

**Imagens insólitas: pensando a fotomontagem  
e suas implicações no contexto da arte pós-moderna**

*Unusual images: thinking about photomontage  
and its implications in the context of postmodern art*

Ceila Teresinha BITENCOURT<sup>1</sup>  
Reinilda MINUZZI<sup>2</sup>

**Resumo**

O artigo propõe pensar a concepção da imagem através da fotomontagem, no âmbito da arte pós-moderna. Para isso, parte-se da contextualização da fotomontagem até suas implicações na arte pós-moderna. Por esse caminho, utiliza-se o conceito de imagem dialética para refletir as relações da imagem com o contexto em que aparecem. Nessa perspectiva, recorre-se ao pensamento do filósofo alemão Walter Benjamin sobre a imagem dialética em constante tensão com abordagens a respeito da imagem e do vídeo. Assim, busca-se outros teóricos como os franceses Georges Didi-Huberman com a questão da imagem crítica e Philippe Dubois com sua visão sobre o vídeo. Aqui a fotomontagem aparece na elaboração de videoensaios, tendo como significado uma montagem de vídeos norteados por um conceito. E por fim, apresenta-se como uma pesquisa de doutoramento se relaciona com as questões abertas pelo conceito de imagem dialética benjaminiana, considerando a definição de fotomontagem no campo das artes visuais.

**Palavras-chave:** Arte Pós-moderna. Imagem dialética. Imagem crítica. Fotomontagem. Videoensaio.

**Abstract**

The article proposes to think about the conception of the image through photomontage, in the context of postmodern art. For this, it starts from the context of photomontage to its implications in postmodern art. In this way, the concept of dialectical image is used to reflect the image's relations with the context in which they appear. In this perspective, the thought of the German philosopher Walter Benjamin is used on the dialectic image in constant tension with approaches regarding the image and the video. Thus, we seek other theorists such as the French Georges Didi-Huberman with the issue of critical

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Artes Visuais pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria. Membro do GAD (Grupo de Pesquisa Arte e Design CNPqUFSM). Bolsista CAPES. E-mail: ceilabitencourt1972@gmail.com

<sup>2</sup> Doutora em Engenharia de Produção/Gestão do Design pela Universidade Federal de Santa Catarina (2006). Professora Associada da Universidade Federal de Santa Maria, RS. E-mail: minuzzireinilda@gmail.com

image and Philippe Dubois with his view on video. Here the photomontage appears in the elaboration of video experiments, having as definition a montage of videos guided by a concept. And finally, it presents how a PhD research relates to the questions opened by the concept of Benjamin's dialectic image, considering the definition of photomontage in the field of visual arts.

**Keywords:** Postmodern Art. Dialectical image. Critical image. Photo montage. Video essay.

## Introdução

A concepção da imagem faz parte da poética dos artistas não é de agora. Porém, os artistas pós-modernos exploram, obstinadamente, a imagem de inúmeras maneiras, seja analógica ou digitalmente, seja no mundo real ou no universo virtual. A montagem fotográfica ou fotomontagem é uma das possibilidades praticadas por estes artistas.

Primeiramente, convém mencionar o que se entende por pós-modernismo. Conforme Frederic (*in* KAPLAN, 1993), o pós-modernismo não é meramente mais uma expressão para definir um estilo particular. É além disso um conceito periodizante, cujo papel é relacionar a emergência de novos aspectos formais da cultura com a urgência de um novo tipo de vida social e com uma nova ordem econômica (sociedade das mídias ou do espetáculo). O autor destaca que uma das práticas mais relevante do pós-modernismo é o pastiche (que implica na imitação de outros estilos, ou melhor, a imitação de um estilo singular ou único) e também se caracteriza pela mistura de estilos. Já Harvey (1993) dispara que o pós-modernismo aceita o efêmero, o fragmentário, o descontínuo e o caótico. O teórico também aponta que a definição de pós-modernismo não é totalmente aceita ou mesmo compreendida na atualidade. Ele justifica dizendo que provavelmente seja pela excentricidade das obras que o conceito engloba como, por exemplo, Andy Warhol e a Arte Pop, também o fotorrealismo mais recente, John Cage na música e no cinema a obra de Godard.

Nessa direção, torna-se relevante trazer a questão da montagem fotográfica ou fotomontagem tão explorada na arte pós-moderna/contemporânea. Segundo Ades (2002), a manipulação da fotografia é muito antiga tal qual a própria fotografia. Na

década de 1920, Man Ray, Christian Schad e László Moholy-Nagy<sup>3</sup> utilizaram em seu repertório a impressão por contato direto de objetos variados em seus fotogramas como fez William Henry Fox Talbot<sup>4</sup>, em 1830, com folhas, samambaias, flores e desenhos, ou seja, fez uso da impressão por contato direto, sendo um dos primeiros procedimentos fotográficos inventado<sup>5</sup>.

A combinação de fotografias e negativos fotográficos também se praticou no contexto das belas artes ou pictórico. Ressalta-se o exemplo de *Os dois caminhos da vida*<sup>6</sup>(1857), de Oscar G. Rejlander<sup>7</sup>, uma obra constituída por mais de 30 negativos diferentes. Rejlander opinava que a diversidade de seus quadros em relação à pintura podia demonstrar ao artista o quanto útil pode ser a fotografia como apoio para a criação artística, não somente nos detalhes, mas também para preparar o que pode considerar como um esboço mais perfeito de uma composição.

O cinema, que dava seus primeiros passos, era o espaço natural para a prática das trucagens ópticas. Georges Méliès<sup>8</sup> foi um dos primeiros diretores de cinema que experimentou trucagens fotográficas como observa-se na película *O homem com a cabeça de borracha*<sup>9</sup>(1902) onde Méliès incha a própria cabeça (cortada) com um fole. Isso foi feito expondo novamente a película e reduzindo progressivamente a distância entre ele e a câmera. Em outros filmes como *Viagem a lua* e *Os quatrocentos golpes do diabo*, o cineasta recorreu a utilização de decorações pintadas e objetos construídos na combinação com fotografias.

Conforme Ades (2002), o termo fotomontagem foi elaborado logo depois da Primeira Guerra Mundial quando os dadaístas berlinenses necessitaram de um nome para designar a nova técnica utilizada mediante introdução da fotografia em suas obras

---

<sup>3</sup> Man Ray (1890-1976), fotógrafo, pintor e cineasta norte-americano. Christian Schad (1894- 1982), fotógrafo e pintor alemão. László Moholy-Nagy (1895-1946), designer, fotógrafo, pintor e professor húngaro. Moholy-Nagy lecionou na escola Bauhaus. Fonte: Wikipédia.

<sup>4</sup> William Henry Fox Talbot (1800-1877), pioneiro na fotografia, escritor e cientista inglês. Fonte: Wikipédia.

<sup>5</sup> Ades (2002) ressalta que recortar e colar imagens fotográficas costumava fazer parte do universo dos passatempos populares, postais, álbuns de fotografias, telas e memórias militares.

<sup>6</sup> Disponível em: < <https://bit.ly/3kVBxKM>>. Acesso em: 14 ago 2020.

<sup>7</sup> Oscar G. Rejlander (1813-1875), fotógrafo sueco e especialista em fotomontagem. Fonte: Wikipédia.

<sup>8</sup> Georges Méliès (1861-1938), cineasta francês. Fonte: Wikipédia.

<sup>9</sup> Disponível em: < <https://bit.ly/31gSA2t>> (imagem) e < <https://bit.ly/34h7Huu>> (vídeo). Acesso em: 19 ago 2020.

de arte. No contexto da *collage* cubista e futurista se encontram exemplos isolados de uso de fotografias. Em *Mulher ao lado de um poste de publicidade*, de Malévich<sup>10</sup>(1914), inclui dois fragmentos fotográficos. Os dadaístas berlinenses empregaram a fotografia como imagem *ready-made* e colaram junto com recortes de jornais e revistas, tipografias e desenhos para formar uma imagem impactante e caótica, um provocador desmembramento da realidade. A utilização da fotografia nas obras dadaístas era uma reação contra a pintura à óleo, considerada essencialmente irrepetível, privada e exclusiva.

A fotomontagem dá abertura para explorar a constituição da imagem de distintas maneiras que podem envolver possibilidades analógicas e digitais. Assim, permite também trazer diferentes questões que atravessam a própria concepção da imagem e o espaço/universo transitado por ela. Um dos questionamentos trata a respeito do olhar dialético/crítico com foco na imagem o que faz com que nada permaneça imutável, imóvel nos caminhos abertos pela imagem/fotomontagem.

### **Pensando a fotomontagem a partir da imagem dialética**

Pensar a fotomontagem requer entender o contexto em que ela está inserida e suas especificidades. Segundo Carvalho (1999), na arte pós-moderna, ao referir-se à fotomontagem não quer dizer meramente falar de uma linguagem artística, mas, sobretudo, de um procedimento de síntese das experiências visuais e de uma busca por novos sentidos à realidade.

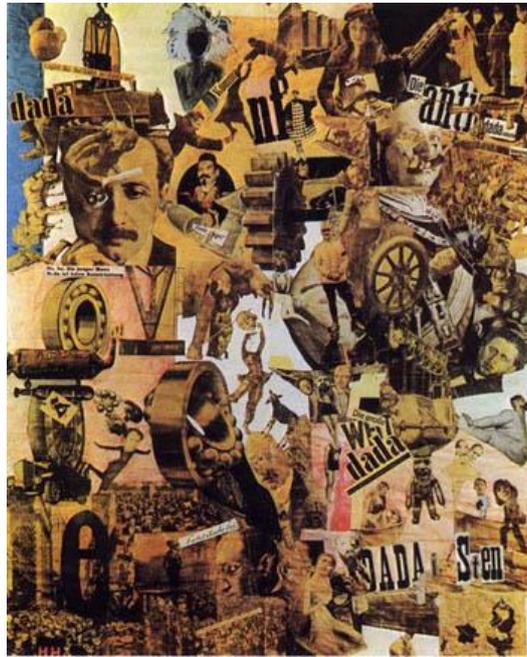
A fotomontagem é um processo de composição de imagens que recorre à combinação de elementos visuais, na condição de fragmentos, com particularidades plásticas diversas, obtidos de várias maneiras, organizados e reunidos num mesmo suporte. Comumente, nestas composições os sentidos atribuídos às imagens são deslocados de seus contextos originais e reestruturados conforme as novas relações artísticas e poéticas estabelecidas entre os vários fragmentos (Figuras 1 e 2). É nessa direção que pretende seguir a elaboração das imagens (fotomontagens) para os vídeos (videoensaios) na pesquisa de doutorado, ou seja, experimentar as alternativas oportunizadas pela montagem fotográfica, buscando novos significados para a imagem

---

<sup>10</sup> Kazimir Malevich (1879-1935), pintor russo de ascendência polaca-ucraniano. Fonte: Wikipédia.

de modo a refletir sobre a formação da imagem e suas implicações na arte pós-moderna/contemporânea. Por esse viés, a arte não deve privilegiar apenas sua função estética, mas, sobretudo, exercer seu papel político-social onde os artistas possam pensar sua arte de modo comprometido e engajado e, também, possibilitar aos espectadores a reflexão sobre aquilo que está diante deles.

Figura 1 - Corte com a faca de cozinha. 1919. Hannah Höch. Fotomontagem.



Fonte: <https://mo.ma/3oORCnf>

Figura 2 - *Indian Dancer*. 1930. Hannah Höch. Fotomontagem.



Fonte: <https://mo.ma/3swPrH7>

A pesquisa de doutoramento propõe o engendramento de poéticas audiovisuais na linguagem do vídeoensaio a partir da ideia de montagem, de modo a suscitar questões que envolvem as possibilidades de concepção da imagem nestas propostas, trazendo à discussão indagações pertinentes à contemporaneidade. Nessa perspectiva, a fotomontagem, na prática artística, aparece como oportunidade de pensar a constituição da imagem nos vídeoensaios, como já mencionado. Uma das viabilidades da fotomontagem, nessa investigação, é relacionar/entrelaçar a fotografia pessoal de infância e da fase adulta com a elaboração de desenhos pessoais que remetem ao universo infantil e, assim, trazer à tona questionamentos que envolvem a memória e a produção de imagens (fotomontagens) bem como suas implicações no contexto pós-moderno/contemporâneo.

Cabe aqui pensar a concepção da imagem na época pós-moderna. Hoje, existem teóricos dedicados ao estudo da imagem como é o caso Didi- Huberman<sup>11</sup> e sua definição de *imagem crítica* (a dialética do olhar), por exemplo. Porém, existem outros pensadores contemporâneos que se dedicaram também ao assunto como Benjamin<sup>12</sup> e seu conceito de *imagem dialética* que na verdade organiza e forma o pensamento do filósofo em relação à história que tem na imagem dialética seu cerne (CRUZ, 2018).

Para entender o conceito de imagem dialética torna-se necessário compreender a ideia de progresso e o materialismo histórico/dialético. Conforme Benjamin (2009), o conceito de progresso deve ser embasado na ideia de catástrofe que se caracteriza por as coisas permanecerem assim (fixas). Ela não está naquilo que está por suceder em cada situação, e sim naquilo que é dado em cada circunstância. Destaca-se também que tão logo o progresso se torna a identidade do rumo da história em sua totalidade, a sua definição surge associado a uma hipóstase acrítica (realidade permanente), e não a um questionamento crítico (de conferir ao retrocesso contornos tão claros quanto a qualquer progresso). Ou seja, a história vista linearmente não permite uma reflexão crítica, isto é, enxergar o retrocesso com a mesma nitidez que se visualiza qualquer progresso.

---

<sup>11</sup> Georges Didi-Huberman (1953- ) é filósofo e historiador de arte francês, leciona na École des Hautes Études en Sciences Sociales, em Paris. Seu estudo envolve, sobretudo, uma visão crítica da tradição da história da arte e do pensamento das imagens. Fonte: Wikipédia.

<sup>12</sup> Walter Benjamin (1892-1940) foi filósofo alemão e um dos mais importantes pensadores do séc. XX. Deixou uma enorme obra literária além de ter colaborado para a teoria estética, para o pensamento político, para a filosofia e para a história. Destaca-se que Walter Benjamin desenvolveu seu pensamento no contexto da modernidade. Fonte: Wikipédia.

Já o materialismo histórico desfez em si a noção de progresso. Sua conceituação essencial não é o progresso e sim a atualização. O conceito benjaminiano em relação à atualização consiste na eliminação do progresso como *continuum* da história. A atualização não ocorre senão destruindo a continuidade do desenvolvimento do progresso como sendo a própria história da humanidade, interrompendo-a, e, na descontinuidade permitir falar o que foi silenciado, o que desapareceu no progredir.

Ainda aponta Benjamin (2009), o materialismo histórico não pretende uma apresentação homogênea nem sequer contínua da história visto que as distintas épocas do passado são atingidas pelo presente em estágios bem variados reforçando que uma continuidade da apresentação histórica é impraticável.

Em relação à imagem dialética, Benjamin (2009) destaca que o que interessa não são os enormes contrastes e sim os contrastes dialéticos que geralmente se confundem com nuances. A contar deles, entretanto, reconstrói sempre a vida de novo. Segundo Bartolo (2016), estes contrastes dialéticos dizem respeito às imagens dialéticas que se realizam como um campo de tensão aptas a dinamizar a interação dos elementos díspares em diversificadas camadas de significação.

Para Ribeiro (2016), ao sugerir a concepção de imagem dialética como um choque de polaridades (a constituição de uma síntese a começar pelo confronto entre uma tese e antítese), Benjamin a aproxima da ideia de montagem. Para promover um lampejo, é indispensável a colisão de elementos, a união de peças que se encontram distantes temporalmente. Desse modo, deve existir, no mínimo, duas imagens que se embatem para sintetizar uma terceira, distinta das duas anteriores. A imagem que resulta dessa montagem é propriamente a imagem dialética.

Ao pensamento pertencem tanto o movimento quanto a imobilização dos pensamentos. Onde ele se imobiliza numa constelação saturada de tensões, aparece a imagem dialética. Ela é a censura no movimento do pensamento. Naturalmente, seu lugar não é arbitrário. Em uma palavra, ela deve ser procurada onde a tensão entre os opostos dialéticos é a maior possível. Assim, o objeto construído na apresentação materialista da história é ele mesmo uma imagem dialética. Ela é idêntica ao objeto histórico e justifica seu arrancamento do *continuum* da história (BENJAMIN, 2009, p. 518, fragmento [N 10a, 3]).

Cruz (2018) menciona que uma das particularidades mais fundamentais da imagem dialética é o caráter de *urgência* para o qual ela sempre deve se dispor, urgência essa proveniente de um *perigo* imediato. Apela-se à definição de *Jetztzeit*, o *tempo de*

*agora*. Trata-se de o historiador materialista, identificado esse perigo, definida a urgência de enfrentá-lo, voltar-se ao passado empregando toda sua perspicácia, buscar nessa *montanha de acontecimentos* aquele(s) que se identifiquem inteiramente com o momento presente e que funcione como uma espécie de modelo para confrontar esse perigo. É nesse instante que se forma a imagem dialética, ou seja, uma fusão impecável de passado e presente, constituindo uma determinada constelação (uma repentina parada frente a imagem cuja instabilidade nos polos não está resolvida).

Um dos principais pensamentos de Benjamin referente ao tempo histórico, ressalta Cruz (2018), é que ele deve ser percebido de modo descontínuo, sem obedecer linearidades, causalidades, como era característico das historiografias oficiais.

Com a intenção de especificar um pouco mais a imagem dialética, pode-se dizer que, conforme Costa (2009), ela pode ser apreendida como um ponto de convergência de teorias da história, do conhecimento e da imagem. Não se trata de um conceito instrumental, mas um campo reflexivo onde a imagem apresenta uma amplitude cognitiva, histórica e de pensamento, sendo investigada como um espaço de imagens, aberto, justaposto, multidimensional, podendo acontecer como um adensamento de tempo, de maneira rememorativa e dialética a uma historicidade revisitada no agora. Esse espaço de imagens forma o planejamento metodológico da obra de Benjamin que opera por montagem de fragmentos e citações. Nesse método, a relação dialética é um espaçamento crítico que estabelece a legitimidade do instante presente e o reconhecimento do tempo histórico em que vive. Mas isso não acontece sob uma ordenação linear, voltada para o mito do progresso, e sim por uma ótica obscura entre o ocorrido e o agora, como um salto de temporalidades diferentes em que a imagem dialética é o ponto de encontro entre o anacronismo da imagem e a historicidade de que surge. E é no agora, no relampejar do instante, que a sincronicidade das imagens com o tempo passado se apresenta, tornando-se imprescindível revelá-las, coletá-las na memória material, pessoal e coletiva, percebendo as relações que possibilitam fazer surgir seu aspecto dialético em concordância com uma época.

Benjamin vai sustentar que nada do que ocorreu historicamente pode ser dado por finalizado, ou seja, há uma história em aberto. Isso vai de encontro as elaborações que acabam vendo os fatos históricos como algo preso eternamente nos arquivos da humanidade (CRUZ, 2018).

Ao buscar refletir sobre a constituição da imagem, de forma dialética, não se pode deixar de trazer a corroboração de Didi-Huberman (1998) e sua imagem crítica (a dialética do olhar). O teórico discorre sobre a cisão do olhar e o movimento dialético das imagens, destacando que naquilo que vemos sempre existe algo que também nos olha, nos atinge sem que se consiga precisar como o faz. Em outras palavras: o olhar está cindido naquilo que vemos e que, não conseguindo defini-lo ou vê-lo, é desde aí que ele nos olha; que, ao deslocar-se, o ver se fragmenta pelo menos em dois.

Segundo Costa (2009), para o filósofo, uma ligação é feita entre o materialismo histórico (reflexões realizadas por Benjamin) e a fenomenologia do ver. Dispõe-se, então, de uma aproximação muito favorável entre uma dimensão histórico-crítica que transpõe a produção e a recepção das imagens, junto ao seu caráter anacrônico como uma montagem de saberes que surge no presente, e a dialética do ver que se faz corpo e espaço imaginativo. Tal evento Didi-Huberman chamará de *imagem crítica*. Didi-Huberman ao discorrer sobre a relação dialética entre o que vemos e o que nos olha, de certa forma, aproxima o pensamento do teórico à definição de imagem dialética benjaminiana, ou seja, algo que leva a uma constante inquietação.

Não há que escolher entre o que vemos (com sua consequência exclusiva num discurso que o fixa, a saber: a tautologia) e o que nos olha (com seu embargo exclusivo no discurso que o fixa, a saber: a crença). Há apenas que se inquietar com o ENTRE. [...] É o momento em que o que vemos justamente começa a ser atingido pelo que nos olha – um momento que não impõe nem excesso de sentido (que a crença glorifica), nem a ausência cínica de sentido (que a tautologia glorifica). É o momento em que se abre o antro escavado pelo que nos olha no que vemos (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 77).

Ainda conforme Costa (2009), a imagem crítica é uma imagem autêntica (nas palavras de Benjamin) por sua natureza de crise, mas só acontece completamente quando vai além do turbilhão que se é lançada, experienciando-a criticamente. Desse modo, quando, na relação com a palavra, a imagem crítica concebe a si mesma na elucidação dos limites que a fizeram emergir, impõe uma autocrítica àquele que é por ela atingido, convergindo-se ao presente como potência reflexiva.

[...] somente as imagens dialéticas são imagens autênticas, e, nesse sentido, uma imagem autêntica deveria se apresentar como uma imagem crítica: uma imagem em crise, uma imagem que critica a imagem – capaz portanto de um efeito, de uma eficácia teóricos -, e por isso uma imagem que critica nossas maneiras de vê-la, na medida

em que, ao nos olhar, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente. E nos obriga a escrever esse olhar, não para 'transcrevê-lo', mas para constituí-lo (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 171-172).

Pensando o vídeo (videoensaio) e sua relação com a imagem, convém recorrer às reflexões de Dubois<sup>13</sup> (2004) que afirma que o vídeo<sup>14</sup> constrói novas modalidades de desempenho do sistema de imagens. Com ele, depara-se com uma nova linguagem, com uma nova estética. O vídeo poderia ser visto não mais como uma forma de registro e narrativa, mas como um pensamento, um modo de pensar. Nesse sentido, ele (o vídeo) pensa/possibilita pensar o que as imagens são/fazem. Nessa perspectiva, tendo o videoensaio como uma forma que pensa, que pensa o que as imagens são e fazem e esse choque de polaridades em que a imagem na imobilidade proporciona, causando pontos de tensões, oportunizando refleti-la dialeticamente, isso tudo interessa para a prática artística pessoal no doutorado que visa pensar por imagens visto que a arte deve oportunizar ir além da apreciação estética/retiniana.

Ao contextualizar o vídeo, primeiramente convém mencionar que, durante muito tempo, buscou-se um conceito, uma identidade ou uma particularidade do vídeo. Visualizou-se nele, num primeiro momento, uma forma (própria), uma arte (singular), uma linguagem (original), algo independente e consistente, composto de um em si e de um para si. "Pequena forma, ainda nascente mas em devir" (DUBOIS, 2004, p. 97). Falava do vídeo como uma ferramenta revolucionária, uma estética sem igual, uma arte inédita. Esse pensamento perdurou nos anos 70 e em parte dos anos 80.

Depois, pouco a pouco, ao longo dos anos 80 e 90, as pessoas foram deixando de acreditar na especificidade do vídeo. Tal convicção pretendia um corpo próprio e foi-se percebendo que não havia nenhum corpo concebível. Procurava-se alguma coisa segura, concreta e de imediato consistente.

Concluídos os esforços de possibilitar ao vídeo um corpo próprio, visto que ele se dissolve no movimento da história das tecnologias e na hesitação geral das imagens e das formas. Como se o que foi intitulado de vídeo não passasse no fundo nada além de

---

<sup>13</sup> Philippe Dubois (1952- ) é filósofo francês e um dos maiores pesquisadores do campo da imagem, especialmente da fotografia, do cinema e do vídeo. Fonte: Wikipédia.

<sup>14</sup> Conforme Dubois (2004), o vídeo apareceu entre o cinema, que o antecedeu, e a imagem infográfica, que rapidamente o superou como se ele jamais tivesse passado de um parêntese vulnerável, passageiro e marginal entre dois universos de imagens fortes e determinantes. O vídeo faz parte da imagem eletrônica, apesar da sua natureza ser ainda analógica e ele transita entre a ficção e o real, entre o filme e a televisão, entre a arte e a comunicação, etc.

uma transição, uma ilusão, um modo de passagem onde, de um lado, está a grande imagem do cinema e, de outro, a imagem do computador. Assim, dividido entre o cinema e o computador, o vídeo era percebido, acima de tudo, como uma imagem intermediária.

Estas distintas maneiras de conceber/pensar o vídeo, que se alongam por uns trinta anos, traça um percurso geracional que culmina numa ideia de que o vídeo era pensado como uma imagem. Dubois (2004) destaca que se o vídeo é uma imagem e nada além disso, então provavelmente ele se aproxime do esgotamento. Acontece, contudo, que ele extrapola este simples campo do visível.

O teórico levanta a hipótese de que seria adequado cessar de ver o vídeo como uma imagem, de destiná-lo à classe das (outras) imagens. Também traz a hipótese de que seria conveniente não vê-lo, mas concebê-lo, recebê-lo ou apreendê-lo. Dubois (2004, p. 100) sublinha que deve-se considerar o vídeo como um pensamento, um modo de pensar. "Um estado, não um objeto". O vídeo considerado estado-imagem, forma que pensa e que pensa não tanto o mundo quanto as imagens do mundo e os dispositivos que as seguem. Em outras palavras: deve-se visualizar o vídeo não como objeto e sim como estado do pensamento das imagens, uma forma que pensa. Nessa perspectiva, considerando o videoensaio como uma forma que pensa, que pensa o que as imagens são e fazem e esse choque de polaridades em que a imagem na imobilidade proporciona, causando pontos de tensões oportunizando refleti-la dialeticamente interessa para a prática artística pessoal no doutorado que visa pensar por imagens, reforçando o já mencionado.

A pesquisa de doutorado se interessa em se aprofundar no conceito de imagem dialética. Um dos pontos a destacar seria sobre os contrastes dialéticos<sup>15</sup>. Surgem as seguintes questões a serem investigadas: que contrastes dialéticos são esses e de que maneira eles poderão colaborar com as possibilidades da concepção da imagem nos videoensaios? Como potencializar a imagem através da montagem, nesse contexto?

Por este caminho, os contrastes dialéticos dizem respeito aos lampejos que surgem quando uma imagem produz campos de tensões ao entrar em contato com outra imagem de época ou contextos distintos. Trata-se de uma imagem inquieta, avassaladora, indagadora. As potencialidades da imagem com estas particularidades

---

<sup>15</sup> Benjamin (2009) destaca que o que interessa não são os enormes contrastes e sim os contrastes dialéticos que geralmente se confundem com nuances. A contar deles, entretanto, reconstrói sempre a vida de novo.

aumentam quando carrega consigo conceitos/ideias o que pode ser oportunizado pelas possibilidades da montagem e da própria concepção da imagem nestas situações.

Outro ponto de interesse para a pesquisa é sobre o fato da imagem, segundo Benjamin (2009), ser a dialética na imobilidade.

Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado, mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num **lampejo**, formando uma constelação. Em outras palavras: **a imagem é a dialética na imobilidade**. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética - não é uma progressão, e sim uma **imagem que salta** - Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é, não- arcaicas), e o lugar onde a encontramos é a linguagem (BENJAMIN, 2009, p. 504, fragmento [N 2a, 3], grifo nosso).

Essa afirmativa, provoca questões, tais como: como a imagem pode apresentar esta imobilidade (mostrar-se em imobilidade)? Que imagem é essa que salta? Que campos de tensões podem produzir a partir da concepção da imagem e da montagem nos videoensaios? Pensar que "a imagem é a dialética na imobilidade" e que nessa condição é uma imagem que não se mostra passiva, nem neutra; e sim, trata-se de uma imagem crítica e que propõe embates, que se desloca pelos caminhos abertos pela arte contemporânea e assume os seus anacronismos, leva a acreditar ser possíveis percursos a percorrer com a pesquisa de doutoramento.

Percebe-se que tanto a imagem dialética quanto a imagem crítica são definições que abarcam a ideia de choque, enfrentamento, rupturas e se ligam aos conceitos de criticidade, reflexão, questionamento, entre outros. Daí a importância de se trazer para a investigação no doutorado essas concepções.

### Considerações finais

Ao considerar, de modo geral, o videoensaio como uma colagem de vídeos em torno de um conceito/ideia norteadora e que os campos de tensões que podem ser produzidos a partir da concepção da imagem (dos conteúdos que expressam) e da montagem (nos videoensaios), novos conceitos podem ser engendrados. Mais importante que produzir imagens/imagens em movimento é permitir refletir dialeticamente a partir delas uma vez que o próprio Benjamin (2009) ressalta que o conhecimento existe somente em lampejos.

É neste contexto que a proposta de pesquisa de doutoramento pretende transitar. Como já dito, o videoensaio envolve a montagem de vídeos em torno de um conceito/ideia. Assim, a montagem funciona como um jogo em que as escolhas fazem parte de um pensamento (re)estruturado em que se objetiva oportunizar novas vivências e novas visualidades, possibilitando abertura a outras percepções que talvez o olhar não pudesse imaginar. Cabe destacar que a prática artística pessoal no doutorado se encontra em andamento e explora as possibilidades do vídeo enquanto potência dialética/crítica (embasada no conceito de imagem dialética de Benjamin).

Na contemporaneidade, os artistas parecem estar sempre buscando romper com os padrões estabelecidos, produzindo lampejos ao propor um olhar pessoal, dialético e crítico diante das muitas facetas que um assunto pode suscitar. A imagem/fotomontagem torna-se aqui um meio provocador e fértil para pensar também as manifestações artísticas e suas distintas problematizações, no cenário da arte pós-moderna. Nesse sentido, acredita-se que o que move o artista - mais do que as possibilidades que se abrem com a arte pós-moderna - são os desafios que ele mesmo se propõe a partir de suas reflexões e poética.

## Referências

ADES, Dawn. **Fotomontaje**. Barcelona, Espanha: Fotoggráfía, 2002.

BARTOLO, Ana Cristina. **Como um relâmpago: uma abordagem do conceito de imagem dialética a partir de Walter Benjamin**. 2016. 120f. Dissertação (mestre em Literatura, Cultura e Contemporaneidade) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <<https://bit.ly/2WHEm8k>> Acesso em: 21 abr 2018.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Tradução e coordenação Willy Bolle. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado/UFMG, 2009.

CARVALHO, Hélio. **Da fotomontagem às poéticas digitais**. 1999. 120f. Dissertação (mestrado em Mídias) - Instituto de Artes da UNICAMP, São Paulo, 1999. Disponível em: < <https://bit.ly/Oh9cp>>. Acesso em: 12 set 2018.

COSTA, Luciano Bernardino da. Imagem dialética/Imagem crítica: um percurso de Walter Benjamin à Georges Didi-Huberman. *In: V ENCONTRO DA HISTÓRIA DA ARTE - IFCH - UNICAMP* 2009. **Anais...** São Paulo: UNICAMPI, 2009. Disponível em: < <https://bit.ly/2BHbm8B>>. Acesso em: 28 mar 2018.

CRUZ, Claudio Celso Alano da. O livro das passagens e o conceito de imagem dialética em Walter Benjamin. **Caderno de Letras**, n. 30, jan-abr 2018. Disponível em: < <https://bit.ly/2AMxGgD>>. Acesso em 20 mar 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. Tradução Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

FREDERIC, Jameson. **Pós-modernismo e a sociedade de consumo**. In: KAPLAN, E. Ann (Org.) O mal-estar no pós-modernismo: teorias e práticas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993, pp 25-44.

HARVEY, David. **Condição Pós-moderna**. São Paulo: Edições Loyola, 1993.

RIBEIRO, Daniel Melo. As imagens dialéticas de Walter Benjamin na montagem de Godard. **Paralaxe**, v. 4, n.1, 2016. Disponível em: < <https://bit.ly/379lbbf>>. Acesso em 20 mar 2018.