



Alessandra Lucia Bochio¹
Marina Bortoluz Polidoro²

Processos híbridos e a influência das tecnologias digitais nas práticas artísticas*

Hybrid processes and the influence of digital technologies in artistic practices

Resumo

O artigo apresenta uma reflexão acerca da produção de imagens em um contexto pós-digital, abordando a influência das tecnologias digitais em práticas artísticas artesanais. Por um lado, as produções em arte desde a modernidade têm evidenciado sobreposição de procedimentos e técnicas, apropriações, ampliação das linguagens e hibridismos. Por outro lado, a popularização das tecnologias digitais e a incorporação dessas em larga escala faz com que a presença das mesmas em etapas nos processos artísticos aconteça de forma naturalizada, mesmo naqueles que não têm as tecnologias como questão central de investigação. Conclui-se que as mudanças ocorridas por meio da naturalização das tecnologias digitais em nosso cotidiano e a forma como estas estão nos afetando atualmente, oferecem um novo olhar às estratégias utilizadas pelos artistas e colocam ainda novos problemas a eles.

Palavras-chave

Poéticas visuais. Artemídia. Pós-digital. Processos híbridos.

Abstract

The article presents a reflection about the production of images in a post-digital context, addressing the influence of digital technologies on artisanal artistic practices. On the one hand, the productions in art since the modernity have evidenced overlapping of procedures and techniques, appropriations, amplification of languages and hybridity. On the other hand, the popularization of digital technologies and the incorporation of these on a large scale makes their presence in stages in the artistic processes happen in a naturalized way, even in those which do not hold the technologies as a central research question. We conclude that the changes that have taken place through the naturalization of digital technologies in our daily lives, and the way they are currently affecting us, offer a new look at the strategies used by artists and pose new problems for them.

Keywords

Visual poetics. Media Art. Post-digital. Hybrid processes.

1 - Universidade Federal do Rio Grande do Sul - (UFRGS), Brasil
ORCID: 0000-0002-3558-9631

2 - Universidade Federal do Rio Grande do Sul - (UFRGS), Brasil
ORCID: 0000-0001-5801-1157

*Texto recebido em 10/novembro/2018

*Texto aceito em 28/04/2019

*Texto publicado em 18/abril/2019



INTRODUÇÃO

Este artigo elabora uma discussão sobre a produção de imagens em contexto pós-digital. Percebe-se que questões motivadas pela introdução das tecnologias digitais na arte e em tantas esferas da vida estão presentes em trabalhos que não as utilizam como suporte direto.

O argumento desenvolvido aqui reconhece que esse fenômeno se deve à crescente popularização das tecnologias digitais em muitas das esferas dos fazeres humanos, impregnando parte significativa do cotidiano. Dessa forma, a presença das tecnologias digitais em processos híbridos de criação acontece de forma naturalizada em diferentes etapas do trabalho, desde por exemplo: (1) pesquisas de referências e documentos de trabalho digitais acumulados em "lugares" como *Pinterest*, *Instagram*, etc, que levantam a questão de uma visualidade específica que é construída a partir das referências; (2) ensaios de montagem/composição e preparação de imagens para obras que são desenvolvidos posteriormente de forma manual/analógica; (3) estruturação de projetos e portfólios impressos ou digitais.

Além disso, propomos que isso pode ser visto como desdobramento de processo iniciado com a arte moderna, quando os artistas, no embate com o material, trocam o espaço da perspectiva pela ênfase no fazer do espaço operacional e sua posterior confluência com o espaço vivencial. A ampliação dos meios tradicionais da arte e a introdução de novos meios/meios de comunicação na arte reforça a possibilidade de dissolução de fronteiras formais e materiais.

Nosso interesse está nas imagens instauradas com base em fontes diversificadas e resultantes da sobreposição de procedimentos diversos. Considerando que a escolha da técnica é relevante, pois nunca é neutra (do ponto de vista do processo, da experiência vivida e do que pode acontecer durante o processo - ainda que a imagem final pudesse ser alcançada de outra maneira), operações, procedimentos e materiais são produtores de significado. Assim, ao pensar a imagem digital, a compreendemos pelas relações que estabelece com outros meios, materiais e práticas artísticas. Ela perde o seu caráter generalista e, para nós, o que interessa é olhar e pensar os modos de articulação desenhados pelos artistas.

O ESPAÇO MODERNO, DO OPERACIONAL AO VIVENCIAL.

Há vasta discussão sobre o processo iniciado com a modernidade de proposições em arte que desde o início do século XX têm evidenciado o seu processo de construção em detrimento de enfatizar o resultado e o efeito final, experimentando sobreposições e apropriações de procedimentos, técnicas e materiais, o que acaba por acarretar em significativa ampliação das linguagens.

O que Steinberg (1997) chamou em 1968 de plano *flatbed* da pintura é resultado de um processo que modificou tanto a relação entre artista e imagem, como entre imagem e espectador. Na sua visão, o plano da pintura passa a ser um equivalente de uma superfície de trabalho, um anteparo que está apto a receber operações artísticas. Sobre ele é possível manusear elementos, materiais e signos; a arte afasta-se da natureza para tratar da própria cultura. Assim, o espaço da arte moderna passa a ser um território do fazer, de maneira que, para “pôr a arte fazendo-se à nossa frente” precisa estar “disponível para o teatro de operações que se exhibe na obra” (TASSINARI, 2001, p. 42).

Essa virada do plano já era experimentada e pensada desde o início do século XX por artistas ligados aos movimentos de vanguarda, como Cubismo, Dadá, Futurismo, Suprematismo e Construtivismo, dentre outros, que experimentaram com o tamanho e a posição dos elementos que figuram no quadro, não respeitando mais a hierarquia de um ponto de vista perspectivado. Tais elementos passam a ser igualmente colocados na frente do espectador que não pode mais contar com a linha do chão como referência e base. Ainda assim, Vanerdoe (1990) alerta que, mais do que apenas um "caminho para a planaridade", as inovações da arte moderna estão relacionadas com prestar atenção às coisas familiares, ao ambiente ao redor e às maneiras de fazer; mais do que a exaustão das tradições, trata-se da expansão da arte. Ao compreender este espaço como algo construído e constituído a partir do agir do artista e por tudo o que lá ele coloca; é o artista quem sugere seus limites, ao mesmo tempo que diz o que está presente ou não nesse espaço e, assim, determina a sua presença.

Tais ideias refletem a possibilidade de perceber o espaço da arte como aquele em processo, suscetível a qualquer tipo de operação artística. Dentro deste processo, o artista confronta-se com o material e, conseqüentemente, com a linguagem, que por sua vez se tornam matéria-prima da arte (FERRARA, 1981). A arte moderna caminhou a fim de encontrar soluções estéticas que superassem o mundo das representações e dos códigos preestabelecidos e que fossem



capazes de subverter a materialidade mesma da arte. A resposta foi encontrada por meio da exploração das possibilidades de procedimentos criativos. Este é o primeiro passo na expansão do domínio do visual, visto que o objeto de representação perde sua importância, perde-se o vínculo entre representação e coisa representada, e o que interessa é a manipulação mesma do material artístico.

Mesmo que com posturas e ideias divergentes, os movimentos de vanguarda abalam a tradição do objeto artístico sólido e perene e provocam a emergência de estratégias efêmeras: desde o uso abrangente de materiais e técnicas para além dos característicos das belas-artes e incluindo aqueles decorrentes da indústria, seja como matéria-prima ou mesmo como *ready-mades*, até proposições que abdicam completamente do objeto e da materialidade. Isso é resultado de problematizações em torno dos fundamentos da arte e sua relação com os objetos do cotidiano e as novas formas de comunicação a tecnologia, além da preocupação com a aplicação social da arte e seu contexto político.

A partir da segunda metade do século XX, essas problematizações geraram experiências mais conceituais e, ainda que o objeto venha a ser recuperado posteriormente, levaram ao que Lucy Lippard (1973) chamou de desmaterialização da arte, com presença crescente e ativa do espectador e contestação do sistema da arte. São transformações profundas que acontecem entre as décadas de 1950 e 60:

no acercamento primordial entre a vida e a arte, em interações de várias poéticas, na proeminência do mental sobre o visual, em relacionamentos entre arte, ciência e tecnologia, e na coexistência com os tensos fatores sociais e políticos da época, estendendo-se aos anos 1970, teriam vigor para nutrir desdobramentos que atingiriam a contemporaneidade. (ZANINI, 2018, p. 113).

Nesse sentido, o espaço operatório dirige-se para o espaço vivencial, aquele que nos cerca e onde estamos.

PROCESSOS HÍBRIDOS

Quando o espaço operatório conflui com o espaço vivencial, observamos a ampliação do espaço operatório e das práticas artísticas e os processos de hibridização. Entendido de forma abrangente, processos híbridos são processos culturais em que estruturas ou modos de fazer, que existiam de forma separada,

são combinados e geram novas. Enfatiza-se a contaminação mútua, mas interessa também a incompletude desses cruzamentos, que mantêm as contradições e tensões resultantes da aproximação de diferentes (ANJOS, 2005; CANCLINI, 2003).

Do ponto de vista dos processos artísticos, que é o que nos interessa neste texto, Cattani (2007) reforça que os cruzamentos produtores de novos sentidos são inúmeros na arte contemporânea. Para a autora, desde os anos 1975-80 ocorreram múltiplos entrelaçamentos, no sentido de misturas de elementos distintos que não perdem suas especificidades quando colocados em relação. Justamente por isso, ainda que não rompam com a modernidade, acabam questionando os princípios modernistas de pureza, originalidade e unicidade. São migrações de materiais, técnicas, suportes e imagens: a utilização simultânea de linguagens múltiplas, implicam em transitoriedade e coexistência de múltiplos sentidos.

Na mesma direção, Peixoto (1993) afirma que as imagens contemporâneas são marcadas pelo *entre*, pelas passagens entre as linguagens e formas artísticas. Para se referir a elas, Machado retoma expressão cunhada por Raymond Bellour (2009) – poética das passagens – entendendo-as como imagens que parecem provocar a dissolução das fronteiras formais e materiais. São imagens instauradas com base em fontes diversificadas, em que

cada plano é um híbrido, em que já não se pode determinar a natureza de cada um de seus elementos constitutivos tamanha é a mistura, a sobreposição e tamanho é o empilhamento de procedimentos diversos, sejam eles antigos ou modernos, sofisticados ou elementares, tecnológicos ou artesanais. (MACHADO, 2011, p. 240)

Ainda antes, em 1966, Dick Higgins publicou um ensaio intitulado "Inter-medial" (HIGGINS, 1984) em que descreveu uma tendência crescente de artistas interessados em buscar novas formas artísticas a partir do cruzamento de fronteiras entre os meios já consagrados na arte, ou fundindo-os com outro que até então não haviam sido considerados como artes, denominando-a de intermídia. Para ele, houve, naquele momento, a emergência de uma arte nova, pertencente a um território fronteiro ainda pouco experimentado e atrelada a uma produção sem regras e delimitações prévias. De acordo com o próprio Higgins, intermídia é uma categoria formal para definir uma inter-relação entre diferentes meios, na qual a fusão conceitual dos meios revela uma forma única, híbrida.



A conceituação do termo intermídia por Higgins está diretamente vinculada a toda uma produção artística que pretendeu unir a arte à vida cotidiana. Higgins reconheceu como intermediáticas a produção artística do Fluxus, os *ready-mades* de Duchamp, os *objects trouvés* surrealistas, os *combines* de Rauschenberg, os *happenings* de Kaprow, as produções de John Cage, os então recentes trabalhos de poesia concreta e poesia sonora, dentre outros. Todas estas produções têm em comum a vontade de subverter as práticas artísticas tradicionais a partir da ampliação dos seus espaço operatórios e da introdução daquilo que o artista Allan Kaprow denominou como matéria estranha.

A importância disso está justamente na constituição de parâmetros para a arte e não somente nas estruturas individuais de obras intermediáticas, uma vez que a partir desta união também pode-se pensar a ampliação dos espaços operatórios das práticas artísticas tradicionais e a introdução de novos meios e materiais na arte. Reconhece-se que algumas manifestações artísticas fundamentam-se nas relações que estabelecem, desenham ou sugerem, entre as práticas tradicionais da arte com o ambiente que as comporta e com outros meios e materiais e na dissolução do objeto da arte, privilegiando o desenrolar de um processo desmaterializado, permeado de acaso, indeterminação, ação e acontecimento.

Assim, abre-se espaço para inserção de processos artísticos que visam menos a compartimentação e mais os cruzamentos, como uma maneira de criar e pensar a partir o nosso cotidiano: grande fluxo e acúmulo de informações e referências, entrecruzamento de saberes e relações combinatórias entre eles. Inscrevendo assim o trabalho artístico em uma rede mais ampla, mais do que pensá-lo como uma forma autônoma e original.

No que diz respeito ao uso de tecnologias digitais nesses processos híbridos, temos em Couchot (2003) e Sandra Rey (2012) a percepção de que o meio digital possibilita que a ênfase nos cruzamentos e na desespecificação das práticas artísticas, presentes na arte desde a metade do século XX, aconteça plenamente. Plaza e Tavares abordam o digital em seu caráter de metameio, uma vez que incorpora todos os meios a partir de sua base numérica.

No seu cruzamento com a arte, ele coloca a tecnologia como uma espécie de metavanguarda, já que aglutina todos os procedimentos das vanguardas históricas (as técnicas artesanais e industriais são transcodificadas: vide os programas de 'desenho e pintura digital', de aquisição de fotografia, ou o procedimento da colagem - 'cut' e 'paste' - etc.) (PLAZA; TAVARES, 1998, p. 25).

Já Manovich (2001) discute a crise conceitual em que a arte estaria - desde os anos 1960, mas especialmente desde as décadas de 1980-90 com a revolução digital - pela dificuldade em se manter uma tipologia da arte baseada nos meios (pintura, escultura, desenho) e nos materiais utilizados. Isso se deve tanto ao fenômeno da desmaterialização que já discutimos aqui, quanto às novas mídias, inclusive por estas apresentarem a possibilidade de um mesmo objeto de arte ter diferentes versões adaptadas para diferentes plataformas (uma para *web* e outra para vídeo, por exemplo).

Partimos, assim, da dissolução das especificidades dos meios e das práticas artísticas tradicionais para compreender a obra a partir das relações que esta estabelece, desenha ou sugere entre os meios e/ou práticas artísticas. O que nos interessa aqui é menos a especificidade de cada meio de expressão artística e mais as articulações provocadas em cada obra particular. Neste sentido, compreendemos que de uma inespecificidade, propiciada principalmente pelo digital, surge a particularidade, que é estabelecida pelas inter-relações propiciadas em cada obra.

POPULARIZAÇÃO DAS TECNOLOGIAS DIGITAIS E INCORPORAÇÃO DESSAS EM LARGA ESCALA: PÓS-DIGITAL

Vivemos imersos na chamada cultura digital, na qual os meios digitais não são mais considerados em seus contextos particulares de linguagem dada a convergência das mídias, mas passam a promover a interconexão das várias formas, como ambientes propícios para a comunicação contemporânea (MELLO, 2008). O termo pós-digital está associado tanto à naturalização das tecnologias digitais em nosso cotidiano, quanto a um momento de reflexão sobre o modo como estas estão nos afetando atualmente - indivíduos e sociedade. Vivemos um momento em que essas tecnologias dominam as comunicações, inclusive no âmbito pessoal, mas também já alcançaram objetos cotidianos que são investidos muito além de meros componentes digitais, mas com sistemas inteligentes e conectados, que coletam dados e podem tomar decisões para automatizar e otimizar suas funcionalidades.

Para Cesar Baio, "ao mesmo tempo em que nada mais escapa aos domínios da mediação tecnológica, a mídia passa a se diluir e se fundir em tudo, tornando-se parte indissociável da experiência concreta que temos do mundo" (BAIO, 2015, p. 18). Pesquisadores de diferentes áreas do conhecimento apontam que estamos experienciando hoje uma transformação no modo como as tecnologias digitais atravessam a sociedade, causando mudanças epistemológicas e pragmáticas a partir do uso de sistemas computacionais para apoiar e mediar a vida (BERRY; DEITER, 2015).



Partiremos de uma abordagem crítica do termo pós-digital para discutir a produção de imagens na arte e os processos de hibridização entre meios analógicos e digitais e entre procedimentos mediados pela tecnologia e artesanais, que, neste contexto, já estão dados. Associamos o termo, juntamente com Cramer (2015), a um desencantamento com os sistemas digitais de informação e os *gadgets* e a um período no qual a fascinação com tais sistemas e aparatos perdeu sentido. O termo aponta para uma diluição das tecnologias digitais, que estão perpassando a experiência em diferentes esferas da vida humana.

Entende-se que o prefixo 'pós' não pode ser visto aqui como ruptura, no sentido em que haveria o abandono de tecnologias digitais em detrimento de nova alternativa ou evolução. Mas, o contrário, é entendido como continuação do seu desenvolvimento: de tanto disseminadas, essas tecnologias acabaram por transbordar a sua esfera específica. Para Cramer, o termo pós-digital descreve uma mudança cultural e uma transformação ainda em andamento; um estado de coisas após a reviravolta ocasionada pela informatização e pela rede digital global de comunicações. Enfatiza-se dessa forma a compreensão de que há transformação, como uma nova inclinação ou um desvio, na linha contínua do progresso tecnológico.

No que toca os objetivos deste trabalho, observamos o pós-digital atravessado por dois pontos principais. Primeiramente por uma resistência à vigilância e ao controle, ao domínio das grandes corporações de tecnologia e da coleta e das análises de *big data*, e caminhando em direção a uma multiplicidade da arte, permeada por questões políticas, sociais e culturais. Neste sentido, o festival *Transmediale*³ tornou-se um marco em 2014, quando abordou o presente pós-digital como sendo um momento de necessária reflexão em decorrência do desencantamento com as tecnologias. Com o título *Afterglow*, discuti a remanescente do brilho no crepúsculo da alta tecnologia, apontando a ambivalência da cultura digital que impregna a vida cotidiana. O termo pós-digital está associado a um momento de reflexão em que é ainda possível desenvolver críticas e práticas transversais que passam por diversos campos culturais.

Naquela edição, o festival trazia como tópicos de discussão: (1) a materialidade do digital examinada de uma perspectiva geofísica e geopolítica e as consequências do extrativismo mineral e da produção de resíduos; (2) as denúncias do *hackativismo* sobre abusos de governos e grandes corporações, especialmente no que diz respeito à vigilância na *internet*; (3) as implicações do digital sobre a identidade, sexualidade e prazer como meios para se refletir sobre a política e a cultura.

Em segundo lugar, percebemos um distanciamento em relação à "frieza" e a "limpeza" do digital como forma de representação (MACHADO, 1993), de modo a escapar da representação objetiva. Arlindo Machado (2011) afirma que

3 - <https://transmediale.de/archive/history/festival/2014>

o nascimento das imagens técnicas estão a serviço da objetividade e da verossimilhança. Segundo o autor, estas surgem pela primeira vez no Renascimento italiano, a partir da construção de dispositivos técnicos criados para dar objetividade e coerência à produção de imagens. A imagem digital seria então um retorno aos cânones renascentistas, uma vez que ao mesmo tempo em que lança mão da coerência e objetividade, “realiza o sonho renascentista de uma imaginação puramente conceitual, em que a imagem seria encarada e praticada como uma instância de materialização do conceito” (MACHADO, 2011, p. 210).

Cesar Baio (2015) propõe dois modelos de imagens: o modelo de absorção e a imagem como projeto. No primeiro, o espectador é levado a mergulhar na imagem; é decorrente do sistema de representação perspectivista do Renascimento, sendo progressivamente potencializado pela fotografia, pelo cinema e pelas tecnologias digitais. O segundo modelo é fruto da superação da dualidade entre os espaços físico e informacional. Neste caso, a imagem se projeta rumo ao mundo e torna-se um objeto concreto no universo de nossa experiência. Tal fato, rompe com uma postura baseada na tentativa de criar uma outra realidade a partir da emergência das tecnologias digitais; a imagem digital, bem como os procedimentos decorrentes do próprio digital, são assumidos em sua capacidade de estar no mundo.

Assim, na perspectiva do pós-digital, os limites do digital são borrados e reconfigurados a partir de procedimentos criativos que são resultado de processos de hibridização. Nesse sentido, recorrer a processos específicos de produção, que deixam seus vestígios na imagem que produzem, pode ser uma estratégia de singularização e diferenciação, justamente pelas marcas e ruídos que são decorrentes da materialidade da baixa tecnologia em contraposição à limpeza do digital. Neste sentido, a imagem digital perde parcialmente o seu caráter imaterial ao hibridizar-se com outros meios e torna-se produtora de sentido em si mesma⁴, a partir da sua própria materialidade.

Outro ponto importante à discussão do pós-digital, é a sobreposição do ciberespaço (espaço informacional) ao espaço físico. Definido por Giselle Beiguelman (2004) como espaço híbrido, este é caracterizado pela experiência simultânea dos fluxos informacionais que entrecruzam as mediações locais e em rede. Passa-se assim a ganhar importância a dinâmica dessas redes de naturezas diversas, simultâneas e assíncronas, que levam a tecnologia a ampliar a mobilidade e o nomadismo. A autora torna explícita a urgência por modelos teóricos que rompam com a dualidade físico/informacional.

A noção de espaço híbrido compreende a formação de uma realidade complexa e sistêmica, na qual o ciberespaço coloca o espaço físico em relação. Auxilia-nos ainda no entendimento da presença das tecnologias digitais em diferentes etapas do trabalho artístico, uma vez que evidencia os deslocamentos

4 - No sentido desenvolvido por FLUSSER, 2008.



entre procedimentos de um espaço e outro - artesanais e midiáticos. Assume-se então que processos artesanais na arte estão hoje atravessados pelo digital.

Por isso e a partir da naturalização das tecnologias digitais em nosso cotidiano, a noção de novas mídias perderia sentido (CRAMER, 2015). O termo pós-digital rejeita a distinção entre mídias novas e velhas, mostrando-se aberto à hibridização. Em outras palavras, não se trata de superar mídias anteriores, mas de colocá-las em relação ao digital. No campo da arte, isso parece indicar que as produções com as novas mídias saem de um nicho específico com foco na inovação e abre-se a possibilidade de abandonar essa distinção para poder combinar as mídias pelas suas propriedades, características e procedimentos que lhes são próprios, inclusive valorizando as suas imperfeições, erros e falhas. Nesse contexto, o artista serve-se da tecnologia mais adequada para realizar o que pretende, mesmo que essa não seja a mais atual.

No entanto, Cramer (2015) alerta que só é pós-digital se a mídia em questão for reposicionada diante das tecnologias digitais, não se tratando de pura nostalgia ou *revival*. Questões trazidas pela introdução das tecnologias digitais na arte estão presentes não apenas em trabalhos que exploram tecnologias de ponta, mas também em processos híbridos e em trabalhos que não utilizam o meio digital diretamente, mas tem nessas questões suas motivações. Evidencia-se assim que o interesse por tecnologias obsoletas⁵, não é necessariamente uma qualidade pejorativa, como um apego ao passado, fetiche ou modelo idealizado, mas uma maneira de lidar com o consumo, a produção em massa, a obsolescência programada e a velocidade da evolução tecnológica.

5 - Sobre velhas tecnologias, ver KERN, Daniela. *Tradição em Paralaxe: a novíssima arte sul-brasileira e as velhas tecnologias*. 1. ed. Porto Alegre: Editora do Museu Júlio de Castilhos, 2013.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do cenário esboçado acima, faz cada vez menos sentido compreender as práticas artísticas que se dedicam às questões das mídias e das tecnologias isoladas em um campo distante ao da arte contemporânea. Os processos de hibridização entre tecnologias - digitais e analógicas - e meios artesanais, que no período modernista romperam com os cânones da arte daquele momento e propuseram novas e inéditas formas de criação, estão amplamente disseminados.

Entretanto, ainda hoje, e ao longo da história da arte, é possível observar artistas que se voltam, e se voltaram, de um modo ou de outro, à criação artística mediada por aparatos tecnológicos. Ao reconhecer isso, identificamos uma linha que atravessa a artemídia a partir de estratégias de ação em relação aos usos de tais aparatos e reposicionamos as práticas artísticas atuais por meio do cenário

que apresentamos a partir do termo pós-digital. As transformações decorrentes da naturalização das tecnologias digitais em nosso cotidiano e o modo como estas estão nos afetando atualmente, conferem um novo olhar às estratégias utilizadas pelos artistas pioneiros da arte e tecnologia e renovam o fôlego das novas gerações; tais transformações colocam ainda novos problemas à arte. A ampliação dos recursos tecnológicos disponíveis ao artista e as mudanças na maneira de compreender as tecnologias e operar no interior delas são alguns desses novos problemas.

O significativo avanço das tecnologias digitais nas esferas do cotidiano (comunicações pessoais, interatividade, dispositivos inteligentes, internet das coisas, até os efeitos digitais no cinema e gráficos nos telejornais) fez com que fossem naturalizadas a ponto de ficarem quase "transparentes". Essa transparência carrega consigo um perigo que já era alertado por Flusser (2011) quando pensava as imagens técnicas: a naturalização da técnica faz com que se deixe de perceber seu funcionamento e, assim, impede que possam ser pensadas, problematizadas, discutidas e questionadas as suas implicações e a sua capacidade de reprogramar o humano.

O que vemos, no entanto, é uma via de mão dupla. Se nos surpreendemos menos com as tecnologias no seu uso cotidiano, ao mesmo tempo o seu desenvolvimento aumentou o acesso a elas e aos seus benefícios. Somada a cultura do "faça você mesmo" (*Do It Yourself - DIY*) em oposição aos produtos entregues pelas grandes corporações, encontramos comunidades em rede que abrem frestas nas "caixas-pretas" (FLUSSER, 2011), com tutoriais e fóruns compartilhando os mais diversos *hacks*. Pensando especificamente na arte, um exemplo significativo é como tornou-se muito mais fácil para o artista programar. A linguagem *Processing*⁶, desenvolvida desde 2001 e direcionada ao contexto das artes visuais, é o melhor exemplo: aproxima o artista à programação e gera toda uma comunidade de apoio mútuo, que se ajuda a resolver problemas, promovendo autonomia às pessoas e gerando um espírito de colaboração.

Mais do que uma separação entre novas e velhas mídias, vemos uma procura por alternativas que não estão completamente dadas por grandes corporações da tecnologia (CRAMER, 2015). O pós-digital, compreendido em relação com a cultura *DIY* e *hacker*, refere-se a ir além do uso da caixa preta como descrita por Flusser, no sentido em que aproxima o artista da mídia não apenas da forma como foi programada para atuar, mas combinando, subvertendo e reinterpretando.

6 - <https://processing.org/>.



REFERÊNCIAS

- ANJOS, Moacir dos. *Local/Global: arte em trânsito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- BAIO, Cesar. *Máquinas de imagem. Arte, tecnologia e pós-virtualidade*. São Paulo: Annablume, 2015.
- BEIGUALMAN, Giselle. *Admirável mundo cívico*. 2004. Disponível em: https://www.academia.edu/3003787/Admir%C3%A1vel_mundo_c%C3%ADbrido. Acesso em novembro de 2018.
- BELLOUR, Raymond. *Entre imágenes: foto, cine, video*. Buenos Aires: Colihue, 2009.
- BERRY, David M., DEITER, Michael. Thinking postdigital aesthetics: art, computation and design. In: _____ *Postdigital aesthetics. Arte, computation and design*. Houndmills: Palgrave MacMillan, 2015, pp.1-11.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2003.
- CATTANI, Icleia Borsa. Mestiçagens na arte contemporânea: conceito e desdobramentos. In: *Mestiçagens na arte contemporânea*. Porto Alegre: UFRGS, 2007, p. 21-34.
- COUCHOT, Edmond. *A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual*. Porto Alegre: UFRGS, 2003.
- CRAMER, Florian. What is 'Post-digital'? In: BERRY, David M., DIETER, Micheal. *Postdigital aesthetics. Arte, computation and design*. Houndmills: Palgrave MacMillan, 2015, p. 12-26.
- FERRARA, Lucrécia. *A estratégia dos signos, linguagem/ espaço/ ambiente/ urbano*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- FLUSSER, Vilém. *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Annablume, 2011.
- HIGGINS, Dick. Synesthesia and intersenses intermedia. In: *Something Else Press*, No. 1, 1966.
- HIGGINS, Dick. *Horizons. The poetics and theory of the intermedia*. Carbonadle and Edwarsville: Souther Illions University Press, 1984.
- KERN, Daniela. *Tradição em Parallaxe: a novíssima arte sul-brasileira e as velhas tecnologias*. 1. ed. Porto Alegre: Editora do Museu Júlio de Castilhos, 2013.
- LIPPARD, Lucy. *Six Years: the Desmaterialization of the Art Object*. New York: Praeger, 1973.
- MACHADO, Arlindo. *Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas*. São Paulo: EDUSP, 1993.
- MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 2011.
- MANOVICH, Lev. *Post-media Aesthetics*. 2011. Disponível em: http://manovich.net/content/04-projects/032-post-media-aesthetics/29_article_2001.pdf. Acesso em: outubro de 2018.
- MELLO, Christine. *Extremidades do vídeo*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2008.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. *Passagens da imagem: pintura, fotografia, cinema, arquitetura*. In: PARENTE, André (org.). *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.
- PLAZA, Julio; TAVARES, Monica. *Processos criativos com os meios eletrônicos: poéticas digitais*. São Paulo: Hucitec, 1998,

- REY, Sandra. *Operando por cruzamentos: processos híbridos na arte atual*. In: #11ART Encontro Internacional de Arte e Tecnologia. Anais #11ART. Brasília: UnB, 2012. v. a. p. 1-6.
- SANTAELLA, Lucia. *Telas e dilemas do pós-digital*. A voz política. São Paulo: Paulus, 2016.
- STEINBERG, Leo. Outros Critérios. In: FERREIRA, Glória; MELLO, Cecília Cotrim (orgs). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Funarte Jorge Zahar, 1997.
- TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- VARNEDOE, Kirk. *A fine disregard: what makes modern art modern*. New York: Harry N. Abrams, 1990.
- ZANINI, Walter. *Vanguardas, desmaterialização, tecnologias na arte*. Organização Eduardo de Jesus. São Paulo: Martins Fontes, 2018.



Alessandra Lucia Bochio

Artista, pesquisadora e professora do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS. Doutora em Artes Visuais pela Escola de Comunicações e Artes (ECA/USP). Mestre em Artes pela Universidade Estadual Paulista (IA/UNESP). Bacharel em Artes Plásticas pelo IA/UNESP, Licenciatura Plena em Arte pelo Centro Universitário Belas Artes. Realizou estágio de pesquisa na Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, em Paris. Como artista se dedica a trabalhos colaborativos na realização de performances e instalações audiovisuais.

Marina Bortoluz Polidoro

Artista, pesquisadora e professora do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS. Doutora e mestre em Artes Visuais com ênfase em Poéticas Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAV-UFRGS), com estágio de pesquisa (PDSE-CAPES) na Université Paris 1 - Panthéon-Sorbonne.