

REGISTROS DA MÁQUINA, MEMÓRIAS DO CORPO: IMAGENS MÉDICAS NA OBRA DE DANIEL CANOGAR

RECORDS OF THE MACHINE, BODY MEMORIES: MEDICAL IMAGES IN THE WORK OF DANIEL CANOGAR

Regilene A. Sarzi-Ribeiro / UNESP

RESUMO

Trata-se de um estudo sobre as imagens médicas na arte contemporânea a partir da investigação de conceitos como tecnologias do imageamento e da visão, dispositivos e aparelhos médicos e registros do corpo visando compreender como Daniel Canogar na obra *Shroud* articula novas corporeidades ao campo da memória e identidade. A fundamentação teórica é pautada na abordagem transdisciplinar e histórico-crítica e em autores como Hans Belting, Michel Foucault e Francisco Ortega. Os resultados indicam que Canogar se apropria dos registros da máquina e dos dispositivos de visualização do corpo para emancipar memórias pessoais e atualizar presenças, mediado pelas técnico-imagens.

PALAVRAS-CHAVE

Imagens médicas; arte contemporânea; Daniel Canogar.

ABSTRACT

It is a study of medical images in contemporary art from the investigation of concepts such as technologies of imaging and vision, devices and medical devices and body records aiming to understand how Daniel Canogar in the work *Shroud* articulates new corporations to the field of memory And identity. The theoretical basis is based on the transdisciplinary and historical-critical approach and on authors such as Hans Belting, Michel Foucault and Francisco Ortega. The results indicate that Canogar appropriates machine records and body display devices to emancipate personal memories and update presences, mediated by techno-images.

KEYWORDS

Medical images; contemporary art; Daniel Canogar.

Em 2015, durante uma visita à mostra “Inventos: as revoluções que nos inventaram”, no Parque Ibirapuera (na Oca) em São Paulo eu me deparei com a obra Shroud (2015), do artista espanhol Daniel Canogar (Madrid, 1964).

Ao me aproximar de um imenso painel cujas imagens mudavam de forma e cor como se eu estivesse frente a um equipamento de projeção, colorido, iluminado e ao mesmo tempo fantasmagórico, ficou claro que se tratava da projeção de imagens de raios-x de corpos sobre peças grandes de acetato.

Como naquela época eu estava começando minha pesquisa com imagens médicas na arte contemporânea, meu entusiasmo misturou-se à curiosidade da pesquisa e lá se foram cerca de quarenta minutos diante da obra, até entender como ela estava estruturada, como aquelas imagens se tornavam presenças ausentes, como aqueles registros da máquina de raios-x se materializavam ali na minha frente e como o meu corpo era tocado e influenciado por aqueles outros?

Logo me veio à definição de instalação do artista Rogério Luiz:

[...] a instalação parece dar resposta à errância contemporânea. Ela é um dispositivo de arte aberto a diferentes materiais, maneiras de formar e manejos. É no atual momento de redefinição das relações espaciais e temporais, entre a globalidade virtual e o sítio real de inserção, que se procura inscrever a arte contemporânea (LUIZ, 2010, p.07).

Rogério Luiz ressalta o papel dos dispositivos de projeção de imagens e afirma “[...] a tela projeta a alteridade de um lugar e de um tempo que rompem com a simples presença” e convocam o corpo “[...] a aceder a um dispositivo complexo [...]” (LUIZ, 2010, p. 07). Nos momentos seguintes me lembrei das palavras do professor Francisco Ortega (2008) sobre o fascínio que as imagens geradas por máquinas médicas têm provocado no homem na atualidade.

Registros da máquina, memórias do corpo

Para Francisco Ortega, “as técnicas de visualização no século XX, dos raios X aos sofisticados PET-Scanners, produziram, e ainda produzem um fascínio inusitado

sobre a psique coletiva, ultrapassando rapidamente a esfera biomédica de origem” (ORTEGA, 2008, p.133).

Como se sabe, as imagens médicas e as artes visuais exercem influências entre si desde o século XV quando a ilustração médica passou a evocar “[...] questões afetivas de gênero, prazer e dor e comumente emprega convenções pictóricas muito próximas àquelas da arte erudita contemporânea” (ELKINS, 1995, p.12).

Ortega, professor do Instituto de Medicina Social da UERJ, movido pela crescente exposição do corpo e seu interior, desenvolve sua pesquisa no campo da visualização do corpo e para tanto investiga as inúmeras modificações na corporeidade desde as práticas mais antigas de registros do corpo pela anatomia clássica até as *Body Words* e *Visible Human Project* que resultam em representações tridimensionais detalhadas do corpo humano, passando pela história das tecnologias médicas de visualização e imageamento do corpo. “O sucesso das novas tecnologias de visualização médica tem dado uma relevância ao interior do corpo que não encontra precedentes nas nossas sociedades” (ORTEGA, 2008, p. 71).

Outro elemento que me chamou a atenção na pesquisa de Ortega foi o questionamento que ele faz sobre o que ele denomina de “[...] desincorporação da subjetividade e virtualização e objetivação da corporeidade produzida pelas tecnologias de visualização [...]” (ORTEGA, 2008, p.75) que eu aproximo da noção de corpo virtual de Pierre Levy.

Em seu livro *O que é o virtual?* Levy elucida as noções de virtualização em três casos concretos: corpo, texto e economia. Interessa-nos a virtualização do corpo. O funcionamento do processo contemporâneo de virtualização do corpo passa pela percepção e a televisão é um dos maiores agentes da virtualização que altera a nossa visão, causando uma experiência do corpo externalizada que virtualiza os sentidos. Diariamente somos mediados pelo vídeo e mantemos contato com outros corpos para além do nosso. O vídeo, os sistemas de telecomunicações externalizam a experiência do corpo, e ao fazê-lo tornam comum os órgãos. A externalização do corpo leva à percepção, ao tato e a interação sensório-motora e todos esses dispositivos virtualizam os sentidos (LEVY, 1996).

Levy ressalta que ocorre um fenômeno técnico a partir da imagem da ação e projeção das imagens de visualização do corpo associado aos braços e olhos virtuais que são desterritorializados e registram todos os corpos, sem distinção. Um dispositivo de registro de corpos vistos como coletivo embora o resultado sejam memórias individualizadas. Em certa medida, todas as pessoas que fazem exames médicos compartilham os registros da máquina, o grande “olho coletivo das máquinas” e podem sentir as mesmas percepções das outras pessoas, quase um reviver a experiência sensorial de outra pessoa (LEVY, 1996).

[...] durante muito tempo a constituição de um corpo coletivo se dava por meios simbólicos e religiosos ‘isto é meu corpo, isto é meu sangue’ [...] hoje ela recorre a meios técnicos [...] hoje participamos das mesmas redes técnicas e médicas e por isso nos associamos virtualmente a um só corpo [...] cada corpo individual torna-se parte integrante de um imenso hipercorpo híbrido e mundializado (LEVY, 1996, pg. 31).

Assim, as imagens médicas estão em conexão direta com o corpo virtual e são um dos vetores da atualização de sua presença a cada nova reconstituição de memória por meio dos dispositivos de projeção e visualização do corpo.

O interior do meu corpo é algo estranho a mim que eu só posso ver através de imagens-registros, são memórias de mim que habitam em mim, que eu sinto e vivencio embora eu não possa tocar, mas visualizar senão mediada por imagens. O meu corpo-sujeito, visceral, que foge à minha compreensão e controle, torna-se um corpo-objeto sob a perspectiva da ciência, e a despeito da eficácia no campo terapêutico ou de diagnósticos estas imagens tornam aquilo que me é estranho, algo familiar.

Aquela imagem do meu tórax sou eu. Embora as imagens de exames médicos sejam todas muito parecidas, cada imagem contém um pequeno detalhe que identifica o sujeito, único e guarda traços da sua corporeidade: uma memória do corpo. Ainda sobre o corpo e as imagens médicas Pierre Lévy, pergunta o que torna o corpo visível? Sua superfície, a cabeleira, a pele, o brilho do olhar.

[...] as imagens médicas nos permitem ver o interior do corpo sem atravessar a pele sensível, sem secionar vasos, sem cortar tecidos [...] fazem surgir outras peles, dermes escondidas, superfícies insuspeitadas, vindo à tona do fundo organismo. Raios X, scanners,

sistemas de ressonância magnética nuclear, ecografias, câmeras de pósitron virtualizam a superfície do corpo (LEVY, 1996, p.29).

Mas Ortega alerta que as tecnologias do imageamento estão tornando o corpo visceral cada vez mais uma presença imagética no nosso cotidiano e isso pode representar um perigo ao projeto biomédico de controle e objetificação do corpo como objeto de conhecimento objetivo. Antes o corpo interior era muito mais uma ausência cujo estranhamento era algo incompreensível resultado da desincorporação da subjetividade.

O historiador de arte alemão Hans Belting ressalta que

As novas tecnologias da visão introduziram certa abstração na nossa experiência visual, visto que não mais somos capazes de controlar a relação existente entre uma imagem e seu modelo. Por isso depositamos mais confiança nas máquinas visuais do que em nossos próprios olhos, chegando a uma fé literal e cega nas tecnologias (BELTING, 2006, p.50).

No entanto, a despeito do poder que as novas tecnologias da visão exercem sobre nossos corpos, a psicologia se desenvolveu e a filosofia avançou em novas reflexões sobre corpo-sujeito e o corpo-vivido ou mesmo sobre a dimensão psicológica da interioridade humana, o corpo interno e o corpo externo.

Em 1895, conforme ressalta Ortega, surgem três “fenomenologias do interior” que paulatinamente desmistificam o corpo interior: os raios-x, o cinema e a psicanálise e ressalta que o reconhecimento de tais dispositivos por historiadores marca “uma profícua linha de investigação na interseção da história da medicina e das artes visuais” (ORTEGA, 2008, p.82).

Segundo o crítico de arte James Elkins, a arte e a medicina sempre caminharam juntas na produção de imagens do corpo.

Tantas convenções da arte erudita foram aproveitadas na ilustração anatômica, que a única diferença formal importante entre as duas é que os ilustradores médicos tinham rotineiramente garantidos a licença para retratar aspectos da morte, da sexualidade e do interior do corpo que eram proscritos aos artistas eruditos (ELKINS, 1995, p.13).

No entanto essas distinções ou autorizações para utilizar livremente as imagens médicas e as cenas do interior do corpo serão rompidas somente no século XX por artistas como Joseph Beuys (1921-1986), Arnulf Rainer (1929) e Hermann Nitsch (1938), os dois últimos integrantes do Acionismo Vienense.

Por isso, na minha investigação também estou partindo do princípio que a presença das imagens médicas na arte contemporânea participa de operações poéticas que nasceram com a arte conceitual, quando a arte questionou a aura do objeto artístico, a produção manufaturada da arte, a materialidade em detrimento dos ready-mades, do uso das imagens de segunda-geração e dos registros fotográficos e videográficos, enfim um conjunto de aspectos conceituais que envolveram a arte em meados dos anos de 1960 e 1970.

Para a curadora Cristina Freire (2006), a arte conceitual teceu uma relação muito estreita com os registros e arquivos de suas obras efêmeras e imateriais, o que lhe conferiu um caráter documental. Freire comenta como o filósofo Michel Foucault tece relações entre o arquivo e o seu conceito de dispositivo que nos interessa especialmente: “O arquivo é para o filósofo, um dispositivo que não conserva coisas, mas, antes, revela, mesmo que por fragmentos, um sistema de funcionamento e arranjo de ideias” (FREIRE, 2006. p.73).

Freire ressalta que o extenso projeto intelectual de Michel Foucault pode ser entendido como uma forma de arqueologia da qual nasce uma busca de sentidos e articulações das práticas discursivas como a investigação que procuro empreender rumo à compreensão do uso das imagens médicas, fruto dos dispositivos e aparelhos de exames e imagens técnicas, registros e arquivos do corpo, na arte contemporânea.

Também me interessa a visão sobre as narrativas históricas destacadas por Freire. As narrativas históricas para Foucault não se constituem linearmente ou sequencialmente e o que está em questão nas análises históricas não são continuidades que se fundam como tradição, mas sim o rastro, o recorte, a ruptura e o limite, as transformações que ao longo de um tempo se valem como alicerce e ao mesmo tempo renovação de fundamentos (FREIRE, 2006), aquilo que ao mesmo tempo se torna sólido, mas flexível e passível de encontro com o novo.

Neste contexto, Michel Foucault define dispositivo como:

“[...] um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma: o dito e o não dito são elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre esses elementos” (FOUCAULT, 2013, p.364).

Para Foucault (2013), o dispositivo é um conjunto ou uma rede de elementos que compõe o jogo de poder entre o sujeito e a sociedade. Para o filósofo existe um jogo disciplinar de poder que se estende socialmente por meio dos dispositivos entendidos como arquivos e registros.

Gilles Deleuze ao comentar o conceito de dispositivo em Foucault revela traços como a sua constituição “indisciplinar” cujo contexto pode levar a descaminhos, derivas e afirma que “no dispositivo, as linhas não delimitam ou envolvem sistemas homogêneos por sua conta como objeto, sujeito, linguagem, mas seguem direções, traçam processos que estão sempre em desequilíbrio, e que ora se aproximam ora se afastam uma das outras” (DELEUZE, 1996).

E Deleuze continua, “os dispositivos são como as máquinas de Raymond Roussel, máquinas de fazer ver e de fazer falar, tal como são analisadas por Foucault. A visibilidade é feita de linhas de luz que formam figuras variáveis [...] cada dispositivo tem seus modos de tornar visível o invisível, tem seu próprio regime de luz [...] Não são nem sujeitos nem objetos, mas regimes que definem pelo visível e pelo enunciável (e suas derivações) as transformações, as mutações do seu próprio funcionamento”. (DELEUZE, 1996).

Nesta pesquisa me interessa especialmente pelo conceito de dispositivo na medida em que ele se revela como uma estrutura capaz de agir de dentro para fora do sistema, composto de autopoietica, autocriação e operações de desvios, rupturas. De igual forma, eu me posiciono frente às obras que estou investigando sob a perspectiva dos dispositivos, ou seja, me aproximo das obras que se apropriam das imagens médicas para dialogar com elas a partir do conceito de dispositivo. Esse exercício me fez notar o quanto algumas obras que escolhi estudar são complexas e

ao mesmo tempo singulares e representativas das ideias que antes conhecia na filosofia e ou na sociologia.

Shroud, Daniel Canogar

O artista espanhol Daniel Canogar é conhecido por seu fascínio pela história da tecnologia e dispositivos óticos. Seus primeiros trabalhos foram com fotografia, mas logo Canogar se interessou pelos dispositivos de projeção e pelas possibilidades da imagem projetada que o levou até as instalações e videoinstalações. Filho de pai espanhol e mãe norte-americana, Canogar fez sua carreira entre os dois países, o que lhe deu a possibilidade de estar próximo das inovações tecnológicas nos EUA e ao mesmo tempo desfrutar do espírito sensível espanhol.

Canogar combina fotografia, vídeo e instalação e também arte pública. Muitos de seus trabalhos criam movimentos espaciais e complexos associando elementos visuais e escultóricos às projeções de imagens. Sua obra nos permite repensar a arquitetura, mas também o lugar do público como espectador que passa a fazer parte da obra, a caminhar por entre as estruturas de projeção e experimentar as imagens dentro das projeções, participando delas.

Me gusta romper los límites de la pantalla y crear instalaciones tridimensionales que conceptualicen los nuevos medios como escultura. Mis pantallas de LED son claros ejemplos de este enfoque. Después de años de investigación, he desarrollado un “tile” de LED flexible que me permite crear pantallas con formas curvas complejas para que respondan a las características del espacio que las contiene. Estas obras invitan al espectador a observar la obra desde múltiples perspectivas, así, su movimiento se convierte en un componente crucial de la experiencia de la pieza. Ser un espectador a menudo significa permanecer al margen de lo que estamos viendo, por lo tanto, a través de mi obra quiero que el espectador se comprometa con las piezas de forma activa (CANOGAR, 2016).

Canogar é um dos artistas contemporâneos que tem merecido destaque em importantes mostras e prêmios pelo mundo. Sua pesquisa conceitual e estética parte da apropriação de dispositivos tecnológicos e trata de temas como ecologia, cibernética, consumo tecnológico e o corpo humano.

Synaptic Passage, Figura 01, é uma instalação imersiva de tamanho monumental, criada especialmente para a mostra "Brain: The Inside Story" no Museu Americano de História Natural, em Nova York.

O público penetra em uma densa floresta composta de mais de 500 quilos de cabos elétricos reciclados e luzes que alteram seus padrões para tornar visível a comunicação ininterrupta que ocorre no imenso emaranhado de 100 milhões de neurônios interligados formando um gigantesco cérebro que se pode adentar.

A viagem é um percurso metafórico por dentro do fantástico universo do cérebro humano, metaforizado pelo complexo sistema de fios e cabos que conectados geram inúmeros padrões e mudanças de cor e luz.



Figura 01. Daniel Canogar. Synaptic Passage (2010). Instalação. 500 quilos de cabo reciclado, projetores, players de mídia, unidades USB, projeção de vídeo em loop. Dimensões variáveis. Fonte: <http://www.danielcanogar.com/es/obra/synaptic-passage>

Um dos aspectos mais curiosos da sua produção artística se deve ao fato de que não satisfeito em utilizar tecnologias criadas pela ciência ou indústria como, por exemplo, lanternas mágicas, panoramas e zootrópicos (aparelho do século XIX feito para reproduzir o movimento gráfico), Canogar passa a criar seus próprios dispositivos de projeção, como um sistema de multi-projeção com cabos de fibra ótica criada por ele no final dos anos de 1990. Neste caso, as obras eram esculturas

suspensas e móveis que ao se movimentar, projetavam imagens nas paredes ao redor.

Para a obra *Shroud* (Sudário) de 2015, Figura 2, que participou da mostra “Inventos: as revoluções que nos inventaram”, no Parque Ibirapuera (na Oca) em São Paulo, Canogar contou com a participação de inúmeros colegas e amigos e também estranhos que doaram seus raios-x a pedido do artista.

A ideia foi unir diferentes partes do corpo em um grande painel que mais parece uma janela. Juntas as imagens formavam ao mesmo tempo um vitral composto de fragmentos de diferentes corpos e uma janela para o interior deste grande corpo coletivo.



Figura 02. Daniel Canogar. *Shroud* (2015). Instalação. Projeção de vídeo sobre painel. Edição de Sofia Montenegro. Dimensões 3,50 x 2,25cm. Fonte: <http://www.danielcanogar.com/es/obra/shroud>

Sobre o imenso painel surgem imagens de raios-x, projetadas por um vídeo que destacava os detalhes dos raios-x como vértebras, crânios, fêmures e transformava as imagens estáticas e sem vida numa imensa tela animada pela mudança das formas e das cores, Figura 3.

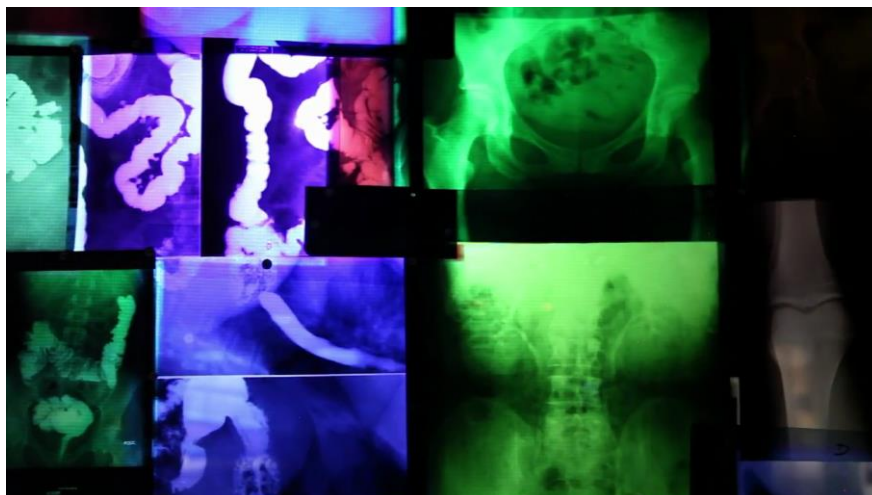


Figura 03. Daniel Canogar. Shroud (2015). Detalhe. Instalação. Projeção de vídeo sobre painel. Edição de Sofia Montenegro. Dimensões 3,50 x 2,25cm. Fonte: <http://www.danielcanogar.com/es/obra/shroud>

Em alguns momentos na tela surgiam fusões entre imagens de ressonâncias magnéticas e raios-x justapostos provocando um confronto entre as novas e as antigas ferramentas de visibilidade e registro do corpo, entre o analógico e o digital (CANOGAR, 2015). Quando nos aproximamos da obra, a sensação é de estarmos diante de um grande vitral, Figura 4.

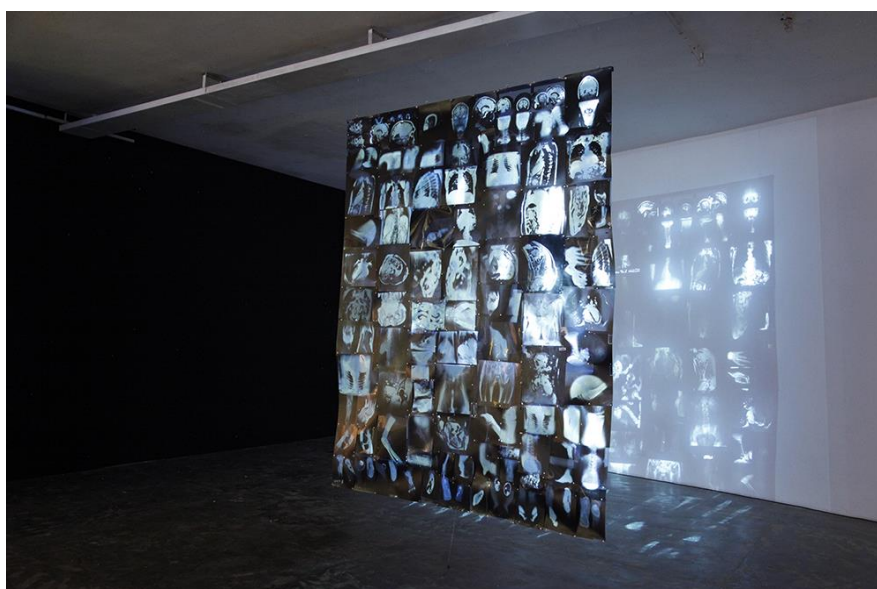


Figura 04. Daniel Canogar. Shroud (2015). Instalação. Projeção de vídeo sobre painel. Edição de Sofia Montenegro. Dimensões 3,50 x 2,25cm. Fonte: <http://www.danielcanogar.com/es/obra/shroud>

Em outros momentos das projeções é como se estivéssemos diante de inúmeras camadas de informações visuais sobre o nosso próprio corpo que vão se somando ao conjunto até visualizarmos diante de nós um corpo total, único e feito de muitos, outros.

Bactérias, células e pequenos detalhes se somam como em um filme científico aos raios-x fotográficos que agora obsoletos, são sobrepostos por imagens digitais, Figura 5 e Figura 6.

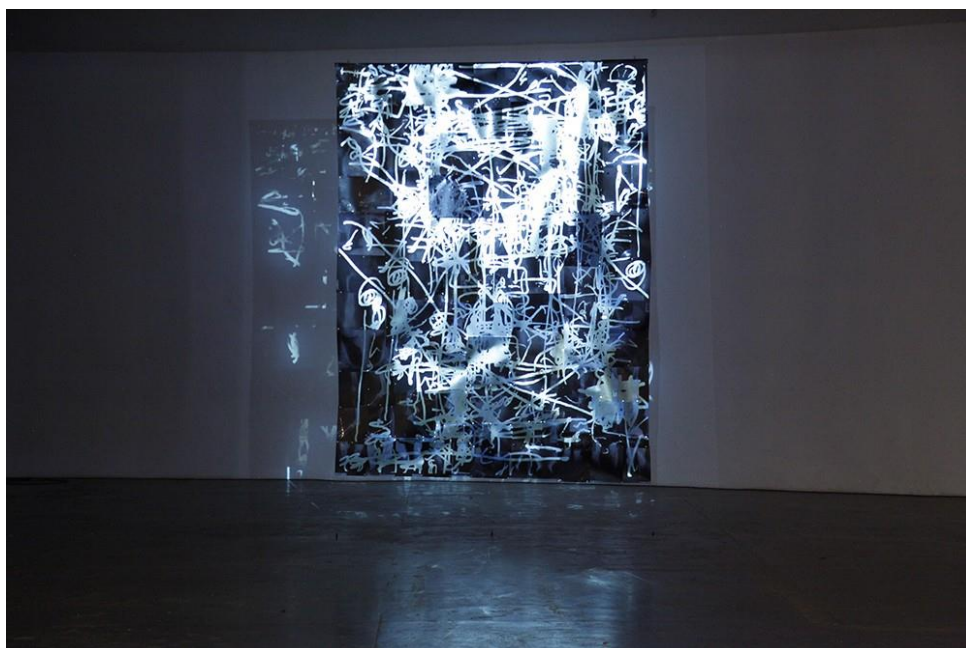


Figura 05. Daniel Canogar. Shroud (2015). Instalação. Projeção de vídeo sobre painel. Edição de Sofia Montenegro. Dimensões 3,50 x 2,25cm. Fonte: <http://www.danielcanogar.com/es/obra/shroud>

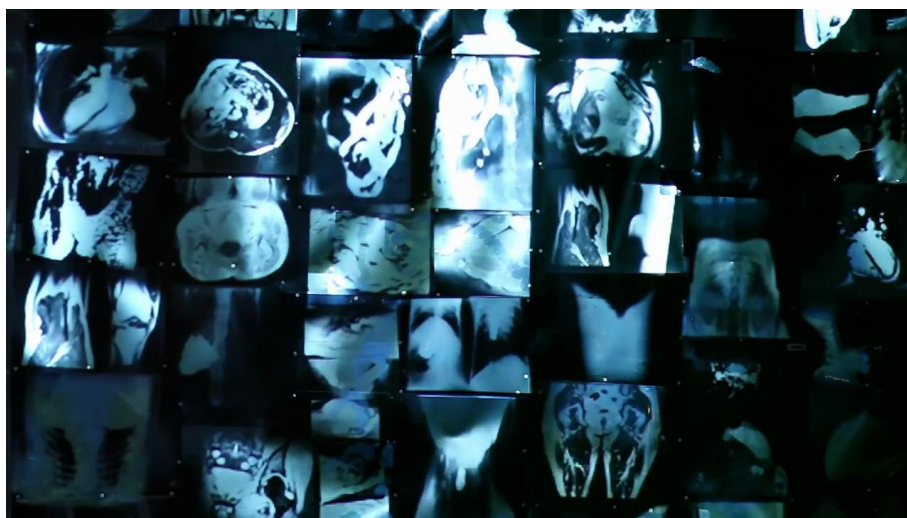


Figura 06. Daniel Canogar. Shroud (2015). Detalhe. Instalação. Projeção de vídeo sobre painel. Dimensões 3,50 x 2,25cm. Fonte: <http://www.danielcanogar.com/es/obra/shroud>

Canogar parece querer nos mostrar um pequeno panorama das imagens do corpo e sua história: das imagens da medicina do tempo dos primeiros teatros anatômicos de Andreas Vesalius (1514-1564) e os desenhos de Leonardo da Vinci (1542-1519) no Renascimento até as tecnologias da visão recentes que revelam o interior e sondam os lugares mais obscuros do corpo humano.

As obras do espanhol, como ele mesmo afirma, buscam aprofundar questões relacionadas à memória e identidade. Canogar defende que ao longo da vida as pessoas desenvolvem uma relação muito próxima com seus equipamentos eletrônicos e imagens pessoais e em muitos casos estes objetos se tornam guardiões de suas memórias e afetos. Para Canogar um dos papéis da arte seria revelar estas memórias pessoais e coletivas que parecem estar guardados ou aprisionados dentro das tecnologias, como no caso dos raios-x dos seus colegas e amigos que ele ressignifica na videoinstalação *Shroud* (Sudário).

Cabe ressaltar que a escolha do título da obra *Shroud* ou Sudário nos remete ao sudário, espécie de lençol com que se envolve o cadáver, tecido ou mortalha. O sudário ganhou notoriedade quando a imagem do negativo fotográfico do Santo Sudário de Turim foi vista pela primeira vez na noite de 28 de maio de 1898. Muitos fiéis acreditam que o registro de um corpo com traços de crucificação, encontrado na mortalha seja a imagem do corpo de Cristo, o que tornou este sudário ao mesmo tempo uma relíquia e um dos objetos mais polêmicos de todos os tempos.

No seu sudário, Canogar reaviva imagens estáticas, sem vida, ao projetar sobre elas outras imagens em movimento, retirando as imagens médicas da mortalha da morte para lhe trazer novamente a vida, a luz. O artista restitui vida e sentido às imagens de exames médicos, cuja aparência de cadáveres, esqueletos e outras formas que nos lembram da morte causam, sobretudo estranhamento. O sudário em forma de vitral ilumina os corpos e desperta nosso fascínio por tais imagens. As memórias pessoais antes aprisionadas naqueles raios-x são restituídas pela beleza das projeções e passam a compor na mente do público suas memórias coletivas. A identificação se dá pela alteridade, pelo outro.

Em suma, na obra *Shroud* (2015) Daniel Canogar se apropria de registros da máquina e dos dispositivos de visualização do corpo gerados pela medicina para

emancipar as memórias do corpo pessoais, atualizar presenças e construir novas corporeidades por meio de memórias mediadas pelas imagens técnicas, que se transformam em memórias coletivas, presenças afetivas e identidades entrelaçadas.

Referencias Bibliográficas

- BELTING, Hans. Imagem, mídia e corpo: uma nova abordagem à iconologia. Tradução Juliano Cappi. In: *Revista de Comunicação, Cultura e Teoria da Mídia*. São Paulo. No. 08. Julho de 2006. .p.32-60.
- CANOGAR, Daniel. Statement. 2016. In: *Daniel Canogar*. Disponível em < <http://www.danielcanogar.com/es/manifiesto>> Último acesso em 17 de fev. 2017.
- CANOGAR, Daniel. Shroud. 2015 In: *Daniel Canogar*. Disponível em < <http://www.danielcanogar.com/es/obra/shroud>> Último acesso em 17 de fev. 2017.
- DELEUZE, Gilles. ¿Que és un dispositivo? Tradução de Wanderson Flor do Nascimento. In: *Michel Foucault, filósofo*. Barcelona: Gedisa, 1990, pp. 155-161.
- ELKINS, James. História da arte e das imagens que não são arte. Tradução Daniela Kern. In: Dossiê. *Revista Porte Arte*: Porto Alegre. V18. No.30. Maio de 2011. p.08-42.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. 27ª. ed. São Paulo: Graal, 2013.
- FREIRE, Cristina. *Arte conceitual*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- LEVY, Pierre. *O que é o Virtual*. São Paulo: Ed. 34. 1996.
- LUIZ, Rogerio. Um outro tempo. In: *O que se vê, o que é visto: uma experiência transnemas*. Rogério Luiz (texto). Katia Maciel e Antonio Fatorelli (vídeos) Rio de Janeiro: Contra Capa, 2010.
- ORTEGA, Francisco. *O Corpo incerto*. Corporeidade, tecnologias médicas e cultura contemporânea. Rio de Janeiro, Garamond, 2008.
- SARZI-RIBEIRO, Regilene A. Da Fragmentação à Virtualização: Corpo, Fotografia e Videoinstalação. In: CORREIA, V. *CORPOLOGIAS*. Volume I: O corpo Humano e a Arte. Óbidos, Portugal, SINAPISIS Editores, 2014. p. 381-393.

Regilene A. Sarzi-Ribeiro

Pós-doutora em Artes pelo Instituto de Artes UNESP/SP. Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP. Professora Assistente Doutora (RDIDP) do Departamento de Artes e Representação Gráfica da FAAC/UNESP/Bauru/SP. Membro Diretoria ANPAP 2017-2018. Líder do Grupo de Pesquisa labIMAGEM – Laboratório de Estudos da Imagem – CNPq. Desenvolve pesquisas em História da Arte do Vídeo, Corpor e Imagens híbridas, Fundamento e Crítica da Arte e Transdisciplinaridade.