

ARTE, FOTOGRAFIA E FORMAS DE PERCEPÇÃO EM WALTER BENJAMIN

*Anna Hartmann Cavalcanti**

RESUMO:

Walter Benjamin, em seus escritos “A pequena história da fotografia” e “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, examina o impacto das transformações técnicas no processo de criação e recepção da obra de arte. Seu propósito é compreender como a reprodutibilidade técnica repercute e transforma o campo da criação artística e como tal transformação requer a produção de novas categorias estéticas para pensá-la. A partir da análise de ensaios de três fotógrafos dos séculos XIX e XX - David Hill, Karl Blossfeldt e Eugène Atget - Benjamin investiga como a imagem é capaz de captar dimensões efêmeras e desconhecidas da realidade, gerando reflexão e novas formas de percepção. Neste artigo, pretendo mostrar como os escritos de Benjamin permitem pensar a fotografia em uma perspectiva de experimentação e de reflexão, problematizando não apenas as rupturas resultantes do processo de transformações da arte pela técnica, mas a riqueza de possibilidades abertas pelas novas formas de arte.

PALAVRAS-CHAVE:Arte. Técnica. Fotografia. Percepção. Experimentação.

* **Anna Hartmann Cavalcanti.** Professora adjunta do Departamento de Filosofia e Ciências Sociais e do Programa de Pós-Graduação em Memória Social da UNIRIO. Pós-Doutorado em Filosofia (UFRJ), membro do GT Nietzsche da ANPOF. Autora de inúmeros artigos publicados no Brasil e no exterior. Email: hartmann.anna@ig.com.br

No ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, Walter Benjamin ressalta que os debates travados, ao longo do século XIX, sobre as fronteiras entre fotografia e arte evidenciaram as dificuldades dos teóricos da fotografia em compreender os efeitos e o significado das profundas transformações produzidas pela reprodutibilidade técnica no campo da arte. Enquanto no século XIX muitos teóricos procuraram salvaguardar a autonomia da arte face às novas técnicas, encerrando sua reflexão estética nos limites das categorias da arte tradicional, no início do século XX a mesma perspectiva foi adotada para pensar o cinema, estabelecendo como questão central não os impactos da reprodutibilidade técnica na arte, mas a maneira pela qual os artifícios técnicos podiam reforçar a dimensão do fantástico e do miraculoso, reintroduzindo na compreensão da nova arte elementos vinculados à tradição. A partir desse diálogo crítico com os debates travados no período de surgimento da fotografia, de caráter fundamentalmente anti-técnico, Benjamin procura desenvolver uma nova perspectiva, cujo propósito não é saber se a fotografia é ou não uma arte, mas de compreender como a reprodução técnica repercute e transforma a própria obra de arte e como tal transformação requer a produção de novas categorias estéticas para pensar a criação artística. Neste artigo, pretendo mostrar, a partir de uma análise do ensaio “A pequena história da fotografia”, como Benjamin desenvolve um ponto de vista novo e fecundo para pensar a fotografia no horizonte das profundas transformações que incidem sobre a arte no início do século XX.

Arte: tradição e modernidade

No ensaio “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”, Benjamin (1985) analisa os impactos profundos das transformações técnicas no processo de criação e recepção da obra de arte. Trata-se de um de seus ensaios mais lidos e comentados, que teve uma enorme importância na compreensão das transformações da arte na sociedade contemporânea. Nesse ensaio, Benjamin discute como a reprodutibilidade técnica cria uma situação inteiramente nova no campo da arte. Para compreender essa ruptura é importante considerar, primeiramente, um aspecto da recepção artística nas sociedades tradicionais: em tais sociedades estar diante de uma obra de arte é estar diante de algo único, que existe unicamente naquele lugar, no qual se enraíza uma tradição que identifica este objeto como

sempre igual e idêntico a si mesmo. É justamente porque o indivíduo contempla uma obra que existe apenas naquele local que também o instante, o aqui e agora em que se dá seu encontro com a obra, se torna único, formando uma atmosfera de recolhimento e concentração. Em contrapartida, a partir da reprodutibilidade técnica a existência única da obra, o aqui e agora que sela o encontro do espectador com o objeto de arte, deixa de ser um elemento importante, pois a possibilidade de produzir inúmeras cópias do original e de transportá-las para diferentes locais desloca o próprio modo como a obra de arte é compreendida. Como observou Benjamin, a reprodução técnica pode colocar a cópia de um original em situações antes impossíveis para o original, de modo que a pintura situada no interior de uma igreja pode ser levada para casa, o concerto executado ao ar livre pode ser escutado em um quarto.

Partindo de uma análise dessas novas condições, nas quais se dá a ruptura da arte moderna com a tradição, Benjamin ressalta que mesmo na reprodução mais perfeita existe um elemento que se perde: a existência única da obra de arte, seu aqui e agora, a partir dos quais se forma a tradição e a própria história da obra. Por exemplo, uma estátua de Vênus, que constituía entre os gregos um objeto de culto, na Idade Média era considerada um ídolo malfazejo. Percebe-se que, embora o sentido da obra se transforme ao longo do tempo, algo permanece comum às duas tradições: o caráter único da obra, denominado também por Benjamin de aura, o fato de que, independentemente dos diferentes sentidos que adquire ao longo da história, a obra continua sendo reconhecida como um objeto especial, dotada de algo único, que só a ela pertence. Benjamin enfatiza, ainda, como elemento integrante desse caráter aurático da obra, que a arte foi ao longo de grande parte de sua história inseparável da religião e de suas práticas. A estátua divina no templo, as imagens no interior de uma igreja eram um objeto de culto, estavam a serviço de rituais ou possuíam uma significação religiosa. Nas sociedades tradicionais, como enfatiza Benjamin, a arte não era criada para ser vista, sua criação estava ligada à função mágica ou simbólica que desempenhava: “O alce, copiado pelo homem paleolítico nas paredes de sua caverna, é um instrumento de magia, só ocasionalmente exposto aos olhos dos outros homens, no máximo ele deve ser visto pelos espíritos” (BENJAMIN, 1985b, p. 173). Em contrapartida, a partir do momento em que as obras se separam do ritual, constituindo uma esfera autônoma, aumentam as ocasiões para que sejam expostas. A exponibilidade de um busto, que pode ser deslocado de um lugar para outro, é, como observa Benjamin, maior do que a de uma estátua divina situada em um templo, assim como a exponibilidade de um quadro é maior do que a de um afresco, localizado no interior

de uma igreja. Com a reprodutibilidade técnica, a exponibilidade da arte cresce a tal ponto que o valor de culto que antes caracterizava a obra é substituído pelo valor de exposição, o que significa que o importante não é unicamente sua existência, mas que ela seja vista. Vimos, anteriormente, como na reprodução técnica perde-se o aqui e agora, a existência única da obra de arte. A reprodutibilidade, a possibilidade de produzir uma grande variedade de cópias, seja de uma pintura, de uma foto, ou de um filme, tem como principal efeito deslocar o modo como a arte é compreendida, deslocando também a questão da autenticidade da obra. A existência única da obra é substituída por sua existência serial, dando lugar a um movimento de desterritorialização: a obra é retirada de seu espaço e continuamente realocada, produzindo, nesse processo, uma mudança no próprio modo de percepção da arte. Se nas sociedades tradicionais o que ligava um indivíduo a um quadro era uma relação de atenção e concentração, em virtude do caráter único daquela imagem, na modernidade a imagem de um quadro pode ser deslocada com tanta facilidade, pode ser reproduzida em tanto lugares, que a relação do indivíduo com a obra passa a ser caracterizada não mais pela concentração, mas pelo hábito, associado à possibilidade de ver e rever continuamente as imagens.

Ao produzir profundas modificações nas condições de criação e recepção da obra de arte, as novas técnicas alteram e produzem transformações do próprio aparelho perceptivo. Esse tema nos permite retomar um importante aspecto ressaltado no início do artigo: em sua análise Benjamin não chama atenção somente para as rupturas e perdas implicadas no processo de transformações da arte pela técnica, mas para o que este processo traz de novo, para a riqueza de possibilidades abertas pelas novas formas artísticas, tais como a fotografia e o cinema. Uma importante característica da reprodutibilidade técnica, e do modo como repercute na obra de arte, é a capacidade de aproximar cada vez mais o objeto do observador. Benjamin afirma que fazer as coisas ficarem mais próximas é uma preocupação apaixonada das massas modernas: “Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto, de tão perto quanto possível, na imagem, ou antes, na sua cópia, na sua reprodução.” (Benjamin, 1985b, p. 170) As inovações técnicas intensificam esse processo de aproximação e tornam possível a criação, na arte, de novas perspectivas: a técnica fotográfica, por exemplo, permite, a partir da seleção de determinados ângulos de observação, acentuar certos aspectos do original que são acessíveis à objetiva, mas não ao olhar humano. Permite, ainda, graças a procedimentos como ampliação ou câmara lenta, fixar imagens que escapam inteiramente da

ótica natural. Benjamin investiga as potencialidades da fotografia e sua capacidade de tornar visíveis dimensões da realidade antes desconhecidas.

Fotografia

Em seu ensaio “A pequena história da fotografia”, Benjamin (1985a) desenvolve uma reflexão sobre os primórdios da fotografia a partir da análise de uma série de coletâneas de fotógrafos, de temas e naturezas bastante diversos, produzidas ao longo do século XIX e na primeira metade do século XX. O primeiro deles é David Octavius Hill, retratista famoso que compunha seus afrescos e pinturas a partir de uma série de fotografias que ele próprio produzia. Hill criou, ainda, belos ensaios fotográficos, cuja particularidade era tomar como tema rostos anônimos e não de pessoas conhecidas, como era comum à época. Benjamin interpreta uma das fotos da série intitulada *Vendedoras de peixes de New Haven*, destacando justamente esse aspecto da fotografia de David Hill¹. A imagem da vendedora de peixes ilustra o surgimento de algo novo na fotografia que a diferencia da pintura: a foto possui um aspecto tão vivo e verídico, preserva com tal nitidez algo do momento em que foi tirada que o observador sente a necessidade de procurar na imagem o aqui e agora que de alguma forma foi fixado e comunicado pela imagem. Esse aqui e agora é o do encontro entre o fotógrafo e o fotografado, que pode ser transmitido pela imagem devido ao longo tempo de exposição necessário nas primeiras fotografias. Muitas fotos de Hill foram tiradas, por razões técnicas, no cemitério de Edimburgo. Benjamin faz, a esse respeito, uma observação fundamental: é justamente porque nos primórdios da fotografia a técnica era ainda rudimentar, exigindo um longo tempo de exposição, que se tornava capaz de prolongar o instante e captá-lo, por assim dizer, de modo concentrado. A longa imobilidade fazia com que os modelos crescessem na imagem e assim a foto adquiria uma nitidez e uma impressão de durabilidade inexistentes na foto contemporânea.

A “aura” das primeiras fotos, comentada por Benjamin, está ligada tanto à relação que se estabelecia entre o fotógrafo e o fotografado quanto às condições técnicas da época. A aura corresponde aquele círculo de vapor que circunscreve o oval das antigas fotos, resultante do longo período de exposição, e que dá à imagem a impressão de durabilidade, a impressão

¹Cf. coletânea de fotos da série *Vendedoras de peixes de New Haven*, especialmente foto número 4. Imagens disponíveis em: http://www.edinphoto.org.uk/pp_d/pp_hill_calotypes_newhaven_fishwives.htm. Acesso em: 29 de abril de 2012.

de que algo dura além da foto. Esse algo que dura além da foto são as centelhas do instante, nas palavras de Benjamin (1985a, p. 99) uma “forma de estar junto”, que são fixadas na foto independentemente da intenção do fotógrafo. Esse é um aspecto importante da reflexão de Benjamin: há algo na fotografia que não se reduz ao talento artístico do fotógrafo e isso porque as dimensões que a câmera é capaz de captar são diferentes das dimensões que o olhar é capaz de captar. É como se a foto contivesse muito mais do que o fotógrafo é capaz de perceber ao clicar, de tal modo que aquilo que não pode ser fixado pelo olhar humano é tornado visível pela câmera, revelando aspectos da realidade que permaneciam até então invisíveis. Por exemplo, como observa Benjamin, percebemos o movimento de um homem que caminha, mas nada percebemos de sua atitude na exata fração de segundo em que ele dá um passo. O gesto de pegar um isqueiro nos é familiar, mas não sabemos o que se passa nesse exato momento entre a mão e o metal. A fotografia nos revela o que Benjamin chamou de “inconsciente ótico”, ou seja, aquilo que o olhar humano não é capaz de fixar, mas que a técnica torna visível, revelando novas dimensões da realidade: “A natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente” (BENJAMIN, 1985a, p. 94). As fotos de Hill não revelam apenas o que é visível, e abarcado pela consciência, mas também o que é invisível, o espaço percorrido inconscientemente que, semelhante ao instante, é efêmero e nos escapa, ampliando assim o campo de percepções possíveis a partir da arte.

Um segundo exemplo desse inconsciente ótico, mencionado por Benjamin, são os ensaios fotográficos do escultor alemão Karl Blossfeldt, que no início do século fotografou uma série de plantas e pequenos objetos da natureza. Blossfeldt realizava experimentos fotográficos nos quais registrava pequenas plantas, objetos minúsculos que encontrava na natureza e os ampliava dez, vinte vezes, obtendo resultados surpreendentes². O que chama atenção na imagem ampliada desses pequenos brotos, raízes ou plantas é que parecem conter em si virtualmente uma outra imagem, como se uma imagem suscitasse uma outra imagem e esses pequenos objetos da natureza contivessem uma referência a um universo mais amplo. Em seus comentários das fotos de Blossfeldt, Benjamin mostra como nos brotos das castanheiras podemos ver mastros totêmicos, no cardo, um edifício gótico, sugerindo que o

²Cf. coletânea de fotos de Karl Blossfeldt. Imagens disponíveis em: http://www.luminous-lint.com/app/vexhibit/PHOTOGRAPHER_Karl_Blossfeldt_01/4/0/0/. Acesso em: 29 de abril de 2012.

menor objeto é capaz de suscitar a imagem de algo grandioso e bastante significativo, como um totem ou um edifício gótico.

É possível fazer, a esse respeito, um paralelo com a reflexão desenvolvida pelo romantismo alemão sobre a arte, na qual um fragmento é capaz de espelhar o universo, uma pequena partícula da natureza é capaz de conter em si o todo, tema esse bastante conhecido de Benjamin.³ August Schlegel (1963, p. 250), importante pensador do romantismo alemão, observa que o infinito não é uma ficção filosófica, situada além do mundo, mas algo “que nos envolve a todos”, somente no interior do qual podemos viver e ser. Enquanto os sentidos e o entendimento não podem apreender o infinito, este encontra expressão no campo da arte, na ilimitada associação suscitada pela fantasia e pela visão poética das coisas. Como fundamento do infinito vale que cada coisa existe não somente em sua existência individual, determinada, mas também em contínua relação com o todo, através do qual ela própria experimenta transformações: “Todas as coisas se relacionam umas com as outras, tudo significa por isso tudo, cada parte do universo espelha o todo: essas são tanto verdades filosóficas quanto poéticas” (SCHLEGEL, 1963, p. 251). Na teoria romântica a arte desempenha um papel fundamental, o de tornar possível o restabelecimento da unidade entre a parte e o todo, o finito e o infinito, da qual surge uma profunda “satisfação da alma” (SCHLEGEL, 1963, p. 78).

Embora Benjamin não faça, em seu ensaio sobre a fotografia, referência à teoria romântica, sua reflexão sobre o “inconsciente ótico” nos leva a pensar nas ressonâncias de tal teoria nas potencialidades contidas nas novas técnicas. Se as fotos de Hill, produzidas nos primórdios da fotografia, eram capazes de captar o que é efêmero no instante, as fotos de Blossfeldt, e as novas técnicas de ampliação fotográfica, são capazes de tornar visível, de revelar novas dimensões da realidade ou dimensões da realidade que permaneciam até então invisíveis ao olhar humano. Essas fotografias, interpretadas na perspectiva dos pensadores românticos, produzem um jogo de associações no qual a imagem, aquilo que é finito, aquilo que circunscreve uma forma, suscita uma nova imagem, criando a possibilidade de novas formas de percepção. A imagem, portanto, não apenas *dá a ver* um objeto ou um acontecimento, mas instaura um campo de possibilidades, *cria* um objeto ou acontecimento no jogo de associações experimentado por aquele que a contempla.

³ A tese de doutorado de Benjamin, concluída em 1919, intitulada *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, teve como tema a questão da arte na teoria romântica. Ver, a esse respeito, o livro de Seligmann-Silva, 1999.

Benjamin desenvolve, no final de seu ensaio, um comentário sobre o fotógrafo francês Eugène Atget. Atget era um ator que, descontente com sua profissão, passou a fotografar a cidade de Paris, seus objetos e paisagens, percorrendo os ateliês dos pintores da época para vendê-las. Deixou uma obra de mais de quatro mil imagens que foram, no início do século XX, descobertas e reunidas por Berenice Abbot e, em seguida, publicadas. O surpreendente em suas fotos é que o rosto humano deixar de ser, como nos primórdios da fotografia, o tema principal. Atget fotografava as ruas de Paris, suas avenidas, os terraços dos bares, as praças, as escadarias, muitas vezes desertas, como se a cidade estivesse vazia.⁴ Como observa Benjamin, suas fotos não tinham como tema as grandes paisagens da cidade e seus lugares característicos, mas espaços vazios, nos quais muitas vezes figuram objetos que parecem abandonados ou perdidos, como carroças, rodas, garrafas. Um segundo aspecto significativo de seu trabalho são as fotografias de séries de um mesmo tipo de objeto: carrinhos de mão enfileirados, vassouras penduradas do lado de fora da loja, filas de garrafas no interior de bares, mesas empilhadas no pátio de um restaurante. As fotos parisienses de Atget introduziram, no início do século, importantes inovações na arte fotográfica, abrindo caminho para a fotografia surrealista. Vejamos, a seguir, os aspectos que Benjamin destaca nessas fotos: os espaços vazios, os objetos soltos e abandonados obrigam o olhar a um distanciamento, somos levados a uma impressão de estranheza diante de espaços que, abordados de outras perspectivas, seriam cotidianos e familiares para nós. Essas fotos abrem a possibilidade de uma reeducação do olhar, que não se detém agora no que é habitual, naquilo que identificamos e reconhecemos, como o rosto humano, a cidade povoada, mas exercita o olhar nos detalhes e pormenores imperceptíveis do cotidiano, obriga a um distanciamento reflexivo em relação ao que nos é familiar. A obsessão de Atget em fotografar objetos em série é bastante significativa se considerarmos a época em que viveu, podendo ser considerada não apenas uma referência ao processo de reprodutibilidade técnica, de multiplicação de cópias de objetos e de produção de mercadorias em escala industrial, mas uma referência a própria prática fotográfica, à produção e reprodução de imagens através da fotografia. Diferentemente do pintor, que produz com sua arte um único exemplar, o fotógrafo produz uma imagem que, pela própria natureza da técnica utilizada, pode ser infinitamente reproduzida. Percebe-se, assim, que é possível estabelecer um paralelo entre a sociedade de

⁴Cf. coletânea de fotos de Eugène Atget. Imagens disponíveis em: <http://www.atgetphotography.com/The-Photographers/Eugene-Atget.html>. Acesso em: 29 de abril de 2012.

massas, a produção de exemplares iguais, e a prática fotográfica, paralelo este sugerido de modo bastante significativo nas imagens de objetos em série retratados em suas fotos.

Benjamin ressaltou a “significação política latente” (1985a, p. 194) das fotos de Atget, assim como estabeleceu uma esclarecedora distinção entre fotografia “criadora” e “construtiva”. A primeira é o tipo de fotografia voltada para a publicidade e para temas da moda e que, diferentemente das imagens de Atget e de Blossfeldt, não tem preocupação política ou científica. Nesse tipo de fotografia, como afirma Benjamin, o mundo é sempre belo, ela realiza infinitas montagens a partir de uma lata de conservas, é capaz de produzir poderosos efeitos com a imagem, mas não é capaz de compreender um único dos contextos em que aparece. A fotografia de Atget, ao contrário, pode ser compreendida como uma fotografia construtiva, cuja imagem não visa a sensação ou o efeito, mas a experimentação e o aprendizado. A tarefa desse tipo de fotografia é construir alguma coisa, ela sugere que as imagens devem ser lidas e produz para isso um distanciamento capaz de suscitar reflexão.

Se com David Hill e Karl Blossfeldt a técnica fotográfica mostrou-se capaz de captar dimensões efêmeras e desconhecidas da realidade, criando novas perspectivas, com Eugène Atget as imagens são constituídas por um conteúdo político, são capazes de articular criticamente o surgimento da sociedade de massas e a própria prática fotográfica, gerando reflexão e novas formas de percepção. Desse modo, os escritos de Benjamin permitem pensar a fotografia em uma perspectiva de experimentação e de reflexão, problematizando não apenas as rupturas resultantes do processo de transformações da arte pela técnica, mas a riqueza de possibilidades abertas pelas novas formas de arte.

Referências

BENJAMIN, W. A pequena história da fotografia. In: *Magia, arte e técnica: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985a. Obras Escolhidas, v.1.

_____. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia, arte e técnica: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985a. Obras Escolhidas, v.1.

GAGNEBIN, J. M. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva / FAPESP, Campinas, Ed. UNICAMP, 1994.

KÖHN, E. Kleine Geschichte der Photographie. In: LINDNER, B. (Org) *Benjamin Handbuch*. Stuttgart/ Weimar: Metzler, 2006.

LINDNER, B. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: LINDNER, B. (Org) *Benjamin Handbuch*. Stuttgart/ Weimar: Metzler, 2006.

SCHLEGEL, A. W. *Die Kunstlehre*. Editado por E. Lohner. Vol. 2, Stuttgart: KohlhammerVerlag, 1963.

SELIGMANN-SILVA, M. *Ler o livro do mundo*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

LISSOVSKY, M. A memória e as condições poéticas do acontecimento. In: GONDAR, J. e DODEBEI, V. *O que é memória social*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2005.

**ART, PHOTOGRAPHY AND FORMS OF PERCEPTION IN WALTER BENJAMIN
ABSTRACT:**

Walter Benjamin, in his writings "A Short History of Photography" and "The Work of Art in the Age of Technological Reproducibility", examines the impact of technical changes in the creation process and reception of art. Its purpose is to understand how technological reproducibility affects and transforms the field of artistic creation and how such a transformation requires the production of new aesthetic categories to think it. From the analysis of essays by three photographers from the nineteenth and twentieth centuries - David Hill, Karl Blossfeldt and Eugene Atget - Benjamin investigates how the image is capable of capturing ephemeral and unknown dimensions of reality, leading to deliberation and new forms of perception. This paper intends to show how the writings of Benjamin allow us to think photography in a perspective of experimentation and reflection, questioning not only the disruptions resulting from the process of transformation of art from technique, but the wealth of possibilities offered by new forms of art.

KEYWORDS: Art. Technique. Photography. Perception. Experimentation.

**ART, PHOTOGRAPHIE ET FORMES DE PERCEPTION CHEZ WALTER
BENJAMIN**

RÉSUMÉ:

Walter Benjamin, dans ses écrits "La petite histoire de la photographie" et "L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique", examine l'impact des transformations techniques sur le procès de création et de réception de l'œuvre d'art. Son but est de comprendre comment la reproductibilité technique répercute et transforme le domaine de la création artistique et comment une telle transformation exige la production de nouvelles catégories esthétiques qui puissent la penser. D'après l'analyse des essais de trois photographes des siècles XIX et XX - David Hill, Karl Blossfeldt et Eugène Atget - Benjamin étudie comment l'image est capable de saisir des dimensions éphémères et inconnues de la réalité, ce qui stimule la réflexion et des nouvelles formes de perception. Dans cet article, j'ai l'intention de montrer comment les écrits de Benjamin permettent de penser la photographie dans une perspective d'expérimentation et de réflexion, en problématisant non seulement les ruptures résultant du procès des transformations de l'art par la technique, mais aussi la richesse des possibilités ouvertes par les nouvelles formes d'art.

MOTS-CLE: Art. Technique. Photographie. Perception. Expérimentation.

Anna Hartmann Cavalcanti

Recebido em : 08-05-2012

Aprovado em: 09-07-2012

© 2013 *Psicanálise & Barroco em revista*
www.psicanaliseebarroco.pro.br
Núcleo de Estudos e Pesquisa em Subjetividade e Cultura – UFJF/CNPq
Programa de Pós-Graduação em Memória Social – UNIRIO.
Memória, Subjetividade e Criação.
www.memoriasocial.pro.br/proposta-area.php
revista@psicanaliseebarroco.pro.br
www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista