

Processos de Criação na Fotografia

apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica

por Rubens Fernandes Junior

10

RESUMO

Reflexão sobre o conceito de fotografia expandida, aquela que enfatiza a importância dos processos de criação e os procedimentos utilizados pelo artista. A fotografia é hoje produto cultural complexo que contribui para a transmissão das mais variadas experiências perceptivas. O texto avalia as várias possibilidades de criação na fotografia contemporânea a partir dos processos criativos desenvolvidos pelos artistas.

PALAVRAS-CHAVE

Fotografia expandida, fotografia contemporânea, imagem fotográfica, sistemas de produção fotográfica.

ABSTRACT

Considerations over the concept of expanded photography, which focus on the creation processes and the proceedings of the artist. Nowadays, photography is a complex cultural product that contributes for the transmission of the most varied perceptions experiences. This paper evaluates some possibilities of creation in the contemporary photography from the creative processes developed by the artists.

KEYWORDS

Expanded photography, contemporary photography, photographic images, photographic process systems.

Para compreender a produção fotográfica contemporânea, bem como seus processos de criação e produção, temos que mergulhar no mundo das imagens, pois nada substitui a experiência de ver. Ver, comparar, elaborar conexões, estabelecer relações. Olhar para uma imagem e explorar suas potencialidades narrativas. A eliminação das fronteiras entre as diferentes formas de expressão, produção e circulação de imagens no mundo contemporâneo, torna cada vez mais difícil a tarefa de catalogar as manifestações das artes visuais, particularmente a fotografia. Da mesma maneira que percebemos o ir além, o ultrapassar de todos os limites, a contaminação das técnicas, o hibridismo dos suportes, verificamos o quanto é difícil e impreciso articular uma nomenclatura para a produção contemporânea.

Denominamos essa produção contemporânea mais arrojada, livre das amarras da fotografia convencional, de *fotografia expandida*, onde a ênfase está na importância do processo de criação e nos procedimentos utilizados pelo artista, para justificar a tese de que a fotografia também se expandiu em termos de flutuação ao redor da tríade peirciana¹ (signo – ícone, índice e símbolo). Alguns autores clássicos que discutem essa questão – Roland Barthes, Phillippe Dubois, Jean-Marie Schaeffer, Susan Sontag, entre outros – consideram a fotografia como manifestação icônica e indexical. Já Arlindo Machado e Vilém Flusser assumem que a fotografia, significativamente, também tem caráter simbólico².

A *fotografia expandida* existe graças ao arrojo dos artistas mais inquietos, que desde as vanguardas históricas, deram início a esse percurso de superação dos paradigmas fortemente impostos pelos fabricantes de equipamentos e materiais, para, aos poucos, fazer surgir exuberante uma outra fotografia, que não só questionava os padrões impostos pelos sistemas de produção fotográficos, como também transgredia a gramática desse fazer fotográfico.

A *fotografia expandida* portanto, tem ênfase no fazer, nos processos e procedimentos de trabalho cuja finalidade é a produção de imagens que sejam essencialmente perturbadoras. A *fotografia expandida* é desafiadora, porque subverte os modelos e desarticula as referências. Essa denominação, *fotografia expandida*, surgiu após muita discussão e reflexão em que buscava-se uma nomenclatura mais adequada. Na verdade, utilizava-se o termo “fotografia construída”, mas logo percebemos que essa denominação não dava conta do universo que pretendia contemplar. Em 1996, no Seminário “Panoramas da Imagem”, realizado no Mube-SP, produzimos um pequeno ensaio denominado *Descobertas e Surpresas na Fotografia Brasileira Contemporânea Expandida*.

Essa denominação *fotografia expandida* tem como base teórica os textos de Rosalind Krauss (onde em um deles ela discute a questão da *Escultura Expandida*³) e o texto de Gene Youngblood, que discorre sobre o *Cinema Expandido*⁴. Além disso, há um texto do artista e editor Andreas Müller-Pohle, *Information Strategies*, publicado na revista alemã *European Photography*⁵, em que ele discute algumas questões que despertaram o desejo de

compreender melhor essa nova fotografia, mais comprometida com o fazer fotográfico. Outro referencial teórico importante, que impulsionou esta pesquisa, foi a Crítica Genética⁶, que conhecemos através de Cecília de Almeida Salles, da PUC-SP, cuja proposta metodológica trouxe uma nova luz para estas investigações.

A produção contemporânea tem seu diferencial porque, quero entender, vivemos uma saudável crise: de um lado, vemos um esgotamento das artes plásticas tradicionais, e, do outro, temos um novo momento tecnológico em termos de produção imagética, no qual predomina a imagem digital. Essa crise é, em parte, responsável pelo interesse despertado pela fotografia – seja pelos museus e galerias, seja pelos colecionadores, pelos artistas visuais que estão aprendendo (de novo) a incorporá-la em seu trabalho, seja pelos próprios fotógrafos, que estão trilhando outros caminhos para concretizar sua produção e circulação de imagens fotográficas.

Para pensar essas questões em termos de produção fotográfica contemporânea, recortamos uma possibilidade dentre muitas, para tentar entender como a fotografia vem enfrentando as questões do imaginário nos últimos anos. Constatamos que caminhar nesse campo minado de possibilidades é tentar visualizar as poéticas do processo para buscar compreender em parte, esta fantástica aventura contemporânea. A fotografia é hoje, produto cultural de rara complexidade que contribuiu e continua contribuindo de forma categórica para a transmissão das mais variadas experiências perceptivas.

Lembramos que Marshall McLuhan no seu livro *Understand Media*⁷, explicitava que “hoje, as tecnologias e seus ambientes conseqüentes se sucedem com tanta rapidez que um ambiente já nos prepara para o próximo”, reforçando a idéia da semiótica peirciana, da qual “signo gera signo”. Ao surgir a nova tecnologia, defende Décio Pignatari, tradutor dessa obra de McLuhan, existe uma forte intenção de manter a anterior, que se torna mais artesanal.

Sem pretensão de querer açambarcar todas as possibilidades de criação de imagens, apontaremos e discutiremos algumas possibilidades que, com certeza, darão conta de alguns dos novos vetores da produção fotográfica contemporânea. Os procedimentos técnicos e o olhar retrospectivo sobre o processo são fundamentais para entender



o percurso do artista e essa questão é que nos levou a investigar melhor e acompanhar mais de perto o trabalho de alguns artistas.

A fotografia convencional, aquela que é produto de uma ação entre o sujeito e o objeto, intermediada por uma prótese, a câmera fotográfica, também precisa ser repensada, mas nosso interesse está centrado naquelas imagens que carregam a

centelha da inquietação, que estimula o leitor a refletir sobre aquilo que vê. Vilém Flusser autor do clássico *Filosofia da Caixa Preta - elementos para uma futura filosofia da fotografia*⁸, foi quem melhor ancorou a idéia de uma *fotografia expandida* já que seu trabalho vai aprofundar a crítica à questão da imagem técnica (e a fotografia foi a primeira delas), que na sua opinião devia “constituir denominador

Eustáquio Neves, *Crispin V*, 2004.

comum entre conhecimento científico, experiência artística e vivência política de todos os dias”.⁹

Flusser chama a máquina que produz essa imagem técnica de “caixa preta”¹⁰ com a finalidade de remeter à idéia de magia e mistério. Ao contrário das teorias que privilegiam o documento fotográfico e estudam a relação entre a realidade e a representação, Flusser afirma que

a fotografia supera a divisão da cultura entre ciência e tecnologia, de um lado, e arte, do outro. O conhecimento técnico e o comportamento técnico são agora experimentados pelas imagens técnicas, que devem “substituir a consciência histórica por uma consciência mágica (...) substituir a capacidade conceitual por capacidade imaginativa”.¹¹

Flusser propõe então que “toda crítica da imagem técnica deve visar o branqueamento dessa caixa preta”¹². Isso significa que como “leitores”, no sentido mais amplo possível, precisamos aprender a desmontar a obra para refazê-la. Defende Flusser que “as pontas dos nossos dedos são feiticeiros que embaralham o universo”¹³, ou seja, ao apertarmos teclas, estamos produzindo ações simples ou complexas que detonam processos nem sempre controláveis do ponto de vista sistêmico.

O que Flusser objetiva é tentar compreender o que se passa no interior da “caixa preta” ou seja, do aparelho. Este contém um programa que é limitador pela sua própria natureza construtiva e técnica. Ele chama o usuário desse aparelho, no caso o fotógrafo que obedece rigidamente o programa imposto, de “funcionário” pois são aqueles que conseguem dar conta dos receiptários e das bulas dos fabricantes, tanto de equipamentos, como de materiais sensíveis. Portanto, o fotógrafo-funcionário é aquele que trabalha dentro do programa, é um respeitador dos programas pré-estabelecidos, mas isso apenas conduz a uma previsibilidade nos resultados visuais.

Flusser pressupõe que o homem, e por extensão a Humanidade, “tem vestido o uniforme de funcionário para funcionar em função do aparelho e que os funcionários tornam as coisas funcionantes”¹⁴. Flusser na realidade aproxima o conceito de “funcionário” à idéia explorada pelo escritor Franz Kafka, tcheco como ele, que discute essas questões em parte de sua obra – *O Processo; Metamorfose, O Castelo*, entre outras. Ou seja, o “funcionário” kafkaniano que repete à exaustão suas tarefas, com a exatidão prevista tanto pela própria programação das suas tarefas, como pela imposição do sistema. Ele demonstra que o “funcionário” não consegue compreender a finalidade do aparelho, ou seja, não consegue aparelhá-lo, apenas produz ou reproduz as potencialidades inscritas no aparelho, que é grande, mas limitada.

Flusser critica o uso exagerado e repetitivo do programa que no caso da produção da imagem fotográfica tende a padronizar a visualidade e defende que o criador é aquele que penetra no interior da caixa preta e subverte as regras estabelecidas. O fotógrafo que produz a *fotografia expandida*, trabalha com categorias visuais não previstas na concepção do aparelho, ou seja, o artista tem que inventar o seu processo

e não cumprir um programa. Se não penetrar no interior da “caixa preta”, no limite, será ignorante em relação à linguagem. Portanto, os fotógrafos devem conhecer em profundidade a bula dos fabricantes – da máquina, do filme, dos químicos, dos softwares, etc – para poder atravessar os limites do aparelho e intervir nas suas funções.

Pode-se verificar com essas idéias que os procedimentos e as poéticas do processo dos fotógrafos que buscam ousar em seu processo de criação, não se esgotaram nesses quase 170 anos de história da fotografia. Para quem trabalha na direção da *fotografia expandida* sempre existirá potencialidades dormentes, mesmo quando é submetido à lógica do instrumento, o que torna viável a destruição dos modelos consagrados. Subverter o código impositivo é utilizar o equipamento, seus acessórios, o material sensível e os softwares com procedimentos contrários aos estabelecidos pelo seu produtor ou por sua tradição cultural. Aliás, para Flusser, o verdadeiro fotógrafo é aquele que procura inserir na imagem uma informação não prevista pelo aparelho fotográfico.

Por outro lado, se pensarmos a fotografia apenas como o resultado da obediência dos seus indicadores programáticos, talvez estivéssemos fadados a confiná-la na mesmice de um sistema fechado. Sabemos que o que permite a manutenção de qualquer sistema é o seu potencial estado de heterogeneidade, na qual as variáveis se combinam e se diferenciam continuamente. Em qualquer sistema fechado, temos um estado inicial de diferenciação que vai se degradando progressivamente, ou seja, o próprio sistema anuncia sua morte que é representada pela passagem do heterogêneo ao homogêneo. Por isso, existe o prazer pela ruptura, que se desdobra em diversas formas, que busca avançar todos os sinais previsíveis, derrubar todas as barreiras, inclusive aquelas que tradicionalmente definem as categorias ontológicas da fotografia. Uma espécie de Ordem e Caos permanente.

Romper uma matriz codificada, subverter os modelos instituídos, operar nas brechas dos programas. Essa é a tarefa do artista que reconhece o absurdo dos programas e não quer se submeter às regras e às combinações pré-estabelecidas pelo sistema. A fotografia sempre esteve aberta: tanto para aqueles que se quiseram mapeá-la e

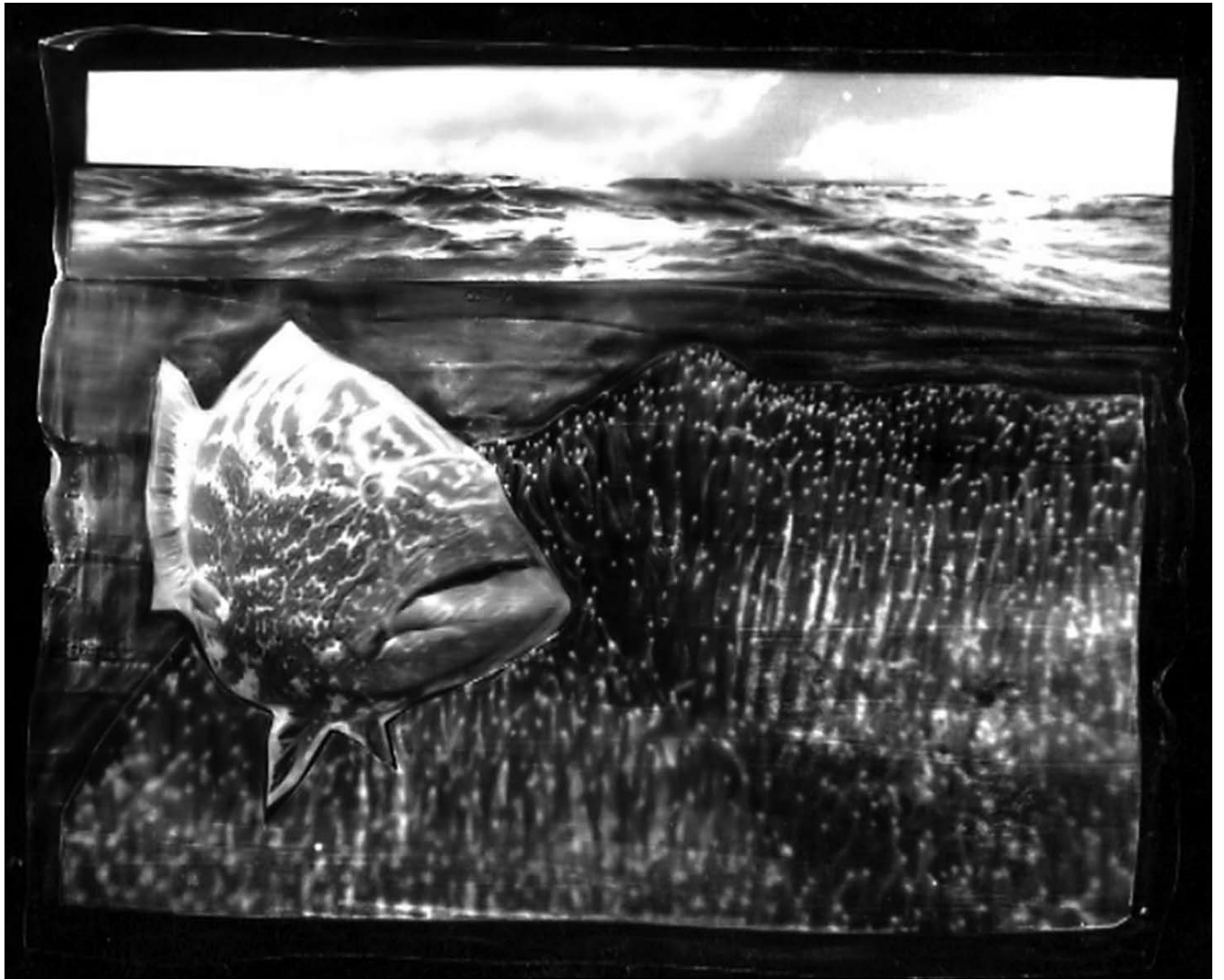


Odiros Mlászho, *Antecâmara da Máscara*, 2001.

circunscrevê-la em limites bem precisos, como para aqueles que se propuseram a explorá-la em direção da ampliação de sua área de atuação como linguagem e representação.

O projeto estético contemporâneo – e aqui se inclui a *fotografia expandida* – é exatamente a busca dessa diversidade sem limites e da multiplicidade dos procedimentos – novas formas do conhecimento

humano onde o mundo passa a ser entendido como uma trama complexa, extraordinária e instável. A fotografia contemporânea é hoje um suporte para várias manifestações imagéticas que exigem do espectador uma capacidade de leitura diferenciada. Cada vez mais o que temos é a apresentação de uma idéia, de um conceito orquestrando o trabalho do artista, que propõe



Cássio Vasconcellos, *Paisagem Marinha*, 1993.

uma lógica processual para tentar despertar o espectador diante de milhares de imagens que somos expostos diariamente.

Essa mestiçagem contemporânea, esse hibridismo entre os processos de produção, essa permanente contaminação visual, esses vôos alçados rumo ao desconhecido. balançam de tempos em tempos, as velhas certezas da imagem

fotográfica. As novas sínteses e combinações apontam cada vez mais para um entrelaçamento dos procedimentos das vanguardas históricas, dos processos primitivos, alternativos e periféricos, associados ou não às novas tecnologias.

Dentro dos conceitos de *fotografia expandida* (ou fotografia experimental, construída, contaminada, manipulada, criativa, híbrida, precária, entre

tantas outras denominações) devemos considerar todos os tipos de intervenções que oferecem à imagem final um caráter perturbador, a qual aponta para uma reorientação dos paradigmas estéticos, que ousam ampliar os limites da fotografia enquanto linguagem, sem se deter na sua especificidade. Não nos interessa mais apenas o cumprimento das etapas do processo codificado para o registro fotográfico. Agora, torna-se importante considerar os contextos de produção e as intervenções antes, durante e após a realização de uma imagem de base fotográfica.

Todos esses procedimentos técnicos apontam para as novas questões conceituais da fotografia. Não é mais suficiente apenas a preocupação com a aparente perda da referência fotográfica e de sua autoridade como documento testemunhal. A nova produção imagética deixa de ter relações com o mundo visível imediato, pois não pertence mais à ordem das aparências, mas sugere diferentes possibilidades de suscitar o estranhamento em nossos sentidos. Trata-se de compreender a fotografia a partir de uma reflexão mais geral sobre as relações entre o inteligível e o sensível, encontradas nas suas dimensões estéticas.

Para justificar essa produção estabelecemos uma conexão com as estratégias fotográficas contemporâneas formuladas por Andreas Müller-Pohle, no ensaio já citado *Information Strategies*, publicado na revista *European Photography*. Ele propõe algumas possibilidades para a produção de imagens fotográficas que, associadas aos inúmeros procedimentos técnicos aqui sugeridos, resultará no amplo panorama da *fotografia expandida*, que vem provocando um novo impacto nas artes visuais produzida nos últimos anos.

Atualmente, podemos realizar qualquer tipo de intervenção na produção de imagens fotográficas, em qualquer momento de seus diferentes estágios de produção, e em qualquer nível. Não se questiona mais a veracidade da fotografia. Fica claro que, uma vez tornado possível qualquer tipo de manipulação no registro fotográfico e, independentemente da dose de realismo, todas as imagens fotográficas são suspeitas. Como afirmado anteriormente, o mundo da representação visual está novamente em crise.

As imagens contemporâneas de base fotográfica, cada vez mais, se aproximam do mundo da ficção e representam a genuína carência de autenticidade do 'real' dos nossos tempos. Liberados que estão da preocupação testemunhal, os artistas

justapõem a aparência da "realidade" da fotografia com sua grande capacidade de intervenção e magia, fazendo-nos aproximar e vislumbrar um reino que está bastante próximo da razão e da experimentação, simultaneamente. Esta fotografia, em permanente expansão, aumenta seu vínculo com outras manifestações das artes visuais e muitos artistas começam a experimentar essas alternativas de produção de imagem a fim de superar as limitações impostas pelo aparelho, forçando os parâmetros de sua técnica para conseguir resultados que ultrapassem as barreiras que lhe são inerentes.

As estratégias propostas por Müller-Pohle, combinadas com os procedimentos técnicos sugeridos na pesquisa, oferecem três níveis de intervenção:

1. O artista e o objeto – a construção e o arranjo do assunto da fotografia, ou seja, como interferir no "mundo visível". Esta estratégia inclui tudo, desde naturezas mortas 'arranjadas' até a auto-encenação com o próprio fotógrafo diante da câmera, cujo campo de ação é ampliado em várias direções: diretor, construtor, dramaturgo, desenhista de cenários, ator, entre outros.

São inúmeros os procedimentos para a construção de uma imagem que ampliam a órbita conceitual da linguagem fotográfica. Dentre muitos procedimentos, destacamos: o *cut paper*; a produção de imagens por apropriação de outras imagens; a encenação do auto-retrato; a nova natureza morta (*still life*); as construções por miniaturas; a construção de "realidades"; a direção de cenas; as instalações e as esculturas: os diários íntimos; entre outros.

2. O artista e o aparelho – no sentido de usá-lo contrariamente a sua função preestabelecida, ou seja, ao seu programa de funcionamento.

Para Flusser, "as fotografias são realizações de algumas potencialidades inscritas no aparelho. O número de potencialidades é grande, mas limitado (...) O fotógrafo manipula o aparelho, apalpa-o, olha para dentro e através dele, a fim de descobrir sempre novas potencialidades. Seu interesse está concentrado no aparelho e o mundo lá fora só interessa em função do programa. Não está empenhado em modificar o mundo, mas em obrigar o aparelho a revelar suas potencialidades. O fotógrafo não trabalha com o aparelho, mas

brinca com ele. (...) O aparelho funciona, efetiva e curiosamente, em função da intenção do fotógrafo”.¹⁵ Ou seja, é a inquietação do usuário que trabalha buscando ultrapassar os limites impositivos dos equipamentos, esgarçando e reinventando suas possibilidades. Entendemos essa interferência no aparelho como, por exemplo, o movimento (horizontal, vertical, circular) da câmera durante o registro, gerando uma imagem trêmula e nem sempre reconhecível imediatamente; a câmera cega (*blind camera*); o uso de filtros sem intenções corretivas; a superposição de imagens; o desfoque como estratégia de representação; a câmera *pinhole* (buraco de agulha); o uso de câmeras artesanais, câmeras amadoras, câmeras de foco fixo com lentes de baixa qualidade; a fotografia sem o aparelho (sem câmera); entre outras.

3. O artista e a imagem – interferindo na própria fotografia – quer dizer, interferência no suporte (negativo e/ou positivo). O processo produtivo após fotografar implica, nessa estratégia, pelo menos uma etapa de processamento envolvendo a integração da fotografia em um ‘organismo visual’ mais complexo, combinando-a com outras mídias ou transferindo-a para outros suportes. Nessa alternativa de intervenção, associada aos diversos procedimentos, a fotografia vem desenvolvendo seu campo mais fértil de expansão, atuando ora na matriz negativa, ora na matriz positiva, ora combinando diferentes procedimentos, em busca de um esgarçamento da linguagem. As experiências visuais mais intrigantes nos últimos anos devem-se a essas inúmeras intervenções possíveis a partir do positivo e/ou negativo fotográfico. Podemos destacar a solarização, o fotograma, as fotomontagens e as superposições (os sanduíches), a revelação forçada; as alterações de processos químicos, como por exemplo, a substituição da revelação do filme positivo, no processo E-6 por C-41; a reprodução de processos primitivos como o cianótipo, heliografia, fotogravura, platina e paládio, Van Dyke, goma bicromatada; e ainda a manipulação da matriz após ser digitalizada via *scanner* e transportada para o computador, que, através de *softwares* variados, torna possível diversas alterações.

Não podemos esquecer que foram os fotógrafos que sempre ousaram romper as barreiras impostas, não só pelos fabricantes, mas também pela tradição e pelo conservadorismo das classes dominantes. Em 1989, John Szarkowski, curador de fotografia

do MOMA por quase quatro décadas, realizou uma belíssima exposição para comemorar os 150 anos da fotografia. O eixo central da exposição dava aos fotógrafos o crédito do desenvolvimento técnico da fotografia e não à indústria. Ou seja, foram os fotógrafos os verdadeiros responsáveis pela evolução tecnológica, já que sempre foram eles que utilizaram os equipamentos e os materiais sensíveis além dos limites estabelecidos, para superar as limitações impostas pelo sistema.

A fotografia contemporânea quer-se transgressora, e para isso é capaz de assumir os mais diferentes e insólitos procedimentos experimentais. Com certa dose de certeza, podemos afirmar que a fotografia foi a linguagem mais reinventada nos últimos 170 anos. A nova produção imagética não deixa de ter relações com o mundo visível imediato, pois não pertence mais à ordem das aparências, mas aponta para as diferentes possibilidades de suscitar o estranhamento em nossos sentidos. Trata-se de compreender a fotografia a partir de uma reflexão mais geral sobre suas intrincadas relações, encontradas nas suas dimensões figurativas e plásticas.

Hoje, a fotografia não está mais preocupada em flagrar um instante no tempo, pois o caráter efêmero da ação quase já não tem o mesmo interesse para o mundo da visualidade. Sabemos muito bem o que querem os artistas com a fotografia: através dos procedimentos específicos de um fazer artesanal, dotar sua imagem de densidade política, densidade histórica e densidade poética.

Não devemos ter nostalgia daquela fotografia que era fruto de uma espécie de aliança entre os programas pré-estabelecidos e um modo de ver o mundo. A fotografia contemporânea abdicou essa busca incessante da tensão do momento decisivo – o acontecimento singular e sua historicidade – e se voltou para a direção de outras evidências. Por isso mesmo é que podemos compreendê-la mais como conceitos que expressam idéias, como uma possibilidade que se dilata visualmente para questões mais subjetivas. As imagens contemporâneas causam uma sensação de explosão e de unidade ao mesmo tempo, pois não trazem a serenidade, mas inquietação. Ruídos, incompletudes, ausências, o interesse pela banalidade do cotidiano, processos de fragmentação e simultaneidade, processos de desconstrução. Tudo articulado numa espécie de narrativa visual que cria uma irresistível atmosfera de encantamento.

Vivemos um momento de culto excessivo a uma

hegemônica subjetividade. Daí, talvez, a produção contemporânea buscar problematizar suas questões nos limites, na expansão, nas questões da identidade, da memória, do território, das etnias, do coletivo, do gênero, do corpo, da materialidade do suporte, entre muitas outras. Na verdade, busca-se uma resposta aos exauridos sistemas de dominação impostos principalmente pelo mercado.

A *fotografia expandida* é uma possibilidade de expressão que foge da homogeneidade visual repetida a exaustão. Uma espécie de resistência e libertação. De resistência, por utilizar os mais diferentes procedimentos que possam garantir um fazer e uma experiência artística diferente dos automatismos generalizados; de libertação, porque seus diferentes procedimentos, quando articulados criativamente, apontam para um inesgotável repertório de combinações que a torna ainda mais ameaçadora diante do vulnerável mundo das imagens técnicas.

A produção contemporânea, se confirma e se mostra como uma apaixonada experiência pelo fazer, cuja intensidade, provocada pelos ruídos e estranhamentos que saltam aos olhos, cria uma fascinante surpresa que põe em êxtase os nossos sentidos, pois tem a capacidade de nos transportar para um outro mundo de luzes e sombras, que se articulam numa atmosfera plural e pelas tensões que daí emanam.

NOTAS

¹ Ver teoria geral dos signos, de Charles Sanders Peirce.

² Arlindo Machado buscou ampliar esse entendimento do signo fotográfico, incorporando nessa reflexão a fotografia como símbolo. Considerando os elementos codificadores da fotografia como arbitrários e convencionais, a fotografia, particularmente a contemporânea, dá abertura para teorizá-la como manifestação simbólica, elaborando-a como lei ou norma generalizante. A fotografia é uma atividade técnica extremamente precisa, resultante de medidas específicas determinadas histórica e ideologicamente pelo fabricante. Tudo é resultado de um conjunto de regras necessário para sua concretização. Essa adequação a um modelo é que pode caracterizar a fotografia como símbolo, dada a universalidade dos seus procedimentos.

³ Ver "Sculpture in the expanded field", in: revista *October*, Nº 8, primavera 1979.

⁴ Ver *Expanded cinema*, Gene Youngblood, A Dutton Paperback, 1970.

⁵ "Information Strategies", in revista *European Photography*. Göttingen: Volume 6, Nº 1, Jan.-Mar., 1985.

⁶ Para Cecília Almeida Salles, "chamamos de Crítica Genética às pesquisas que têm como objeto os documentos dos processos de criação e o propósito de compreender aquele percurso específico. São

estudos de caso, cuja metodologia enfatiza o olhar retrospectivo, isto é, uma crítica que acompanha e interpreta, com o auxílio de instrumentos teóricos diversos, a história da obra de arte."

⁷ Marshall McLuhan. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo, Cultrix, 8º ed., 1974.

⁸ Vilém Flusser, *Filosofia da caixa preta – elementos para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2002.

⁹ Idem, p.18.

¹⁰ Para Flusser, se desconhecemos o que se passa no interior da caixa preta, "somos, por enquanto, analfabetos em relação às imagens técnicas. Não sabemos como decifrá-las".

¹¹ Idem, p.16.

¹² Idem, p. 25.

¹³ Vilém Flusser. *Elogio da superficialidade* (manuscrito inédito – versão em português de: Lob der Oberfächlichkeit), p.11.

¹⁴ Gustavo Bernardo. *A dúvida de Flusser*. São Paulo: Globo, 2002, p.170.

¹⁵ Vilém Flusser. *Filosofia da caixa preta – ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2002, p.23.