



GEMINIS

[ESPAÇO CONVERGENTE - ENSAIO]

NARRATIVAS DA ARTE NO MEIO DIGITAL

BEATRIZ LAGOA

*Doutorado em História da Arte (Puc-Rio), Pós-doutorado em
Mídias Digitais (PACC-UFRJ). Professora adjunta da Escola de
Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro.
E-mail: b-lagoa@hotmail.com*

RESUMO

Este artigo trata de um projeto que conjuga temas de História da Arte aos meios digitais, visando apoio didático à disciplina. A opção por uma narrativa que permita desdobramentos em camadas de significados percebe o potencial de memória, agenciamento e interação que a rede oferece nos dias de hoje, visando estimular os espaços de reflexão além das imagens e textos apresentados.

Palavras-chave: arte; digital; cultura; tecnologia.

ABSTRACT

This article joins some themes of art history to digital media, intending didactic support. The option for a narrative that allows developments in layers of meanings, achieves the potential for memory, search and interaction offered by the network nowadays, stimulating reflection beyond the presented images and texts.

Keywords: art; digital; culture; technology.

INTRODUÇÃO

A necessidade de atualizar e reestruturar o conteúdo da disciplina História da Arte, ministrada para alunos de graduação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro que lidam com projetos de direção de arte, redação, rádio, fotografia e cinema, foi o que motivou a conjugação de alguns temas desta complexa disciplina aos meios digitais, que disponibilizam textos, gráficos, fotos, sons, vídeos e filmes na rede, todos passíveis de serem infinitamente reproduzíveis e disponíveis para diversos aplicativos.

Paralelamente a esta necessidade, a reflexão sobre a construção de narrativas e recepção no ambiente digital, permeada por palestras, congressos e pelo confronto com os projetos dos colegas pesquisadores do Programa Avançado de Cultura Contemporânea (PACC), resultou na minha pesquisa de pós-doutoramento desenvolvida no mesmo Programa, junto à UFRJ. Assim, pude aliar os estudos acadêmicos e de ensino voltados para a História da Arte, à prática como *designer* gráfica, considerando o impacto das tecnologias digitais no mundo contemporâneo.

A possibilidade de transformação didática da disciplina - que até recentemente estaria restrita às imagens projetadas das obras, ou aos possíveis vídeos sobre os artistas, ou ainda aos textos de autores indicados em livros, todos em diferentes suportes - hoje ocorre, na medida em que todas estas informações são acessíveis na rede a partir de toques na tela¹, considerando a capacidade infinita de memória e representação do meio, que autoriza, não só o armazenamento de informações de toda ordem em imagens maleáveis, como também a comunicação constante em tempo real. Ambiente próprio para tratar das narrativas da arte que interrogam sobre os limites da linguagem verbal, oral ou escrita, incumbindo-se de identificar, interpretar e refletir sobre obras, cujo maior impacto diz respeito aos aspectos visuais de apreensão.

1 FLUSSER, Vilém. **O universo das imagens técnicas**. Elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.

A pesquisa resultou na elaboração de um *site* de apoio à disciplina (www.beatrizlagoz.com.br) (imagem 1) em sala de aula, aliando a linguagem fragmentada e dinâmica do meio computacional, próxima da simultaneidade dos processamentos que ocorrem no nosso cérebro, a uma temática que envolve o processo histórico igualmente fragmentado e dinâmico, reinterpretado de modo a recuperar uma coerência que não deve ser fixada em um único ponto de vista.

Imagem 1 - Página principal do site História da Arte e Comunicação (www.beatrizlagoz.com.br)



Quanto à elaboração técnica do *site*, resalto os cuidados com a preservação da clareza, da objetividade e da fluência, características da transmissão oral, facilitadas na rede pelos vários recursos de navegação. Foram consultados dados sobre usabilidade, visando minimizar a notória perda de objetividade inerente aos excessos de informação no meio computacional.

Dentre os dados, cito os parâmetros de interface que abrangem desde o número de toques nos enlaces para a informação desejada, até a divisão em blocos de textos, com títulos e subtítulos que auxiliam a navegação quando mantidos constantemente.

A importância da qualidade e do peso das imagens tanto remetem à navegação quanto à possibilidade de serem ampliadas e vasculhadas com atenção. Além disso, tipografia, tamanho de letra, posicionamento de *menus*, linhas divisórias, molduras, textos em coluna, cabeçalhos e rodapés foram planejados de acordo com a compatibilidade de equipamentos e demais adequações temáticas do projeto. A solução para a inclusão de citações, notas e demais interferências no texto que reeditam a não linearidade dos impressos, foi alcançada através guias de leitura, ou através de superposições de informações nas páginas principais.

Quanto à escolha da linguagem gráfica do *site*, a opção pela neutralidade e simplicidade projeta principalmente a relevância das obras de arte, já que são elas que definem a problemática de uma época, através dos instrumentos que as tornam visíveis para o espectador. Textos sucintos, abordando cada tema, com *links* para outros textos, vídeos, filmes e possíveis locais de exposição, oferecem no *site* caminhos alternativos para um agenciamento dos estudos dos alunos, viabilizando pesquisas em vários níveis. Imagens das obras de artistas diretamente referidas aos temas em cada página foram selecionadas, visando à associação e demais remissões interpretativas de modo imediato.

Em relação aos temas do curso que compõem o conteúdo do *site*, a primeira dificuldade foi direcionar os estudos de História da Arte, ou seja, apontar caminhos em meio a assuntos tão abrangentes. Por exemplo, dentre as muitas maneiras de proceder a esta narrativa histórica reflito sobre a tradição europeia, que enfatiza a abordagem evolutiva a partir de autores e estilos, favorecendo deste modo a arte ocidental em detrimento de outras culturas. Mesmo sabendo que algumas das referências de espaço e tempo são necessárias à coerência do projeto, traço um conceito de história que ultrapassa o historicismo, podendo abranger um pensamento cultural mais amplo, que privilegia as obras e as ideias que as constituíram.

Segundo Walter Benjamin, nas suas teses sobre o conceito de história que balizam a construção do projeto:

O historicismo se contenta em estabelecer umnexo causal entre vários momentos da história. Mas nenhum fato, meramente por ser causa, é por isso um fato histórico. Ele se transforma em fato histórico postumamente, graças a acontecimentos que podem estar dele separados por milênios. O historiador consciente disso renuncia a desfiar entre os dedos os acontecimentos, como as contas de um rosário. Ele capta a configuração em que sua própria época entrou em contato com uma época anterior, perfeitamente determinada. Com isso ele funda um conceito de presente como um “agora” no qual se infiltraram estilhaços do messiânico².

2 BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, W. **Obras escolhidas**, vol. I. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 232.

De acordo com o autor, a temporalidade crítica remete a conceitos históricos interpretados de acordo com um olhar abrangente que conecta fragmentos, garantindo nova inteligibilidade para as obras. Assim, é permitido à crítica se deslocar das regras estipuladas de uma disciplina para as características das obras propriamente ditas, admitindo diversos modos de encadeamento.

A atualidade do pensamento de Benjamin remete ainda a outra questão. Em um dos seus textos mais famosos, sobre a perda da aura da obra de arte³, o autor percebe a importância das obras irem até o espectador, contraponto positivo à perda da experiência da obra atrelada ao local de exposição. Prerrogativa que cria disponibilidades de comunicação com o público que seria impraticável em tempos anteriores aos da reprodução técnica, expandindo-se ainda mais nos dias de hoje com os meios digitais. Diga-se de passagem, uma das grandes vantagens do acesso à rede digital está na facilidade com que adentramos no cenário que sonhamos visitar, os quais nos transportam para um mundo que antes pertenceria apenas ao espaço da imaginação, como bem menciona Janet Murray⁴.

ABORDAGENS

A minuciosa escolha das imagens no *site* privilegia as obras que concentram problemas da História da Arte, sem se restringirem a uma classificação periódica ou a uma tipologia específica. Por sua vez, os recortes das imagens, muitas vezes desviantes, apontam as relações das obras com o discurso de vários autores ao longo da história. O fundo escuro do *site* acentua as aberturas para uma possível observação mais detalhada dos componentes físicos visíveis nas imagens das obras, permitindo a observação prolongada e ampliada em *zoom* do todo que se abre quando o recorte é clicado. São percebidas, neste processo, as camadas de pigmento, as transparências e a espessura da tinta e dos traços nas imagens de boa qualidade. Sem esquecer que as imagens tanto podem ser visualizadas em diferentes aplicativos quanto impressas em papel ou em outro suporte qualquer, o que altera a sua materialidade.

As imagens funcionam como elementos heterogêneos que ativam a memória, pretendendo estimular os espaços de reflexão que ganham sentido nas possibilidades de associação e abstração, atributos humanos que implicam em ir além das imagens apresentadas. Com indicações paralelas de fala e texto que visam elucidar as inúmeras questões que as permeiam, podem ser apontados aspectos formais, simbólicos, iconoló-

3 Idem. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução (1936). In: **Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas**. 2 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. Coleção Os Pensadores.

4 MURRAY, Janet H. **Hamlet no Holodeck**. O futuro da narrativa no ciberespaço. São Paulo: Itáu Cultural: Unesp, 2003.

gicos, sociológicos, psicológicos ou históricos, remetendo às indicações no próprio *site*, ou fora dele.

Para mencionar algumas associações das obras e recortes do projeto do *site* com textos teóricos que proponho em sala de aula, resgato de modo livre a escultura *Poseidon*, de Artemísio (460 A.C.), apontando na relação com a estética⁵ de Hegel o tema da harmonia entre o deus e a forma que o encarna. Mesmo na harmonia do período clássico, Hegel aponta uma falha referente à finitude da forma como encarnação do divino, falha essa que impede a representação da passagem do tempo na ausência das rugas, dentes e olhos das estátuas gregas que não carregam o sentido da ação humana, e muito menos refletem a expressividade só alcançada nas representações da fé cristã, séculos após a criação das estátuas citadas. Como contraponto à aparente frieza fisionômica das esculturas gregas remeto ao hábito dos retratos funerários, pintados pelos mesmos gregos e romanos com a técnica da encáustica sobre madeira, parecendo captar a personalidade nos olhos expressivos que, paradoxalmente, pretendem fixar a presença do espírito na representação do corpo ausente do retratado.

Outro exemplo da didática aliada ao *site* remete à imagem do afresco do *Êxtase de São Francisco* (1297-1330), elaborado por Giotto, tratando da possível interpretação da presença simbólica das nuvens nas obras de arte, em texto de Hubert Damisch⁶. No caso, este elemento funciona tanto para organizar o espaço da representação emergente em Giotto quanto para apontar o aspecto transcendente da figura do santo destacado no quadro, graças ao recurso pictórico da nuvem que o circunda. Na verdade, Damisch desdobra, em um livro de mais de trezentas páginas, a importância dinâmica, imaginária e indicial das nuvens em várias obras renascentistas. E até mesmo em algumas paisagens holandesas que, para o autor, significam um retorno à natureza, denotando um possível afastamento das questões transcendentais presentes nas obras renascentistas. Tudo isso sem esquecer, no mesmo texto de Damisch, a importância das nuvens nas pinturas chinesas monocromáticas, oscilando entre o cheio e o vazio em planos sobrepostos que negam o sistema perspectivado da arte ocidental.

Dentre os barrocos, em *Las Meninas* (1656), de Diego Velázquez, obra analisada em texto homônimo por Michel Foucault⁷, aponto no quadro o jogo entre o visível e o invisível que inclui e exclui o espectador do quadro, em sucessivas permutações. Além das imagens dos reis refletidas no espelho, a figura do homem que entra em cena, iluminado pela abertura da porta pintada, faz a passagem entre o mundo interno e o

5 HEGEL, Georg W. F. O Belo artístico ou o ideal. In: HEGEL, **vida e obra**. 3 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1985. Coleção os Pensadores.

6 DAMISCH, Hubert. **Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture**. Paris: Seuil, 1972.

7 FOUCAULT, Michel. Las meninas. In: **As palavras e as coisas**. Lisboa: Portugalia. 1968.

externo na tela de Velázquez. De modo aparentemente alheio às imagens do espelho, o visitante parece fitar o espectador que, por sua vez, está posicionado no mesmo lugar onde estaria o casal real, refletido no espelho do fundo do quadro.

Ainda quanto às associações no *site*, desta vez tratando da modernidade de Manet, cito Georges Bataille⁸, que remete ao confronto com os modos vigentes de representação especialmente perceptíveis na composição pictórica sem claro-escuro nem relevo do quadro *Picnic na relva* (1862), recusado no salão oficial parisiense. À esquerda do quadro, algumas das questões abordadas pelos impressionistas se configuram na cesta de *picnic* de Manet: as pinceladas, as cores puras e o jogo das complementares. À parte a estranheza da mulher despida em meio aos dois homens vestidos na tela, é a figura etérea no fundo do quadro que chama a atenção, parecendo não pertencer ao mundo representado. Interessante perceber, na tela, as cenas que flutuam em planos, do modo como ocorrem nas já mencionadas paisagens chinesas, contrapondo-se ao sentido representacional da arte ocidental.

Enfim, os exemplos de obras e as questões sobre a arte que elas apresentam são infindáveis, podendo ser abordados de muitas maneiras. Algumas curiosidades, como as encontradas no quadro *Paisagem com caída de Ícaro* (1558), de Peter Bruegel, remetem à importância relevante do título do quadro, que dirige o olhar para o detalhe sutil que provavelmente não seria percebido no canto direito inferior da paisagem sem a informação verbal de Bruegel. E ainda, no quadro *Tomé o incrédulo* (1602-03), de Michelangelo Caravaggio, o dedo na chaga de Cristo chega a doer na carne de quem observa a cena, de um realismo impressionante, visando conjugar a informação do quadro ao impacto causado no espectador/participador.

Tanto as referências que incluem as obras e legendas, quanto os textos contendo as muitas interpretações e comentários críticos em livros e revistas especializadas, teses ou dissertações, todos podem ser apontados em *links*, ocupando um lugar infinito na rede. A intenção é de que tudo o que esteja citado no *site* também esteja relacionado em item separado, no *menu explore*, no alto à direita. Aí estão: as legendas das imagens, o glossário sobre as técnicas artísticas, as referências metodológicas e bibliográficas para as possíveis interpretações das obras, os endereços dos museus e galerias, além da citação de alguns filmes produzidos sobre artistas e vídeos de interesse no *youtube*.

Antes do *menu explore*, a indicação de acesso à página principal, no alto à direita, remete ao resumo do conteúdo do *site*. Ainda nas indicações da parte superior, a opção para contatos permite os comentários dos participantes, incentivando a troca de informações. Na parte inferior do *site* constam: a ementa do curso com temas e bi-

8 BATAILLE, Georges. *Manet*. New York: Skira. 1955.

bibliografia, o currículo resumido da professora do curso com *links* para artigos *online* e demais referências pessoais e, finalmente, o mapa do *site*, que indica todos os assuntos tratados no projeto de modo esquemático.

No topo, em movimento constante, alguns detalhes das obras remetem às técnicas utilizadas pelos artistas, por vezes anônimos, tornando suas ideias perceptíveis para o espectador. São elas: as pinturas rupestres de Chauvet, os vitrais das catedrais góticas, as incisões das gravuras de Dürer, o impacto da tinta a óleo de Turner nas telas, as manchas matéricas de Pollock, as colagens dadaístas que privilegiam o acaso, as *assemblages* de Rauschenberg, e as pinturas que reproduzem o processo reticulado nas telas de Lichtenstein.

TEMAS DO CURSO

Início os temas do curso com a análise dos povos ditos “primitivos”, considerados menos importantes pela cultura europeia durante séculos, graças ao desconhecimento preconceituoso da existência milenar e da alta sofisticação artística das culturas alheias ao território europeu. Como optei, no *site*, por incluir obras não ocidentais que geralmente independem de alterações técnicas, de especificações autorais ou progressões lineares, proponho critérios mais maleáveis de abordagem que não se afastam da história das culturas e das ideias. De acordo com estes critérios, as próprias definições de mundo ocidental e não ocidental podem ser problematizadas, logo no início da exposição dos temas do curso.

Na primeira chave deste item, cito as pinturas e esculturas pré-históricas, cujas características serão retomadas mais adiante neste texto. Em uma segunda chave, relaciono outras culturas, fazendo referência aos povos africanos, cuja produção tribal data de até 5.000 anos. Neste caso, os documentos históricos, que são textuais, não dão conta da produção artística, carente de maior aproximação com o material antropológico que examina os rituais, entre gravações e demais registros das práticas utilizadas neste contexto. Alguns dos rituais, disponibilizados em vídeos na rede, podem estar conectados aos textos do *site* do curso. Longe dos critérios estéticos que balizam o conceito de arte ocidental, incluindo o conceito de gênio e de obra-prima, relacionados hierarquicamente aos meios que valorizam a pintura e a escultura, faz-se necessário, como no caso dos povos africanos, o dimensionamento da relação da arte com a funcionalidade dos objetos e máscaras, apreciados equivocadamente nos museus do Ocidente de acordo com aspectos formais.

Na terceira chave, menciono dois povos do extremo-orientes, chineses e japoneses, e sua produção de 5.000 anos. Com especial destaque refiro-me à escrita caligráfica,

impregnada de aspectos éticos e filosóficos que não se dissociam da técnica, dos materiais e do gesto do artista. Próxima da pintura sobre papel ou seda, a caligrafia chinesa e a japonesa consideram a economia dos meios e a simplificação do traço como a mais pura expressão da espiritualidade. É também importante ressaltar, nessas culturas, que uma boa quantidade de imagens, objetos e porcelanas relativas à vida social e religiosa, convive em termos de importância com pinturas, esculturas e projetos de arquitetura, contrariando os critérios ocidentais mais tradicionais que valorizam as “artes maiores” em detrimento das “artes menores”.

Muitos dos parâmetros estéticos que definem a cultura de modo hierárquico foram discutidos e teorizados no Ocidente pelos artistas modernos no início do século XX, justamente a partir da compreensão da importância de outras visões de mundo na experiência artística europeia. A assimilação do valor estético das culturas negra e extremo-oriental pelo pensamento artístico moderno foi denominada *primitivismo*, denotando ainda o preconceito presente nas derivações da palavra *primitivo*. No caso dos artistas expressionistas do *Blaue Reiter* (1911-12), o tema se amplia para as crianças, para os loucos, e para todos aqueles que se afastam de um pensamento predominantemente lógico que interpreta a realidade em que vivemos.

O confronto com os textos, disponibilizados no ambiente digital, de historiadores e críticos, tais como Wilhelm Worringer (1909), Carl Einstein (1915) e Daniel-Henry Kahnweiler (1911), acompanhando de perto as produções de Picasso, Braque e demais artistas modernos, fundamentam os propósitos que anunciam, neste olhar em formação, as confluências culturais que desejo apontar. Vídeos de Picasso desenhando, com um traço, animais sobre uma superfície de vidro filmada pelo avesso, evidenciam a assimilação do valor estético de outras culturas em algumas das muitas obras que produziu.

Ainda nas primeiras décadas do século XX, é importante mencionar a experiência do cineasta Sergei Eisenstein, que a exemplo do historiador Arnheim⁹ crê enfaticamente no aspecto sensorial das imagens. Nos seus filmes, Eisenstein explora cuidadosamente o modo como o espectador pode ser afetado em termos psicológicos pelas imagens, através do processo de montagem. Trechos dos filmes de Eisenstein podem também estar conectados ao *site*, com a intenção de elucidar questões conceituais através de exemplos visíveis.

Em relação aos “povos primitivos”, retomo aqui o primeiro assunto da chave, relativo às pinturas e esculturas realizadas na era paleolítica. Ressalto a enorme importância das pinturas rupestres, graças ao registro de uma das primeiras narrativas

9 ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual*: uma nova visão criadora. 2 ed. São Paulo: Pioneira. 1984.

que permite remontar à origem do ser humano e à sua estreita relação com os animais. Dessas imagens originais, misto de dependência, terror e admiração, brotam não só os mitos, como também a arte que remete aos aspectos fundamentais do sentido da vida: sobrevivência, reprodução e morte.

Em destaque, as relativamente recentes descobertas das pinturas de Chauvet (1994), no sul da França, datando de cerca de 32.000 anos. Sobre os registros das cavernas de Chauvet, escondidas durante milênios, o cineasta Werner Herzog produziu um filme em 3-D (2010), que mostra as formas irregulares das cavernas, acentuadas pelas luzes e sombras dos animais com volume e em movimento, curiosamente obedecendo a uma lógica muito próxima àquela dos fotogramas de animação. O filme de Herzog, que remete ao impacto da presença das pinturas e dos sons no reconhecimento de nós mesmos na memória destas imagens, insere no processo de montagem depoimentos de cientistas e estudiosos, mostrando como pensamento, ciência e arte se relacionam. Entrevistas do diretor sobre a filmagem, e depoimentos sobre o filme propriamente dito, podem ser encontrados na rede e apontados em *links* no *site*.

Outro registro das pinturas paleolíticas que merece referência é o das cavernas de Lascaux, em Dordogne (França), produzidas há cerca de 18.000 anos. Em destaque, o uso de cores e materiais nas representações de animais que atestam a percepção da perspectiva e *do trompe l'oeil*. Como em Chauvet, o aproveitamento das superfícies das paredes acentua os relevos, enquanto que a superposição de animais indica o movimento. A simplificação da forma e a presença do desenho fortemente marcado pelo traço de contorno confirmam a destreza e, provavelmente, a criação compartilhada das pinturas nas paredes, nas quais as incisões com símbolos abstratos em traços, grades, flechas ou pontos poderiam remeter a uma possível forma rudimentar de escrita.

Em relação às interpretações sobre as pinturas de Lascaux, implicações místicas sugerem as projeções mentais dos xamãs, provavelmente envolvidos em alguma espécie de culto. Ritos do gênero podem ser encontrados em outras culturas, tais como a dos aborígenes neozelandeses, ou a dos antigos povos indígenas da América do Norte, também resgatados em algumas imagens e vídeos no ambiente digital.

A indicação de um filme que consta no *site* da Fundação Bradshaw¹⁰, reconstituindo uma possível visita ao interior das cavernas de Lascaux, impressiona pelo aspecto visceral das imagens que exploram os limites entre o mundo representado e o mundo que sabemos existir de fato na região de Dordogne. Como menciona Roland Barthes¹¹, em um texto sobre as imagens que se adequa perfeitamente ao caso, além

10 Esta fundação promove a descoberta, a documentação e a preservação das primeiras manifestações artísticas realizadas pelo homem em vários lugares do planeta.

11 BARTHES, Roland. **A câmara clara: um estudo sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1984.

do aspecto nostálgico que as imagens contêm, elas nos confrontam com o presente já testemunhado por alguém que um dia já esteve lá.

No filme sobre a visita a Lascaux, as passagens sucessivas pelas imagens do filme que representam as pinturas nos fazem mergulhar no labirinto sinuoso, percebendo texturas, cores, movimentos e sons nas imagens que se alternam, sempre que desejamos. Os comandos aplicados ao vídeo, que permitem a aproximação e a angulação das imagens, também possibilitam a visualização de textos elucidativos nas passagens, através de cliques em etiquetas que vão aparecendo ao longo do trajeto. Nesse processo, imagem e texto se complementam, no aprofundamento do exame das pinturas.

É interessante pontuar que, desde 2008, as visitas às cavernas de Lascaux estão praticamente proibidas, o que torna esse passeio virtual ainda mais estimulante e surpreendente, uma vez que constitui um dos únicos modos de investigarmos hoje, com tanta precisão, a importância dos registros que são considerados patrimônio da humanidade.

Paralelamente aos temas do curso que se desdobram, proponho debates sobre as investigações da imagem, de acordo com o pensamento de William J. T. Mitchell (1987), Gilles Deleuze (1990) e Hans Belting (1990). Curioso perceber como em Lev Manovich¹² as investigações sobre o tema se expandem, a propósito de uma estética relacionada ao processo criativo das imagens digitais. Ao ultrapassar o aspecto tecnológico das imagens, Manovich aposta no paradigma baseado no uso das ferramentas que modificam e criam uma nova visualidade, na qual convivem objetos representativos (tridimensionais), abstratos (bidimensionais) e imaginários, acarretando uma mudança cognitiva e afetiva nas pessoas que interagem com o meio digital.

Quanto o aspecto lúdico que envolve o processo de cortar, colar, inserir e copiar, segundo Manovich é possível aproximar artistas e *designers* que utilizam os mesmos recursos técnicos, reforçando as mudanças cognitivas das operações inerentes a este espaço, a mobilidade e o fácil ingresso em um ambiente múltiplo e participativo.

REFERÊNCIAS

FLUSSER, Vilém. **O universo das imagens técnicas**. Elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, W. **Obras escolhidas**, vol. I. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 232.

12 MANOVICH, Lev. **The language of new media**. Cambridge: Mit Press. 2002.

- Idem. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução (1936).
In: **Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas**. 2 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. Coleção Os Pensadores.
- MURRAY, Janet H. **Hamlet no Holodeck**. O futuro da narrativa no ciberespaço. São Paulo: Itaú Cultural: Unesp, 2003.
- HEGEL, Georg W. F. O Belo artístico ou o ideal. In: **HEGEL, vida e obra**. 3 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1985. Coleção os Pensadores.
- DAMISCH, Hubert. **Théorie du nuage**. Pour une histoire de la peinture. Paris: Seuil, 1972.
- FOUCAULT, Michel. Las meninas. In: **As palavras e as coisas**. Lisboa: Portugália. 1968.
- BATAILLE, Georges. **Manet**. New York: Skira. 1955.
- ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual: uma nova visão criadora**. 2 ed. São Paulo: Pioneira. 1984.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara: um estudo sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1984.
- MANOVICH, Lev. **The language of new media**. Cambridge: Mit Press. 2002.