. A nova subjetividade que surge na Renascença se concentra no olhar do homem que tudo domina e determina, possuidor de um ponto de vista cartesianamente fixo sobre um espaço que precisa ser pensado, controlado, “resolvido”, fixado. Os corpos representados nas composições renascentistas são pintados para serem vistos, a “janela” para o mundo transforma-se em palco para o indivíduo mostrar seu mundo pessoal em movimentos ensaiados, e o espaço

interno da obra se enrijece no espaço racionalizado. Assim, apesar da evolução dos Fixos em suportes e tintas a óleo, a fé-perceptiva renascentista apresenta-se *engessada*, não apenas pela fixação de um único ponto de vista na obra através da perspectiva, mas pelos seus Fluxos, porque as relações entre os Fixos para se criar os Fluxos eram construídas apenas racionalmente, propiciando uma fé-perceptiva racional, carente em *aisthesis*.

Se, no Renascimento, o homem tinha necessidade de se ver representado, mostrando-se indivíduo em seu mundo controlado pela sua razão, cercado por suas posses, no Período Barroco (GRAU, 2007) o homem sente a necessidade de *entrar na obra*, não como registro pictórico, mas literalmente entrar com seu corpo orgânico, surgindo o *trompe-l'oeil*. O professor Oliver Grau em seu livro *Arte Virtual, da ilusão à imersão*, afirma que em cada época esforços extraordinários foram reunidos para produzir o máximo de ilusão com os meios técnicos disponíveis, do mundo clássico à contemporaneidade, com a finalidade de proporcionar uma *imersão* do espectador dentro da obra. O presente texto acolhe os conceitos do professor considerando que, em cada época, existia uma necessidade imagética diferente para o desejo de imersão. Em Roma, por exemplo, os murais em *trompe-l'oeil* mostravam janelas, portas ou corredores com a finalidade de aumentar visualmente o aposento (figura 21). No período Barroco o homem tem seu corpo orgânico dividido entre razão e emoção, entre céu e inferno, entre a luz e as trevas, possuindo um olhar estrábico que conquista a noção de infinito, não se considerando mais como o centro do universo, não sentindo o chão em que pisa, sendo dominado por uma *vertigem* que se reflete no *trompe-l'oeil*, onde a representação quase erótica explora estranhas sensibilidades para a visão: o movediço, extático e desorientador. O Barroco também é contrastante em suas manifestações artísticas. Enquanto alguns artistas apresentam obras em que os corpos se expressam de maneira dramática, explodindo em cores e em contrastes de claro/escuro (figuras 19 e 29), percebe-se nas manifestações artísticas de artistas como Vermeer que ao espaço externo da obra, cartesiano, analítico, estruturado a partir de uma geometria, apresenta-se um espaço interno tão forte que chega a se contrapor ao espaço externo, um espaço interno saturado de silêncio, *carregado de distâncias*. Em sua obra *Mulher de Azul Lendo uma Carta* (figura 30), a personagem central apresenta-se como se o próprio espaço geométrico à sua volta fosse estruturado pela luz *líquida* que invade o espaço através de uma janela sugerida à esquerda. Na composição, vários elementos pictóricos indicam espaços virtualizados; se um mapa já é a virtualização de um determinado espaço, a pintura do mapa apresentado no plano de fundo é a virtualização da virtualização de um espaço. Outro elemento a indicar virtualização espacial é a carta às mãos da mulher grávida, evidenciando a existência de uma narrativa, de um marido

ausente. Os espaços virtualizados na composição são distâncias que se manifestam, saturando de *saudade* o espaço interno da obra. Outro fator que se expressa são os espaços ali presentes, mas não apresentados à visão do observador. A janela à esquerda, por onde a luz entra, o espaço escondido atrás da massa pictórica no canto inferior esquerdo, o próprio espaço duplamente virtualizado no mapa pendurado ao fundo. Percebe-se que, ao contrário do período renascentista, no período barroco, através do estático ou do movimento, do claro ou do escuro, tudo é corpóreo (figuras 19, 29 e 30), os Fixos são relacionados de maneira que os Fluxos criados se sobressaiam aos próprios Fixos, espaços internos muito mais intensos que os espaços externos, territórios densos, apresentando-se uma fé-perceptiva de grande mobilidade e flexibilidade, quase *estrábica*. Assim é o homem barroco, possuidor de segredos, de intimidade, senhor do tempo e do espaço conquistados na Renascença, mas que ainda procura por algo, por espaços, por territórios que poderão ser encontrados somente dentro dele mesmo, uma procura por uma autoimagem.

Na modernidade esta autoimagem é encontrada através de Darwin, Marx e Freud. As figuras citadas propiciaram através de suas obras a *perda da inocência moderna*. Com a invenção da máquina fotográfica e a pintura deixando de ser a principal mídia de reprodução e documentação da realidade, os pintores já não necessitavam pintar um mundo excessivamente reproduzido, dedicando-se à exposição dos seus processos criativos expressos na constituição das próprias obras. O sujeito se manifesta como individualidade através do corpo, desta maneira, com a necessidade da destruição de integridades que vem substituir a *inocência moderna*, o corpo torna-se um alvo a ser atacado. Nas artes visuais o corpo também é atacado, destruído, decomposto, para que se levasse a termo o projeto modernista, como se o homem tivesse que destruir seu corpo orgânico para descobrir o que há dentro dele. (figura 31). Nesta “dissecação corporal pictórica” surgem novos espaços que rompem com a perspectiva euclidiana, tais como o cubismo, o expressionismo abstrato, a arte abstrata. Se, em Merleau-Ponty, corpo e espaço são um, este espaço, tal qual o corpo, é também cindido, decomposto, atacado. Tassinari (2001), que defende uma perspectiva da arte contemporânea como uma “segunda fase” da arte moderna, lê-se que por volta de 1870 a oposição ao naturalismo de matriz renascentista dá constituição à arte moderna. Para o autor, o cubismo é o momento mais importante da arte moderna devido a sua concepção de espaço em abertura, onde há uma fusão das coisas com o espaço. Considerando-se que no século XX há uma crítica ao racionalismo e que o olhar é hegemônico sobre os sentidos humanos, concebe-se que a crise da razão também é uma crise do olhar, um olhar à procura de *aisthesis*. Após o cubismo, Jasper Johns e Lygia Clark (figura 32) “incorporam” a moldura da obra ao interior

dos espaços de criação, resignificando sua função anterior de limite, de separação do espaço da obra ao espaço real. Com as novas vanguardas apresentadas no final da década de 1960 e início da década de 1970, surge a exploração da percepção do espaço levando em consideração a relação do corpo do espectador com a obra. Desta maneira, mesmo que não deixando de apresentar um conteúdo, a arte moderna se dissocia gradativamente das vias narrativas convencionais através da fusão forma-discurso, em prejuízo do primeiro, manifestando-se contemporaneamente em relação dialética de *substância física da obra com o meio circundante*, incluindo o espectador. Para Tassinari, o espaço da obra será sempre um *espaço em obra*, um *espaço em abertura*, comunicando-se com o mundo exterior, e se corpo e espaço são um, o corpo estará sempre em obra.

Do exposto, conclui-se que a invenção da máquina fotográfica é a invenção de um Fixo que mudou completamente o regime visual do homem. A partir dela os artistas puderam se dedicar a pesquisas espaciais, descobrindo novos territórios. Os Fixos já não necessitavam imitar a realidade manifesta em suas configurações, surgindo, desta maneira, Fluxos *quase desgarrados* dos Fixos, Fluxos de ansiedade. Nessas condições, o que se apresenta na modernidade é uma fé-perceptiva ansiosa.

Se em Santos (2004) Fixos e Fluxos juntos, interagindo, definem uma realidade geográfica onde os Fixos são cada vez mais artificiais e mais fixados ao solo e os Fluxos são cada vez mais diversos, mais amplos, mais numerosos, mais rápidos, nas obras de arte contemporâneas, Fixos e Fluxos definem territórios onde os Fixos são cada vez mais artificiais, mas menos fixados ao solo, híbridos, e os Fluxos são também cada vez mais diversos, numerosos e rápidos, coexistindo em sistemas de redes. Nesta sociedade pós-moderna, a sociedade da imagem, onde o homem consome mais de mil imagens por dia, com a invenção do cinema, do vídeo e da *web*, a separação entre as representações do espaço e do tempo são consideradas inadequadas, resultando em uma emancipação das representações ilusionistas que dão lugar na arte à construção do espaço enquanto entidade sensível e intelectual completamente autônoma. Analisando corpo e espaço como uma mesma entidade, o corpo dotado de autonomia em sua sensibilidade e intelectualidade, nota-se que esta independência moral e intelectual adere o homem ao seu corpo orgânico como única possibilidade de existência. Para Ghiraldelli Jr. (2007), uma das condições da pós-modernidade é a *emergência do corpo*, o indivíduo resumido a um corpo, não associando mais sua identidade à consciência como estrutura de um conjunto de idéias, mas somente ao corpo orgânico que passa a funcionar como peça visual, como *tipo*; branco, negro, gordo, magro, alto, baixo, etc. No contemporâneo, a palavra que remetia a um esforço intelectual é

abandonada, sendo substituída por imagens, surgindo o *tipo* para ocupar o lugar do indivíduo *esvaziado*. Nasceram as academias de ginástica, as clínicas de emagrecimento, de cirurgia plástica, as pesquisas geriátricas, a engenharia genética, o mundo da moda, da TV, do esporte, novos modos de se vestir, tudo é feito para ser visto. Surgem as tribos urbanas como tipos de corpos somente como peças de identidade corporal enquanto identidade individual, a felicidade é associada ao prazer do consumo de objetos vinculados ao corpo. Esta crise contemporânea do *sujeito/tipo* se reflete nos trabalhos de vários artistas.

O australiano Stelarc (figura 13), que considera o corpo na era pós-moderna como obsoleto e insignificante diante das novas tecnologias, algo do qual o ser humano precisa se livrar, transformando-o apenas em suporte das tecnologias em substituição das funções fisiológicas, fazendo surgir o ciborgue, orgânico/inorgânico, homem/máquina. O artista se utiliza do próprio corpo como suporte para a arte, transformando o espaço interno da obra em metalinguagem, onde o corpo do artista também entra na categoria dos Fixos.

Orlan (figura 14) transforma seu próprio corpo num *corpo estranho*, construindo sua obra em auto-retratos, convidando a uma revisão histórica da representação da mulher na arte. O espaço interno constituído em sua obra também é de caráter metalinguístico. Neste caso, o corpo da artista também entra na categoria dos Fixos.

Diana Domingues, através de uma arte de interação e imersão, trabalha o corpo em oposição a Stelarc, considerando que as novas tecnologias podem ser humanizadas, onde o corpo adquire capacidades nunca experimentadas anteriormente quando conectado às novas tecnologias, um corpo não para ser abandonado, mas poetizado. Em *TRANS-E, Meu Corpo, Meu Sangue* (figura 23), apropriando-se de espaços com o uso de dispositivos tecnológicos, o corpo do fruidor da obra deve se deslocar pelo ambiente para poder ativar o sistema, fundindo energia natural com energia artificial dos aparelhos. É estruturado um diálogo entre o corpo do participante e o computador, entre um sistema biológico e um sistema artificial, criando um espaço interno híbrido que nasce através da movimentação do corpo do participante pelo ambiente tecnológico. Aos Fixos da obra acrescenta-se o corpo em movimento do participante. Nesta situação, o ponto de fuga visual do espectador não define mais a estrutura espacial vista, mas a mudança deste ponto de fuga visual determina esta estrutura através de territórios que o participante constrói em simbiose com as máquinas. Desta maneira, a artista não trabalha uma arte para o corpo ou uma arte no corpo, como Stelarc e Orlan, mas uma arte que nasce na relação corpo/máquina/espaço, uma espécie de cubismo ao avesso, onde o espaço fragmentado é experimentado em territórios e, à medida que essas experimentações territoriais ocorrem, a própria configuração espacial geral é

modificada. Fixos produzindo Fluxos passageiros, a cada movimento do corpo do participante novos Fluxos são criados.

O homem da era eletrônica ganha um corpo tecnologizado que sente através de máquinas. As máquinas sentem em nosso lugar e nós sentimos de maneira diferente com elas. A Arte Interativa está realmente humanizando as tecnologias. Em meus trabalhos, estou checando leis orgânicas e oferecendo muitas experiências de propagação de consciência em uma simbiose da vida orgânica/inorgânica nesta era pós-biológica. (DOMINGUES, 1997).

Gisele Beiguelman faz uso de dispositivos móveis, tais como celulares e *smartphones* que são utilizados a partir de um local envolvendo ação de interação à distância, tecnologias e serviços fundamentados em localização, onde a informação é a parte principal do processo, incorporando em sua obra tanto o processo poético quanto o processo estrutural da programação computacional. Para a artista, as próteses tecnológicas (MCLUHAN, 2007) possibilitam uma cultura cíbrida, cyber + híbrido, (SANTAELLA, 2007) a capacidade que as novas tecnologias disponibilizam para o homem habitar dois mundos simultaneamente. Em *Suíte para Mobile Tags* (figura 20), Beiguelman apresenta um exercício de composição musical que é coletivo, repentino e anônimo, construindo um território que é coletivo, estruturado a partir de vários Fixos, incluindo aí o corpo do participante que ativa o dispositivo, e de vários Fluxos anônimos, um espaço interno onde o corpo é arremessado não através do *olhar* dirigido, mas do *ouvir* repentino, da surpresa compartilhada. Se na obra de Diana Domingues o corpo enquanto movimento constrói o espaço, em Beiguelman o corpo é surpreendido já em outra dimensão espacial, em outra dimensão virtual que se atualiza em territórios anônimos, numa espécie de cubismo sonoro.

Apresenta-se na contemporaneidade uma fé-perceptiva apática devido às virtualizações espaciais, onde o acesso ao espaço onde acontecerá a interação, o ciberespaço, é realizado através de interfaces. Desta maneira, se coloca entre o corpo orgânico e os órgãos sensitivos do homem tecnologias que funcionam como filtros. O homem se locomove no ciberespaço sem necessidade de movimentar seus músculos, sem necessidade de utilizar seu olfato, sem correr perigos, anulando a relação espaço/tempo, podendo ir a lugares distantes em segundos, podendo compartilhar o mesmo espaço com outros milhares de homens, um espaço onde ele vive e convive, mas não está presente corporeamente. Antes da era eletrônica, espaços simbólicos faziam parte de mentes individuais, espaços simbólicos tais como céu e inferno, espaços simbólicos internos. Em mergulho no ciberespaço o homem perde seus laços com seu corpo e seu espaço porque este é totalmente simbólico, numérico, um espaço

simbólico coletivo, externo (BELTING, 2006), um *mundo da aparência*, no qual qualquer realidade corporal e espacial é suprimida. Assim, percebe-se como as novas tecnologias; a máquina fotográfica, o cinema, o vídeo e o computador; desterritorializaram a cognição humana, criando novos espaços, espaços virtuais, espaços em rede, espaços onde há a capacidade de poder se apresentar em vários territórios ao mesmo tempo e não estar em nenhum, como no ato de, por exemplo, acessar um *website*. Contemporaneamente, este desterritorializar não é precedido por um territorializar, não há uma reterritorialização. Nasce o *sujeito/tipo* que procura seu próprio corpo como único território possível, utilizando-se da imagem, da autoimagem, *piercings*, penteados, implantes, músculos, tatuagens, plásticas, como ferramentas numa tentativa de reterritorialização, numa busca por Fixos. Desta maneira, este *sujeito/tipo* com olhar e corpo desterritorializados, é possuidor de uma fé-perceptiva apática.

Dos trabalhos dos artistas contemporâneos expostos acima, conclui-se que é contra esta apatia que artistas como Eduardo Kac, Diana Domingues, Giselle Beiguelman, entre muitos outros, agregam as novas tecnologias à arte, multiplicando as possibilidades de expressões artísticas, onde o híbrido e o cíbrido atestam a humanização das tecnologias através dos desdobramentos sensíveis nas obras. Um resgate do corpo orgânico, um retorno à *aisthesis*.

Sobre a relação dialógica entre Arte e Antropologia, lê-se em Malysse (2005) que, no pensamento classificador do século XX, as relações entre arte e ciência evoluíam de acordo com os diversos momentos da pesquisa para se separarem no final, como acreditava Paul Valéry. Para este tipo de pensamento, arte e ciência produziriam resultados de natureza diferentes, não havendo contaminações, aproximações ou relações possíveis entre elas. Este tipo de divisão radical é questionado tanto pelos artistas quanto pelos antropólogos contemporâneos que procuram iniciar novos diálogos entre ciência humana e arte, demonstrando relações possíveis.

De fato, hoje, quando as categorias artísticas se convertem em conceitos de antropologia, quando a arte procura ir além de uma busca ascética do visual, época também em que se afirma a necessidade de lidar com a condição humana e de reencarnar o pensamento visual na sensação da existência, a antropologia está envolvida tanto nos processos de pesquisa de campo da arte quanto nos processos de criação e expressão artística. (MALYSSE, 2005).

Pode-se comparar o diário de campo do antropólogo ao *diário de artista*, a prática de residência artística com a prática de campo antropológico, além da utilização de releituras, citações e referências pelos dois campos. Artistas usam as metodologias e teorias antropológicas como modelos, e antropólogos dialogam com as formas de representação do *indivíduo* apresentadas pelos artistas visuais. Percebe-se que as diferenças entre arte e antropologia podem deixar de ser um fator negativo ao desenvolvimento das metodologias de pesquisa nos dois campos, apontado para soluções práticas e interdisciplinares de fazer arte com antropologia e antropologia com arte.

Se a antropologia tem como objeto de estudo o homem e este se manifesta em espaços e territórios, e considerando-se que é este homem que constrói fenomenologicamente o espaço, “o corpo não está no espaço, ele é o espaço” (MERLEAU-PONTY, 1999), este texto propõe o uso dos espaços internos das obras de arte na antropologia, justamente por que espaços e territórios criados dizem respeito ao seu próprio corpo, à sua própria organicidade, uma comunhão carnal com o mundo (MERLEAU-PONTY, 2007), uma experiência não adquirida através da razão, mas de uma *experimentação da pele com o mundo*, de uma *aisthesis*, de um “aí penetrar” na “carne do mundo” em manifestação estética (MEDEIROS, 2005). Pode-se indagar que o espaço interno de uma obra de arte é produto individual e subjetivo, no entanto não se deve esquecer que não existe um olhar inocente (WOLLHEIM, 2002; BELTING, 2006), e para Ribeiro (2005), se a fotografia e depois a câmara cinematográfica tornaram possível armazenar a “visão efêmera” do outro através de viagens intercontinentais, não se pode esquecer também que essas imagens armazenadas eram construídas pelos operadores dessas novas tecnologias e não eram imagens “inocentes”, transportavam consigo as interpretações subjetivas desses homens. Para o antropólogo português, as origens da antropologia visual pressupõem que uma realidade objetiva é observável e que o rigor da observação é dependente dos métodos de pesquisa, não deixa de destacar que a natureza socialmente construída da realidade cultural e a natureza experimental que se tem da compreensão de qualquer cultura.

Nesse contexto se situa a antropologia visual, identificada por vezes como pós-estruturalista e pós-modernista. A antropologia Visual inclui três domínios interdependentes; o estudo das *manifestações visuais da cultura*, incluído aqui o uso simbólico do espaço; o estudo dos *aspectos picturais da cultura*; e a utilização dos *meios visuais para comunicar* o saber antropológico (RIBEIRO, 2005). O texto propõe para a Antropologia Visual, dentro das *manifestações visuais da cultura*, no uso simbólico do espaço, a utilização dos espaços internos das obras de arte na antropologia que se

classificariam em Fluxos/Sistemas de Ações/Psicosfera e não em Fixos/Sistemas de Objetos/Tecnosfera. É no espaço que acontecem as relações sociais e culturais, que por sua vez vão gerar territórios, que por sua vez podem gerar *aisthesis* em manifestações artísticas que contêm espaços internos. Fazendo um caminho de retorno, a análise antropológica partiria dos espaços internos das obras até atingir os territórios do seu criador e, por fim, abordaria o espaço sócio-cultural. Um exemplo seria a fé-perceptiva de ordem magística expressa nas pinturas de Lascaux, que seriam pintadas por um homem de territórios onde os ritmos sazonais da natureza eram interpretados como manifestações divinas. Logo, as relações sócio-culturais no espaço em comum destes homens eram também de predominância magística, onde a natureza era constituída por deuses que deveriam ser temidos e agradados.

REFERÊNCIAS

- ANDERS, Peter. Ciberespaço antrópico: definição do espaço eletrônico a partir das leis fundamentais. In: DOMINGUES, Diana (Org.). **A arte no século XXI: a humanização das tecnologias**. São Paulo: Editora UNESP, 1997.
- ARASSE, Daniel. A carne, a graça, o sublime. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (Dir.). **Historia do corpo: da renascença às Luzes**. Tradução de Lúcia M. E. Orth. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008a.
- AUGÉ, Marc. **Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Tradução de Maria Lúcia Pereira. Campinas, SP: Papirus, 1994.
- AUDOIN-ROUZEAU. O corpo e a Guerra. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (Dir.). **História do corpo: as mutações do olhar**. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008c.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Tradução de Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. Campinas, SP: Papirus, 2007.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BARILLI, Renato. **Curso de estética**. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.
- BARROS, Anna. O evento na arte. do Barroco à realidade virtual. In: MEDEIROS, Maria Beatriz de. (Org.). **Arte em pesquisa: especificidades**. Anais do 13º Encontro Nacional da ANPAP. ISBN 85-89698-07-6. Brasília: ANPAP, Editora do PPGA/UnB, 2004.
- BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Tradução de Mauro Gama, Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- BEIGUELMAN, Giselle. **Admirável mundo cívico**. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/~gb/texts/cibridismo.pdf>>. Acesso em: 18 maio 2010.
- BELTING, Hans. Imagem, mídia e corpo: uma nova abordagem à iconologia. **Ghrebh**, Revista eletrônica, São Paulo, n. 08, jul. 2006. Disponível em: <http://www.revista.cisc.org.br/ghrebh8/artigo.php?dir=artigos&id=belting_1>. Acesso em: 07 dez. 2009
- _____. **O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois**. Tradução de Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- BERGER, John. **Modos de ver**. Tradução de Lúcia Olinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- BERGER, René. Tornar-se os primitivos do futuro? In: DOMINGUES, Diana. **Arte e vida no século XXI: tecnologia, ciência e criatividade**. São Paulo: UNESP, 2003.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Tradução de Fernando Tomaz. 13. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Russel, 2010.

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. O corpo do Renascimento. In: NOVAES, Adauto. **O homem-máquina: a ciência manipula o corpo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BULCÃO, Marli. O espaço como fundamento da neo-epistemologia de François Dagognet. In: MERLEAU-PONTY e a filosofia francesa contemporânea. **Revista Reflexão**, Campinas: PUC, jan./jun. 2009.

BURKE, Peter. **O renascimento italiano: cultura e sociedade na Itália**. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Nova Alexandria, 1999.

_____. **Testemunha ocular : história e imagem**. Tradução de Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru: EDUSC, 2004.

CARDIM, Leandro Neves. **Corpo**. São Paulo: Globo, 2009.

CHARNEY, Léo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Org.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. Tradução de Regina Thompson. 2. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

CHAUÍ, Marilena. **Experiência do pensamento: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. Janela da Alma, Espelho do Mundo. In: NOVAES, Adauto et al. **O olhar**. São Paulo: Companhia das letras, 1988.

CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (Dir.). **História do corpo: da renascença às Luzes**. Tradução de Lúcia M. E. Orth. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008a.

_____. (Dir.). **História do corpo: da revolução à Grande Guerra**. Tradução de Lúcia M. E. Orth. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008b.

_____. (Dir.). **História do corpo: as mutações do olhar**. Tradução de Ephrain Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008c.

COTRIM, Gilberto. **Fundamentos da filosofia**. 15. ed. São Paulo: Saraiva, 2000.

COUCHOT, Edmond. **A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual**. Tradução de Sandra Rey. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2003.

_____. Da representação à simulação: evolução das técnicas e das artes da figuração. In: PARENTE, André (Org.). **Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual**. Tradução de Rogério Luz et al. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

CZEGLEDY, Nina. Arte como ciência: ciência como arte. In: DOMINGUES, Diana. **Arte e vida no século XXI: tecnologia, ciência e criatividade**. São Paulo: UNESP, 2003.

DANTO, Arthur C. **A transfiguração do lugar-comum**. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DELEUZE, Gilles. **A filosofia crítica de Kant**. Tradução de Germiniano Franco. Lisboa, Portugal: Edições 70, 1963.

_____. GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997a. v. 4.

DENTIN, Serge. O virtual nas ciências. In: PARENTE, André (Org.). **Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

DYENS, Olivier. A arte da rede. In: DOMINGUES, Diana (Org.). **A arte no século XXI: a humanização das tecnologias**. São Paulo: Editora UNESP, 1997.

DOMINGUES, Diana. (Org.). **Arte, Ciência e Tecnologia: passado, presente e futuro**. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

_____. Ciberadão e a magia das cibercoisas pervasivas e sencientes na ciberarte. In: AMARAL, Leila; GEIGER, Amir (Org.). **In vitro, in vivo, in silício: ensaios sobre a relação entre arte, ciência, tecnologia e o sagrado**. São Paulo: Attar, 2008.

_____. Ciberestética e a engenharia dos sentidos na Software Art. In: SANTAELLA, Lucia; ARANTES, Priscila (Org.). **Estéticas Tecnológicas**. EDUPUC, São Paulo: 2008b.

_____. (Org.). **Arte e vida no século XXI: tecnologia, ciência e criatividade**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

_____. O corpo tecnologizado e o sentir pós-biológico. In: Anais do XII Festival de Arte Cidade de Porto Alegre. VIII Simpósio de Artes Plásticas. **Tecnologias na Arte: Outras Sensibilidades**. Porto Alegre: Unidade Editorial, 2001.

_____. As instalações multimídia como espaços de dados em sinestesia. Relações corpo/arquitetura/memória e tecnologias. **Coletânea CCHA: cultura e saber**, Caxias do Sul, v.1, n. 2, 1997. Caxias do Sul: UCS, 1998.

_____. O corpo tecnologizado. In: **Catálogo Trans-e: my body, my blood**. Interactive Installation of the Diana Domingues. Caxias do Sul: Lorigraf, 1997.

DUBY, Georges (Org.). **História da vida privada, 02: da Europa feudal à Renascença**. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

EAGLETON, Terry. **As ilusões do pós-modernismo**. Tradução de Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. **A ideologia da estética**. Tradução de Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

FABRIS, Annateresa; KERN, Maria Lúcia Bastos (Org.). **Imagem e conhecimento**. São Paulo: Edusp, 2006.

FERRARA, Lucrécia D'Aléssio. **Os significados urbanos**. São Paulo: Fapesp, 2000.

_____. A circularidade do conhecimento. In: MACHADO, Irene (Org.). **Semiótica da cultura e semiosfera**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2007.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Tradução do autor. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

GHIRALDELLI JR. Paulo. **O corpo: filosofia e educação**. São Paulo. Ática, 2007.

_____. **O que é filosofia contemporânea**. São Paulo. Brasiliense, 2008.

GRAU, Oliver. **Arte Virtual: da ilusão à imersão**. Tradução de Cristina Pescador, Flávia Gisele Saretta, Jussânia Costamilan. São Paulo: Editora UNESP: Editora SENAC SP, 2007.

GREENE, Brian. **O universo elegante: supercordas, dimensões ocultas e a busca da teoria definitiva**. Tradução de José Viegas Filho. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

_____. **O tecido do cosmo: o espaço, o tempo e a textura da realidade**. Tradução de José Viegas Filho. São Paulo, Companhia das Letras, 2005.

GUATTARI, Félix. **Caosmose: um novo paradigma estético**. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 1993.

GUIMARÃES, Luciano. **A cor como informação: a construção biofísica, lingüística e cultural da simbologia das cores**. São Paulo: Annablume, 2000.

GULLAR, Ferreira. Barroco, olhar e vertigem. In: NOVAES, Adauto et al. **O olhar**. São Paulo: Companhia das letras, 1988.

HAESBAERT, Rogério. **O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

HAESBAERT, Rogério; BRUCE, Glauco. A desterritorialização na obra de Deleuze e Guattari. **GEOgraphia** - Revista do Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal Fluminense, v. 10, n. 20, 2008.

HALL, Edward T. **A dimensão oculta**. Tradução de Waldéa Barcellos. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

HAWKING, Stephen William. **Uma breve história do tempo: do Big Bang aos buracos negros**. Tradução de Maria Helena Torres. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

HEILBORN, Maria L. Corpo, sexualidade e gênero. In: DORA, Denise Dourado (Org.). **Feminino, Masculino: igualdade e diferença na justiça**. Porto Alegre: Sulina, 1997.

HUHTAMO, Erkki. Twin-touch-test-redux: Abordagem arqueológica da mídia para arte, interatividade e tatibilidade. In: DOMINGUES, Diana. (Org.). **Arte, Ciência e Tecnologia: passado, presente e futuro**. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

JAMESON, Fredric. **Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios**. Tradução de Ana Lúcia Almeida Gazzola. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2004.

JAMMER, Max. **Conceitos de espaço**: a história das teorias do espaço na física. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.

JAY, Martin. **Downcast Eyes**: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought. Disponível em: <http://findarticles.com/p/articles/mi_m2479/is_n3_v23/ai_18257196/>. Acesso em: 25 jul. 2010.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer história com imagens: arte e cultura visual. **Revista ArtCultura**, v. 08, n. 12, p. 97-115, jun. 2006.

KERCKHOVE, Derrick de. O senso comum, antigo e novo. In: PARENTE, André (Org.). **Imagem-máquina**: a era das tecnologias do virtual. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

LANDOWSKI, Eric. Modos de presença do visível. In: OLIVEIRA, Ana Cláudia de. **Semiótica plástica**. São Paulo: Hacker Editores, 2004.

LE BRETON, David. **Adeus ao corpo**: antropologia e sociedade. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 2003.

_____. **As paixões ordinárias**: antropologia das emoções. Tradução de Luís Alberto Salton Peretti. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

LEFEBVRE, Henri. **A vida cotidiana no mundo moderno**. São Paulo: Ed. Ática, 1980.

LE GOFF, Jacques. **O homem medieval**. Tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

_____. **O apogeu da cidade medieval**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. **Os Intelectuais na Idade Média**. Tradução de Marcos de Castro. São Paulo: José Olympio, 2003.

_____. **A civilização do Ocidente Medieval**. Tradução de Jose Rivair de Macedo. São Paulo: EDUSC, 2005.

_____. CHARTIER, Roger; REVEL, Jacques. (Org.). **A história nova**. Tradução de Eduardo Brandão. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____; TRUONG, Nicolas. **Uma história do corpo na Idade Média**. Tradução de Marcos Flamínio Peres. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

LEOTE, Rosangela. **Mobile Art**. Enciclopédia de Arte e Tecnologia do Itaú cultural. Itaú Cultural, São Paulo. Disponível em: <<http://cibercultura.org.br/tikiwiki/tiki-index.php?page=-%3Dmobile+art%3D->>>. Acesso em: 01 maio 2010.

LÉVY, Pierre. **As tecnologias da inteligência**: o futuro do pensamento na era da informática. Tradução de Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

_____. **O que é o virtual?** Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1996.

LUCENA, Tiago Franklin Rodrigues. **# m-arte: (((arte_comunicação_móvel)))**. Brasília: 2009.

LUZ, Rogério. Novas Imagens: efeitos e modelos. In: PARENTE, André (Org.). **Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

LYOTARD, Jean-François. **O pós-moderno**. Tradução de Heloisa Mendes Fortes de Oliveira. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

MACHADO, Arlindo. **Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas**. São Paulo: EDUSP, 2001.

MACHADO, Roberto. **Deleuze, a arte e a filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

MALISSE, Sthéphane. Entre arte e antropologia: diálogos e apropriações. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 48, n. 02, jul./dez. 2005.

_____. Um ensaio de antropologia visual do corpo ou como pensar em imagens o corpo visto? In: LYRA, Bernardete; GARCIA, Wilton (Org.). **Corpo e imagem**. São Paulo: Arte e Ciência, 2002.

MANESCHY, Orlando. Imagens deslocadas – vínculo, corpo e arte. In: MEDEIROS, Maria Beatriz de. (Org.). **Arte em pesquisa: especificidades**. Brasília: ANPAP, 2003.

MATTHEWS, Eric. **Compreender Merleau-Ponty**. Tradução de Marcus Penchel. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2010.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. Tradução de Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 2007.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. **Aisthesis: estética, educação e comunidades**. Chapecó: Argos, 2005.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **Conversas - 1948**. Tradução de Fábio Landa e Eva Landa. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. **O olho e o espírito**. Tradução de Paulo Neves e Maria Ermantina Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____. **A estrutura do comportamento**. Tradução de Márcia de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **O visível e o invisível**. Tradução de José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2007.

MICHAUD, Yves. O corpo e as artes visuais. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (Dir.). **História do corpo: as mutações do olhar**. Tradução de Ephrain Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008c.

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

MOULIN, Marie Anne. O corpo diante da medicina. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (Dir.). **História do corpo: as mutações do olhar**. Tradução de Ephrain Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008c.

NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. Merleau-Ponty: o corpo como obra de arte e a inexatidão da verdade. **Revista Cronos**, Natal, RN, v. 9, n. 2, jul./dez. 2008.

OLIVEIRA, Ana Cláudia de (Org.). **Semiótica Plástica**. São Paulo: Hacker Editores, 2004.

PAIM, Maria Cristina Chimelo; STREY, Marlene Neves. Corpos em metamorfose: um breve olhar sobre os corpos na história, e novas configurações de corpos na atualidade. **Revista Digital**, Buenos Aires, v. 10, n. 79, Dic. 2004.

PEIXOTO, Nelson Brissac. Passagens da imagem: Pintura, fotografia, cinema, arquitetura. In: PARENTE, André (Org.). **Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

PIMENTA, Emanuel Dimas de Melo. **Arquitetura Virtual: Fogo Sagrado**. Disponível em: <<http://www.emanuelpimenta.net/ebooks/archives/2000%20Arquitetura%20Virtual%20Fogo%20Controlado%20PT%20-%20Emanuel%20Pimenta.pdf>>. Acesso em: 21 abr. 2011.

PLAZA, Julio. **Arte e Interatividade**. Disponível em: <<http://www.cap.eca.usp.br/ars2/arteeinteratividade.pdf>>. Acesso em: 27 maio 2010.

POISSANT, Louise. A passagem do material para a interface. In: DOMINGUES, Diana. (Org.). **Arte, Ciência e Tecnologia: passado, presente e futuro**. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

POPPER, Frank. **Art of Electronic Age**. Nova Iorque: Harry N. Abrams, 1983.

RAFFESTIN, Claude. **Por uma Geografia do Poder**. São Paulo: Ática, 1993.

RIBEIRO, José da Silva. Antropologia visual, práticas antigas e novas perspectivas de investigação. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 48, n. 02, jul./dez. 2005.

ROCHA, Rose de Melo; PORTUGAL, Daniel B. Trata-se de uma imágica? Híbridação, visibilidade e (ir)realidade da imagem. In: ARAÚJO, Denize. Correa; BARBOSA, Marialva Carlos (Org.). **Imagibrida: comunicação, imagem e hibridação**. Porto Alegre: Plus, 2008. Disponível em: <<http://editoraplus.org/wpcontent/uploads/imagibrida.pdf>>. Acesso em: 12 maio 2010.

- RODRIGUES, José Carlos. **O corpo na história**. Rio de Janeiro: Fiocruz, 1999.
- SANTAELLA, Lúcia. **Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura**. 2. ed. São Paulo: Paulus, 2003.
- _____. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- _____. **Linguagens líquidas na era da mobilidade**. São Paulo: Paulus, 2007.
- SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- SANTOS, Douglas. **A reinvenção do espaço: diálogos em torno da construção do significado de uma categoria**. São Paulo: UNESP, 2002.
- SANTOS, Milton. **A natureza do Espaço: técnica e tempo, razão e emoção**. São Paulo: Edusp, 2004.
- _____, Milton. **Da totalidade ao lugar**. São Paulo: Edusp, 2008.
- SCHEPS, Ruth (Org.). **O império das técnicas**. Tradução de Maria Lúcia Pereira. Campinas, SP: Papyrus, 1996.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Regimes representativos da modernidade. **Revista Alceu**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 02, p. 28-41, jan./jun. 2001.
- SIBILIA, Paula. **O homem pós-orgânico: corpo, subjetividade e tecnologias digitais**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- SIEBERT, Raquel Stela de Sá. As relações de saber-poder sobre o corpo. In: ROMERO, Elaine (Org.). **Corpo, mulher e sociedade**. São Paulo: Editora Papyrus, 1995.
- SZAMOSI, Geza. **Tempo & espaço: as dimensões gêmeas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- TARNAS, Richard. **A epopéia do pensamento ocidental: para compreender as idéias que moldaram nossa visão de mundo**. Tradução de Beatriz Sidou. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.
- TASSINARI, Alberto. **O espaço moderno**. São Paulo: Cosac & Naify edições, 2001.
- ULPIANO, Cláudio. **A potência não orgânica da vida**. Disponível em: <<http://claudioulpiano.org.br.s87743.gridserver.com/?p=1531#more-1531>>. Acesso em: 03 ago. 2010.
- VAUCHEZ, André. O santo. In: LE GOFF, Jacques. **O homem medieval**. Tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

VILLAÇA, Nízia. **A edição do corpo:** tecnociência, artes e moda. Barueri, SP: Estação das letras Editora, 2007.

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

WEISSBERG, Jean-Louis. Real e Virtual. In: PARENTE, André (Org.). **Imagem-máquina:** a era das tecnologias do virtual. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

WOLLHEIM, Richard. **A pintura como arte.** Tradução de Vera Pereira. SP: Cosac Naify, 2002.

ZERNER, Henri. O olhar dos artistas. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (Dir.). **Historia do corpo:** da revolução à Grande Guerra. Tradução de Lúcia M. E. Orth. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008b.