

Leituras Iconográficas e Pós-Modernidade: da criação humana à criação do humano/máquina

RESUMO

A criação de imagens ou das propostas visuais pelos artistas de diversas épocas foi, gradativamente, sofrendo transformações no modo representativo nos campos da iconografia e da iconologia, devido às novas tecnologias e aos novos métodos científicos.

ABSTRACT

This article describes the means for creating imagery in the context of the new technologies and scientific developments. These changes are seen within the context of the post-modernity condition.

GRANDES SOMBRAS, REPRESENTAÇÕES de angústia e sofrimento nas imagens humanas do início do século materializaram-se pelas técnicas de xilogravura, em torno de 1905, manifestando e comunicando não só o drama individual do ser, mas, igualmente, o drama da sociedade. Esta técnica, introduzida na Europa por volta do século XV e inspirada nos vitrais góticos, com linhas negras contornando as figuras, a dramaticidade e os sentimentos evocativos do contraste, já fornecia uma antecipação de uma Pós-Modernidade emergente.



Maria Beatriz Furtado Rahde

Prof. Dr. do Prog. de Pós-graduação da FAMECOS/PUCRS

Amedeu Modigliani - Expressionismo: *Cabeça de mulher* (1917)

Se teoricamente foram os anos setenta que marcaram o início da Pós-Modernidade (Harvey, 1992), os movimentos iconográficos pós-modernos tiveram sua origem no Expressionismo, no Cubismo, no Dadaísmo, com técnicas de combinações de materiais, como a colagem, na sua maneira livre de pintar. Imagens de histórias em quadrinhos, garrafas de coca-cola, restos de papel pintado, pedaços de tecido, que se denominaram de *combine-painting* na década de sessenta foram as pioneiras concepções imagísticas elaboradas pelo americano Robert Rauschenberg entre 1960-1970, no movimento Neo-Dada (Thomas, 1994).



Fernand Léger – Cubismo: *Jazz* (1912-1925)

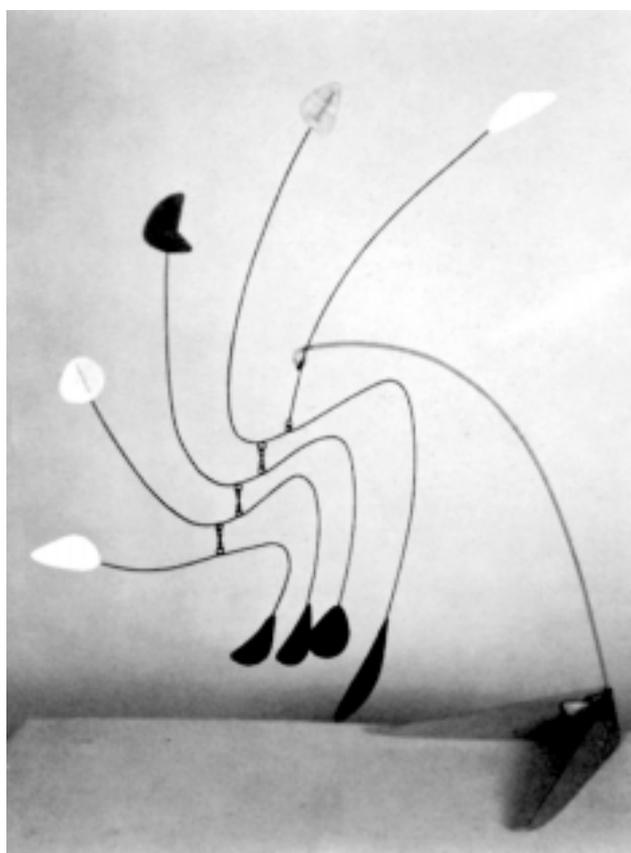
O *environment*, uma organização artística dos espaços, destaca-se, entre muitos, neste período de transição, empregando diversos materiais e elementos da mídia para chamar diretamente a atenção sobre a capacidade de associação e predisponibilidade de reflexão por parte do espectador. Nesta direção, novas figurações foram alcançando numerosas e diversificadas formas, no

transcurso de sua expressividade.

Experiências de representações visuais levaram os artistas dos anos 60 a interagir com a ciência e a tecnologia sob o nome de *arte cinética*, utilizando-se da luz, do movimento e da cor, numa tentativa de sistematizar a arte visual.

Era a busca de resolução de problemas propostos pelo Construtivismo, pelo Dadaísmo, pelo Surrealismo e os artistas, na sua maioria, passaram a interessar-se por uma tecnologia crescente, que os conduziu, gradativamente, na procura de novos caminhos experimentais.

Esta busca levou-os a abandonar exer-



Alexander Calder – *MóBILE* (1968)

cícios com materiais tradicionais, pois estavam mais preocupados em realizar mudanças no interior do universo gráfico/plástico, do que na realização da obra de arte, buscando alternativas de construção formal e visual que modificassem a expressividade das imagens, por meio da inovação da arte com a tecnologia e a ciência

Em 1967, no Museu de Arte Moderna

de Paris realizou-se a exposição “Luz e Movimento”, organizada por Frank Popper. Esta mostra reuniu artistas plásticos que buscavam a expansão da *arte cinética* e os trabalhos apresentados foram constituídos de obras criadas e construídas pelo movimento real da luz artificial, conforme o organizador da mostra. Alguns estavam ainda preocupados ou inspirados pelos fenômenos estéticos, entretanto, a maioria deles buscou na técnica os meios de expressão ainda pouco usados até aquela década (Popper, in: Parente, 1993).

“Deste modo, arcos, spots projetores dos mais variados tipos...tubos de néon...brancos ou coloridos, tubos fluorescentes faziam sua entrada maciça num museu, criando ritmos engendrados ou produzindo efeitos...da intensidade, da diversidade dos projetores...Essas características técnicas do componente da ‘luz’ combinavam-se de uma maneira extremamente diversa dos movimentos mecânicos simples...eletrônicos, ...hidráulicos...dos movimentos aleatórios dos ‘móviles’ e dos movimentos com fonte de luz própria.” (Popper, in: Parente, 1993)

Entretanto, cabe salientar que o artista tcheco, Zdenek Pesánek já havia construído formas cinéticas, por volta de 1925, que operavam com a exploração da luminosidade artificial e as possibilidades óticas da luz elétrica. Pesánek explorou uma análise teórica da luz artificial, buscando as diferenças entre a luz/plano e a luz/espacial. Nestes aparatos e acordes obtidos por teclados de piano, acoplados matematicamente ao elemento de transmissão de luz, os efeitos da luz e do som exibiam formas multicores de luminosidade, numa composição de manchas abstratas de cor que fascinava os artistas (Thomas, 1994). Era uma nova abstração de imagens projetadas no espaço, que alcançou o seu auge nos anos sessenta: as formas imagísticas deixavam de ser apenas visuais para se tornarem audiovisuais, con-

cebendo-se a música cinética de cor, a síntese cosmológica da música, das matemáticas, numa conjugação dos conhecimentos científicos com os conhecimentos pictóricos.

Propostas ambientais passaram a dominar os anos setenta, por meio de labirintos, jogos, transformações de estruturas em espaços internos, criados com técnicas coloridas ou efeitos musicais e reflexões em torno de formas fotografadas e expostas com textos, na sua maioria herméticos, que eram colocados diante do espectador para serem interpretados. A intervenção do público na obra tornou-se um fator natural, já que esta era uma das muitas intenções destas propostas.



Vera Chaves – Testartes: *O que há por detrás?* (1975)

Na XXXVII Bienal Internacional de Veneza, em 1976, diversos artistas apresentaram tais propostas. Interessante e intrigante era o trabalho da gaúcha Vera Chaves, com seus “Testartes”, enfocando aspectos da percepção do observador frente à fotografias em preto e branco, que mostravam portas, portões, janelas fechadas, balcões. Envolvendo o espectador nos seus processos imaginários e mentais, a artista estava interessada nas leituras destas imagens e, principalmente, nas respostas que tais fotografias desencadeavam naqueles que observavam estas imagens e deixavam por escrito suas impressões pessoais, diante da questão: “O que há por detrás?”

Estas e outras propostas, como já havia realizado a escultora Lygia Clark, entretanto, constituíam-se na desestetização da arte, não importando, realmente, se os tra-

balhos se configuravam como obra de arte, mas procurando também envolver o espectador nos aspectos psicológicos da leitura imagística.

Na década de oitenta houve uma quebra de relações na arte visual das décadas anteriores e passaram-se a pesquisar as novas tecnologias, como o computador e o audiovisual, estabelecendo-se verdadeira revolução nas artes.

A técnica passa a ser valorizada para finalidades estéticas e é a partir daí que se pode estabelecer uma arte da tecnologia e da ciência, na qual a pesquisa estética e a pesquisa tecnológica se interrelacionam.

Os artistas deixaram-se envolver pelas possibilidades da inteligência artificial, buscando o conhecimento de dados técnicos que permitiram o aperfeiçoamento de programas de computação gráfica capazes de realizar com a máquina, o que antes era produzido pela mão humana.

Novas propostas imagísticas foram criadas, buscando-se a ligação entre o conhecimento artístico do homem e as novas tecnologias para a solução das criações estéticas. A teoria e o fazer artístico, antes distanciados do apoio da solução científica, encontraram novas formulações, atendo-se mais ao processo do que ao produto final no conceito de obra.

As imagens ocuparam outros espaços, pois que numerosas produções artísticas passaram a necessitar de cálculos e sistematização matemática. Iniciou-se, assim, uma nova era na qual o impacto das novas tecnologias, utilizadas como ferramenta de criação, provocaram mudanças fundamentais na concepção da cultura (Popper, in: Parente, 1993).

É desta forma que a imagem não mais é o lugar da metáfora mas da metamorfose, diz Couchot (1988), pois os artistas que trocaram o lápis, o papel, as telas e as tintas por outras possibilidades tecnológicas encontraram novas formas de exploração das imagens, unindo criatividade com soluções técnicas, ou mesmo soluções matemáticas. E estas imagens manipuladas

e/ou digitalizadas em programas específicos dos computadores interagem com o espectador, conduzindo-o a uma nova alfabetização em que o simbólico e o imaginário se entrelaçam, criando uma nova “beleza” estética, que muitas vezes foge à compreensão do fruidor da obra.

Se a arte /tecnologia vem se tornando cada vez mais interativa ela está se transformando num meio pelo qual nós refletimos e nos comunicamos com nós mesmos, argumenta Rokeby (1997), da mesma forma que um reflexo de nossa imagem num espelho, que se transforma pelas muitas distorções das sombras refletidas.



George Segal – Instalação: *A janela do restaurante* (1967)

Supõe-se que estas novas tecnologias estão provocando surgimento de novas linguagens imagísticas, novos pensamentos, sentimentos e percepções, como a lenda japonesa *Das imagens misteriosas dos reflexos*, que oferece uma interessante analogia.

Numa distante aldeia japonesa de Yowcuski os espelhos eram desconhecidos. Certo dia um jovem camponês encontrou na rua um espelho de bolso e, como era a primeira vez que via tal objeto, admirou-se ao ver nele a imagem de um rosto moreno, de olhos escuros e inteligentes. Imediatamente pensou ser o retrato de seu falecido pai, julgando ser um aviso dos deuses. Guardou o objeto num lenço e levou-o para sua casa, escondendo-o num jarro para que estivesse seguro. Dia após dia, olhava o rosto refletido com veneração, sem saber que

sua esposa, Lili-Tsee observava seus movimentos. Intrigada com a repetição dos atos do marido, Lili-Tsee esperou ficar só e pegou o objeto, olhando-o atentamente. Que viu ela? O retrato de uma linda mulher o que a encheu de ciúme e ódio. Com o rosto contorcido, olhou mais uma vez a terrível imagem, sem entender porque o marido admirava um rosto tão feio! Sem animo para nada, Lili-Tsee esperou o marido que, ao chegar, foi logo agredido por palavras ásperas. “É assim que mereço ser tratado depois de um ano de casamento?” perguntou, indignado. “O mesmo te posso perguntar – disse a esposa – uma vez que guardas retratos de mulheres no meu jarro de rosas”. “Que queres dizer” ? perguntou o camponês admirado e estendendo a mão para o espelho que a mulher lhe mostrava: “Que tens outra mulher, que é feia e que isto eu não compreendo!”- exclamou Lili-Tsee. Tomando o espelho, o camponês murmurou: “Lili-Tsee, o que estás dizendo? O retrato é a viva imagem de meu venerado e falecido pai. Encontrei-o na rua e o guardei comigo para lembrar-lhe a imagem...” “Supões-me incapaz de distinguir o rosto de um homem do de uma mulher?” - respondeu a esposa com indignação, voltando-lhe as costas e chorando, ao imaginar sua felicidade destruída por aquele retrato. Enquanto o marido achava completamente ridícula a acusação de sua companheira passou pela porta aberta da pequena casa, um monge que havia escutado as palavras ásperas dos esposos. Inteirado dos fatos pelo casal indignado, o monge retrucou: “Deixai-me ver este retrato”. Assim que olhou a imagem refletida no espelho, o monge inclinou-se respeitosamente e disse com voz comovida: “É o retrato dum venerável sacerdote; não compreendo como puderam os dois enganarem-se desta forma! Deixai-me guardar esta imagem junto às santas relíquias do templo!” E abençoando o casal, foi-se embora, segurando respeitosamente o espelho contra o peito.

Esta fábula demonstra que os reflexos transformados “são as chaves para a

compreensão do mundo... A auto-imagem é a referência conhecida contra a qual os fenômenos da transformação são registrados” (Rokeby, 1997). O reflexo de uma imagem pode nos iludir com a referência do nosso próprio reflexo. Por esta razão a imagem pode transmitir um sem número de reflexos, de significações diferenciadas, dependendo do ângulo prismático pelo qual a visão humana dirige a sua atenção. As obras de arte não são espelhos diz Gombrich (1986), mas, como espelhos, elas participam da artilosa magia da transformação imagística, tornando as imagens simulacros de algo ausente, ou, como diz Maffesoli (1995), a sombra das coisas num movimento sem fim.

A descoberta da fotografia no século passado e, posteriormente, a decomposição fotográfica para a obtenção do movimento com o cinema, são exemplos significativos da magia transformadora da imagem. O cinema como invenção científica e objeto de lazer nos parques de diversões está fugindo da esfera do contar uma história para se tornar uma verdadeira fábrica de ilusões imagísticas. A arte e a tecnologia ligaram-se tão intimamente para envolver o espectador no mundo do entretenimento, que a “arte de contar uma história” vem se tornando secundária. Parece que o drama, o cotidiano não mais importam na era tecnológica. As indústrias de efeitos especiais tomaram o lugar da criação literária, em que o roteirista trabalhava o significado para que a história prendesse a atenção, despertasse a curiosidade e o prazer de assistir a um filme, apreendendo as complexidades de uma trama bem urdida. Os efeitos especiais ilusórios, obtidos pela moderna computação gráfica tornam o roteiro secundário. Contar uma história em metros de celulóide, em poucos anos, será objeto do passado, já que a digitalização vem dominando a indústria cinematográfica.

O diretor e produtor George Lucas, da série Guerra nas Estrelas que lançou recentemente “Episódio I – A Ameaça Fantasma”, com mais de 1900 efeitos especiais,

acredita que no próximo século os estúdios vão utilizar câmaras digitais com interfaces compatíveis a computadores que vão criar os efeitos especiais. O novo filme do diretor, já é 95% digital e o Episódio II da série, programado para lançamento em 2002 será todo produzido, editado e projetado com a nova tecnologia. Desta forma, a tecnologia digital dispensará as milhares de cópias para distribuir às salas de projeção: Os filmes serão guardados em arquivos digitais e transmitidos por satélite e fibra ótica.

Nesta perspectiva os críticos de cinema são enfáticos em afirmar, na sua maioria, que a grande atração dos novos filmes são os efeitos especiais e as inovações tecnológicas que cercam a geração destas novas imagens, com riqueza de detalhes excepcionalmente elaborados, tornando-se possível mostrar na tela formas imagísticas, as mais impossíveis de serem concebidas, mas tornadas realidade pelo imaginário do cineasta e pela visão do espectador, graças aos recursos gráficos da tecnologia digital, reflexo da transmutação de outros valores entendidos como Pós-Modernos, em que as mais diversificadas manifestações das imagens vêm apresentando um teor transformador das coisas existentes.

O caráter antecipador das imagens leva-nos à indagações sobre o seu futuro, tendo como base as últimas décadas deste século. A informatização, a computação gráfica, a comunicação global, são fatos que corroboram a supremacia das novas tecnologias, que vêm constituindo uma nova sociedade, embora ainda não haja o domínio de todas as pessoas que compõem esta sociedade pós-utópica sobre como dominar e manipular estas novas linguagens visuais.

É assim que as inovações tecnológicas no campo da imagem permeiam a criatividade humana na articulação de novas elaborações formais que se articulam com o social, envolvendo o imaginário com novas formas e novos mundos possíveis de conceber com o conhecimento das novas tecnologias.

Autores de ficção científica como Ray

Bradbury ou Isaac Asimov, já nos anos 40 e 50, projetaram imagens de condições pós-modernistas, nas quais a libertação do destino humano em campos ilimitados foram muito além das contingências do espaço real. A tecnologia criada pela literatura de ficção apresentou realidades sempre muito adiante da própria época e dentre estas então fictícias realidades fantásticas, a realidade virtual já ia além do fliperama ou da televisão, num profundo desejo de projeção dos sentidos humanos, criando novos mundos, novas imagens do inconsciente, numa comprovação da possibilidade da existência de novas realidades. Numa concepção Pós-Moderna, a criação gráfico/plástica está presente no processo do imaginário, das tecnologias de projeção de formas e idéias que se transformam numa outra realidade que não se pode denominar irreal ou virtual, pois tudo o que a imaginação projeta, a tecnologia vem tornando possível de se tornar realidade.

O papel hermenêutico da arte é capaz de reproduzir e re-interpretar os muitos saberes humanos, permeados por estudos de resolução formal da arte/tecnologia, na criação de mundos e cenários que interagem com a realidade vivida e a realidade desejada. Einstein já dizia que a imaginação humana é mais poderosa que o conhecimento e, atualmente, a imaginação, aliada ao conhecimento das novas tecnologias, têm permitido ao homem o alcance da mais inimaginável idéia formal.

Considerando a imagem como fragmentária, Parente (1993) reflete sobre sua desmitificação do todo. As imagens indiferenciadas da televisão, as imagens homogeneizadas do digital, as imagens totalizadas do holograma demonstram a racionalidade cristalizada pelas novas tecnologias. A representação imagística deixa de ser a “janela da alma”, passando a ser a “janela do cérebro”, que passa a controlar as funções do potencial criativo, controlar a imagem e o olhar para novos mundos. É, pois a linguagem que faz da imagem um objeto, e do olho, um sujeito. Diz ainda Parente:

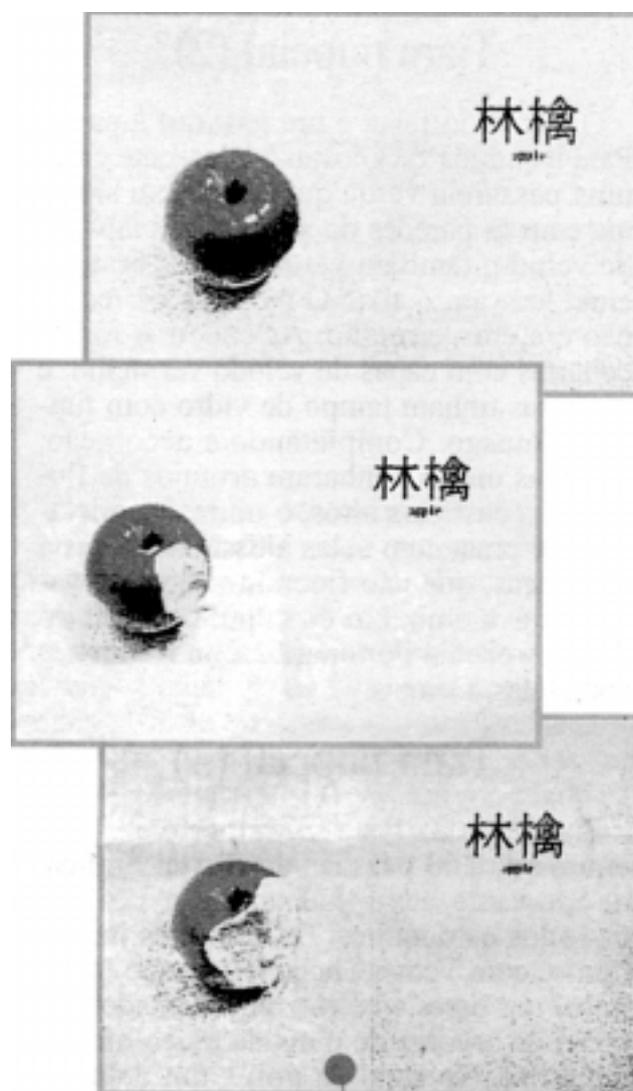
“Primeiro encontramos... uma imagem que faz cintilar nossa percepção, nosso pensamento. Em seguida nos encontramos mergulhados nela, para pensar com ela... Hoje, com a industrialização da imagem, a imagem pensa em nosso lugar. Havíamos feito da imagem a nossa morada, doravante ela faz de nós sua morada...”

Para melhor compreensão destas idéias é necessário que se adquira um alfabetismo crítico no domínio da leitura destas novas formas imagísticas, na compreensão dos seus significados formais e como estas formas podem ser analisadas no seu contexto cultural, o que elas significam, como elas influenciam e como podem moldar seus leitores. Como o universo das letras, o universo imagístico necessita ser lido e interpretado. A imagem é elemento de escrita e leitura, estabelecendo um diálogo entre o criador e o receptor, tendo por base a experiência visual da realidade, uma alusão, uma lembrança, uma estrutura que pode criar muitas formas de beleza harmônica. As imagens da Pós-Modernidade, desconstruídas, relidas, re-interpretadas apresentam outros domínios e outros conceitos de linguagem em que imperam territórios livres e ilimitados. A pluralidade da tecnologia vem proporcionando aos artistas e comunicadores gráficos inumeráveis campos de exploração do irreal/real com os mundos virtuais, que vão exigir uma atenção cada vez maior para a sua compreensão: do lúdico, do onírico, do realismo fantástico que vêm permeando os movimentos artístico/culturais, através da História da Arte que recebe de braços abertos a arte/ciência nos últimos tempos.

No virtual está sendo possível a criação de novos “mundos”: As imagens deixam de ser apresentadas, delineadas à visão para se tornarem parte de nós mesmos, serem habitadas, vivenciadas como extensão de nosso corpo e espírito em novas realidades. Diante do mundo das artes, que consistia na criação e na contemplação imagística estará o homem preparado para fazer parte dos novos mundos virtuais? As realidades virtuais que aí estão, obrigam-nos a

interrogar-nos sobre a natureza do que é realidade pois que a imagem virtual, produto da imaginação complementada pelas inovações tecnológicas, recria o sonho e nos torna protagonistas do mundo antes considerado da fantasia, numa união da sensibilidade com a cognição.

A imagem passou a se reproduzir, refere Parente. Ela passou a reproduzir o sujeito; as imagens da era da sua reproduzibilidade técnica é a imagem na era da automatização do sujeito. “A imagem, que integrava uma cultura, se colocou ao lado da tecnociência como forma de estabelecer seu pequeno império de sujeição”, pondera ainda este autor.



Masaki Fujihata - Arte Virtual: *Beyond Pages* (1999)

Construir imagens artesanalmente ou construí-las com o auxílio das máquinas é

simplesmente uma troca de ferramenta para a solução formal. O importante é saber, saber ver, saber fazer e saber ser, isto é, buscar caminhos capazes de ativar a criatividade, a sensibilização para a construção de novos saberes, plurais, nos quais os atos de conhecimento serão, na sua essência dirigidos e orientados pela imaginação criadora, sem sujeições, sem preconceitos ou busca de modismos. A procura por uma ordem estética é imprescindível, prevalecendo não mais o indivíduo encastelado no seu ato criativo, mas o homem, a criatividade a estética e a ética como peças de um produto da obra para a sua comunicação com o mundo por meio da imagem. Estas ponderações poderão se constituir na chave para a não automação humana, mas a sua relação com a cultura em que vive, quando padrões éticos e estéticos se tornarem reais sustentáculos do processo de criação.

Considerações finais

Estas reflexões conduzem-nos à visão de uma interpenetração cultural em que os contrários se tornam aliados, pondera Maffesoli (1995), parafraseando uma afirmativa já preconizada por Leonardo da Vinci (1452-1519), quando afirmou que a verdadeira harmonia se encontra na repetição dos contrários, que, em última análise, é uma das características da Pós-Modernidade, isto é, a união e a repetição das formas contrárias. É desta maneira que os estilos específicos deixaram de existir como cânones imutáveis e se mesclaram a novas configurações, numa associação de novos fatores que aumentam a eficiência das soluções formais.

A compreensão e a releitura do universo das imagens possibilita o encontro de caminhos diversificados, direcionando-nos para novas reflexões sobre o processo criativo das muitas formas imagísticas, relacionando conceitos e sentimentos, buscando a ciência como um dos pontos de soluções

de problemas formais, imaginando novas inferências, pois é com a imaginação que o homem vem construindo o mundo para a transformação do universo.

Ao lado da filosofia a arte há de ser considerada entre as mais altas atividades humanas, pois ela tem por objeto aquela mesma essência das coisas, aquele universal que é o objeto da filosofia. Enquanto a filosofia apresenta este universal mediante conceitos abstratos, a arte o representa, mediante imagens, que, abstratas ou não, realizadas como tecnociência ou não concretizam fantásticamente o universal racional no particular sensível. É o oferecimento do inteligível quando aprendemos a compreender o alfabeto cada vez mais amplo das concepções iconográficas; é o racional concretizado no sensível que há de ser objeto de múltiplas leituras para a compreensão conceptual.

A imagem é infinita. Refletir sobre ela e seus fractais poderá ser a grande chance das novas leituras imagísticas da arte e da tecnologia para o século XXI ■

Referências

- COUCHOT, Edmond. *Images: de l'optique au numérique. Les arts visuels et l'évolution des technologies*. Paris: Hermès, 1988.
- DE VINCI, Leonardo. *Tratado de la pintura*. Madrid: Aguilar, 1950.
- GOMBRICH, E.M. *Arte e ilusão*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1992.
- MAFFESOLI, Michel. *A contemplação do mundo*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.
- PADOVANI, U. *História da filosofia*. São Paulo: Melhoramentos: 1961.
- PARENTE, André (org). *Imagem máquina. A era das tecnologias*

do virtual. Rio de Janeiro: Ed.34, 1993.

POPPER, Frank. As imagens artísticas e a tecnociência. In: PARENTE, André. *Imagem máquina. A era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993, p. 201-213.

ROKEBY, David. Espelhos transformadores. In: DOMINGUES, Diana. *A arte no século XXI. A humanização das tecnologias*. São Paulo: UNESP, 1997, p. 67-69.

THOMAS, Karin. *Hasta hoy: estilos de las artes plasticas em el siglo XX*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994.