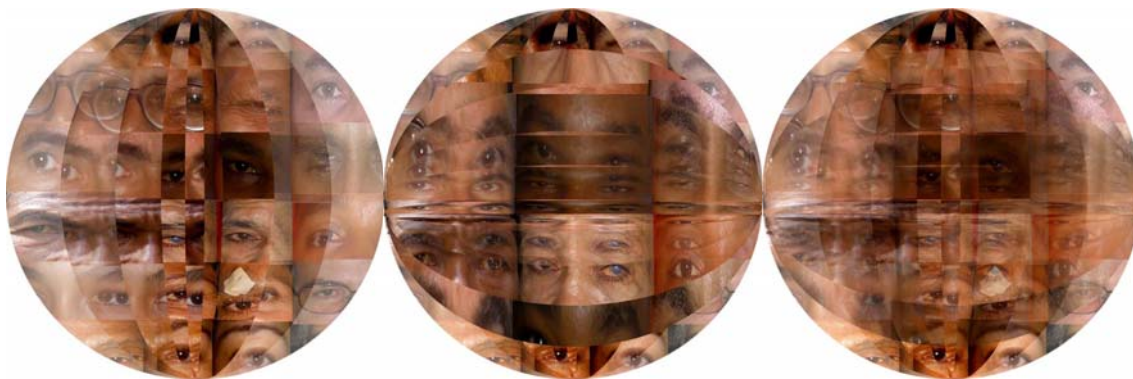


## POÉTICAS DIGITAIS: O TEMPO EM CONSTANTE DEVIR

Maria Celeste de Almeida Wanner  
Universidade Federal da Bahia



### Resumo

Como a invenção da fotografia no século XIX, e mais tarde, a introdução da fotografia digital e vídeo - afetou o espaço ocupado pelas técnicas artísticas tradicionais e suas próprias características? Isto é, como a técnica, o processo e o material precisos do meios determinados tornaram-se tão abertos e começaram a hibridizar-se? Este artigo propõe uma reflexão sobre estas questões, e as relações com alguns conceitos contemporâneos, sobretudo a noção de Espaço/Tempo, baseados na filosofia de Charles Peirce e teorias de outros scholars contemporâneos. Nosso interesse pelo estudo de Tempo/Espaço se justifica pela sua ligação estreita com a imagem digital e seu processo criativo, e concomitantemente com o assunto - o tema - explorado: como o homem vê e se relaciona com seu mundo interno e externo, suas memórias, identidade e alteridade.

Palavras-chave: Imagem. Artes visuais. Espaço/Tempo.

### Abstract:

*How the invention of Photography by the end of the XIX century, and later, the introduction of digital photography and video - affected the space occupied by the traditional fine arts and its own "logical" language? That is, how the precise technique, process and material of a determined media became broadened enough and started to hybridize with another? This article brings about a reflexion of these issues throughout some contemporary concepts, and its relationship with the notion of Space/Time, based on Charles Pierce's philosophy and other contemporary scholars' theories. We are interested in presenting Time/Space due to the linking existing between the language of digital image in*

*accordance with its creative process, and the content – the theme – explored: the way people see and relate with their inner and outer world, memories, identity and alterity.*

*Key words: Image. Visual arts. Space/Time.*

## **Introdução**

O conjunto de sistemas visuais que se desenvolveu a partir do final do século XIX é um dos principais marcos históricos nas artes visuais que encontra ressonância no âmbito da sociedade pré-moderna do final desse século com o surgimento da imagem fixa – a Fotografia. Ao olharmos retroativamente a esse período, vamos verificar um expressivo desenvolvimento dessa linguagem visual – de fixa a movimento por todo o século XX.

Igualmente, a passagem do século XX para o século XXI, a introdução de equipamentos digitais nas artes visuais traz reflexões acompanhadas dos mais diversos conceitos e teorias que vem se desenvolvendo aceleradamente num ritmo dos mais velozes já vistos na história da arte. Isso nos faz repensar a invenção da Fotografia, pois se com essa linguagem o desenvolvimento se deu mais paulatinamente, ou seja, com certa progressão, em muito contribuiu para desembocar - sem limites e reservas - com as aplicações das novas tecnologias digitais à Arte.

Com um interesse particular sobre o estudo da Imagem dentro do campo da Semiótica de Charles Sanders Peirce, este artigo propõe uma reflexão sobre Espaço/Tempo/Lugar como sendo tanto o tempo inerente à própria Imagem - tanto analógica, como digital – a partir de um trabalho desenvolvido com poéticas digitais. Contudo, em se tratando de uma pesquisa acadêmica, é necessário pensar sobre o processo de construção das imagens à luz de algumas teorias, a exemplo das que trataremos, a seguir. Ressaltamos, contudo, que as imagens construídas possuem uma poética própria, e não obstante elegermos alguns conceitos, não existe nenhum caráter ilustrativo-teórico.

Devido ao espaço reservado para este ensaio, optamos em dar um maior enfoque aos conceitos sobre Espaço/Tempo/Lugar e suas relações axiais com as artes visuais e outras áreas do conhecimento humano. Sobre a construção da poética da obra, essa será apresentada durante a Comunicação no Encontro.

### **Espaço/Tempo/Lugar**

Sendo um dos temas mais recursivos na nossa atualidade em decorrência das novas aplicações da tecnologia em diversas áreas, Espaço/Tempo/Lugar nos remonta à Grécia antiga [com uma diversidade de teorias e conceitos que dialogam desde Plotino e Aristóteles], Charles Peirce, às mais recentes pesquisas científicas deste milênio. E este estudo se faz necessário para entendermos como as técnicas artísticas tradicionais migraram para outros espaços, bem como os diversos temas abordados que estão direta ou indiretamente ligados a eles. Assim vejamos, a seguir.

Jorge Luis Borges, que no seu livro “História da Eternidade” (2006) diz não ter uma resposta exata para o Tempo, entende que nada poderá deter “a palavra final sobre a verdade do ser, nenhuma esgota a visão problemática do homem e seu destino, bem como radicaliza o esforço de se refutar o tempo” (BORGES, 2006, p.33). Para esse escritor, o tempo não existia, era apenas uma vaga e ilusória convenção humana, e, nesse sentido, encontramos na sua obra metáforas do tempo, que inclui o espelho, o eco e o labirinto. Inspirado nos pré-socráticos, Borges, através da água e do rio, fala de um tempo em constante devir, assim como em Heráclito, ao dizer que ninguém se banha duas vezes no mesmo rio. Em “São os rios” (ver Os conjurados – 1985), Borges diz que nós somos o tempo, a famosa parábola de Heráclito, a água, o rio e aquele grego que se vê no rio, cujo reflexo muda na água do cambiante espelho, o vão rio prefixado, rumo a seu mar.

Outro lado da tese do prosseguimento do tempo é a continuidade da consciência, já que o argumento de que o tempo é contínuo é um assunto para o efeito de que “estamos imediatamente cōncios através de um intervalo infinitesimal de tempo” (C.P. 6.110). De fato, Charles Peirce (C.P. 6.182) sustenta que percebemos diretamente a continuidade da consciência. Para Peirce, tempo e espaço são contínuos porque incorporam condições de possibilidade, e o possível é geral, e continuidade e generalidade são dois nomes para a mesma ausência de distinção de individuais (C.P. 4.172). Como um filósofo que extingue o dualismo, sobretudo mente *versus* matéria, Peirce propõe pensar a totalidade das coisas num fluxo contínuo e evolucionário, o que ele denomina de Sinequismo, lei da continuidade, oposto complementar do tiquismo (chance). Nele é que se pode investigar (falivelmente) a natureza do mundo objetivo, que difere do mundo da mente apenas em grau e nunca de forma dicotômica.

Lucia Santaella em seu livro intitulado “Linguagens Líquidas na Era da Mobilidade” (2007) dedica um capítulo especial ao estudo sobre o Espaço. Como o próprio título já diz e sugere, as linguagens líquidas deslizam de uns para os outros, sobrepõe-se, complementam-se, confraternizam-se, unem-se e separam-se, entrecruzam-se, tornaram-se leves, perambulantes. É assim que Santaella define o espaço neste novo milênio. Nesse contexto, o fixo perde sua estabilidade que a força de gravidade dos suportes fixos lhe emprestava, para tornarem-se aparições, presenças fugidias que emergem e desaparecem ao toque delicado da ponta de nossos dedos em minúsculas teclas. São os aparelhos digitais, como telefones celulares, computadores de alta geração, rastreadores etc. Essas presenças e representações fugidias sobrevoam os diversos espaços, a velocidades que competem com a da luz; elas são tão voláteis que um dos grandes problemas atuais encontra-se nas novas estratégias de documentação que devem ser encontradas quando os meios de estocagem tornam-se obsoletos em intervalos de tempo cada vez mais curtos. A era digital móvel dos aparelhos minúsculos e eficientes desobstrui os tradicionais obstáculos materiais que

bloqueavam o processo de semiose, dos fluxos dos signos e das trocas de informação. Os espaços tornaram-se mais elásticos.

Ainda mencionando Santaella (2007), etimologicamente o espaço possui vários significados; para Platão o espaço chama-se *chora*, antes do termo *topos* e na Grécia antiga esse termo também é denominado de caos, bem como, vazio. “As metáforas do *Timaeus* são obscuras, mas delas se pode extrair que Platão pensou sobre o espaço como um recipiente e a matéria nesse recipiente como um mero espaço vazio limitado por superfícies geométricas”. Definição refutada por Aristóteles, que tentou contornar essa dificuldade ao tratar o conceito de espaço como lugar, *topos*, ou seja, “a fronteira interior daquilo que contém a fronteira adjacente de um corpo nele contido. Sua intenção parece ter sido de definir lugar em relação aos cosmos como um todo”. A palavra cosmos foi “enunciada pela primeira vez por Homero [...] como um princípio do universo no seu todo” (SANTAELLA, 2007, p.158 -159). Falar em “realidade” – mesmo que seja aquilo que ingenuamente entendemos por realidade –, nos conduz para “o espaço da percepção e das experiências humanas, nas quais o conceito de espaço passa a ter um estatuto psíquico, social e histórico que apresenta uma multiplicidade transbordante de facetas” (SANTAELLA, 2007, p.164). Em relação ao “Espaço na Experiência Humana”, Santaella (2007, p.164), recorre a Edward Relph ao revelar que:

O espaço que experienciamos [...] é o espaço do céu, ou do mar, ou da paisagem, ou de uma cidade vista de um edifício alto, o espaço construído das ruas, dos prédios vistos de fora ou experienciados no seu interior, o espaço dos mapas, dos planos, cosmografias e geometrias, espaços interestelares, o espaço possuído pelos objetos ou reclamados pelos países ou ainda o espaço devotado aos deuses. [...] O espaço nos oferece de uma variedade de formas e de relações entre espaço e lugar em que os lugares não podem ser separados de seu contexto de experiência.

Partilhando dessa visão de Relph, podemos afirmar que o mundo-vivido cultural onde passamos a maior parte da nossa vida diária está repleto de signos,

que não está isolado do mundo sócio-cultural, que por sua vez, possui e está permeado de intersubjetividade. Para Relph, o mundo-vivido não é óbvio, e é preciso que seus significados sejam descobertos. Embora seja inatingível e difuso, o contínuo da nossa vivência de espaço, como continua Santaella (2007, p.171), na citação que se segue, depende do sistema de orientação geral que vem do corpo inteiro, o espaço perceptivo, que:

É um campo de encontros afetivos e emocionais com os espaços da terra, do céu, das cercanias do mar, da densidade das matas e também com os espaços construídos pelo ser humano. [...] O azul do céu, por exemplo, não é apenas a luz do azul sem fim, mas uma fronteira entre o visível e o invisível; o vazio do deserto é também paisagem alucinada de um oásis; a areia em que deitamos ao sol, é, acima de tudo, uma experiência de intimidade plácida e feliz com o calor e a maciez que a natureza nos traz de presente. Enfim, reflexos, sombras, brilhos, neblinas, no lusco-fusco de suas danças sutis, ao atraírem nossos sentimentos, exaltam nossas fantasias.

Já o Espaço de Existência (Santaella, 2007, p.168) são os espaços definidos e construídos pela cultura, que possuem as marcas deixadas sobre a terra pelo homem. São espaços que estão sempre potencializados para a experiência. A essas classificações de espaço, acima mencionadas, essa autora adiciona outros relacionados ao mundo contemporâneo, caracterizado pela impermanência, efemeridade, mobilidade, derivado das conquistas tecnológicas, próprios do processo de globalização, que vem desestabilizando a noção do espaço fixo e imutável; são os lugares – não-lugares, os espaços ciber e os espaços de hipermobilidade. Se as linguagens transformaram-se de fixas a líquidas e escorrem sem que haja quaisquer hierarquias de espaço e tempo, não é de se estranhar o entrelaçamento dessa ocorrência nas artes visuais, na comunicação, com estreitamento a toda essa nova concepção de mundo fragmentado.

Quanto ao conceito de Lugar encontra-se no livro de Lucy Lippard intitulado "The Lure of the Local: Senses of Place in a Multicentered Society" (1997), como sendo "um local de desejo" (LIPPARD, 1997, p.7). *Locus*, palavra

latina que significa lugar, possui diversos significados, desde a psicologia à genética, com aplicação no estudo de DNA, genomas, uma posição fixa do cromossoma. Esse *lugar de desejo*, para Lippard, é também uma lembrança sempre presente de sua infância, de lugares onde são construídas identidades, os próprios desejos em todos os seus sentidos, pois, assim entende Lippard, um *lugar* é uma carga de forte emoção pessoal e de consideráveis valores ambiental e cultural; *lure*, sedução, fascinação, atração, desejo, um relato pessoal que constrói um discurso rico em questões que envolvem a nossa atualidade, como proteção ambiental, ecologia, perda de identidade, dentre outros assuntos afins. Por conseguinte, o *lugar* é uma das questões mais atuais, que afeta o ser humano, sua sobrevivência e a Terra como um todo, que Lippard tem investigado como um exercício pessoal de maturidade intelectual.

Este processo – de tentar simplesmente dar valor a um lugar particular não apenas pelo forte valor emotivo que ele tem para mim, mas que eu acredito ser de um valor mais amplo regional e cultural – me dirigiu a esta meditação sobre lugar e pertencer. Como nós pessoalmente e culturalmente construímos espaços e lugares, como localizamos o próprio lugar e como negociamos essas reivindicações e usos que competem com nossa posse literal ou mediúnica desse lugar: estes são todos os aspectos que procurei tornar visíveis por um lugar onde interesses regionais e nacionais se manifestam, embora de uma maneira relativamente local. É minha visão em que uma parte de um valor cultural de um específico lugar individual se encontra em sua manifestação de interesses culturais mais amplos. [...] A maioria freqüentemente aplica o termo lugar ao próprio "local" – entrelaçado com memória pessoal, histórias conhecidas ou desconhecidas, marcas que fizeram na terra, que provoca e evoca. O lugar é latitudinal e longitudinal dentro do mapa da vida de uma pessoa. É temporal e espacial, pessoal e político. Uma situação cheia de histórias humanas e memórias, o lugar tem largura assim como profundidade. Está sobre conexões, o que o cerca, como ele foi criado, o que aconteceu e o que acontecerá aí (LIPPARD, 1997, p.7).

“Todos os lugares existem em algum lugar entre a visão interior e exterior deles. Então, um entendimento, um lugar deve considerar ambos” (LIPPARD, 1997, p. 33).

## Fotografia digital e índices de contemporaneidade

Assim, a partir desses posicionamentos podemos passar para a seguinte questão: por que as artes visuais migraram para outras áreas do conhecimento humano, ocupando espaços “reais”, sobretudo como equipamentos da tecnologia digital?

A fotografia digital, além de se apropriar de equipamentos tecnológicos e criar uma própria linguagem, também traz no seu bojo conceitos de contemporaneidade, sendo um dos principais a abertura de campos onde a imagem é tratada sem quaisquer regras fixas e pré-determinadas, conformando-se, portanto, às mudanças da Arte e da Ciência, que se inicia historicamente nos anos 1970. Nesse período [denominado nas artes como Pós-Formalista e Pluralismo] o pensamento humano torna-se instável, por conseguinte, a não linearidade –, em que o próprio discurso e o texto passam a se aparentar a essas condições, o que veio a instaurar um dos mais significativos avanços já presentes nas teorias de Charles Sanders Peirce, i.e, a valorização à *diferença*, ao *Alter*, o *Outro*. Essa semente plantada por Peirce na sua vasta arquitetura teórica, de ordem lógica-científica, vai ser abordada a partir da metade do século XX, mais especificamente na década de 1960, por alguns teóricos que ganharam notoriedade, a exemplo dos que se seguem, abaixo.

Jacques Derrida em “Of Grammatology” (1976) reconhece a *diferença* como uma idéia que traz consigo o termo *vestígio*, o que o signo deixa, i.e. a parte ausente da presença do signo. Para Derrida, o vestígio não existe em si porque é modesto “[i]n apresentando, torna-se eliminado” (DERRIDA, 1976, p.125). Porque todos o assistirão como presente no pensamento Ocidental, ainda que necessariamente contenha vestígios de outro signo (ausente), ele não está nem totalmente presente, nem totalmente ausente. Essa idéia descrita por Derrida, pode ser aplicada à Fotografia, pois por ela possuir uma noção de temporalidade de montagem, não é possível representar uma totalidade, mas uma noção que

Walter Benjamin denomina de *Erfahrung* e *Erlebinis*: lembrança e esquecimento, ou seja, a imagem ao ser apreendida não está mais no presente, mas no seu próprio devir de multiplicidade. É, portanto, à luz desses conceitos que se estabelece a permanente consciência do presente em sua transitoriedade.

Já para Georges Didi-Huberman, no seu livro “Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images” (2000), “sempre, diante da imagem, estamos diante de tempos. [...] Olhá-la significa desejar, esperar, estar diante do tempo” (DIDI-HUBERMAN, 2000, p.9). Essa relação estabelecida entre tempos, memória, devir, está vinculada à teoria do olhar desse autor, que dá ênfase ao papel desenvolvido pela memória e a ela atribui camadas de tempos existentes na obra. Uma vez capacitada para dialogar com os diversos tempos, a memória vê a imagem além de uma mera imitação, mas um intervalo traduzido de forma visível, ou seja, a linha de fratura entre as coisas.

A essa *mistura* de tempos, espaços, imagens, linguagem etc., segundo Lucia Santaella, no seu livro intitulado “Por que as comunicações e as artes estão convergindo?” (2005, p.72), tem sido um dos principais índices de contemporaneidade.

Por exemplo, o cinema mistura som, imagem, diálogos e figurinos. Isso leva à facilitação da comunicação ao se reforçar o significado através de uma relação intersemiótica. As “belas artes”, ou seja, a pintura, a escultura e a música, foram se transformando e perdendo seu caráter de pureza, ao incorporarem máquinas reprodutoras de linguagem e ao utilizar dispositivos tecnológicos de produção. Esse uso em comum dos meios de produção entre os meios de comunicação e os meios artísticos deve-se em grande medida à apropriação pelos indivíduos dos dispositivos tecnológicos da cultura das mídias, bastante diferente da lógica da comunicação de massa. O acesso facilitado a esses equipamentos deu origem a novas formas de arte tecnológica, inaugurando uma nova época nas artes, as quais, através do experimentalismo, foram moldando um novo olhar artístico, mais identificado com a contemporaneidade.

E em “Comunicação e Semiótica”, Lucia Santaella e Winfried Nöth (2004, p.9) descrevem a década dos anos 1970 como sendo o *boom* da semiótica e dos estudos comunicacionais. Para esses autores:

De fato, frente à multiplicidade das práticas comunicacionais, a sociologia da cultura, em que os estudos culturais se abrigam, é sensível à incorporação da semiótica. [...] Os processos de hibridização não são simplesmente meios, mas, antes de tudo, trata-se de hibridizações simbólicas, cuja heterogeneidade, nos centros urbanos em crescimento e nos ambientes do ciberespaço, cresce exponencialmente. [...] Misturas ou hibridizações são aquelas que se processam através das intervenções propositadas do artista no ambiente que o circunda, especialmente o das galerias, museus e mesmo o ambiente urbano. Tais intervenções são frutos de um gesto imaginário-cultural de apropriação e transfiguração de todos os meios que a galáxia semiosférica coloca à disposição do artista.

### **A imagem signica revisada**

Ao voltarmos nosso olhar à Fotografia na nossa contemporaneidade, verificamos uma linguagem imagética que dialoga com outras áreas afins, contribuindo para infindáveis maneiras de pensar a imagem, resultado do processo pelo qual essa linguagem visual passou a partir do seu advento. Tanto os movimentos de vanguarda modernistas como as estratégias contemporâneas deram origem a uma série de conceitos e teorias das mais expressivas dos nossos dias atuais, como *ready-made* [apropriação] de imagens, desconstrução, originalidade, origem, múltiplo, autoria do artista, hibridização, rizoma, dobra, transitoriedade, transversalidade etc.

Gregory L. Ulmer, no seu ensaio “The Object of Post-Criticism” (1998, p.85), fala sobre a desconstrução na arte e os distúrbios sociais através do uso da fotografia e de outros meios mecânicos. A representação fotográfica, nesse sentido, é, ao mesmo tempo, uma versão realista e semiótica, e, portanto, esse tipo de representação deve ser descrito através dos princípios da colagem, ou

seja, uma colagem mecânica que produz um simulacro do mundo real. Nesse ensaio a fotografia é algo que seleciona e transfere um fragmento do *continuum* visual para uma nova moldura. Por ser uma reprodução mecânica, a imagem fotográfica é um decalque ou *transfer*, muito embora a semiótica prefira designar sua relação com o real em termos de significados icônicos e indexicais, a imagem fotográfica significa a si mesma e à outra coisa – ela se torna um significado remotivado dentro de um sistema de uma nova moldura.

Existem várias versões de argumentos em que a Fotografia é uma linguagem ou uma noção de montagem intelectual na qual o real é usado como elemento de discurso. Uma das versões mais relevantes da semiótica da fotografia é realizada nas estratégias da fotomontagem [na qual são unidos os princípios da fotografia e da colagem/montagem]. Na fotomontagem as imagens fotográficas são cortadas e coladas, uma justaposição provocante. A montagem não reproduz o real, mas constrói um objeto a fim de intervir no mundo, não apenas para refletir, mas para mudar a realidade. Para outros estudiosos que compartilham das teorias de Ulmer, como Michel Foucault, Douglas Crimp e Joseph Kosuth, a alegoria e a colagem parecem ser também de ordem antropológica, ou seja, a capacidade de decifrar, decodificar, ou apropriar-se, ao invés de descobrir a natureza das coisas. Para Douglas Crimp (1979, p.87), o objetivo desses *processos desconstrutivos* é desvelar o que é chamado de *strata of representation*, isto é, não estamos à procura de fontes nem origens, mas de estruturas de importância: que embaixo de cada quadro há sempre outro quadro, os limites estéticos foram transgredidos, assim como os códigos culturais expostos.

A Fotografia carrega o signo da temporalidade, do signo indicial, que segundo Peirce, é aquele que estabelece uma relação causal com seu referente, diferentemente do signo icônico que estabelece uma relação de semelhança com o referente; o “enfrentamento entre o olho do sujeito, que se prolonga no olho da câmera, e o real a ser capturado” (SANTAELLA e NÖTH, 1998, p.165). Ela pode

representar mundos diferentes, próprios da criação do artista. A partir do momento em que o real é transformado em imagem, ele desaparece numa condição de tempo que transforma tudo e todos em frações de segundo. O presente, o agora, é um processo contínuo de devir, já se tornando futuro.

## **Conclusão**

Algumas das principais terminologias utilizadas na contemporaneidade não se limitam apenas a uma área do conhecimento humano. Trata-se de conceitos análogos, que de uma forma mais generalizada e independente de sua contextualização textual e verbal, apontam para o rompimento de idéias de centro, entorno, intermediação, passagem, continuidade, caminhos labirínticos, sem início nem fim. Peirce já denominava essa idéia de Semiose, i.e., o signo em processo de desenvolvimento, transformação, que cria conhecimento e inteligibilidade. Como um dos mais importantes cientistas do século XX, esse cientista, ao criar suas três categorias [Primeiridade, Segundidade e Terceiridade], inclui o Outro, em busca do rompimento com os opostos, que geram diferenças e poderes discriminatórios, a hierarquização de saberes, que bem mais tarde vai ser abordado por Gilles Deleuze e Félix Guattari, sobretudo com o conceito de transversalidade, com ligações com a metáfora do rizoma. Em “Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia” (1995) esses autores consideram o rizoma com algo sem qualquer compromisso com conexão de ordem signica, é, contrariamente, jogo de signos muito diferentes, inclusive estados de não-signos. O rizoma não se deixa reconduzir nem ao Uno nem ao múltiplo. "O rizoma ...não tem começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual ele cresce e transborda" (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p.32).

Portanto, observamos nos dias atuais uma abertura infindável para o tratamento das imagens – de fixa a movimento – com técnicas e equipamentos que variam dos mais antigos aos mais sofisticados, ou seja, sem regras nem leis

fixas. A maior preocupação do nosso século é que tipo de mundo o homem deseja para sua comunidade, e essa preocupação está presente, seja consciente ou inconscientemente, na Arte.

### Referências

BORGES, Jorge Luis. *História da Eternidade*. Tradução Carmen Cirne Lima. 2. ed. São Paulo: Globo, 2006.

CRIMP, Douglas. "Pictures", *October*, n. 8, p. 75-88, winter 1979.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia*. Trad.: Joana Moraes Varela e Manuel Maria Carrilho. Lisboa: Assírio & Alvim, 1972.

\_\_\_\_\_. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 1 - Tradução: Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo. Editora 34, 1995.

DERRIDA, Jacques. *Of Grammatology*. Translated with an introduction by Gayatri C. Spivak. Baltimore: John Hopkins University Press, 1976.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris: Minuit, 2000.

GUATTARI, Félix, *Caosmose Um Novo Paradigma Estético*; tradução: Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo. Editora 34, 1992.

LIPPARD, Lucy. *The lure of the local: the sense of place in a multicentered society*. New York: New Press, 1997.

PEIRCE, C. S. *The collected papers of Charles Sanders Peirce*. Ed. C. Hartshorne and P. Weiss. Edição eletrônica reproduzindo os seis primeiros volumes. Cambridge: Harvard University Press, (1866-1913) 1994. (citados aqui como CP, seguido pelos números referentes a volume e parágrafo)

\_\_\_\_\_. *The collected papers of Charles Sanders Peirce*. Ed. A. W. Burks Edição eletrônica reproduzindo os seis primeiros volumes. Cambridge: Harvard University Press, (1931-1935) 1958. v.7-8. (citados aqui como CP, seguido pelos números referentes a volume e parágrafo)

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. *Comunicação e semiótica*. São Paulo: Hacker, 2004.

SANTAELLA, Lucia. *Linguagens Líquidas na era da mobilidade*. São Paulo: Paulus, 2007.

\_\_\_\_\_. *Por que as comunicações e as artes estão convergindo?* São Paulo: Editora Paulus, 2005.

ULMER, Gregory L. The object of post-criticism. In: FOSTER, Hal. *The anti-aesthetic: essays on postmodern culture*. 2. ed. New York: New Press, 1998.

#### **NOTAS**

Usaremos a referência CP para indicar Collected Papers of Charles Sanders Peirce; o primeiro número corresponde ao volume e os demais ao parágrafo.

As citações de títulos estrangeiros foram traduzidas pela autora.

Maria Celeste de Almeida Wanner. Profa. Titular, Escola Belas Artes, Universidade Federal da Bahia. Mestrado Artes Plásticas, Colorado, EUA. Doutorado Artes Visuais, California College of Arts, São Francisco, EUA. Pós-Doutorado Artes Visuais Contemporâneas/Semiótica/Filosofia Peirciana, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, CNPq. Supervisão Profa.Dra.Lucia Santaella,