ALÉM DO OLHAR : APAGAMENTO E *ANAMNÈSE* DENTRO DE UMA PRÁTICA DA VÍDEO INSTALAÇÃO

Anahy Jorge
Professora da Faculdade de Artes – UFG
Doutoranda da Universidade do Québec em Montreal – UQAM

RESUMO

Nosso estudo analisa o comportamento de algumas operações artísticas de apagamento realizadas sobre documentos fotográficos de mulheres brasileiras e canadenses ou seja, visualizar os jogos de memória desenvolvidos no momento da impressão, da digitalização, do enquadramento e da animação videográfica dessas imagens. Para uma melhor compreensão, vamos nos ater em alguns aspectos importantes como: o conceito de operações artisticas, de máquinas sensoriais e cerebrais e de *anamnèse.* Nesse percurso, visualizaremos a prática como campo dicotômico, simbolizando um caminho importante para a compreensão da obra finalizada e, que na sua concretude, apresenta conceitos de apagamento e de visibilidade. Nesse percurso estaremos analisando o processo artístico da instalação vídeográfica *Além do olhar*.

Palavra- chave: vídeo-instalação, prática artística, operações de apagamento, anamnèse

SOMMAIRE

Notre recherche vise à analyser le comportement de quelques opérations artistiques réalisées sur les documents photographiques de femmes brésiliennes e canadiennes, c'est-à-dire visualiser les enjeux de la mémoire développés a partir du moment de l'impression, de la numérisation, du cadrage et de l'animation vidéographique. Pour bien comprendre cette dimension, nous nous attacherons sur quelques aspects importants comme, le concept d'opérations artistiques, de machines sensorielles et cérébrales et d'anamnèse. En suivant ce parcours, nous considérerons la pratique en tant qu'une champ dichotomique, présentant des concepts d'effacement et de visibilité, un chemin important pour la compréhension de l'œuvre achevée. Dans ce parcours, nous analyserons le processus artistique de l'installation vidéographique Au-delà du regard.

Mots –clés: *vidéo-installation, pratique artistique, opérations d'effacement, anamnèse*

1. Introdução

O presente estudo focaliza a participação ativa das operações artísticas empreendidas no decorrer da dimensão prática de meus estudos de doutorado. Aprofundando nessa questão, vamos estudar a atuação das ações artísticas, suas significações e pensamentos, fatores que dimensionam a construção da obra.

Em relação a uma definição de operações dentro do contexto artístico, vamos nos apoiar nos estudos de Florence Méredieu[1], que nos servirão de base para compreendermos a importância desses componentes processuais artísticos na obra. Segundo essa autora, a obra emerge a partir da presença e da atuação desses componentes, ou seja, surge « *comme la résultante, le précipité ou le condensé d'un ensemble d'opérations, de transmutations, d'affinements et de réajustements de cette même réalité.* »

Participantes ativos da prática artística, esses elementos se diluem ou desaparecem na concretude da obra finalizada. Em muitos casos, podemos visualizar suas atuações e reflexos junto aos outros componentes da instalação. No encadeamento processual, elas aparecem sobrepondo-se umas sobre as outras ou desaparecendo imperceptíveis ao nosso olhar.

Em todo caso, essas formulações operacionais interagem junto aos elementos constitutivos da obra, relacionam-se com os materiais, inserindo questões temporais, determinando significações espaciais e interativas com o observador.

Junto as imagens fotográficas documentais, materiais específicos da obra em questão, essas escolhas operacionais estabeleceram uma conexão entre a concretude dos elementos materiais e a subjetividade do artista. Ou seja, essas atitudes impregnaram significações importantes para a instalação. Aparecem como canais de trânsito que imprimem pensamentos, conteúdos subjetivos determinando um caminho para a concretização da obra. No caso da técnica artística, essas ações figuram-se importantes pois colaboram, para que o fazer esteja em ressonância com o pensar. Assim, o procedimento técnico traz em sua essência pensamentos, sentidos, uma sensibilidade[2].

Aprofundando nesse campo de estudo, vou me ater ao meu próprio processo artístico mapeando quatro momentos operacionais importantes junto as imagens fotográficas, compreendidas aqui como materiais basilares oriundos dos arquivos fotográficos, ou seja, a participação da impressão-fotocópia, do escaneamento, da recadragem e da animação das fotografias.

2. Imprimir e fotocopiar – atuação, conceitos de máquinas e processo de apagamento dentro da obra.

O ato de fotocopiar significa reproduzir, duplicar a imagem uma ou várias vezes. Da mesma forma que o ato de fotocopiar, o conceito de impressão apresenta o mesmo universo de reprodução, de multiplicação da imagem.

Ambas as operações possuem semelhanças e diferenças. Como analogias focalizamos esse aspecto de duplicação do signo visual e, conseqüente inserção no mundo real. Nesse processo, a imagem reproduzida perde sua dimensão de objeto único, se desfaz de sua aura tradicional de objeto singular. No caso específico das imagens documentais produzidas entre os anos de 1860 e 1930, caso vivenciado dentro desse processo artístico, elas se desvinculam do conceito de documento dado pela instituição museológica. O processo de apagamento inicia-se.

As diferenças também aparecem colaborando para a concretude da obra. Por exemplo, comparando o processo desenvolvido nessas duas operações, observamos que são realizadas a partir de originais contextualmente diferentes. Dentro do exemplo dado por nossa pesquisa, a impressão de uma imagem discute o ato de reproduzí-la a partir de uma imagem digitalizada, oriunda de um sistema virtual. Por outro lado, a fotocópia discute a duplicação a partir de um original anteriormente impresso em papel. No primeiro caso, a impressão materializa a imagem digitalizada, transformando-a em vestígio objeto da imagem virtual. No segundo caso, a fotocópia torna-se uma cópia de uma outra cópia, um objeto que substitui outro objeto.

Tais conceitos operacionais se realizam a partir de definições de máquinas (aparelhos) diferentes. Nesse quesito, a impressão emerge como imagem reproduzida por uma impressora; e a fotocópia é o produto visual de uma fotocopiadora. Qual melhor caminho para uma conceituação desses aparelhos?

Segundo os estudos de Lucia Santaella[3], as máquinas estão divididas em três categorias: nível muscular, nível sensório e nível cerebral. O primeiro conceito, as musculares, indicam um nível mais primário de funcionamento, elas são consideradas imitativas e rudimentares; o segundo conceito, as sensoriais, envolve um funcionamento mais sutil, de reprodução do comportamento de nossos órgãos sensoriais, e entram em um conceito de aparelhos produtores de signos; e,

finalmente, as máquinas cerebrais que incorporam um conceito mais elaborado, a um agenciamento de circuitos e de inúmeras interfaces.

No caso específico do ato de fotocopiar, foi-se utilizado uma espécie de máquina sensória, desenvolvida a partir de estudos científicos que reproduzem os órgãos da visão. Segundo os estudos dessa autora, todas as máquinas que pertencem a esse grupo possuem dois aspectos comuns: proliferam signos e determinam uma ligação indissolúvel entre esses signos e a realidade. É o caso do xerox, da fotocópia e da fotografia.

No caso da impressão, a imagem impressa adveio de um banco de dados virtuais contidos em um sistema computacional. A máquina utilizada se aliou a esse sistema cerebral, regulou as características dessa imagem (dimensão, resolução, cor, etc) e produziu uma outra imagem. Ou seja, a impressão se insere como produto dessa categoria de máquina cerebral, de conexões mais fluídas das interfaces, permitindo a ação de uma rede de circuitos instáveis.

Ambas as atitudes processuais foram oferecidas pelo sistema do Museu McCord. Junto ao arquivo brasileiro de imagens da Coleção Carlos Eugênio de Moura, um caso diferente emergiu. Diante dessas imagens, esses dois procedimentos não foram propriamente executados, não imprimi, não fotocopiei. Isso se deve ao fato de que todas as imagens brasileiras foram adquiridas e, conseqüentemente, trabalhadas a partir de imagens digitalizadas.

Assim, podemos resumir que ambas as operações duplicam signos visuais dentro da realidade, desmitificando os documentos fotográficos oriundos de arquivos museológicos; apresentam características diversas, como a captação e reprodução a partir de originais diferentes; e pertencem a conceitos de máquinas distintas trazendo assim, diferentes meios de apagamento para a obra.

3. A digitalização de imagens – conceitos, inexistência indiciária e experimentações dentro do processo artístico da instalação *Além do olhar*.

Dentro do processo artistico, o ato de digitalizar aparece como conseqüência natural do processo anterior. Mas o que seria o conceito de digitalização? Segundo Júlio Plaza[4], a digitalização seria um processo de aquisição de imagens por

computador via dispositivos de síntese bidimensional como o *scaner* e a câmera de video. Ou seja, o arquivo canadense sofreu um processo de digitalização e quantificação em *pixels* simulando as imagens impressas e fotocopiadas.

Ainda junto aos estudos de Julio Plaza, esse processo implica atos de *esquematização, abstração e decodificação*. Ou seja, dentro do contexto operacional estudado, a digitalização funciona como transferência de uma imagem impressa ou fotocopiada para o universo virtual e isso implica uma transformação da imagem. Ela se transfere, transmutando-se de uma dimensão para outra. Nesse percurso, não poderemos afirmar que tais reproduções constituem vestígios de seus referentes. Diana Domingues[5] as intitula de *tecidos de pontos organizados* passíveis de serem infinitamente manipulados.

Assim, através da imagem digitalizada esse *tecido* entra em fase de possíveis modificações, adulterações diante de operações de característica icônica, ou seja representativa. Tais características operacionais se distanciam do contexto indiciário, anteriormente inserido dentro das ações de imprimir e fotocopiar. Nesse processo, o artista interage com a imagem, alterando suas características de forma, de dimensão, de cores, de contrastes, etc.

Aprofundando o processo da digitalização e, ao mesmo tempo comparando-a com as fases operacionais anteriores, podemos mapear algumas potencialidades encontradas nesse processo de sintetizar as imagens. A digitalização proporciona dois aspectos que nos interessa ressaltar: primeiro, resguardar o nível de resolução adquirida pela imagem, protegendo-as de toda danificação ou de níveis mais profundos de apagamento; e, em segundo momento, transferir tais imagens para uma dimensão virtual tornando possível continuações, interferências, experimentações e tratamentos. A digitalização tornou-se uma ponte entre duas dimensões da imagem, de um estado analógico se insere em um contexto virtual, num estado de contínua existência.

Assim, a digitalização traz em seu contexto um sentido de eternidade inexistente dentro do processo da impressão e da fotocópia. Constitui de uma forma de transformá-las em tesouros. Os estudos de André Rouillé[6], indicam a relação entre a fotografia e o álbum como materialização da primeira máquina de guardar as

imagens. Aqui, a digitalização não duplica mas simula, interiorizando, oferecendo a mesma possibilidade de acumulação, de proteção. Hoje, o processo de digitalização substitui a antiga função dos álbuns familiares de fotografias.

Que tipo de aparelhos podemos utilizar para a realização da digitalização? Sabemos que esse processo de digitalizar é realizado por máquinas do tipo sensorial (scanners) mas, todavia, ligadas a um processo mais sofisticado de interação, ou seja, aos computadores. O *scanner,* sugere outras discussões sobre o seu próprio conceito de máquina. O computador discutirá a amplificação das habilidades mentais, as atividades processadoras e de memória. Lucia Santaella[7] menciona que o modelo digital constitui-se de um grande sintetizador responsável por unir dentro de um mesmo tecido eletrônico diversos elementos como: a imagem, o som e a escritura. Tudo se torna presente e suscetíveis de modificações e interações. A digitalização inicia esse trabalho de decodificação da imagem possibilitando um maior envolvimento nas ações artísticas.

Exemplificando esse panorama, posso citar algumas experimentações que foram realizadas dentro do percurso da prática de *Além do olhar*. A primeira experiência constitui-se da digitalização dos bancos de imagens dos Irmãos Notman, o impresso e o fotocopiado. As imagens em papel foram transferidas com as mesmas características e níveis de apagamento obtidos, ou seja, os vestígios produzidos junto ao ato de imprimir e a fotocopiar permaneceram. Dessa forma, a imagem digitalizada trouxe consigo o mesmo nível de apagamento da imagem obtido anteriormente. (Ilustração I)

Ilustração I – Documento fotográfico digitalizado
Acervo Carlos Eugênio Marcondes de Moura – Museu Paulista

Em, um segundo momento, experimentei inúmeras possibilidades de digitalização de objetos do imaginário feminino, como jóias antigas (colares e brincos), bonecas de porcelanas. Nesse processo, o objeto tridimensional sofre uma tradução em forma de imagem bidimensional. O que se encontra próximo da superfície de captação do aparelho recebe uma maior resolução, luminosidade e nitidez. O que vemos como produto constitui de uma imagem fantasmagórica do objeto real digitalizado. Manifesta-se aqui uma outra forma de apagamento possibilitando um efeito espectral. (Ilustração II)

lustração II : Objetos digitalizados
(Jornal de bordo)

Assim, podemos concluir que a participação operacional da digitalização redimensionou a imagem inserindo-a em um campo virtual. Desmaterializadas do suporte físico do papel, essas imagens se inserem em uma outra dimensão onde seus dados, captados indicialmente pelas operações anteriores, convertem-se em *pixels* podendo ser modificados segundo a intenção artística. Agora, a realidade objetal da imagem impressa não existe mais, desencarnou-se de seu suporte, transformou-se.

4. O processo de recortar, enquadrar – a extração de partes digitalizadas

Uma vez digitalizada, o sistema computacional oferece outras atitudes sobre o tecido da imagem com conceitos operacionais diferentes. Outras possibilidades de manuseio adentram nesse repertório processual artístico. Dessa forma, vou me ater a conceituação de duas ações - de recortar e de enquadrar - e o conceito de apagamento realizado dentro desse percurso da prática.

Segundo os estudos de Júlio Plaza e Mônica Tavarez[8] as imagens digitalizadas podem sofrer modificações após sua inserção dentro do sistema virtual seguindo as seguintes potencialidades criativas: representação da representação, ou seja a digitalização; montagem, colagem, e bricolagem; interação; e fluidez. Como imagem digitalizada, o signo pode sofrer uma série de interferências, manipulações, deformações, sofrer deslocamentos, movimentos laterais, verticais, rotações, distorções, etc. Aqui, vamos indicar o ato de retocar, de colorir, de ampliar ou de reduzir, de recortar e de enquadrar a imagem digitalizada.

Na primeira etapa, a imagem aparece codificada e quantificada; na segunda fase, a imagem sofre um tratamento passível de ser manipulado; no terceiro momento, tais signos interagem demonstrando uma dimensão dinâmica passível de ser sempre atualizada; na última fase, a fluidez, demonstra uma maior interação entre a imagem e suas qualidades espaço-temporal tais como, cores, formas, espaços, ritmos.

Dentro desse universo, os processos de recortar e de enquadrar as imagens digitalizadas, se inserem nas fases ou possibilidades inseridas dentro do procedimento de montagem, de colagem e de bricolagem. Nesse processo, os signos recortados sofrem interações promovidas pelo artista que elimina partes, dando ênfase ao que realmente interessa dentro da imagem global.

Operacionalmente, a atitude de enquadrar segue o mesmo princípio. Essa operação focaliza uma determinada área que interessa dentro da totalidade da imagem. Tal parte escolhida ganha o estatuto de uma nova imagem. E, como o ato de recortar, ela elimina partes secundárias externas aos interesses artísticos.

Assim, os dois contextos operacionais escolhem e eliminam; realizam uma espécie de modelagem dos signos imagéticos. Os estudos de Couchot[9] mencionam esta capacidade que o universo digitalizado demonstra de, ao menso tempo, romper, simular e associar intimamente as técnicas tradicionais. No final do processo, todas essas pequenas intervenções, interferências visuais são passíveis de serem extraídas e memorizadas pelo computador dando comodidade e segurança aos efeitos de apagamentos realizados.

Essas duas operações foram realizadas junto aos dois arquivos de fotografias, o brasileiro e o canadense. Elas serviram para homogeneizar o processo artístico de *Além do olhar* envolvendo a totalidade e heterogeneidade de todas as imagens encontradas.

O enquadramento focalizou o elemento rosto. Essas novas imagens enquadradas ganharam um aspecto documental similar as fotografias 3 por 4, que realizamos no nosso dia-a-dia. Dentro dessa nova imagem, o recorte eliminou minunciosamente o fundo de cada figura. Um ato de sincronizar os olhos e a mão, com a ajuda do *mouse,* viabilizou a concretização da extração e eliminação de um contexto exterior ao objeto escolhido: a cabeça de cada mulher. Essa nova concepção de ferramenta cortante, misto de teclado e mouse, tornou-se uma interface entre a mão e o tecido visual digitalizado.

O ato liberou a figura do segundo plano, de uma área secundária da imagem. Metaforicamente, eliminar toda a parte exterior de cada rosto de mulher, privilegiando seus bustos, rostos e pescoços, foi desconsiderar os signos do entorno tais como, a decoração, a riqueza dos vestidos, texturas, jóias, e demais signos sociais. Tudo que pertencia e representava um lugar de privilégio do contexto social, um indício de um tempo vivido, que desapareceu.

Ao mesmo tempo que ocorria cada eliminação, um fundo homogêneo branco se fazia presente, destacando cada vez mais intensamente suas faces. Suprimir os signos externos significou focalizar o ser ali presente, seus olhares, os mínimos movimentos ali existentes. Esses dois elementos, o olhar e o movimento, tornaram-se importantes bases para a construção da vídeo instalação.

O rosto, como metáfora de uma interioridade, estava dentro de minhas idéias sobre o que seria mais importante reter naqueles retratos. A escolha da face como elemento primordial de subjetividade vai de encontro com os estudos de Geog Simmel[10] sobre o papel de significação espiritual contido nessa parte do corpo humano. O rosto como uma força, uma energia concentrada representando um sentido mais profundo de espiritualidade

Nesse momento podemos questionar : Como poderemos relacionar a dimensão social, eliminada no processo em questão, com o sentido de imaterialidade presente

no nosso projeto artístico? Respondemos que a relação entre o contexto social e espiritual, entre o material e imaterial, é também da ordem do índice. O olhar constitui de uma espécie de reflexo de uma interioridade, que por sua vez, emergem como conseqüências de nossas experiências de vida.

Ilustração II – O enquadramento e o recorte - Mulheres brasileiras
(Tirados do jornal de bordo eletrônico)

Abordando esses produtos visuais dentro do contexto prático, ou seja, o apagamento e suas significações, os estudos de Cleci Maraschin[11] mencionam que os produtos resultantes da técnica são importantes fontes de imaginário. São elementos que, ao adequarem a funcionalidade, proporcionam situações criando outras necessidades. É o caso dessa grande quantidade de imagens, apagadas em diversos níveis, que vieram a ser a base das animações visuais inseridas na vídeo instalação *Além do olhar*. A ação de imprimí-las, fotocopiá-las, de digitalizá-las, de enquadrá-las e, agora de recortá-las intensificou processualmente um processo natural de apagamento.

5. Animar através do video - a construção de um retrato coletivo e o apagamento das imagens

Como poderíamos conceituar uma manifestação artística videográfica, ou seja, o que seria o conceito de vídeo? Essa manifestação artística seria, segundo Philippe Dubois[12], um estado de passagem entre duas condições da imagem: a do cinema e a do computador. Ou seja, Poderíamos conceituá-lo, não como objeto mas como situação efêmera, um intervalo transitório entre essas duas margens.

Nessa condição, ele pensa e, conseqüentemente, nos faz pensar no que são essas imagens, ou o que fazem dentro desse tempo de existência. Segundo Marie Duguet[13], o vídeo seria um sistema gerador de energia mais que material, "*seu funcionamento não concretizaria necessariamente em uma inscrição no mundo. ».*

Assim, retornando ao banco de imagens recortadas e enquadradas, lembramos que elas sofreram uma espécie de alinhamento no tempo, um rosto tornou-se seqüência do outro. Esse processo seguiu o movimento natural das faces das diversas mulheres que seguiam um sentido, do direito para o esquerdo.

Na seqüência, cada imagem adquiriu o mesmo período de tempo: milímetros de segundos. Esse tempo foi acoplado a imagem digitalizada de cada face. Essa experimentação foi realizada diversas vezes, aumentando e diminuído o tempo empregado. Nesse processo, adquiri blocos de imagens, faces diferenciadas pelo fator tempo. Outras experimentações foram realizadas como: o ir e vir dessas faces de imagens significando que o ir era o mesmo que vir.

Nessa ordem de inserção de cada face, uma hierarquia de movimentos foi obedecida. Faces diferentes mas, ligeiramente modificadas ao nível da postura, foram colocadas lado a lado na trama da montagem. O movimento estava presente, percentualmente conseguíamos visualizar a direção construída pelos ângulos e posicionamentos de mais de quarenta faces.

O processo exigia a existência de uma aderência entre todas essas imagens, permitindo que uma se diluisse na outra, ou melhor, uma se transformasse na seguinte. Em alguns momentos, o processo de sobreimpressão[14] ocorreu, ou seja, uma ou varias imagens se sobreporam. Um efeito de transparencia emergia deixando entrever diversas imagens no mesmo espaço de tempo. O processo de apagamento se fez presente no encadeamento desse número de mulheres no tempo.

Desse trabalho surgiram duas animações, variações de um a dois minutos cada. Em cada proposta, que era infinita no tempo, diferentes rostos foram trabalhados isoladamente ou inseridos em diversas seqüencias temporais. A singularidade existente de cada elemento facial desaparecia no contexto geral. Surgia assim, um sentido de apagamento entre elas.

Em alguns momentos, ambos os vídeos realizavam diferentes movimentações, dependendo da montagem realizada. Em outros, aparecia uma sincronia obedecendo a uma mesma necessidade de girar da direita para esquerda ou vice-versa. Assim, utilizando o mesmo método de criação, esses blocos de animações construíram dois vídeos distintos. (ilustração IV)

Ilustração IV - Vídeo instalação *Além do olhar*

Junto ao processo de apagá-las emergiu uma outra maneira de lhes doar folego, de dar vida. A animação ofereceu-lhes uma oportunidade de movimentar-se no tempo. Anteriormente esquecidas, suas memórias tornaram-se avivadas, ou seja acontece uma sorte de *anamnèse*, uma forma de atualização desses rostos, dessas vidas, desses olhares.

Segundo os estudos de Françoise Parfait[15], o video produz essa realidade através da sua difusão, de estar potencialmente no presente. Produz lembranças de suas imagens no decorrer do tempo. Essas mulheres tornam-se presentes, atuais, junto ao tempo vivido de cada video construído. Quem são elas? Esse interesse demonstrado, essa contemplação silenciosa, não seria isso um tipo de vida a ser vivida? Por alguns momentos, elas nos apreendem o olhar no movimento contínuo e interrupto de ir e vir.

1 Mèredieu, Florence de. Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne. Paris : Bordas cultures, 1994, p. 381.

2 Plaza, Jùlio et Tavares, Mônica. Processos Criativos com os meios eletrônicos: Poéticas digitais. São paulo: Editora Ucitec, 1998, p. 239.

3 Santaela, Lucia.O homem e as máquinas ». In. A arte no século XXI. A humanização das tecnologias. São Paulo: Editora Unesp.1997, p.38.

4 Plaza, Jùlio et Tavares, Mônica. Processos Criativos com os meios eletrônicos: Poéticas digitais. São paulo: Editora Ucitec, 1998, p. 239.

5 Domingues, Diana. «A humanização das tecnologias pela arte. » In. A arte no século XXI. A umanização das tecnologias. Sâo Paulo: Editora Unesp,1997, p 20.

6 Rouillé, André. « Fonction du document ». In La photographie. France : Gallimard, 2005,.p. 121.

7 Lucia Santaella. A teoria geral dos signos. São Paulo : Cengage, 2000, p 42.

8 Plaza, Jùlio et Mônica Tavares. Processos Criativos com os meios eletrônicos: Poéticas digitais. São paulo: Editora Ucitec, 1998, p. 196.

9 Couchot, Hillaire. «Le numérique : rupture et continuité». In L'art numérique. Paris : Flammarion, 1991, p. 26.

10 Georg.Simmel « La signification esthétique du visage ». In La tragédie de la culture. Paris : Petite Bibliothèque Rivages, 1998, p. 144.

11Cleci Moraschin.«Subjetividade e tecnologia». In : Transformação e realidade : Mundos convergentes e divergentes. Campo Grande: UFMGS – Departamento de Comunicação e Arte, 2001, p.245.

12 Philippe Dubois. Cinema, vídeo, Godard. Sâo Paulo : CosacNaify, 2004, pag.99.

13 Ane-Marie Duguet. Déjouer l'image. Créations électroniques et numériques. Nîmes : Édition Jacqueline Chambon, 2002, p. 45.

14 Philippe Dubois. Cinema, vídeo, Godard. Sâo Paulo : CosacNaify, 2004, pag.78.

15 Françoise Parfait. Vidéo, un art contemporain. France : Éditions du regard, 2001, pag 338.

Referências

COUCHOT, Hillaire. «Le numérique : rupture et continuité». In *L'art numérique*. Paris : Flammarion, 1991.

DOMINGUES, Diana. «A humanização das tecnologias pela arte. » In. *A arte no século XXI. A umanização das tecnologias*. Sâo Paulo: Editora Unesp,1997.

DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. Sâo Paulo : CosacNaify, 2004.

DUGUET, Ane-Marie. Déjouer l'image. *Créations électroniques et numériques*. Nîmes : Édition Jacqueline Chambon, 2002.

MÉREDIEU, Florence de. *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*. Paris : Bordas cultures, 1994.

PLAZA, Jùlio et Tavares, Mônica. *Processos Criativos com os meios eletrônicos: Poéticas digitais*. São paulo: Editora Ucitec, 1998.

ROUILLÉ, André. « Fonction du document ». In La photographie. France : Gallimard, 2005.

SANTAELLA, Lucia.«O homem e as máquinas ». In. *A arte no século XXI. A humanização das tecnologias*. São Paulo: Editora Unesp,1997.

_____. *A teoria geral dos signos*. São Paulo : Cengage, 2000.

SIMMEL, Georg. « La signification esthétique du visage ». In *La tragédie de la culture*. Paris : Petite Bibliothèque Rivages, 1998.

MORASCHIN,Cleci.«Subjetividade e tecnologia». In : *Transformação e realidade : Mundos convergentes e divergentes*. Campo Grande: UFMGS – Departamento de Comunicação e Arte, 2001.

PARFAIT, Françoise. *Vidéo, un art contemporain.* France : Éditions du regard, 2001.

PLAZA, Jùlio et TAVARES, Mônica. *Processos Criativos com os meios eletrônicos*: Poéticas digitais. São paulo: Editora Ucitec, 1998.

Anahy Jorge

Graduação em Artes Visuais, UFG, 1990; Mestrado em Arte Publicitária e Produção Simbólica, ECA-USP, 1994-1997; Prima Obra, 1999; MAC, Goiânia, 2003; MAC, São Paulo, 2004; Itaú Cultural, 2004; Doctorat d'études et pratiques des arts, UQAM, Canadá; Bolsista da CAPES, 2004-2006; Membro do Ciam (Centre interuniversitaire des arts médiatiques); ANPAP, 2005, 2009; Cdex, UQAM, Canada, 2006, 2007 e 2009; Art Mûr, Canadá, 2008; FAV, Goiânia, 2009.