

Devires de Ambiguidade na Fotografia Contemporânea¹

Rodrigo Brasil de MATTOS²

Tiago Ricciardi LOPES³

Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, RS

RESUMO

A ambiguidade é uma qualidade estética presente em uma vasta gama de produções imagéticas contemporâneas. No entanto, observamos que a vocação para suscitar múltiplas interpretações não concerne, exclusivamente, às imagens que circulam e conformam a tecnocultura visual de nossa época. A vanguarda modernista da fotografia, em que o movimento Surrealista assumiu importante protagonismo, apresenta-se, ainda hoje, como referência obrigatória em termos de produção de efeitos de ambiguidade. Desse modo, propomo-nos, neste texto, a uma reflexão sobre como imagens contemporâneas atualizam estéticas do modernismo, tendo como alicerce metodológico uma abordagem arqueológica, conforme Fischer (2013), para dar a ver as temporalidades coalescentes que habitam as relações entre o passado e o presente.

PALAVRAS-CHAVE: ambiguidade; estética; fotografia; tecnocultura.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Real Girls Have Balls (Figura 1) é uma imagem publicada em 2018 pelo fotógrafo alemão Marius Sperlich em seu perfil no Instagram. Trata-se, dentre outras coisas, de uma imagem que oferece ao espectador, pelo menos, duas leituras: podemos enxergar que, inicialmente, essa captura fotográfica foi obtida a partir de um corpo, contudo, do modo como ela é apresentada a quem a observa, ela remete ao que seria uma bola de basquete.

¹ Trabalho apresentado no GP Fotografia, XIX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestrando do PPG em Ciências da Comunicação da Unisinos, Linha de Pesquisa Mídias e Processos Audiovisuais, e-mail: rodrigomttos@gmail.com.

³ Orientador do presente trabalho, Prof. Dr. do PPG em Ciências da Comunicação da Unisinos, Linha de Pesquisa Mídias e Processos Audiovisuais, e-mail: tricciardi@unisinos.br.

Figura 1 - Real Girls Have Balls



Fonte: Marius Sperlich⁴.

Assim como ocorre em *Real Girls Have Balls*, encontramos, atualmente, na rede social de compartilhamento de imagens Instagram, inúmeras imagens que enunciam diferentes estratégias de composição, luz e montagem para gerar variadas camadas de significação, apontando para diferentes sentidos, que transcendem a lógica de mera representação do assunto fotografado.

Contudo, tais efeitos de ambiguidade percebidos em *Real Girls Have Balls* e em tantas outras imagens que circulam hoje na *web* não constituem marca exclusiva da tecnocultura visual de nossa época: há, na história da fotografia, uma vasta gama de artistas que também trabalhavam suas imagens com vistas à suscitar múltiplas interpretações. Um período de grande efervescência desse tipo de produção foi do início até a metade do século XX, em que o movimento artístico que ficou conhecido como Surrealismo tornou-se referência - e, mais tarde, sinônimo - de processos técnicos e estéticos de produção de imagens pregnantes de múltiplos sentidos.

⁴ Real Girls Have Balls, de Marius Sperlich (2018). Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/Bka70xPIXBe/>>. Acesso em 19 de Fevereiro de 2019.

Figura 2 - Ingre's Violin



Fonte: May Ray (1924)⁵.

Voltemos à Figura 1, que apresentamos na abertura deste texto. Poderíamos compará-la à imagem representada na Figura 2, *Ingre's Violin*, de Man Ray, produzida em 1924. Assim como em *Real Girls Have Balls*, a obra de Man Ray também propõe-se à representação de um corpo (feminino) objetificado (violino).

Quando confrontadas, as obras de Man Ray e Marius Sperlich trazem à tona questões relativas às temporalidades coalescentes que habitam nesta comparação, as quais nos permitem pensar na ambiguidade como um *devir que dura nas imagens contemporâneas a partir de obras concebidas no passado*. Na esteira deste pensamento, o presente trabalho propõe uma reflexão sobre efeitos de ambiguidade em imagens contemporâneas, desde uma perspectiva arqueológica que enquadra o olhar sobre os tempos coalescentes que enunciam tais imagens como estratos de uma memória que remete diretamente às vanguardas modernistas do século XX, em especial ao movimento Surrealista.

Sabemos que existe uma série de questões técnicas, estéticas e culturais de cada período da história que influenciam no modo como as imagens são produzidas. Nesse sentido, o Instagram torna-se um local profícuo para pensarmos sobre o atual estágio da imagem fotográfica contemporânea. Afirmamos isso, pois a rede social reúne uma série de questões que nos ajudam a refletir sobre o modo como essas imagens são produzidas

⁵ Ingre's Violin, de Man Ray (1924). Disponível em <<https://www.manray.net/images/gallery/ingre-s-violin.jpg>> Acesso em 19 Fev. 2019.

hoje. Neste sentido, tomamos o Instagram como nosso *locus* de observação e, em sua plataforma, destacamos alguns perfis de usuários especialmente favoráveis à observação de imagens projetadas para sobrepor e embaralhar os sentidos.⁶

O texto apresenta-se estruturado em quatro seções. Na primeira delas, discorremos sobre o Instagram como uma plataforma de remixabilidade (MANOVICH, 2014), que concentra técnicas distintas de diferentes épocas e torna possível que qualquer usuário possa produzir imagens que acionam, por meio de suas configurações estéticas, visualidades de épocas passadas. A segunda seção, desenvolve um olhar cíclico sobre as imagens contemporâneas, buscando encontrar nelas traços e vestígios das vanguardas modernistas do século XX, em especial, do movimento Surrealista. Por fim, as duas seções que antecedem as considerações finais, encaminhando o fechamento do artigo, apresentam, respectivamente, a abordagem metodológica – que propõe-se à escavação arqueológica da superfície das imagens – e um breve ensaio analítico, que coloca, lado a lado, imagens do passado e do presente, tendo em vista a autenticação de certos graus de afinidade que enunciam devires de ambiguidade que atravessam o tempo.

INSTAGRAM: UMA PLATAFORMA DE REMIXABILIDADE TECNOCULTURAL

O conceito de tecnocultura se refere a todas as formações sociais, culturais e fenômenos ligados à sociedade em relação com os seres humanos, máquinas e ferramentas (FISCHER, 2013). Isto posto, nos cabe “explorar os sentidos produzidos pelas entranhas dos aparatos” (FISCHER, 2013, p.51) a fim de entender as propriedades tecnológicas em ação na cultura. Para poder melhor compreender nossos empíricos nesse terreno de disputa de percepções, torna-se fundamental pensarmos neles em meio a esse ambiente tecnocultural. As imagens fotográficas produzidas na contemporaneidade, do modo que são concebidas, e, atentando à rede social e aplicativo do Instagram, são um produto possível através da técnica.

⁶ Neste texto, contudo, vamos nos ater à análise de apenas a uma imagem, produzida pelo fotógrafo Rich McCor.

O Instagram funciona não apenas como uma rede social que torna possível o acesso e publicação imediata de um fluxo imensurável de imagens, mas, para além disso, age como um centro aglomerador e disponibilizador de técnicas que condicionam essas mesmas imagens, produtos de seus processos. O Instagram é hoje um *hub* que concentra e articula técnicas (exemplos: ferramenta de câmera fotográfica/videográfica, ferramentas de tipografia, filtros, etc.) com o intuito de produzir imagens através de um processo democrático de disponibilização desses mesmos procedimentos. Sendo assim, o Instagram, sendo “este ambiente de produção híbrido, encapsulado em um mesmo *software*, tem uma influência direta na linguagem visual que habilita, especificamente em seu enfoque na exploração de possibilidades estéticas, narrativas e afetivas da hibridização”⁷ (MANOVICH, 2014, p. 216; tradução nossa).

Ainda, um outro conceito, também proposto por Manovich (2014), com vasto potencial para pensarmos nas condições técnicas que permitem a emergência das imagens contemporâneas é o de remixabilidade profunda. Para descrevê-lo, o autor utiliza o exemplo do *software* de edição e composição de vídeo *After Effects*. Nele, é possível identificar não somente elementos em sua interface gráfica (UI)⁸ que nos remetem a outras mídias distintas (o pincel, a ferramenta de recorte, por exemplo), mas a própria incorporação das técnicas que estão presentes neste mesmo programa. Além disso, essas mesmas técnicas incorporadas em um só lugar não apenas nos remetem a essas mídias distintas, mas também a experiências mecânicas de temporalidades cronológicas diversas que anteviram o estágio atual da técnica.

De onde saiu a interface do *After Effects*? Dado que este *software* é comumente usado para criar gráficos animados e efeitos visuais, não é surpreendente que os elementos de sua interface podem remeter a três campos distintos: animação, desenho gráfico e efeitos especiais. Devido ao fato de que esses elementos estão intimamente integrados para oferecer ao usuário uma nova experiência que não se pode reduzir a simples soma dos métodos de trabalho existentes, é sensato pensar a UI do *After Effects* como

⁷ “Este ambiente de producción híbrido, encapsulado en un mesmo software, tiene una influencia directa en el lenguaje visual que habilita, específicamente su enfoque en la exploración de posibilidades estéticas, narrativas y afectivas de la hibridización”.

⁸ User interface, ou interface gráfica (tradução nossa).

Trazemos esse exemplo do *After Effects* como forma de melhor explicitar a comparação que nos propomos a fazer, pois da mesma forma que este *software* incorpora essas técnicas, o mesmo ocorre com o a plataforma que se encontram os empíricos que aqui discutiremos. Para conseguirmos estabelecer essas relações de remixabilidade profunda no Instagram, devemos pensá-lo em duas instâncias: como aplicativo (ou *software*) e como rede social. Na instância de aplicativo, temos todas as funcionalidades que possibilitam as técnicas para produção e edição fotográfica/videográfica, dentre estas, destacamos as principais e mais utilizadas: captura fotográfica e aplicação de filtros. Já na instância de rede social, a plataforma dispõe de todas as funcionalidades que dizem respeito à interação entre os usuários e as obras imagéticas em questão, dentre elas: os comentários, as curtidas, as repostagens e o envio de mensagens diretas de um usuário ao outro. Com a exemplificação dessas funcionalidades, temos um ambiente de produção híbrido encapsulado num mesmo *software* que, por sua vez, acaba por reunir técnicas e ferramentas que articulam-se entre si a fim de estabelecer essa relação de remixabilidade profunda.

PENSANDO A IMAGEM AMBÍGUA E SUA RELAÇÃO COM O PASSADO ATRAVÉS DO TEMPO BERGSONIANO

Para Henri Bergson (2006),

o passado se conserva por si mesmo, automaticamente. Inteiro, sem dúvida, ele nos segue a todo instante: o que sentimos, pensamos, quisemos desde nossa primeira infância está aí, debruçado sobre o presente que a ele irá se juntar, forçando a porta da consciência que gostaria de deixá-lo de fora” (p. 47 - 48)

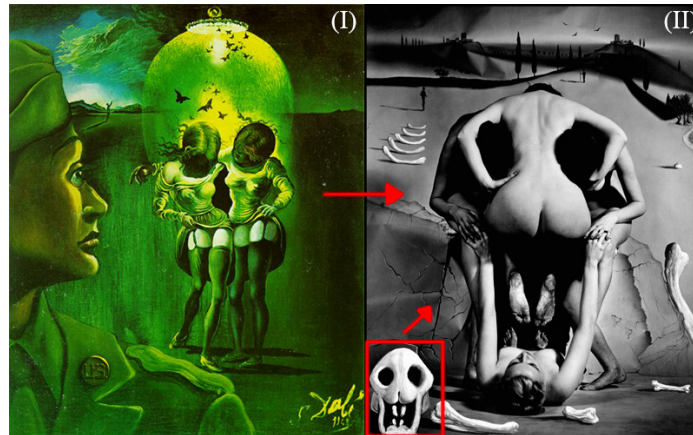
Ou seja, o passado é um tempo vivo, ele não fica para trás, mas retorna a nós incessantemente, independente da nossa vontade. A perspectiva do autor francês a

⁹ De dónde salió la interfaz de *After Effects*? Dado que este software es comúnmente usado para crear gráficos animados y efectos visuales, no es sorprendente que los elementos de su interfaz pueden remontarse a tres campos distintos: animación, diseño gráfico y efectos especiales. Y debido a que estos elementos están íntimamente integrados para ofrecer al usuario una nueva experiencia que no se puede reducir a la simple suma de los métodos de trabajo existentes, es razonable pensar la UI de *After Effects* como un ejemplo de “remix profundo”.

No começo do século XX, uma vasta gama de artistas iniciaram experimentos com a fotografia, objetivando torná-la uma forma de arte tão reconhecida quanto as tradicionais de até então (NEWHALL, 1949). Com o surgimento do movimento surrealista, essas dimensões se tornaram ainda maiores, ramificando a fotografia para vertentes antes impensadas. O exercício de suscitar diferentes leituras e narrativas em obras imagéticas da época através dos mais diversos recursos estéticos e técnicos era uma estratégia para conceber imagens que possuíssem um diferencial quando comparadas às obras fotográficas que constituíam a hegemonia das produções imagéticas criadas até então. Contudo, mesmo para aquela época, torna-se necessário que clarifiquemos que essas estratégias estéticas vêm de um tempo anterior. O que faz com que essas imagens fotográficas causem um desvio e nos chamem atenção quando as olhamos reside no modo como são compostas, no enquadramento, no assunto fotográfico, luz e intervenção realizada em sua pós-produção. Todos esses traços estéticos que concebem as imagens fotográficas contemporâneas, que encontramos no Instagram, de alguma maneira mostram-se como atualizações de características incorporadas anteriormente nas fotografias da vanguarda moderna do século XX.

Olhando especificamente para o movimento surrealista na fotografia moderna, o impulso inicial que nele surge para criar esse tipo de imagem ambígua bebe de outras vertentes da arte, atentando aqui para a pintura em especial. Sendo assim, partimos para uma exemplificação, a fim de mostrar que mesmo sendo de temporalidades cronológicas diferentes, é possível identificar essas referências e traços que se atualizam. A obra a seguir elucidada de forma mais clara algumas características estéticas que pretendemos aqui explicitar.

Figura 3 - Sem título, (I). In *Voluptas Mors*, (II).



Fonte: elaborado pelo autor (I)¹⁰ (II)¹¹.

Na Figura 3, temos uma pintura de 1942 (I), que, quase dez anos após se atualiza em uma obra fotográfica (II). As características que nesse caso mostram-se como rastros durante dizem respeito principalmente aos corpos utilizados como assunto principal das obras e como eles se transformam em caveiras representando a morte em alguma instância. A obra de Salvador Dalí, *Sem Título* (I), é uma pintura que foi transposta para cartazes como parte de uma campanha publicitária com o objetivo de alertar os soldados sobre a situação em relação às doenças venéreas durante a Segunda Guerra Mundial. A ilustração do pintor espanhol alerta sobre esses perigos, conotando morte através de uma caveira que é formada através do posicionamento estratégico dessas duas mulheres, prostitutas, de baixo de uma luminária, no que aparenta ser um local público. Entende-se que o formato que a luz da luminária projeta é um crânio, o torso das mulheres formam a parte da face, enquanto o contraste entre a cor da pele de suas coxas e os suspensórios das cintas-ligas finalizam o que seriam os dentes de uma caveira. De forma semelhante, *In Voluptas Mors* (Figura 3, II), uma obra fotográfica resultante do trabalho colaborativo entre Dalí e o fotógrafo russo Philippe Halsman, nos proporciona essa releitura de sua pintura anterior. Quatro mulheres em posições contorcidas

¹⁰ Sem título, Salvador Dalí, 1942 (campanha contra doenças venéreas na Segunda Guerra Mundial). Disponível em: <https://arthive.com/salvadordali/works/316314~Untitled_For_the_campaign_against_venereal_diseases>. Acesso em 22 de Fevereiro de 2019.

¹¹ *In Voluptas Mors*, Philippe Halsman; Salvador Dalí. Disponível em: <<http://philippehalsman.com/?image=dali>>. Acesso em 22 de Fevereiro de 2019.

especificamente objetivando formar uma caveira. No canto inferior esquerdo dessa obra (grifado em vermelho), podemos visualizar o que seria um rascunho dessa obra, ou seja, na imagem total temos o seu antes e depois. Contudo, nessa última imagem, temos uma dimensão que nos auxilia na compreensão da mensagem que é transmitida visualmente, o título. Morte Voluptuosa, como já conota, envolve a morte através dos prazeres sexuais. Sendo assim, podemos considerar não somente a forma da caveira e os corpos femininos como traços que duram de uma obra a outra, mas também sua conotação chave: a morte através de doenças sexualmente transmissíveis.

Quando dialogamos com Bergson (2006) a respeito do passado e presente como contemporâneos um do outro, pretendemos demonstrar que isso vai além das obras contemporâneas que pretendemos analisar, pois também ocorre em outros momentos que não contemplam o atual. Sendo assim, o exercício que acabamos de realizar mostra que esse mesmo esquema nos ajuda a entender a relação entre obras passadas que não necessariamente dialogam com uma do presente (caso do exemplo da Figura 3, mostrando a relação entre duas obras do passado).

ASPECTOS METODOLÓGICOS: ESCAVAÇÃO ARQUEOLÓGICA E DISSECAÇÃO DE CAMADAS EM OBRAS CONTEMPORÂNEAS DO INSTAGRAM

Ao olhar para essas obras, nos interessa identificar as características estéticas que as atravessam e nelas se atualizam, além de como elas se apropriam de seus assuntos fotográficos a fim de produzir o devir de ambiguidade. A dissecação nos permite retirar o objeto de seu fluxo, congelando-o e assim nos permitindo analisá-lo de forma mais eficaz (KILPP, 2003). Sendo assim, esse procedimento será o responsável pela análise das superfícies dessas obras e extração desses pontos que nos interessam, para posterior análise. Contudo, se torna necessário — pela natureza do objeto que pretendemos analisar — não apenas olhar a superfície e as camadas¹² dessas imagens fotográficas, mas também entendê-las (bem como os lugares que elas ocupam no

¹² As camadas que aqui falamos se referem às que Flusser trabalha no procedimento de *scanning*. Essas camadas também se referem as que serão extraídas para posteriormente serem trabalhadas em articulação aos procedimentos de escavação e dissecação.

Instagram) como uma coalescência de temporalidades. Dessa maneira, torna-se imprescindível o movimento de escavação arqueológica em articulação à dissecação.

A arqueologia das mídias possibilita que consigamos explorar e produzir ainda mais camadas em busca dessas coalescências temporais, dessa forma retirando as produções fotográficas contemporâneas do discurso da novidade. Sendo assim, ela teria dois objetivos, conforme Fischer (online) cita Huhtamo (1997):

o primeiro seria ligado ao estudo dos cíclicos e recorrentes elementos e motivos que subjazem e guiam o desenvolvimento da cultura da mídia. Um segundo ponto seria o que denomina como a “escavação” de formas nas quais essas formulações e tradições discursivas foram marcadas em máquinas de mídia específicas, em diferentes contextos históricos. Esse tipo de aproximação, segundo Huhtamo, daria ênfase a um desenvolvimento cíclico e não cronológico e também reforçaria a ideia de recorrência ao invés de “inovação única”. (HUHTAMO, 1997, apud FISCHER, online, p. 9)

A ênfase no desenvolvimento cíclico e não linear relaciona-se com a ideia da construção do presente a partir do passado, conforme Bergson (2006) trazido anteriormente. Desse modo, a escavação arqueológica funciona como uma ferramenta para nos auxiliar a desenterrar (a partir do produto gerado pelo procedimento de dissecação) as coalescências temporais que ajudam a entender de onde vieram e como se relacionam as características do presente com as do passado que persistem nessas obras. Por consequência, o procedimento de escavação é o que irá nos permitir realizar a conexão entre essas obras contemporâneas encontradas no Instagram com as imagens fotográficas da vanguarda modernista do século XX.

IMAGENS DO PASSADO, IMAGENS DO PRESENTE

O nosso recorte, irá seguir um formato onde trabalharemos em pares. Traremos obras de fotógrafos do período moderno como primeira integrante deste, enquanto que a segunda integrante da dupla será uma obra fotográfica de um artista contemporâneo que publica seus projetos no Instagram. Este processo se dará dessa forma visando evidenciar as características estéticas que duram nas imagens analisadas.

Escolhemos uma obra do fotógrafo americano Clarence John Laughlin (Figura 4, I) e uma de Rich McCor (Figura 4 II), também conhecido pelo perfil de *@paperboyo*¹³ no Instagram.

Figura 4 - The Elder Worship, (I). Sem título, (II).



Fonte: all-art.org¹⁴ e *@paperboyo*¹⁵.

O interesse em trazer as obras desses dois fotógrafos, reside nas diversas esferas de intersecção que atravessam esses trabalhos. Primeiramente, ambos autores têm como temática principal de suas obras a ambiguidade através da manipulação das formas naturais encontradas em objetos da arquitetura (não somente essas que compõem a Figura 4, mas as produções desses dois artistas, em geral). Clarence Laughlin, considerado o pai da fotografia surrealista americana, é um dos que utiliza esse tipo de estratégia estética em suas fotografias com maior frequência, usando inclusive o nome de suas obras como parte desta mesma estratégia. Em *The Elder Worship* (Figura 4, I), como o nome já sugere, “*O Culto do Ancião*¹⁶”, temos o que parecer ser um ancião com os braços dobrados e mãos juntas em posição de oração próximas ao rosto e segurando

¹³ Disponível em: <<https://www.instagram.com/paperboyo/>>. Acesso em 28 Fevereiro de 2019.

¹⁴ LAUGHLIN, Clarence. *The Elder Worship*, 1950. Disponível em: <<http://louisianadigitallibrary.org/islandora/object/hnoc-p16313coll21%3A14136>>. Acesso em 23 de Fevereiro de 2019.

¹⁵ MCCOR, Rich. Sem título, 2017. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/BaLVcUvF3Jn/>>. Acesso em 23 de Fevereiro de 2019.

¹⁶ Tradução nossa.

o que enxerga-se ser um pequeno cajado. Contudo, o rosto não se dá a ver, conotando um ritualismo místico de um indivíduo sem face. Indo para um plano mais aberto, enxerga-se que os mesmos braços que compõem o ancião dão forma a parte interna do que, completado pela parte superior de madeira da porta, formam um elmo romano, similar aos que os gladiadores utilizavam como meio de proteção para a cabeça em meio às batalhas.

A obra de Paperboy (Figura 4, II) se apropria de uma estrutura de um estabelecimento comercial para formar algo para além da simples representação desse objeto físico, nesse caso, a saia de uma mulher. O hiato entre o estágio da técnica da primeira obra para a outra é, sem dúvidas, grande. Essa leitura da estrutura arquitetônica (como saia) é permitida pela intervenção de McCor através da montagem de um modelo em papel de cor preta colocado por cima do enquadramento fotográfico que o mesmo faz sobre o objeto. Esses modelos que compõem suas montagens estão presentes em todas as suas obras, e esse é o motivo pelo qual elas nos chamam atenção, incorporando outra interpretação à imagem que olhamos.

Outro ponto que nos chama atenção em relação a essas obras é a forma como se apropriam dos assuntos fotográficos em questão. Tanto na obra de Laughlin (Figura 4, I) quanto na de Paperboy (Figura 4, II), temos produções fotográficas que se utilizam do artifício da apropriação de formas arquitetônicas para produção de sentidos ambíguos na imagem. Na fotografia de Laughlin, podemos ver como o autor se apropria da porta da igreja para gerar esses outros sentidos antes referidos. Com Paperboy, temos claramente a apropriação da estrutura de um estabelecimento comercial para, em conjunto com a técnica de montagem, gerar essa ambiguidade referida no produto final da imagem.

Através dessa análise comparativa é possível dar a ver o que antes referimos a respeito do devir de ambiguidade como atualização de obras do passado no presente. Essa atualização se dá em variadas instâncias, como pontos estéticos comum ou tipos de apropriação das obras em função de seus assuntos fotográficos.

De forma semelhante, também podemos perceber uma certa classificação da ambiguidade presente nessas produções que, se pensarmos em função de como se apropriam de seus assuntos enquadrados, podemos colocá-las como obras que

Intercom - Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação
42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - Belém - PA - 2 a 7/09/2019
produzem leituras ambíguas a partir das formas arquitetônicas. Sendo assim, este último ponto também torna-se uma característica que perpassa as imagens analisadas através do tempo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A ambiguidade, como característica estética presente das produções imagéticas contemporâneas, pode ser pensada como um devir do passado que se atualiza no presente. A incursão do tempo bergsoniano, para nos auxiliar nessa reflexão, se mostra como uma potência não somente para pensarmos na ambiguidade em si, mas nas mídias como um todo.

Dada essa perspectiva, a abordagem arqueológica mostra-se produtiva para tensionarmos objetos empíricos a fim de dar a ver suas relações temporais com o passado. A escavação arqueológica nos permite gerar camadas nas quais podemos identificar devires se atualizando. No caso que trouxemos, dizendo respeito a ambiguidade presente nas imagens da vanguarda modernista que retorna como alicerce da concepção da ambiguidade em imagens contemporâneas.

Sendo assim, pensamos que essa abordagem se mostra valiosa quando usada para produzir reflexões sobre as mídias na contemporaneidade (como um todo) no que diz respeito à sua origem e pertença. Pois, olhar para o passado como eterno retorno em busca de pontos que ajudem a compreender o que se constrói no presente é um exercício mais que necessário em meio ao ambiente tecnocultural no qual vivemos.

Não menos importante, as obras que nos propomos a compreender através desse trabalho são possibilitadas através da tecnocultura na qual estão imersas. Desse modo, a tecnocultura também é um conceito que sempre deve ser considerado em qualquer reflexão orientada às mídias na contemporaneidade, pois contribui em instâncias diversas da comunicação e revela aspectos essenciais da forma de comunicar contemporânea.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BERGSON, Henri. **A evolução criadora**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FISCHER, Gustavo Daudt. **Desencavando interfaces: reflexões sobre arqueologia da mídia e procedimentos de “resgate” de páginas web**. Disponível em: <<https://bit.ly/2NLTdXR>>. Acesso em: 25 de Julho de 2018.

FISCHER, Gustavo Daudt. **Tecnocultura: aproximações conceituais e pistas para pensar as audiovisuais**. In: FISCHER, Gustavo Daudt; KILPP, Suzana (Orgs.) **Para entender as imagens: como ver o que nos olha?** Porto Alegre: Entre Meios, 2013. p. 41-54.

KILPP, Suzana. **Ethnicidades televisivas**. São Leopoldo: Unisinos, 2003.

MANOVICH, Lev. **Avant-garde as Software**. 1999. Disponível em: <http://manovich.net/content/04-projects/027-avant-garde-as-software/24_article_1999.pdf>. Acesso em 16 de Maio de 2019.

_____. **El software toma el mando**. Barcelona: Editorial UOC, 2013.

NEWHALL, Beaumont. **The history of photography**. New York: The Museum Of Modern Art, 1949.