

IMAGENS EM MOVIMENTO

JOÃO AGUIAR⁵⁶

RESUMO

O artigo identifica e sintetiza propriedades estruturais das imagens produzidas nalgumas esferas da arte contemporânea e como elas se transferem para o ambiente cultural circundante. A análise e a discussão teórica das imagens nos atuais campos artístico e cultural fornecem uma perspectiva de algumas das propriedades fundamentais destes campos. A discussão da imagem nos campos artístico e cultural conclui pela existência de uma dinâmica de um turbilhão de imagens propulsor e relevante nos processos de criação e de disseminação cultural nas sociedades contemporâneas. O artigo procura fornecer pistas de discussão para este processo de circulação das imagens na arte e na cultura contemporâneas.

Palavras-chave: arte contemporânea; imagem; cultura; arte

ABSTRACT

The article identifies and synthesizes structural properties of the images produced in some spheres of contemporary art, and how they are transferred to the surrounding cultural environment. The analysis and theoretical discussion of images in current artistic and cultural fields provides a perspective on some of the fundamental properties of these fields. The discussion of the image in the artistic and cultural fields concludes by the existence of a dynamic of a whirlwind of images that are propelling and relevant in the processes of creation and cultural dissemination in contemporary societies. The article seeks to provide discussion clues for this process of image circulation in contemporary art and culture.

Keywords: contemporary art; Image; culture; art.

INTRODUÇÃO

O artigo identifica e sintetiza propriedades estruturais das imagens produzidas nalgumas esferas da arte contemporânea e como elas se transferem para o ambiente cultural circundante. A análise e a discussão teórica das imagens nos atuais campos artístico e cultural fornecem uma perspectiva de algumas das propriedades fundamentais destes campos. A discussão da imagem nos campos artístico e cultural conclui pela existência de uma dinâmica de um turbilhão de imagens propulsor e relevante nos processos de criação e de disseminação cultural nas sociedades contemporâneas. O artigo procura fornecer pistas de discussão para este processo de circulação das imagens na arte e na cultura contemporâneas.

Dito de outro modo, o artigo discute o papel da imagem, ou das imagens, enquanto veículo de lubrificação de significados sociais e simbólicos. Nesse âmbito, o ponto de partida situa-se na discussão focalizada do papel de certas correntes da arte contemporânea num certo estilizar das suas formas. Ou seja, na secção 1, a discussão parte da exemplificação da arte conceitual e como esta implicou uma expansão da arte contemporânea para a imaterialidade. Neste quadro, a arte contemporânea trouxe para a ribalta estética a discussão do papel do simbólico imaterial enquanto constituinte e projeção da arte para o público.

Na secção seguinte, analisa-se as modalidades de produção da arte - nomeadamente nas artes plásticas - e como estas passaram da tela para o exterior. Nesse âmbito, avalia-se tanto a incorporação de elementos iconoclastas para dentro dos quadros como da expansão destes para o exterior, para o meio circundante.

Subsequentemente, na secção 3, o artigo continua o desdobramento da explosão das imagens em movimento. Com efeito, após a análise da expansão do universo imagético com impacto para fora das próprias telas artísticas, nesta secção aborda-se o impacto de um turbilhão de imagens com impacto decisivo na produção cultural mais vasta - e já não mais circunscrita ao universo artístico propriamente dito. O impacto das imagens na produção cultural e nas indústrias culturais é particularmente evidente no caso das redes sociais.

Por fim, na secção 4, abre-se a porta a uma discussão sobre o deslumbre, enquanto processo simbólico-cognitivo de comunicação intersubjetiva, entre o agente social e as imagens.

1. A inovação da arte conceitual no campo artístico: a expansão para imaterialidade

Às vésperas da mostra internacional Perspectiva 69, Robert Barry respondeu à seguinte entrevista:

«P. Qual é a sua peça para a Perspectiva 69?

R. A peça consiste das ideias que as pessoas terão a partir da leitura desta entrevista.

P. Esta peça pode ser mostrada?

R. *A peça na sua totalidade não é conhecível porque existe na mente de muitas pessoas. Cada pessoa só pode realmente saber aquela parte que está na sua própria mente»* (Barry citado por Archer, 2008, p. 76, grifos nossos).

O interesse dessas declarações reporta-se a uma alteração de fundo da arte contemporânea. Isto é, a arte perde a sua materialidade inscrita, por exemplo, numa tela e, em boa medida, passa a se articular como um conceito. Assim, a arte conceitual, corrente artística subsequente à arte pop e ao minimalismo, materializou de um modo particularmente duradouro o pressuposto da obra de arte como expressão de um conceito sobre a própria obra de arte, conceito estético mais ou menos elaborado, mais ou menos refletido, mais ou menos explícito. Havia a arte, que era uma coisa, e havia as coisas que as pessoas diziam e escreviam sobre ela, que era outra coisa. Enquanto o minimalismo tinha achado que o significado de um objeto de arte jazia, em certa medida, “fora” dele, nas suas relações com o meio ambiente, o conceitualismo, atraiu as tarefas da crítica e da análise para a esfera do fazer artístico (Archer, 2008: 77). Por conseguinte, a grande inovação da arte conceitual no seio do campo artístico (Bourdieu, 1992) reside precisamente no seu contributo decisivo e durável para autocentrar a arte em si e nos seus objetivos inerentemente estéticos ao tornar-se, acima de tudo, uma ideia. Essa via pela conceitualização significou à arte, mais do que obedecer a um conceito para se consagrar numa nova estrutura formal, tornar-se um conceito sobre si mesma. No primeiro caso, trata-se de um método e que pode perpassar grande parte da história da arte, ao passo que o segundo se reporta ao nível fundamental de elaboração da arte. Ou seja, a arte expressa-se então aos olhos do artista e do público como conceito/imagem.

Um dos precursores - e expoente - dessa via desmaterializante (na construção simbólica da arte) foi Joseph Kosuth.

«Ser um artista hoje significa um meio de questionar a natureza da arte. Se alguém questiona a natureza da pintura, não pode estar questionando a natureza da arte. Se um artista aceita a pintura (ou a escultura), está a aceitar a tradição que o acompanha. Isto deve-se ao fato de que a palavra “arte” é geral, e a palavra “pintura” é específica. A pintura é um tipo de arte. Se se fazem pinturas já se está a aceitar (e não a questionar) a natureza da arte. Assim, está-se a aceitar que a natureza da arte é a tradição europeia de uma dicotomia pintura-escultura» (Kosuth apud Archer, 2008: 81).

Figura 1



Kosuth, Uma e três cadeiras, 1965

Para Kosuth, «cada obra é a fotocópia da definição dicionarizada de uma palavra - ‘arte’, ‘ideia’, ‘significado’, ‘nada’ - ampliada e impressa ao inverso, branco no preto» (Idem: 82). Ora, para este artista, a arte não era as fotocópias concretas, mas as ideias que elas representavam: «as palavras da definição proviam a informação artística» (Idem).

Ao pensar o jogo recíproco entre realidade, ideia e representação, Kosuth chegou a escrever que

«[...] uma obra de arte é uma tautologia na medida em que é uma apresentação da intenção do artista, isto é, ele está a dizer que aquela obra de arte particular é arte, o que significa que ela é uma definição de arte. Assim, o fato de ela ser arte é verdadeiro a priori (é o que Judd quer dizer quando afirma que “se alguém chama algo de arte, isso é arte”）」 (Idem, grifos nossos).

Kosuth é, assim, um exemplo de artista que refletiu fortemente sobre a prática artística (sua e dos outros). Mais ainda, ele verbaliza muito explicitamente um dos traços fundamentais da arte contemporânea, ao menos como o pólo dominante do campo artístico evidencia a própria produção artística: como uma tautologia. Para Carlos Vidal, a arte para Kosuth era entendida «enquanto proposição analítica» o que implica

«ser decisivo produzir uma obra que não deixe intacta a forma tradicional e, ao mesmo tempo, atue e desconstrua a própria definição do “que é arte” (“quando há arte”) - o que mudaria a razão de ser de uma escola de arte e todo o seu trabalho de investigação. Trata-se de operar dentro da arte para a redefinir e alterar o sentido dos suportes institucionais da escola à história. Nesta tautologia uma obra de arte só pode definir-se dentro de si, porque existe um a priori à matéria - há que a transformar na sua linguagem específica se quisermos libertá-la da institucionalização histórica e ideológica. Portanto, a emancipação da arte não virá do seu conteúdo, do assunto, seja ele ou não político» (Vidal, 2002, p. 106).

Mais recentemente, Carlos Vidal (2005: 53) sintetizou a sua argumentação: “quando separamos os nossos atos de uma finalidade e objetivo imediatos, assumimos o infinito por dimensão”. A desmaterialização simbólica e conceitual da arte caminha lado a lado com a sua expansão: tanto o espaço da vida cotidiana como o número de tematizações possíveis em torno do conceito de arte se tornam, ao menos na aparência, infinitos. A arte contemporânea é uma ontologia de si mesma. Essa relativa tautologia invocada por Kosuth não se resumiria absolutamente no plano da arte conceitual, mas, por intermédio do cruzamento dessa corrente artística com o primado da imagem, vislumbraremos, na próxima seção, um dos modos pelos quais a arte como conceito (e imagem) induz uma explosão de imagens.

2. A explosão das imagens

No seio das reflexões sobre a arte contemporânea, o pensador Bernardo Pinto de Almeida alude ao «inconsciente óptico, repousando escondido no fundo das imagens» (Almeida 2019 338). A construção da arte contemporânea das últimas décadas (desde a Pop Art, a arte conceptual e o minimalismo), num contexto de rejeição do formalismo modernista, sustenta-se numa «potência do imaginário», em que a «imagem de uma imagem» (idem 348) desdobra-se numa espiral centrífuga e ascendente por todo o espaço social. A descrição deste processo plasmado na figura da espiral centrífuga e ascendente, reflete-se no facto de que o seu carácter centrífugo implica um extravasamento das imagens da matriz artística e se afirma como uma estética e um blueprint nos universos simbólicos e culturais mais vastos. O carácter ascendente da espiral conjuga-se com a corrida incessante por novas imagens.

Com efeito, com a duplicação e desdobramento infinito das imagens ocorre uma substituição progressiva da representação. De acordo com um importante autor europeu (Almeida 2019), onde a pintura até ao modernismo focava primordialmente aspetos figurativos, descritivos

ou criadores de uma estética de inovação formal, na arte contemporânea a imagem, a apresentação visual, o impacto imagético e o maravilhamento retiniano centralizam a construção artística. Em suma, o advento da captura e registo visual do real a partir de instrumentos, «conduziu a arte a distanciar-se da anterior função representativa» (Almeida 2019: 353). Dito de outro modo, «esse modelo substituiu, progressivamente, as restantes formas da representação e, na verdade, todas as formas, por imagens dessas formas» (idem 354). As imagens das formas constituem o cerne dos debates sobre a arte contemporânea.

Figura 2

Andy Warhol, *Marilyn Monroe*

Se a pintura sempre criou imagens, a verdade é que a circulação massiva (e massificada) de imagens até ao advento das indústrias culturais era francamente limitada. Ora, é essa circulação que vai criar um sistema de vasos comunicantes entre um real crescentemente poroso e uma arte focada na imagem. Todavia, a arte contemporânea não se limitou a expressar os mais amplos mecanismos de circulação e difusão. Estes expandiram-se e foram reconfigurados na medida em que a arte centrada na imagem abriu espaço a uma posterior explosão imagética de elementos de outras áreas (publicidade, redes de comunicação, etc.). Numa linguagem literalmente matemática, o crescimento exponencial

da imagética na arte contemporânea contaminou a restante produção cultural. Não por acaso os modelos teórico-metodológicos sobre as Indústrias Criativas fundamentam a arte como matéria-prima, como leitmotiv desse heteróclito setor. Um possível exemplo é o caso notório da Apple que só teve sucesso massivo a partir da melhoria do design dos seus produtos (Bajarin 2019).

Continuando na esfera artística propriamente dita, refira-se sucintamente a conexão da Land art com a fotografia. Mesmo numa corrente artística fundamentalmente debruçada sobre a relação dos indivíduos com o espaço, ela só se manifesta plenamente pela fotografia, dada a sua precariedade substantiva de base. O imagético capta e/ou grava a intervenção precária do estético sobre o espaço. Para além da dimensão arquivística importa referenciar o facto mais ou menos consciente dos artistas de que a obra de arte, na Land art (e em parte considerável da arte pública contemporânea), se desdobra enquanto materialização: no espaço (portanto, fora da tela e fora dos locais tidos como típicos de legitimação da arte - museus, galerias); e enquanto regresso para o interior dos espaços de apresentação. Ora, esta apresentação é-o na verdadeira acepção da palavra, já que plasma o conteúdo artístico em termos de regresso ao circuito dos artworlds (Becker 2008) enquanto imagem. A desmaterialização aqui é, paradoxalmente, plena, na medida em que o esvaziamento da intervenção material de partida se metamorfoseia em imagem. A porosidade da arte com a vida social circundante é, assim, uma possibilidade real.

Figura 3



Foto da esquerda: foto de um cidadão anónimo na internet (2018) <https://olhares.sapo.pt/land-art-foto9384061.html>; foto da direita: Robert Smithson, Spiral Jetty (1970)

Por conseguinte, a arte contemporânea fecunda dinâmicas intrínsecas com impactos meta-artísticos. Neste quadro, a imagem constitui-se como um ativador e um facilitador por excelência. A imagem promove-se ao estatuto de uma currency simbólica, uma modalidade

monetário-simbólica interligando a produção artística com os campos da produção cultural. Se a arte contemporânea forneceu (e fornece) elementos e modelos imagéticos para os mercados globais, qual o seu alcance mais profundo? De acordo com Almeida, a presença perene e reconstruída de novas imagens acabou por gerar «ilimitadamente, um segundo grau de percepção. Assim, até as próprias coisas passaram a ser olhadas como se fossem imagens», na medida em que «tudo está destinado a acabar em imagem». As imagens inundam o real de tal modo que «hoje já só parece real aquilo que podemos fotografar» (Almeida 2018 355), do qual a filmagem não é mais do que uma derivação acelerada da fotografia. Afirma-se a imagem como moeda simbólica de troca e de ligação dos vários campos e dos mercados culturais.

3. Um turbilhão de imagens. Imagem e redes sociais

Pensa-se, vive-se, sente-se com e para as imagens.

Com as imagens, porque estas fornecem um template para modelar as percepções do mundo envolvente. Quer dizer, os agentes sociais não se limitam a ver imagens, mas a sentir e raciocinar também através de imagens. Daí que «as imagens seriam formas elementares e, todavia, singulares, do conhecimento, agindo para além, ou apesar, da linguagem» corrente e «gerando a posteriori formas de linguagem quase monadológica» (idem 340), isto é, as imagens fundamentam a criação de uma linguagem enxertada e articulada com a linguagem verbal. O caso da rede social Instagram, onde as fotos vivem em simbiose com a linguagem imediata e direta das hashtags é por demais um exemplo evidente da comunicação através de imagens. Cruzando a explosão fotográfica, uma comunidade global de utilizadores e de experiências de estetização quotidiana (Featherstone 1996; Aguiar 2011), tendo a imagem como núcleo propulsor, o Instagram assoma como uma plataforma onde códigos visuais da arte contemporânea invadiram e preencheram os espaços das sociabilidades.

Por outro lado, pensa-se, vive-se e sente-se para as imagens, já que, recorrendo novamente ao exemplo da rede Instagram, se percebe que os agentes sociais contribuem para a produção de conteúdos imagéticos novos. A explosão da noção do conteúdo visual viral representa o espelho do irromper da busca de uma novidade visual. Ou seja, o imaginário⁵⁷ coletivo associado não se impõe unilateralmente aos indivíduos, mas depende de contribuições constantes da everyday fabric dos agentes de modo a reproduzir e ampliar-se.

O fenómeno do turbilhão de imagens é de tal ordem que o próprio feed das redes sociais é ele mesmo uma sequência alucinante de renovadas imagens das quais, muito rapidamente, se perde o rasto. Um exemplo da formação de imagens numa espiral ascendente

⁵⁷ Aqui duplamente assumido enquanto universo de imagens e universo de sonhos/expectativas.

consubstancia-se na evolução dos emojis. Os emojis constituíram-se quase como um quase código linguístico paralelo: a imagem concentra verbalizações e sentimentos e, com uma tal eficácia, que consegue criar uma linguagem paralela. A evolução dos smiles/emoticons para os emojis representa um percurso de simultâneo alargamento dos conteúdos transformados em ícones visuais e, por outro lado, de simplificação e de rapidez na comunicação. Isso significa a constituição de um alfabeto semântico-visual de expressividade e de sociabilidade. Um fenómeno análogo é representado pela evolução dos comandos/botões da rede social Facebook. A base da perceção e da significação dos textos e, ainda mais relevante para esta análise, às imagens que sucedem nessa rede social ocorre sobre um botão de “gostar/curtir”, “adorar”, “enfurecer”, etc. Filia-se, assim, a subjetividade e a emoção de um dado conteúdo a uma imagem icónica. Levando o raciocínio ainda mais longe, comenta-se uma imagem recorrendo a uma outra imagem, pertencente a um código imagético pré-estabelecido, intuitivo e de fácil aprendizagem.

Uma outra translação decorrente em boa parte da arte contemporânea ocorre no design, mais propriamente a partir do momento em que a arte minimalista ajudou a marcar o compasso no seio do design, no que Han (2016) chamou de «polido». Consequentemente, é o «design uma prática concreta da imagem (...), cuja nova função se realiza, agora, em produzir objetos-imagem, ou seja, objetos que corporizam imagens» (Almeida 2018: 361). Ou seja, a dimensão imagética do design não é menos impactante do que a dimensão funcional para a sua evolução enquanto campo profissional e empresarial. Pelo contrário, o design fundamenta a sua prática de produção de objetos capazes de, por um lado, criar um impacto visual e, por outro, recrudescer novas imagens. A evolução no design processa-se por via de um jogo de parada e de resposta no âmbito da criação de novas imagens concorrentes para produtos com funcionalidades relativamente semelhantes. Se se quiser, a imagem está no centro do nomos do campo profissional do design. Em síntese, no design consagram-se «formas que existem com vista ao fim último de produzir imagens e de criar ambientes» (idem 362).

Figura 4



Imagem da esquerda: Sol LeWitt, 'Two Open Modular Cubes/Half-Off' 1972; Imagem da direita: decoração de sala com mesas da empresa Ikea

De facto, em jeito de sistematização, o turbilhão de imagens, expresso numa espiral centrífuga e ascendente, que envolve e coloca em comunicação íntima a arte contemporânea e as demais esferas culturais e redes de sociabilidades, induz uma indistinção entre a cópia e o original. Sintomaticamente, a erosão das fronteiras entre o original e a cópia confere um primado à mecânica do turbilhão de imagens, fortemente expansiva e denominadora comum da sociabilidade cultural. Complementarmente, a presença enfática da imagem no espaço público compõe um panorama de «desmaterialização da arte» (idem 409). Não se trata, todavia, de conferir um estatuto etéreo à imagem, mas de relevar que a espessura dos fenómenos culturais carregados de imagens consolida uma dimensão simbólico-ideológica inescapável. As imagens são tão reais e vivas como qualquer outra dimensão. Simplesmente adicionam novas camadas de sentido e complexificam o jogo da vida social, na medida em que fundamentam a intercessão entre o económico, o social e o imagético-cultural.

A explosão de imagens, no âmbito de uma espiral centrífuga ascendente, o turbilhão de cópias de cópias⁵⁸, e a imbricação do quotidiano num solo imagético reforçam a transposição de elementos da arte contemporânea para o seio da vida quotidiana, representando um processo de expansão do universo imagético. Neste contexto, as concretizações já não são propriamente arte, nem a tal se propõem. Descendentes lógicos de um universo artístico multifacetado e com grande preponderância da imagem, as suas concretizações ou os impactos na vida quotidiana repercutem uma expansão do estético. E da imagem. Da economia criativa às start-ups tecnológicas. Do ordenamento urbano do turismo às linhas

⁵⁸ Se é que existe uma preocupação/necessidade de saber se é ou não uma cópia.

arquitetónicas. Das fotos de comida ao desenho interior dos restaurantes e cafés. Das selfies nas redes sociais à explosão da fotografia digital⁵⁹, a vida quotidiana nas sociedades pós-fordistas⁶⁰ constrói-se em torno de uma vertigem expansiva de imagens. Totalmente imbricados e indispensáveis, os veículos materiais da espiral centrífuga ascendente das imagens pelo espaço social estão em meios tecnológicos: smartphones, ecrãs de todo o tipo, bancos de dados alojados em massivos complexos de servidores e nos corpos humanos, estes nunca tão longevos como se verifica na atualidade (Rosling 2018).

4. O deslumbre

«Ciência e arte, D. Mafaldinha,

(...) parece tudo tanto o mesmo da mesma coisa»

Maria Velho da Costa, Myra

No último romance da escritora portuguesa Maria Velho da Costa (1938-2020), a personagem principal, uma adolescente chamada Myra, passa uma temporada na herdade de uma pintora consagrada, onde, numa fase inicial, lhe são ministradas aulas de ciências, artes, dentre diversas expressões. A dada altura, Myra é interpelada pela personagem D. Mafalda sobre as suas aulas, respondendo com a frase que segue na epígrafe imediatamente anterior. O deslumbre de Myra relativamente aos fenómenos do universo e do real reflete o espanto humano perante as criações e as descobertas. Por outras palavras, se a arte se expressa como uma criação, um processo de nova matéria estética, a ciência depende do processo de inteligibilidade de um existente que ainda não foi desvendado: a descoberta.

Se os meios técnicos, os objetivos, as competências e os procedimentos são obviamente diferenciados, a unir a criação e a descoberta encontra-se o deslumbre, o prazer cognitivo de desnudar camadas de sentido, sejam elas propriamente subjetivas (a arte), sejam elas objetivas (a ciência). Ora, esse deslumbre perante o anteriormente inexistente, que se torna uma nova camada de sentido (a arte), é um deslumbre perante o desconhecido que se revela como algo substantivamente novo aos olhos de quem convive com os objetos artísticos. E se o deslumbre e o vislumbre do artista e dos públicos perante a criação e

⁵⁹ Em março de 2021, um ficheiro digital JPG do artista Beeple, que agrega numa montagem todas as imagens que o autor publicou online durante 5 mil dias, foi vendido num leilão por 69 milhões de dólares (Reyburn 2021).

⁶⁰ A espiral centrífuga ascendente da imagem relaciona-se com as indústrias culturais, tema que transcende o âmbito do artigo. Registe-se que a evolução das indústrias culturais interagiu com a constante evolução de mecanismos imagéticos e dos dispositivos disponíveis (cinema, televisão, HD, Full HD, Dolby Surround, plataformas de streaming audiovisual, redes sociais). Em simultâneo, a evolução das capacidades de armazenamento dos computadores relaciona-se igualmente com a necessidade de salvar elementos imagéticos (fotos, vídeos e conteúdos da vida profissional) com melhor qualidade visual.

a descoberta não têm necessariamente de emparelhar com um maravilhamento⁶¹, eles, contudo, são dotados de uma componente visual e unificadora. Independentemente do seu impacto, o deslumbre corrobora a criação de uma sinalização imagética. É de um conjunto de deslumbres que, na arte e no universo cultural mais vasto em seu torno, se podem construir alguns dos tipos de imagem elencados e descritos ao longo deste artigo.

Por conseguinte, o deslumbre (ou deslumbramento) que possa surgir na mente dos artistas, dos públicos e do universo cultural em geral demonstra que, por um lado, o turbilhão de imagens pavimenta a facilidade de circulação das imagens pelos campos de produção e de consumo cultural. Nesse sentido, as imagens não se equivalem a uma qualquer propriedade etérea mas funcionam como indicadores e elementos reveladores dos processos mais profundos de produção e de circulação cultural. As imagens refletem a capacidade de envolvimento da cultura e da arte contemporâneas. Por outro lado, o deslumbre atesta a centralidade cognitiva e emocional das imagens nas sociedades contemporâneas. Centralidade cognitiva e emocional na exata medida em que se consubstanciam como ferramentas concetuais de reflexão sobre o mundo social envolvente. E igualmente como modalidades nucleares de apreensão e de apropriação sentimental e emocional das vivências em sociedade, mais especificamente da arte à realidade cultural capilar das redes sociais.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor (2001) - *The Culture Industry*. London: Verso

AGUIAR, João (2011) - *The Aestheticization of Everyday Life and the De-Classicization of Western Working-Classes*. *The Sociological Review* 59 (3)

ALMEIDA, Bernardo Pinto (2019) - *Arte e infinitude*. Lisboa: Relógio d'água

ARCHER, Michael (2008) - *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo, Cortez.

BARRY, David (1994) - "Making the invisible visible: symbolic means for surfacing unconscious processes in organizations". *Organizational Development Journal*, 12: 37-48.

BAJARIN, Tim (2019) - *Industrial Design and Operational Excellence Drives Apple's Success*. *Forbes*, 15 Julho

BARTHES, Roland (2010) - *Camera Lucida: Reflections on Photography*. New York: Hill &

⁶¹ Uma obra de arte não tem um compromisso obrigatório com a criação unilateral de sentimentos positivos, bem pelo contrário, em muitas circunstâncias. Vd. a obra de Francis Bacon, entre inúmeros outros casos.

Wang

BECKER, Howard (2008) - Art Worlds. Berkeley: UC Press

BOURDIEU, Pierre (1998) - Meditações pascalianas. Oeiras: Celta

BOURDIEU, Pierre (1992) - Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire. Paris, Seuil.

COSTA, Maria Velho da (2008) - Myra. Lisboa: Assírio e Alvim

COTTON, Charlotte (2015) - Photography is magic. New York: Aperture

FEATHERSTONE, Mike. (1996), Consumer culture and postmodernism Londres: Sage

FLEW, Terry (2013) - Global creative industries. London: Polity

HAN, Byung-Chul (2016) - A salvação do Belo. Lisboa: Relógio d'Água

LASH, Scott; LURY, Celia (2007) - Global Culture Industry. London: Polity

LYOTARD, Jean-François (1984) - The Postmodern Condition: A Report on Knowledge. Minneapolis: University Of Minnesota Press

MIRANDA, Bragança de (2008) - Corpo e imagem. Lisboa: Vega

RANCIÈRE, Jacques (2019) - The future of the image. London: Verso

REYBURN, Scott (2021) - JPG file sells for \$69 million, as 'NFT Mania' gathers pace. New York Times. 11 de março de 2021. URL: <https://www.nytimes.com/2021/03/11/arts/design/nft-auction-christies-beeple.html>

SONTAG, Susan (1990) - On photography. New York: Anchor Books

VATTIMO, Gianni (1992) - A sociedade transparente. Lisboa: Relógio d'água

VIDAL, Carlos (2005) - Sombras irreduzíveis: arte, amor, ciência e política em Alain Badiou. Lisboa, Vendaval.

VIDAL, Carlos (2002) - Imagens sem disciplina. Lisboa, Vendaval.