

O desenvolvimento da reflexividade nas imagens da contemporaneidade

The development of reflexivity in the images of contemporaneity

Filipe Aguiar Cargnin, Graduado

Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC
filipecargnin@hotmail.com

Gabriela Botelho Mager, Doutora

Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC
gabriela.mager@udesc.com

RESUMO

Esta pesquisa estuda o fenômeno da reflexividade e as possíveis causas para o seu desenvolvimento. A reflexividade diz respeito à característica das imagens que, de alguma forma, remetem a si mesmas, seus elementos constitutivos e seu método construtivo, inscrevendo o receptor em seu espaço discursivo. Buscando investigar os fatores que influenciaram o seu desenvolvimento, foram analisadas as estruturas e transformações que possibilitaram a expansão da reflexividade: o processo de autonomização da produção artística erudita, a transformação da tradição e as influências da tecnologia.

PALAVRAS-CHAVE

Reflexividade, imagem, autorreferência, autonomia artística, tradição.

ABSTRACT

This research studies the phenomenon of reflexivity and the possible causes of its development. Reflexivity refers to those features of images that somehow refer to themselves, their constitutive elements and constructive method, placing the receptor in their discursive space. Searching for the elements that influenced its development, an analysis of the social structures that enabled the expansion of reflexivity was made: the artistic production autonomy process, the transformation of tradition and the influence of technology.

KEYWORDS

Reflexivity, image, self-reference, artistic autonomy, tradition.

Vivemos em um mundo repleto de imagens. Acordamos com as estampas das cobertas, almoçamos com as imagens da televisão, dirigimos com as imagens da publicidade, trabalhamos com a imagem digital e dormimos com as imagens do inconsciente. Mas nem todas as imagens são iguais. Algumas delas possuem uma especificidade que chama a atenção, a quem estiver disposto e preparado a percebê-lo, para a sua própria essência de imagem fabricada, para os seus próprios elementos constitutivos (materiais e discursivos), distanciando o receptor da rotina, do olhar desinteressado que paira sobre os objetos do dia-a-dia. Esta característica é a *reflexividade*, que algumas imagens possuem em níveis variados. É destas imagens que este artigo se ocupa, como a luminária Bulb Lamp (Figura 1), criada pelo designer Ingo Maurer, em 2000, cujo formato assume aquele de seu conteúdo, a lâmpada, remetendo à si própria. O termo *reflexividade* surgiu da leitura de “O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação”, de Robert Stam. Neste livro, o autor analisa filmes e obras literárias pelo viés da autorreferência, propondo a sua classificação, através do objetivo do uso da reflexividade. Este artigo busca aprofundar a noção de reflexividade, analisando os possíveis fatores que possibilitaram o seu desenvolvimento nas imagens contemporâneas.¹



Figura 1 - Bulb Lamp, de Ingo Maurer²

¹ Existem diversos tipos de reflexividade (referência, pastiche, a explicitação dos elementos constitutivos, a utilização do meio como tema, a exposição do método construtivo, a paródia, a reformulação, a serialização, dentre outros) e o seu uso pode se dar de várias formas (lúdica, agressiva, didática, etc.).

² Fonte: http://image.architonic.com/img_pro2-1/106/7804/bulp01-b.jpg. Acesso em: 09/03/2016, 13:00.

De acordo com o dicionário Aurélio, a definição de reflexividade é oriunda da matemática. A reflexividade, para esta ciência, é, “numa relação entre elementos de um conjunto, propriedade que é verdadeira quando relaciona um elemento com ele mesmo.” (FERREIRA, 1975: 1471) Uma imagem é reflexiva, quando, dentro de um conjunto de possíveis relações, refere-se, de alguma forma, a si mesma. Não se pode tratar a reflexividade fora de um conjunto de relações, pois ela só surge como possibilidade, quando existem outras relações possíveis dentro do mesmo conjunto.

A palavra reflexão possui, ainda, outro significado, que é relevante para esta análise: “volta da consciência, do espírito, sobre si mesmo, para examinar o seu próprio conteúdo por meio do entendimento, da razão.” (FERREIRA, 1975: 1471) Reflexão é meditação, é ponderação. Refletir exige, antes de tudo, distanciamento e retorno. É preciso se distanciar do conteúdo a ser discernido, para, depois, voltar para esse mesmo conteúdo, com uma visão diferente. Deduz-se disto, que a reflexividade pode produzir um pensamento acerca da natureza das imagens. Pode provocar suscitar a reflexão, através do distanciamento que ela permite, como é o caso da chaleira de Carelman (Figura 2), que reflete sobre a forma e a utilidade dos objetos do dia-a-dia.



Figura 2 – Chaleira para Masoquistas, de Jacques Carelman³

³ Fonte: http://impossibleobjects.com/media/catalog/product/cache/1/image/600x/9df78eab33525d08d6e5fb8d27136e95/c/o/coffeepot_for_masochists_jacques_carelman_02_2.jpg. Acesso em: 09/03/2016, 13:00.

Robert Stam, analisando a história da literatura e das artes plásticas, aponta que o caráter reflexivo da arte está presente desde a Antiguidade. A Odisséia, o grande épico grego, relata pequenas histórias dentro de sua história maior. Além disso, autores como Aristófanes, Horácio e Ovídio, já, utilizavam-se da paródia para criticar o estilo de outras ficções. Nas artes plásticas, é possível constatar a utilização da reflexividade em murais egípcios e cerâmicas gregas, que retratam pessoas em seus afazeres artísticos. No entanto, a partir do Renascimento, o domínio da reflexividade se amplia e o seu significado é alterado. De apenas menção ao produtor de imagens e aos seus métodos, a reflexividade torna-se cada vez mais complexa, sendo utilizada pelo seu potencial estético e político. Na mesma época em que a perspectiva surge como base para a representação naturalista, a dúvida e a indagação emergem como exigências fundamentais da existência humana. “Penso, logo existo”, famosa frase de René Descartes, ilustra bem a ênfase racional do período histórico onde se localiza o renascimento. Se, por um lado, é possível se apreciar o realismo máximo da representação de um pintor como Albrecht Dürer, por outro, há o surgimento e a representação do artista e do ato de pintar dentro do próprio quadro, como em *Las meninas*, de Diego Velázquez, e os desvios das regras perspectivas realizados por El Greco (Figura 3).



Figura 3 - *As meninas*⁴, de Diego Velázquez, e *Laocoonte*⁵, de El Greco

⁴ Fonte: st.faunaurbana.com.br/uploads/2010/05/velazquez-las-meninas.jpg. Acesso em: 09/03/2016, 13:50.

⁵ Fonte: www.artchive.com/artchive/e/el_greco/el_greco_laocoon.jpg. Acesso em: 09/03/2016, 14:00.

Este artigo aponta três fatores que possibilitaram (e, em certa medida, causaram) o desenvolvimento da reflexividade na contemporaneidade, mudanças estas de ordem econômico-social, ideológica e tecnológica. São eles: a *autonomia da produção artística erudita*, a partir da desvinculação do produtor de imagens das demandas da Igreja e da Política, na Renascença; a *transformação da tradição* – conjunto de práticas ritualizadas que definem um tipo de verdade –, na modernidade, e o *desenvolvimento de tecnologias* de fabricação de imagens, como a fotografia, o vídeo e o digital. Por mais que o exercício da análise trate estes fatores em uma ordem e divisão determinada, através da separação em capítulos, deve-se assinalar que estes fatores não podem ser concebidos individualmente, estão em constante e recíproca influência. Além disso, é importante assinalar que toda a proposta de análise de uma determinada época histórica deve levar em conta o fato de que a história da humanidade não se dá de forma congruente e causal, de maneira que o seu sentido seja vivenciado como uma evolução, como um “seguir para a frente”. As estruturas sociais de determinada época diferem de um lugar para o outro, de uma cultura para a outra. Mudam os valores, as crenças, as idéias sobre o tempo e o espaço. Portanto, este estudo aborda a contemporaneidade através da sua dominante cultural, através das características mais ou menos presentes na maioria das sociedades e que se diferenciam fundamentalmente das características de dominantes culturais de épocas anteriores.

AUTONOMIA DA PRODUÇÃO ARTÍSTICA ERUDITA

O produtor de imagens está diante de uma história objetivada nas estruturas sociais (acumulada em livros, objetos, teorias, costumes, etc.) e uma história incorporada, que se constitui, de acordo com Pierre Bourdieu, em *habitus*, “princípio gerador de estratégias inconscientes ou parcialmente controladas tendentes a assegurar o ajustamento às estruturas de que é produto tal princípio.” (BOURDIEU, 2003: 160) O *habitus*, produto da interiorização das estruturas sociais, define as problemáticas e temáticas a serem tratadas, as

escolhas metodológicas e epistemológicas, propondo uma hierarquia dos temas e problemas. Construído através do inconsciente cultural, captado pelo sujeito por intermédio de suas aprendizagens, pela vivência no mundo social e na sua classe e, especialmente, por sua formação escolar, é um modo de perceber o mundo e a vida em sociedade.

De acordo com Bourdieu, o mundo social é um espaço multidimensional constituído de campos mais ou menos autônomos, porque subordinados, quanto ao seu funcionamento, de modo mais ou menos direto, ao campo econômico. O campo é uma estrutura social com regras próprias e esquemas de dominação e legitimação próprios, onde, organizados em classes, os indivíduos que do campo fazem parte estão em constante luta, mais ou menos declarada, através de uma complexa rede de conexões, pela legitimação do campo e pela definição dos esquemas de percepção e categorização, o modo pelo qual o mundo natural e o mundo social são percebidos pelos diversos indivíduos, que pertencem às diversas classes do campo.

O *campo da produção cultural* (que inclui a produção de imagens), pode ser dividido em diversos campos, de acordo com a sua especificidade (o campo artístico, o campo do design, o campo da moda), que, por sua vez, podem ser divididos, cada um, em dois subcampos distintos, o *campo da produção erudita* e o *campo da indústria cultural*, cada qual com características específicas e diferentes níveis de autonomia, só podendo ser compreendidos se relacionados um ao outro. O campo da produção erudita produz bens culturais (e instrumentos e formas de apropriação e percepção destes bens, através do *habitus* do campo) destinados ao consumo interno, ou seja, destinados a um público de produtores de bens culturais, que também, por sua vez, produz para os membros participantes deste campo. O receptor ideal dos seus produtos é o alter ego do criador, capaz de mobilizar as habilidades necessárias para a apreensão destes bens. O campo desfruta de grande autonomia. Porém, esta autonomia nem sempre existiu. Ela surgiu de um processo lento de conscientização e mobilização dos artistas e produtores de bens culturais, interessados em legitimar a categoria.

Este processo sucedeu no meio de uma série de transformações, que tiveram início no Renascimento, e se estendeu por vários séculos, com muitos altos e baixos. O artista, aos poucos, deixou de ser um artífice no meio de outros artífices, à disposição para executar encomendas de sapatos, pinturas ou móveis. “Era agora um mestre dotado de autonomia, não podendo alcançar fama e glória sem explorar os mistérios da natureza e sondar as leis secretas do universo”. (GOMBRICH, 1999: 287) A constituição de um público cada vez mais vasto e diversificado propiciou aos produtores de bens culturais condições de independência econômica e concedeu-lhes a legitimação que lhes faltava. As imagens passam a ser dotadas e apreciadas, cada vez mais, pelas suas qualidades simbólicas e a fazer parte do jogo simbólico. Diante da nova situação, os artistas e produtores de imagens puderam escolher, muitas vezes, quais encomendas aceitar, não precisando mais se submeter aos caprichos dos clientes.

Outra transformação que contribuiu para o sucesso do processo de autonomização da produção artística erudita, de acordo com Bourdieu (2003), foi a constituição de um grupo cada vez mais numeroso e diferenciado de produtores de bens simbólicos. É importante observar os primeiros desenvolvimentos do movimento impressionista e a sua relação com a arte acadêmica. Em sua época, século XIX, a arte acadêmica, ligada aos ideais aristocráticos e clássicos de beleza, posicionava-se contra o Romantismo, contra as afirmações de autonomia na arte e enaltecimento da figura do artista e do criador de imagens. Produtos da Escola, os artistas que saíam desta formação e as suas obras eram legitimadas através de recompensas atribuídas nas exposições do Salão, entidade ligada aos interesses do Estado. Suas imagens são caracterizadas pela obediência aos cânones, a busca pela clareza, por uma estética do “acabado” e pela escolha de temas, na maioria das vezes, retirados da literatura clássica. A proliferação de produtores fora do âmbito da Academia vai favorecer o desenvolvimento de um meio artístico, que, mais tarde, irá se posicionar contra a instituição acadêmica e suas formas de imposição. O Impressionismo, rompendo o vínculo da arte com a representação naturalista e os cânones acadêmicos, privilegiando o rascunho

e o esboço, abre as portas para o abstracionismo na arte moderna, cuja ruptura com a arte representativa vai levar esta a refletir sobre os seus próprios pressupostos.

A última das transformações que colaborou para o êxito do processo que culminou na autonomia da produção artística erudita e que será aqui abordada foi a expansão e a diversificação das instâncias de consagração e reprodução. Por instâncias de consagração entende-se as instituições encarregadas de erigir princípios de classificação dos bens simbólicos produzidos dentro de um campo, como os museus, estabelecendo uma hierarquia das obras e decidindo as competências necessárias para as decisões acerca de quais obras devem ou não ser conservadas, ou seja, quais obras devem fazer parte do campo. Outros exemplos de instâncias de consagração são os salões, as galerias, os prêmios, as revistas e a crítica especializada. Já, por instâncias de reprodução, entende-se as Academias e os cursos de artes, o sistema de ensino encarregado de assegurar a reprodução, ou seja, a difusão e assimilação “dos esquemas de ação, de expressão, de concepção, de imaginação, de percepção e de apreciação objetivamente disponíveis em uma determinada formação social” (BOURDIEU, 2003: 117).

Abordados os fatores que culminaram, no início do século XX, na formação de uma produção artística erudita autônoma, é possível, agora, compreender a sua influência para o afloramento da reflexividade nas imagens. Como se pôde perceber, o aumento da autonomia da produção artística erudita levou, gradativamente, os produtores a privilegiarem a forma ao conteúdo, a matéria artística à representação mimética da natureza. O artista, agora em condições de recusar as exigências externas ao campo, pode afirmar a sua autoridade sobre aquilo que lhe é particular, a forma, a técnica, enfim, a arte, tendendo a

inscrever na própria linguagem da obra uma indagação acerca de sua linguagem, seja pela destruição sistemática das formas convencionais da linguagem, seja por um uso eclético e quase parodístico de formas de expressão tradicionalmente incompatíveis. (BOURDIEU, 2003: 274)

Outra influência da autonomia da produção artística erudita para o desenvolvimento da reflexividade é a difusão do conhecimento acerca do fazer artístico, das grandes obras do passado e da história da arte, possibilitada pelas instâncias de consagração e reprodução, conhecimentos estes que passam a fazer parte das condições de acesso ao campo. Toda nova produção artística passa a se posicionar contra todas as formas e obras do passado. É o retorno reflexivo da busca pela originalidade. “Isso vale para os estilos individuais, e a busca da originalidade, da sensação inédita, está entre os objetivos reconhecidos da arte desde, no mínimo, o século XIX.” (AUMONT, 1995: 298) Ao se posicionar contra os desenvolvimentos do passado, a obra presentifica todos estes movimentos, só podendo ser apreendida em relação a eles. O verdadeiro tema da obra de arte passa a ser a maneira artística de apreender o mundo.⁶

TRANSFORMAÇÃO DA TRADIÇÃO NA MODERNIDADE

A *tradição* foi a essência da vida da maioria das pessoas durante a maior parte da história humana. A palavra tradição é originária do latim *tradere* e significa transmitir, “confiar algo à guarda de alguém” (GIDDENS, 2007: 49). Tudo levaria a crer que a noção de tradição está entre nós há muitos séculos. Porém, o termo, como usado atualmente, é, na verdade, criação dos últimos dois séculos. Não havia a necessidade de tal palavra na era pré-moderna, uma vez

⁶ O campo da indústria cultural, seja da esfera artística ou do design, só pode ser definido em relação ao campo da produção erudita. O campo da indústria cultural é caracterizado pela demanda externa. Os bens culturais produzidos são destinados a um “público médio”, de não produtores. Destinados a indivíduos que não participam do campo produtivo, isto é, a maioria das pessoas. É importante assinalar que estas categorias (campo da produção erudita e campo da indústria cultural) são “construções-limites”, podendo existir uma vasta gama de possibilidades e matizes entre os dois extremos, como, por exemplo, obras de vanguarda ainda não reconhecidas (consagradas) dentro do campo da produção erudita e obras premiadas dentro da indústria (os Academy Awards são um grande exemplo, dentro do campo do cinema). Surgida dos questionamentos da produção artística erudita acerca de si mesma e tomada de empréstimo pelo campo da indústria cultural, a reflexividade começa a ser utilizada neste campo, de forma, muitas vezes, acrítica, através do pastiche e da paródia, nas imagens produzidas nas últimas décadas.

que a tradição estava em toda parte. A ideia de tradição é, portanto, uma criação da modernidade.

A tradição é a transmissão de um tipo de verdade (uma percepção da realidade), através de um ritual institucionalizado, composto de práticas próprias – como o ato de ir à igreja aos domingos ou a forma de se portar dentro de um museu – e símbolos, como a cruz. Uma pessoa que segue uma tradição não cogita alternativas. Ela fornece uma estrutura aos indivíduos, um esquema para a ação, que deve permanecer em grande parte inquestionado, para que surta o seu efeito. Para Eric Hobsbawm (2002), as tradições podem ser classificadas em três categorias, que na prática são difíceis de separar: aquelas que simbolizam ou firmam a coesão social de um grupo ou comunidade (a vestimenta e as regras de conduta das várias “tribos” juvenis, como o movimento punk); aquelas que estabelecem ou legitimam instituições ou relações de autoridade (toda a tradição relacionada ao sistema jurídico, desde os trajes ao cerimonial) e aquelas que estabelecem padrões de comportamento e sistemas de valores (as celebrações ritualísticas da primavera e dos tempos de colheita).

Dentre as causas da transformação da tradição está o aparecimento do Estado-nação, em detrimento das comunidades locais que começam a se fragmentar, e o surgimento da *modernidade*⁷. Para Giddens, a tradição na sua forma tradicional implica uma noção de espaço própria. Ela é sempre, de alguma forma, enraizada nos contextos de origem, surgindo no seio de grupos e coletividades. Porém, falar em fragmentação das comunidades locais, não significa dizer que as práticas e os costumes locais deixaram de existir, mas que o espaço se tornou cada vez mais modelado por influências externas e

⁷ A ideia de modernidade é uma das mais debatidas pelos teóricos da contemporaneidade e o termo vem sendo abordado de diversas maneiras ao longo do tempo. Devido às suas implicações para o estudo da reflexividade, este trabalho se desenvolve sobre o conceito de *modernidade reflexiva* proposto por Anthony Giddens (1991; 2007). Para este autor, a modernidade refere-se a um modo de vida ou organização social, que emergiu na Europa a partir do século XVII (prenunciado desde o Renascimento), e que, mais tarde, tornou-se mais ou menos mundial em sua influência. Giddens distingue quatro dimensões institucionais que caracterizam a modernidade: o capitalismo, o industrialismo, a vigilância e o poder militar. Inluenciando-se mutuamente, estas instituições abalaram as antigas estruturas sociais e possibilitaram o desenvolvimento de uma nova ordem, sem precedentes na história humana.

globais, o que acarreta diretamente o enfraquecimento da tradição na sua forma tradicional, que só faz sentido quando separada de outras tradições.

Com a transformação da tradição, a reflexividade ganha força. Giddens afirma que os indivíduos sempre mantiveram um monitoramento reflexivo de suas atividades diárias, dentro do que o autor chama de *consciência prática*. Os indivíduos não só controlam e regulam continuamente o fluxo de suas atividades, como esperam que os outros façam o mesmo por sua conta. Mas esta consciência não pode ser equiparada à apresentação discursiva das razões por trás dos atos cotidianos, ela serve apenas como um “saber como continuar” nas atividades diárias, pois a continuidade de práticas presume o resgate reflexivo. Com o surgimento da modernidade, a reflexividade passa a atuar em vários aspectos da vida social e humana, mesmo que o conhecimento daí resultante esteja diferencialmente disponível para aqueles em posição de poder ou não. A dúvida passa a fazer parte da existência das pessoas.

A tradição começa a se transformar e a recuar e “ali onde a tradição recuou, somos forçados a viver de uma maneira mais aberta e reflexiva.” (GIDDENS, 2007: 55) Muitas das atividades cotidianas tornam-se abertas à escolha e a própria escolha torna-se obrigatória. Porém, a transformação da tradição não significa que ela desaparece, mas que continua a florescer em versões diferentes. Ela passa a ser vivida cada vez menos da maneira tradicional (como, por exemplo, as tradições religiosas em geral, até o começo do século XX), ou seja, não é mais defendida através do seu ritual e simbolismo, através de suas pretensões à verdade absoluta, deixando brechas à prática reflexiva.

Abordado o conceito de tradição, é possível, agora, relacioná-lo com o fenômeno da reflexividade na imagem, através dos estudos de Régis Debray, que divide a história da imagem em três fases: a *logosfera*, a *grafosfera* e a *videosfera*. A *logosfera* diz respeito ao regime do ídolo (objeto de adoração cuja materialidade é experimentada como um vínculo com o espiritual) e do índice (rastros, sinais de uma presença ausente). Mais do que representação, a imagem assinala a presença do divino, a ligação com o sobrenatural e a magia. “No regime ‘ídolo’, a prática da imagem não é contemplativa - e percepção não

constitui um critério. O poder da imagem não está em sua visão, mas em sua presença.” (DEBRAY, 1993: 221) Daí, ser muito utilizada como objeto de culto no ritual e apreendida somente através dele. Qualquer que seja o mito ou religião, ele produz imagens. O nascimento da imagem nesta fase está envolvido com a morte e com o espiritual. São as inscrições, as estátuas e os afrescos, nas câmaras mortuárias, os monumentos funerários, a arte religiosa e os totens indígenas.

A segunda fase da imagem proposta por Debray é a *grafosfera*. Nascida a partir do surgimento da imprensa e se estendendo até o desenvolvimento da televisão em cores, a *grafosfera* é o domínio da arte. O que antes, na *logosfera*, era presentificação, passa, agora, a ser representação. O que era índice, vira ícone (imagem que possui uma certa similaridade com o seu referente). Inicia-se o inevitável distanciamento entre a imagem e o divino, a secularização da imagem. “Por se aproximarem demasiado dos homens” (DEBRAY, 1993: 122), as imagens começam, lentamente, a se distanciar do ritual, a perder a sua *aura*, “a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (BENJAMIN, 1994: 170), e a sua autoridade (intimamente relacionada à tradição). Esta autoridade pode ser aquela que um indivíduo, grupo ou entidade divina tem sobre os outros, formulando regras e normas de conduta. Mas também, autoridade no sentido de referencial, de cânone. Nas culturas tradicionais, o controle da verdade e o exercício da autoridade era realizado pelos guardiães – feiticeiros, sacerdotes, sábios, pessoas que possuísem acesso privilegiado ao conhecimento. O enfraquecimento da autoridade tradicional e dos guardiães é um requisito fundamental para que houvesse a reflexividade no domínio das imagens. A prática reflexiva – humana, por essência – é inconcebível, dentro do contexto da tradição na sua forma tradicional. É impensável, dentro deste cenário, a deformação da face de Jesus Cristo, por exemplo, a manipulação reflexiva de uma imagem fortemente vinculada ao sagrado. Com o desaparecimento da autoridade tradicional, diante da arte contemporânea, por exemplo, perde-se os parâmetros para a

fruição das imagens (o que é arte? tudo, agora, é arte?) e o receptor é obrigado a apreender a imagem de forma reflexiva.⁸

A terceira fase da imagem proposta por Debray é a *videosfera*. Esta fase começa com o desenvolvimento da televisão em cores e dura até os dias de hoje. Para o autor, a imagem não é mais ídolo nem mesmo arte, ela é visual. Não é mais presença nem representação, é simulação. Não mais índice nem ícone, símbolo. A imagem deixa de se reportar ao mundo externo para presentificá-lo ou representá-lo e passa a referenciar a si própria. É a imagem da imagem. É a reflexividade em sua máxima potência. As imagens computadorizadas, construídas a partir de princípios matemáticos, são exemplares do novo estatuto da imagem. Ela já não é criada a partir do mundo, mas passa a moldar este mundo, que se torna cada vez mais parecido com a simulação.

A CONTRIBUIÇÃO DA TECNOLOGIA

O estudo da influência da tecnologia no desenvolvimento da reflexividade não é realizada com base em um sistema teórico coerente e estruturado, mas, sim, promovendo a discussão de fragmentos de teorias, percepções e indagações próprias sobre a contribuição do advento tecnológico e das mudanças tecnocientíficas para o desenvolvimento da reflexividade nas imagens da modernidade. As descobertas tecnológicas modificam o alcance e a função da imagem em nossa época dominada pelo visual. Mas, ao mesmo tempo, “a máquina que projeta o homem para fora de si mesmo, faculdade após faculdade, modifica-o inexoravelmente. O artificial retroage sobre o natural. Cada nova técnica cria um novo sujeito, renovando seus objetos.” (DEBRAY, 1993: 127) A fotografia mudou a percepção do espaço, o cinema a percepção

⁸ É importante assinalar, porém, que a dissolução da aura benjaminiana é um processo que se iniciou já na Renascença. A invenção e desenvolvimento da fotografia e de outras técnicas de reprodução apenas acelerou o processo. Além disso, a aura que existia nas imagens, passou, em parte, para os seus produtores. “Em vez das obras, passamos a idolatrar os artistas.” (DEBRAY, 1993: 63)

do tempo. O novo paradigma digital potencializa essas mudanças e traz à tona questionamentos diversos. As novas invenções, as novas mídias, incidem sobre as formas de pensar e perceber o mundo. Porém, é importante assinalar que o advento tecnológico não é causa primordial dessas mudanças, a tecnologia não determina sozinha as condições de produção e fruição das imagens. “De modo geral, é preciso inserir as novas descobertas no movimento mais amplo de mutação de parâmetros de representação simbólica e de ação comunicativa” (LUZ, 1999: 51), ou seja, em um movimento de via dupla, onde determinadas configurações de força na sociedade influenciam e são influenciadas pelo desenvolvimento tecnológico, proporcionando novas dinâmicas e efeitos não previstos. Pensando desta maneira, é possível lançar novos olhares para, por exemplo, a imagem digital, com seus modelos numéricos e racionalizantes, que pode ser apreendida como apenas uma etapa em um movimento mais amplo rumo à racionalização e matematização da imagem, que se iniciou, ainda no Renascimento, com a instituição da perspectiva de projeção central.

Partindo das ideias de Walter Benjamin acerca da imagem e da reprodutibilidade técnica e as suas consequências para o desaparecimento da *aura* da obra de arte, é possível se fazer algumas considerações acerca de sua relação com o desenvolvimento da reflexividade. A imagem sempre foi reprodutível. O que o produtor de imagens cria, sempre pôde ser imitado por outras pessoas. Essa imitação era praticada, por exemplo, por discípulos, para o estudo ou para a difusão das obras dos mestres das antigas guildas, ou mesmo por aqueles interessados apenas no lucro. A xilogravura – técnica de entalhe em madeira de uma imagem em altoprelevo para posterior reprodução em outro suporte material, através do entintamento e pressão da madeira sobre o suporte – proporcionou, pela primeira vez, a possibilidade do desenho ser reproduzido tecnicamente, antes mesmo que o surgimento da imprensa possibilitasse o mesmo para a escrita. Com a litografia, a reprodutibilidade técnica alcança um novo patamar de qualidade e eficiência. Com o advento da fotografia, a reprodutibilidade técnica se afasta do manual, para se automatizar cada vez mais, mesmo que a câmera ainda seja controlada por um

sujeito criador, que promove um recorte da realidade, através do enquadramento e do posicionamento. Com o cinema é possível se apreender a simulação do movimento. Com o vídeo, inicia-se a transmissão ao vivo. Com o digital, a informação torna-se amplamente acessível.

Todas essas invenções técnicas provocaram mudanças no estatuto da imagem moderna, que passou a ter o seu valor de exposição expandido, ou seja, a imagem passa a ocupar todos os espaços do dia-a-dia. “A novidade era que a tecnologia encharcara de arte a vida diária privada e pública. Jamais fora tão difícil evitar a experiência estética.” (HOBSBAWM, 1995: 502) Esse movimento de expansão não deve ser visto como apenas reação ao advento tecnológico, foi também impulsionado pela secularização da imagem e desvinculação da mesma dos seus usos no ritual, seja ele o sagrado ou o ritual da galeria de arte. “À medida que as obras de arte se emancipam do seu uso ritual, aumentam as ocasiões para que elas sejam expostas.” (BENJAMIN, 1994: 173) A imagem deixa lugares sagrados, como as câmaras funerárias, as igrejas e os museus, para invadir o cotidiano das pessoas. Esta expansão do valor de exposição em detrimento do valor de culto aurático vai possibilitar e impulsionar o exercício da reflexividade na produção de imagens, pois as referências imagéticas passam a ser cada vez mais conhecidas e estudadas por um maior número de pessoas e a imagem gradualmente perde a sua autoridade.

É interessante assinalar um outro movimento das imagens que é o da miniaturização e individualização da fruição, proporcionado por novas mídias e aparatos técnicos. É o caso das dimensões reduzidas das fotografias em geral e da introdução, no Renascimento, da produção de obras destacáveis das paredes, os quadros. Bem menores, do que os afrescos, eles proporcionam ao espectador maior intimidade com a imagem, “o que permite estabelecer com a imagem uma relação de proximidade, de posse, até de fetichização.” (AUMONT, 1995: 145), possibilitando mais livremente o exercício da reflexividade, pois a prática reflexiva exige uma intervenção na imagem, livre de coerções, numa relação de domínio do produtor sobre a imagem.

Além disso, a tecnologia dos últimos séculos favoreceu a difusão da informação, através dos meios de comunicação de massa – como a imprensa tipográfica, o cinema e a televisão –, numa escala muito superior aos séculos anteriores. Mais recentemente, com a revolução digital, a informação passou a estar disponível em quase todo lugar, com apenas alguns cliques.⁹ A ocorrência dessas mudanças, e o desenvolvimento de uma história própria da respectiva disciplina (seja o design ou as artes visuais), proporciona ao produtor um repertório cada vez mais extenso. Isto vai provocar nos produtores de imagens uma pressão para a criação de imagens sempre novas, mesmo que baseadas nas antigas. Se toda a história do design e das artes visuais se encontra, teoricamente, ao acesso de qualquer um, passa a ser obrigação do produtor de imagens tentar se diferenciar de tudo o que já foi realizado, mantendo uma relação reflexiva e referencial com as obras do passado. “A história nos proporciona um corpus de conhecimento que evita repetir o fato, como inventar novamente a pólvora e, além disso, anunciar para toda a imprensa.” (FUENTES, 2006: 61) A prática reflexiva se torna recorrente, pois há muito mais a se referenciar agora, do que anteriormente.

Outro fenômeno interessante relacionado à tecnologia é o nascimento de uma nova mídia e as implicações deste nascimento para as mídias anteriores e mais antigas. Este fenômeno pode ser registrado em, pelo menos, dois momentos da história das imagens: a invenção da fotografia e a sua influência para as artes plásticas, principalmente a pintura; e a invenção do vídeo/televisão e as consequências de sua propagação para o cinema. Nos dois exemplos, é possível perceber o desenvolvimento da reflexividade no âmbito da mídia anterior, que reflete sobre si mesma e a sua relação com a nova mídia e as imagens em geral. Na pintura, surgem vanguardas, como o Cubismo, Surrealismo (Figura 4), o Dadaísmo e o Futurismo.

⁹ Porém, não se deve esquecer o fato de que a informação não está acessível da mesma forma para todos. A sua disponibilidade depende de fatores, como posição no poder, localização geográfica e características culturais.



Figura 4 – Isto não é um cachimbo, de René Magritte¹⁰

Estes movimentos utilizaram a reflexividade quase como a sua essência, pensando a arte diante dos novos desdobramentos provocados pelo surgimento da fotografia. Da mesma forma, no cinema, as décadas de 70 e 80 viram surgir experiências de cineastas como Win Wenders, Michelangelo Antonioni e, principalmente, Jean-Luc Godard, que exploraram ao máximo as características do dispositivo cinematográfico e as suas relações com o novo meio nascente, o vídeo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Percebeu-se que algumas imagens possuem um caráter diferenciado das demais, uma especificidade que chama a atenção para os seus próprios elementos constitutivos e coloca o receptor dentro do seu espaço discursivo, evitando, desta forma, o olhar desinteressado que paira sobre os objetos do dia-a-dia. Esta característica é a reflexividade, que algumas imagens possuem em maior ou menor quantidade. Interrogando-se a sua natureza, percebeu-se que o termo reflexividade possui diversos significados que se complementam. Da matemática, percebeu-se que a reflexividade consiste numa relação de correspondência de elementos, dentro de um conjunto de possibilidades. O termo diz respeito, ainda, à meditação e ponderação. A reflexividade pode provocar à reflexão, através do distanciamento que permite.

¹⁰ Fonte: [http://uploads7.wikiart.org/images/rene-magritte/the-treachery-of-images-this-is-not-a-pipe-1948\(2\).jpg](http://uploads7.wikiart.org/images/rene-magritte/the-treachery-of-images-this-is-not-a-pipe-1948(2).jpg). Acesso em: 09/03/2016, 14:00.

A reflexividade sempre existiu. Os indivíduos refletem, constantemente, sobre o que fazem, dentro do fluxo da vida cotidiana. Porém, esta reflexão não é organizada de forma discursiva. A partir do Renascimento, o caráter da reflexividade modifica-se e o seu domínio se expande. Percebeu-se que a autonomia do artista foi um fator fundamental para o desenvolvimento da reflexividade nas imagens artísticas, na medida em que, livre de demandas externas, o artista podia, a partir do Renascimento, exercer controle absoluto sobre a sua obra, passando a dotar a imagem de características da sua própria classe social, refletindo sobre a imagem e sobre o seu ofício. Investigou-se a influência da transformação da tradição para o desenvolvimento da reflexividade. Onde a tradição recuou e deixou de ser vivida da maneira tradicional, ou seja, através do absoluto de suas convenções, a reflexividade surgiu para ocupar o seu lugar. Abordou-se, também, a influência da tradição na produção e recepção das imagens, através do estudo das três idades da imagem, propostas por Debray. Para concluir, estudou-se as influências da tecnologia para o desenvolvimento da reflexividade nas práticas imagéticas. Abordou-se como a difusão da informação pelos meios de comunicação de massa possibilitou que as referências imagéticas se tornassem cada vez mais acessíveis.

Ainda que a reflexividade necessite, pela parte do receptor, de códigos específicos para a sua compreensão, ela pode provocar à reflexão acerca das imagens, o que é muito importante, em um mundo tão imagético, como este do século XXI. Pensar a imagem é, cada vez mais, refletir sobre a realidade cotidiana.

BIBLIOGRAFIA

AUMONT, Jacques. **A imagem**. 15. ed. Campinas: Papirus, 1995.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. v. 1.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente**. Rio de Janeiro: Vozes, 1993.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário da língua portuguesa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

FUENTES, Rodolfo. **A prática do design gráfico: uma metodologia criativa**. São Paulo: Rosari, 2006.

GIDDENS, Anthony. **Mundo em descontrole: o que a globalização está fazendo de nós**. 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.

_____. **As consequências da modernidade**. São Paulo: Editora da UNESP, 1991.

GOMBRICH, Ernst Hans. **A história da arte**. 16. ed. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1999.

HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

LUZ, Rogério. Novas imagens: efeitos e modelos. In PARENTE, André. **Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual**. 3. ed. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1999.

STAM, Robert. **O Espetáculo Interrompido: literatura e cinema de desmistificação**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.