

RECOMBINAÇÕES / RECONSTRUÇÕES / REMIX

Beatriz Rauscher – UFU

RESUMO

Este trabalho apresenta e analisa alguns dos resultados parciais da pesquisa intitulada “Cruzamentos Gráficos - Laboratório de Imagens Impressas e Projetadas” principalmente no que diz respeito à produção de jovens artistas-pesquisadores que iniciaram suas práticas em torno da questão da auto representação ficcional, operando apropriações de imagens e cruzamentos de processos gráficos. Como atividades comprometidas com uma produção, com a reflexão e com a sistematização de suas ações, cada pesquisa aqui relacionada esteve ancorada no campo epistemológico da imagem. O paradigma que une o conjunto de trabalhos aqui descritos é o da reescrita de si, os processos que estão em causa e dão materialidade aos trabalhos são a impressão e a projeção.

Palavras-chave: impressão, projeção, imagem, apropriação, reescritas.

ABSTRACT

The present study analyses some of the partial results of a research project entitled “Cruzamentos Gráficos - Laboratório de Imagens Impressas e Projetadas”. Focus is given to the production of some young artist-researchers, who began their work by questioning a fictional self-representation, using images and correlating different graphic processes. As activities oriented to production, with reflection and the systematization of their actions, each experiment that is here presented was based on the epistemological field of the image. The paradigm that unites the entire work described is that of rewriting itself. The processes that are involved and give materiality to experiments are printing and projection.

Key words: graphics, impressions, projections, images, appropriations, rewrite.

“Tous les éléments, pris n'importe où, peuvent faire l'objet de rapprochements nouveaux.(...)Tout peut servir” . Guy Debord

Nos trabalhos reunidos nesta pesquisa nos propusemos experimentar a impressão e a projeção de imagens criadas a partir do cruzamento de processos gráficos e da mistura de imagens. Assim, é importante apontar, que nossa pesquisa se situa, no campo da imagem com foco na cultura do disponível, da web, do digital e dos processos gráficos contemporâneos. As imagens fotográficas, videográficas, infográficas e autográficas em suas diversas manifestações, modos de captações e

fontes, sejam elas autorais e/ou apropriadas foram submetidas às operações poéticas do cruzamento, edição e remixagem. Nossa intenção foi alterar e deserarquizar a ordem das imagens, analisar os processos gráficos em seu interior, buscar os sentidos que elas determinam e tentar cruzá-las para, a partir daí obter outra forma, provocando novos significados e deslocamentos conceituais.

Nosso recorte metodológico e processual de criação e reformulação das imagens se estrutura em dois aspectos dos seus modos de oferecimento, ou seja, as imagens oferecidas impressas e as imagens apresentadas projetadas. As ideias de impressão e projeção são acionadas no trabalho em seus aspectos técnicos e conceituais. O embrião desta estrutura, visando os modos de apresentação e oferecimento, estava presente na produção desenvolvida entre os anos de 2001 a 2005 nos quadros da pesquisa “Imagens do corte: desdobramentos operatórios de imagens impressas e projetadas” que resultou num conjunto de cinco exposições (Fig.1).



Fig.1 Beatriz Rauscher, Instalação com projeção (diaporama) , Solar do Barão, Curitiba PR, 2004.

A pesquisa Cruzamentos Gráficos, teve sua primeira etapa entre os anos de 2008-2011 e agora se encontra em curso sua segunda etapa. A partir de 2008 vários produtos foram sendo gerados tendo em vista estes modos de abordagem da imagem. Assim o projeto ancorou, entre outros, os trabalhos “Mitos pessoais: a gravura e o desenho na criação de seres imaginários” de Aender Ferreira; “Palimpsesto imagético: uma pesquisa em serigrafia” de Cristina Superbi; “Casa-Luz: projeção de imaginações” de Thaís Borges Guedes de Mendonça e “Corpos

híbridos: impressões em fototransferências” de Carolina Almeida Gaio Rodrigues. Os estudos, discussões e investigações resultaram em produções artísticas que olhadas de modo retrospectiva, relevam o apreço às operações de criação envolvendo as apropriações e reformulações de imagens preexistentes, principalmente fotografias, desenhos e a gráfica de modo amplo.

IMAGEM: o campo

Imagem, do “latim *imago*, de *imitari*: imitar” (JAPIASSÚ, H, MARCONDES, D. p.143) em seu sentido mais amplo refere-se a “representação mental que retrata um objeto externo percebido pelos sentidos”. Podemos aproximar *imagem* à *ideia* no sentido de uma figuração mental e ao campo da psicologia no sentido de toda a representação sensível. Sem querer negligenciar a complexidade dos estudos dos aspectos fisiológicos e psicológicos da questão, nosso recorte deste amplo problema conceitual e filosófico, busca seus estudos na arte, na estética e na fenomenologia. Nesse artigo queremos introduzir a discussão da questão a partir das conceituações de Sartre, Didi-Huberman e Escoubas para *imaginação*, *imagem visual*, *percepção* e *representação*, e assim, propor recortes, para pensar as imagens artísticas.

Sempre que pensamos sobre a imagem, não podemos fugir dos seus inúmeros desdobramentos. Vemos que Sartre, ao introduzir o “problema da imaginação” afirmou a existência de uma ontologia ingênua da imagem que “consiste em fazer da imagem uma cópia da coisa, existindo ela mesma como coisa” (1973, p.42) e expôs que se assim fosse, não poderíamos distingui-la de seu objeto. Vejamos seu enunciado:

“A teoria pura e a priori fez da imagem uma coisa. Mas a intuição interna nos ensina que a imagem não é a coisa. Esses dados da intuição vão incorporar-se à construção teórica sob uma forma nova: a imagem é uma coisa, exatamente igual à coisa de que ela é imagem. Mas, pelo fato mesmo de ser imagem, recebe uma espécie de inferioridade metafísica com relação à coisa que representa. Em uma palavra, a imagem é uma coisa menor. A ontologia da imagem está agora completa e sistemática: a imagem é uma coisa inferior, que tem sua existência própria, que se dá à consciência como qualquer coisa e que mantém relações externas com a coisa da qual é imagem. Vemos que é somente essa inferioridade vaga e mal definida (...) e essa relação externa que justificam a denominação de imagem; adivinhem-se também todas as contradições que vão resultar daí.” (SARTRE, 1973, pp.42-43).

Em nossa pesquisa, na tentativa de superar este postulado - que o teórico afirma estar implícito nos estudos dos psicólogos sobre a questão - intencionamos

trazer o problema mais próximo à arte que ao pensamento, para buscar estende-lo ao contexto das imagens técnicas e às problematizações da arte contemporânea. Quando pensamos em imagens técnicas e sua profusão no contexto da contemporaneidade, nos aproximamos das inquietações expressas por Eliane Escoubas em seu ensaio apresentado em conferência no Brasil, sobre a ontologia das imagens (2007).

Escoubas pergunta “não poderá uma imagem apresentar-se ou representar-se por si mesma, como uma imagem de imagem ou uma imagem do ser-imagem da imagem?” (2007, p.33). A autora leva em consideração o pensamento de Heidegger, no qual “imagem é o nome que se costuma dar à fisionomia e ao aspecto de alguma coisa” (...) a “essência da imagem é deixar ver alguma coisa” (p.31) que seria a sensação real produzida por um objeto presente. Sendo assim, à ideia de imagem aproxima-se a dualidade representação - presença. Do mesmo modo que Sartre fala em coisa inferior, Escoubas reitera que o desdobramento da coisa em imagem é “senão um engodo, um desdobramento falho” e conclui “que a condição da imagem está na rasgadura entre uma presença e uma ausência” (p.33). Observamos uma afinidade desta abordagem com aquela de Georges Didi-Huberman. Para este teórico toda imagem provém em seu contexto de origem, de um jogo incessante entre o perto e o distante, do jogo entre a presença e ausência (1990).

Justo por tomarmos este projeto como âncora para a pesquisa de artistas interessados no problema da imagem, temos abordado as imagens - tomando por base as ideias de Georges Didi-Huberman (1990; 1998; 2008) - a partir dos gestos técnicos que as determinam e dos aspectos materiais e processuais que implicam. Acreditamos poder extrair, destes gestos, significação, para isso recorreremos ao que este autor chamou de um “duplo olhar”: volta e meio específico (atento aos processos) e abrangente (atento aos paradigmas) (2008, p.185). Assim entendemos que entre outros conceitos abordados pela pesquisa, projeção, impressão e imaginação (como atividade formadora), se configuram como operações e gestos que se desdobram em inflexões de significados.

Huberman compartilha com Aby Warburg o princípio de que a história das imagens não vive somente o ritmo manifesto de renascenças e obsolescências, mas igualmente de sobrevivências. É também nessa perspectiva que nos interessa o

campo da imagem, quando tratamos das operações e possibilidades das apropriações, cruzamentos e mixagens. Escoubas segue no mesmo sentido de Didi-Huberman quando diz que a imagem ignora a cronologia, que sempre está no presente mas nunca é atual. Diz: “ela é contemporânea ao ‘contratempo’(...) o ser-imagem da imagem reside na sua inatualidade” (2007, p. 37).

Interessa-nos, igualmente, a abordagem da imagem de Didi-Huberman a partir das ideias de “imagem dialética” (2008, p. 191) e de “aura” (1998, pp.169-199) decorrente de sua revisão de conceitos fundamentais de Walter Benjamin. Acreditamos que Eliane Escoubas refere-se a estas mesmas ideias ao dizer da natureza da imagem enquanto “colisão do esperado e do inesperado, da distância e da não distância, do afastamento e da proximidade” (2007, p.39). Trata-se do que ela chamou de estatuto de “contradição inerente à imagem”, ideia presente em sua citação de Heidegger a seguir:

“as reproduções e imitações são deformações da imagem propriamente dita que, enquanto fisionomia, deixa ver o invisível, dando-lhe assim uma imagem (...). Assim e num sentido muito privilegiado, as imagens poéticas são imaginações”, então concebidas de um objeto ausente ou imaginário. Imaginações e não meras fantasias ou ilusões. Imaginações entendidas não apenas como inclusões do estranho na fisionomia do que é familiar, mas também como inclusões passíveis de serem visualizadas. (HEIDEGGER apud ESCOUBAS, 2007, p.31)

Escoubas faz referências às definições de Heidegger (também presentes em Walter Benjamin) como *choque* e *origem* para tratar da “perturbação do tempo e do espaço” na natureza da imagem. A mesma autora discorrerá ainda sobre a visibilidade como atividade formadora, concluindo que a imagem seria uma atividade que dá forma ao visível, oposta ao objeto. A imagem seria a estrutura fundamental da experiência produzida numa espécie de *atelier interior*.

Assim, o estudo da imagem é considerado em nosso projeto um campo epistemológico amplo para a observação e reflexão das imagens da arte em seus diferentes sistemas de produção e aspectos técnicos e materiais.

Autorrepresentações / autoficções / reescritas em quatro produções imagéticas

Mitos pessoais de Aender Ferreira

Aender Ferreira impulsiona sua criação a partir das inquietações afloradas no contato com seu álbum de família. São as fotografias de um prosaico álbum pessoal que ativam as imagens de sua memória e desencadeiam a produção. Resignificadas por diversas passagens (xerox, desenho e xilogravura), as fotografias de Aender se destinam a constituição de uma galeria de personagens imaginários, frutos do que considera uma “mitologia pessoal”. Ao apagar aquilo que reconhece como a identidade de si e de pessoas queridas, amplia as possibilidades de projeções sobre este imaginário: variações da figura da ninfa Dafne e outros seres híbridos (anjos, anões, demônios) são recorrentes nas suas construções imagéticas.



Fig.2- Aender Ferreira . Mitos Gráficos, 2011, impressão xilográfica sobre tecido (190 x 160 cm) e desenho sobre tecido e parede.

As impressões xilográficas se dão sobre grandes lençóis brancos e delas partem linhas que atravessam o campo gráfico em direção à parede (Fig.2). O cruzamento se dá em várias camadas: tanto nas passagens pelos processos gráficos (álbum-foto-xerox-desenho-xilo-desenho-espço), quanto real e imaginário; memória e mito.

Corpos híbridos de Carol Gaio

Há também o traço do biográfico no trabalho de Gaio. Ela produz representações de si misturando imagens de seu corpo às imagens de elementos da natureza. A impressão é o gesto técnico privilegiado na obtenção dessa mixagem. A criação da imagem se dá como um jogo de armar onde se misturam diversos

materiais entre as matrizes. Como uma colagem impressa o trabalho é minucioso: cada elemento a ser impresso exige uma quantidade certa de tinta, uma pressão diferente, um tempo de secagem. A conquista de cada resultado é uma pequena descoberta. Entre os materiais que reúne para suas composições impressas, está a imagem fotográfica: a da própria artista e de elementos da natureza que busca nos imensos arquivos da internet. A fototransferência, feita sob a pressão da prensa de gravura em metal é um dos recursos nesse cruzar de processos e imagens. A apropriação fotográfica, a gravação xilográfica ou em metal são ações que não tem qualquer hierarquia. Manualidade e tecnicidade são recursos que se equivalem nos propósitos do imaginar.



Fig.3 – Carolina Gaio. Corpos híbridos 1 e 2 , Xilogravura e foto transferência, 44,5 x 62,5 cm, 2010 e Serigrafia e fototransferência, 90x 40 cm, 2011.

Acumulações de Cristina Superbi

Apropriando-se de um determinado modo de produção, Cristina Superbi coleta do ambiente cotidiano da estamperia na qual trabalha, telas de serigrafia gravadas e regravadas já em condição de descarte. Essas telas são subvertidas em suportes de impressão e carregam para o imaginário de Superbi, imagens do contexto da cultura de massa que foram criadas para estampar camisetas e

vestidos. Identificando a internet como o banco original dessas estampas têxteis, a artista também fará suas próprias escolhas se apropriando de desenhos encontrados na rede para construção de suas acumulações visuais. É a partir do que chamou de “palimpsestos imagéticos” que Superbi sublimará seu cotidiano laboral promovendo o trânsito e a ressignificação de imagens e matrizes serigráficas da indústria têxtil, aproximando gráfica artística e gráfica comercial; cruzando procedimentos e embaralhando os conceitos de impressão, matriz, suporte e edição.



Fig. 4 - Cristina Superbi. Sem título. Serigrafia, cola permanente e fóil sobre náilon, 93 x 73 cm, 2009.

Projeção de imaginações de Thaís Guetta

Dentro da grande produção de autorrepresentações na arte contemporânea, as expressões da identidade se abrem sem pudor na direção de autoficções. O artista inventa contextos e se coloca neles como seu mais importante personagem. Thaís Guetta cria narrativas sobre o ambiente doméstico, em uma perspectiva feminina, onde introduz sua imagem, tomada em diferentes etapas da vida. O ponto de partida para as colagens digitais de Guetta é sua própria fotografia, porém o contexto no qual “se insere”, não é a imagem da casa real, mas a da casa de bonecas. Para construir cenário e narrativa a artista se apropria de fotografias de brinquedos que encontra em sites de vendas pela internet. As colagens, que são o resultado desses cruzamentos são transformadas em slides que promoverão a projeção em verdadeiras casas de bonecas. A luz produzida pela projeção

fotográfica, derrama cor e forma sobre estes lugares idealizados por Thaís. As projeções das imaginações de infância se realizam nas passagens de imagens.

TECNOLOGIAS DA IMAGEM: o contexto

É interessante observar as abordagens das imagens técnicas (gravura, fotografia e imagem digital) nesses trabalhos. Elas vão além da sua condição de meio para a autorrepresentação para representarem a si mesmas. Na sua realidade concreta elas são dispositivos que regulam a relação da obra com o espectador. Assim, três dessas produções se oferecem em contexto espacial: no trabalho de Aender o desenho transborda o plano gráfico; a telas de náilon impressas por Superbi são apresentadas sobre mesas de luz usadas para gravação em serigrafia com a finalidade enfatizar a acumulação nos “palimpsestos”; as colagens digitais de Guetta se apresentam em forma de um diaporama sobre objeto. Desse modo potencializam a intersubjetividade, ampliando o campo de reconhecimento e identidade em direção ao observador.



Fig.5 -Thaís Guedes (Guetta). Detalhe de projeção de diapositivo sobre casa de boneca, 2009.

A recorrência da fotografia nesses trabalhos, uma das mais praticadas técnicas de produção de imagem na contemporaneidade, pode ser vista aqui, conforme Dubois, como uma “categoria que não é tanto estética, semiótica ou histórica quanto de imediato e fundamentalmente epistêmica, uma verdadeira categoria de pensamento” (1993, p.59), o que a nosso ver, contempla o modo de

abordagem do fotográfico no cotidiano das autorrepresentações. Está também refletida nas experiências levadas por esses trabalhos, a abordagem de Flusser sobre a nova natureza unidimensional das imagens, seu caráter imaterial, abstrato e incorpóreo (2008).

O computador, por sua vez, como multiferramenta absolutamente incorporada nas operações processuais em cada um desses trabalhos, permite as passagens das imagens, de diferentes naturezas pelo numérico a fim de permitir edições, mixagens, manipulações, multiplicações, ampliações, impressões e projeções.

No que diz respeito à cultura digital, Vilém Flusser afirmou o inquestionável domínio e interesse das imagens técnicas na sociedade futura. Em seus escritos ele reconhece nas imagens técnicas duas tendências básicas como utopias negativa e positiva:

“Uma indica o rumo da sociedade totalitária, centralmente programada, dos receptores das imagens e dos funcionários das imagens; outra indica o rumo da sociedade telemática dialogante dos criadores das imagens e dos colecionadores das imagens” (2008, p.14).

A avaliação crítica do contexto das imagens técnicas por Vilém Flusser (2002 e 2008) nos interessa por vivermos plenamente a sociedade informacional que ele preconizou em seus estudos sobre as consequências na cultura, gerada pela proliferação das tecno-imagens. A potencialidade da web como arquivo disponível de dados em geral e imagens em particular, não pode ser ignorada. Associada a toda sorte de aparatos tecnológicos de busca, seleção, captação, impressão etc., torna os artistas operários qualificados da “apropriação cultural” (BOURRIAUD, p.22).

No entanto sabemos que desde os ready-mades a apropriação é uma operação artística absolutamente incorporada nas artes plásticas e que há, desde Walter Benjamin (1936), uma reflexão estabelecida sobre os modos de produção e oferecimento das imagens técnicas.

Esta reflexão se ampliou com Marshal McLuhan (1964) e na medida em que a maquinaria técnica levou mais a diante a transmissão à distância, ao vivo e simultânea. Assim, as questões da autenticidade, originalidade e criatividade estarão cada vez mais em xeque pela prática de compartilhamento de arquivos própria da

cultura midiática, daí nosso interesse em enfatizar as operações de replicação digital e remixagem de imagens, nas produções desses artistas. As publicações de Nicolas Bourriaud (2009) nos permitem observar como essas práticas disseminadas na cultura midiática podem influenciar os modos de fazer arte e abordar as imagens.

OPERAÇÕES POÉTICAS: apropriação, cruzamento, edição.

A multiplicação da oferta cultural via rede e a aproximação da arte com os objetos banais da cultura, determinou estratégias/atitudes artísticas que Nicolas Bourriaud reuniu sob o termo “pós-produção” (2009). Ele afirma:

“Desde o começo dos anos 1990 uma quantidade cada vez maior de artistas vem interpretando, reproduzindo, reexpondo ou utilizando produtos culturais disponíveis ou obras realizadas por terceiros”

Para Bourriaud os artistas contemporâneos não partem de um material virgem, mas antes procuram elaborar sentidos a partir dessa massa caótica de objetos. Ele diz : “a pergunta artística não é mais: ‘o que fazer de novidade?’, e sim ‘o que fazer com isso?’” (p.13). Em uma ideologia diversa da ideologia modernista do novo a herança artística não será superada, mas reprogramada através de manipulações e reordenações. Em sua análise, estes procedimentos não se restringem a produção de imagens a partir de imagens, mas, de tomar posse de todos os códigos da cultura e das mais diversas formas, para “habitá-las” (CERTEAU apud BOURRIAUD, 2009, p.21).

Flusser, por sua vez, atento ao campo da imagem, em seu “Elogio da superficialidade” afirmou que “no curso do processo da recombinação de informações (*data processing*) , pode surgir um acaso pouco provável (...), é o momento criativo” (2008, p.117). Para este autor acasos resultantes de “momentos de criatividade” e meros acasos são indistintos. Por não haver, para Flusser, até aquele momento, resposta satisfatória à questão, permitiu que afirmasse:

(...) que estamos atualmente no limiar de criatividade nova; que não estamos mais condenados a criar empiricamente (com ‘intuição’ ou ‘inspiração’); (...) Em outros termos: que o verdadeiro processo criativo apenas emerge e que a telemática é a forma sob a qual este processo está emergindo”(2008, p.118).

Assim , temos na apropriação a primeira fase da pós-produção (BOURRIAUD, 2009) presente no ato de atribuir uma nova ideia a um objeto, inaugurada com os

ready-mades , praticada nos anos de 1960 pelos novos realistas europeus e norte americanos da Pop Arte. Surge no campo das imagens pelas fotomontagens dadaístas dos anos 1920 e reaparece com o uso da fotografia pelos artistas principalmente na década de 1980 como sintoma do declínio da especificidade na arte. A recusa desses artistas em produzir novas imagens fundava-se na reação ao excesso de imagens. Sherrie Levine e Richard Prince são artistas do período que negaram a noção de autor, de obra e de originalidade (BAQUÉ) refotografando fotografias e obras de arte conhecidas e consagradas.

“rephotographier des photographies, c'est consommer le deuil de l'aura préalablement diagnostiqué par Walter Benjamin, en finir avec les mythologies du génie expressif (Walker Evans, Edward Weston..) , dévaluer a priori la rareté, donc la valeur, des clichés”(BAQUÉ, p.181).

Na década de 1990 a figura paradigmática é o DJ. “O remixador tornou-se mais importante do que o instrumentista (...) seu trabalho consiste em mostrar seu itinerário pessoal no universo musical” (BOURRIAUD, 2009 p.35 e p.39) Assim como no ready-made, o ato de escolher, funda a operação artística e subverte a ideia de criação e autoria. No trabalho do DJ as operações de encadeamento e organização dos sons, os filtros e mixagens de várias músicas vão determinar um produto de uma colagem ou uma cópia alterada, conforme Bourriaud, “ready-mades aided: produtos mais ou menos modificados” (p.40).

O uso e manipulação de produtos culturais de diversas fontes e origens permite pensarmos o remix como atividade incorporada nas diferentes linguagens da arte. A própria noção das categorias artísticas se mistura e o que conta são as possibilidades geradas pelas operações de deslocamento, desvio, reorientação conceitual e compartilhamentos. Os conceitos de emissor e receptor; de alta cultura e cultura pop; de arte e não-arte estão abalados. Para Bourriaud, a figura do artista especialista perde espaço para a do multi-artista, ao mesmo tempo compositor, artista visual, performer etc., consumidor e locatário da cultura.

Assim apropriação e as recombinações em diálogo com os processos da gráfica na produção das imagens são operações que estão no centro das ações produtivas dos trabalhos desses jovens artistas. Eles tomam emprestadas do cinema, a montagem; do vídeo, a edição; das artes plásticas, a colagem; da computação gráfica o Ctr-c / Ctr-v; da música o sample privilegiando cruzamentos e

recombinações. Ações diretas e artesanais sobre as matérias, como as operadas pela gravura, pelo desenho e pela colagem também são consideradas nestes processos, no entanto, a digitalização, mesmo que não exclusivamente, tem importância fundamental por ser uma ação radical, que pode transformar em código numérico todas as imagens captadas permitindo colá-las. Ela produz estilhaçamentos radicais e irreversíveis, mas que, justamente por isso é potente em reescritas, reconstruções e autoficções.

Referências:

DUBOIS, Phillipe. O ato fotográfico e outros ensaios. (Tradução: Marina Appenzeller) Campinas, SP: Papyrus, 1993.

BAQUÉ, Dominique. La photographie plasticienne. Un art paradoxal. Paris: Regard, 1998

BOURRIAUD, Nicolas. Pós-produção. Como a Arte Reprograma o mundo Contemporâneo. (Tradução: Denise Bottmann) São Paulo : Martins Fontes, 2009.

DEBORD, Guy-Ernest et WOLMAN, Gil J. Mode d'emploi du détournement in Compilation de quelques textes de Guy Debord... Disponível em <http://www.esprit68.org/>. Consulta em setembro de 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art. Paris:Les Éditions de Minuit, 1990.

_____ La ressemblance par contact. Archéologie, anachonisme et modernité de l'impreinte. Paris:Les Éditions de Minuit, 2008.

_____ O que vemos, o que nos olha São Paulo. Ed. 34, 1998.

ESCOUBAS, Eliane. Esboço de uma ontologia da imagem e de uma estética das artes contemporâneas. Seminários Internacionais Museu do Vale do Rio Doce II / 2007 Sentidos da/na Arte Contemporânea. Disponível em http://www.seminariosmv.org.br/2007/textos/txt_escoubas.pdf. Consulta em setembro de 2009.

FLUSSER, Vilém. O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.

JAPIASSÚ, H, MARCONDES, D. Dicionário Básico de Filosofia, Rio de Janeiro, Zahar, 2010.

SARTRE, Jean-Paul. A imaginação in O Existencialismo é um humanismo. (tradução e nota de Vergílio Ferreira). São Paulo: Abril Cultural, 1973 (Coleção: Os Pensadores: Jean-Paul Sartre e Martin Heidegger).

Beatriz Rauscher (Beatriz Basile da Silva Rauscher) biarauscher@terra.com.br

Artista, professora do Programa de Pós-Graduação em Artes e do Curso de Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia (UFU - MG), doutora em Poéticas Visuais (UFRGS - RS). É líder do Grupo de pesquisa Poéticas da Imagem da UFU - MG.