

**IMAGEM, NÃO IMAGEM:
EXPERIÊNCIAS ENTRE TRANSPARÊNCIA E OPACIDADE**

**IMAGE, NOT IMAGE:
EXPERIENCES BETWEEN TRANSPARENCY AND OPACITY**

Dinah de Oliveira / UFRJ

RESUMO

O artigo apresenta uma reflexão originada pelo atravessamento de uma produção artística em fotografia que, em sua constituição, está tomada por questionamentos do âmbito teórico. O resultado mostrado é uma investigação sobre a imagem, sobre os modos em que a imagem pode nos fazer tomar uma posição no mundo e na tensão entre o que a imagem exhibe e sua opacidade. Interessa a investigação dos modos de construção de sentidos que a imagem efetua. A hipótese de trabalho é a da montagem como elemento operatório das imagens, em que elementos heterogêneos se encontram em simultaneidade.

PALAVRAS-CHAVE: Fotografia; imagem; montagem; Walter Benjamin; opacidade.

ABSTRACT

The article presents a reflection originated by the crossing of an artistic production in photography that, in its constitution, is taken by questionings within the theoretical scope. The result is an investigation into the image, into the ways in which the image can make us take a stand in the world in the tension between what image exposes and its opacity. It's worth investigating the ways of building senses that the image performs. The working hypothesis is having an assembly as an operative element of images, in which heterogeneous elements meet simultaneously.

KEYWORDS: *Photography; Image; montage; Walter Benjamin; opacity.*

O desenho dessa escrita expõe/dispõe parte do processo artístico de elaboração de imagens fotográficas e suas correlações teóricas. Não se trata de um investimento hierárquico entre a experiência e sua teorização. O termo *dispor* é tomado aqui de modo semelhante ao utilizado por Georges Didi-Huberman para abordar a poética de Bertold Brecht: dispor as coisas é expor suas diferenças, “seus choques mútuos, suas confrontações, seus conflitos” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.79). Em tradução, o âmbito artístico e o teórico se formam simultaneamente em choque no curso do trabalho. Talvez seja mais possível tratar estes âmbitos como regiões que se alternam em intensidades.

A questão teórica – hipótese de trabalho – é o investimento na montagem como elemento formativo de uma reflexividade em obra. Montagem, na perspectiva complexa de Walter Benjamin, é um método que resgata os resíduos do mundo e lhes dá um novo uso. Aí reside sua justiça (BENJAMIN, 2006, p.502). Então, o conhecimento não é algo que está na imagem pura e simplesmente para ser interpretado, mas sim uma operação. A hipótese que se desenvolve aqui se alia a tantas outras em que uma imagem não é um objeto a ser interpretado (SONTAG, 1987). O conhecimento que se mostra com a imagem é uma dinâmica que, do modo disposto nos experimentos dessa pesquisa, é uma tensão que se realiza entre a constituição da imagem como montagem e um ativador que convoca o trabalho do receptor.

O processo artístico encontrou seu alicerce em um mito pulsional tensionado entre a casa materna e o chamamento do mundo que revelou o caos das duas instâncias. A ação movente dos experimentos é inspirada na ideia de percurso entre a casa materna e a cidade. A origem dessa operação, justamente pelo seu desejo de refigurar os sentidos é uma ligação com a linguagem, mas com uma linguagem erótica (LORDE, 2009) que se faz por meio de um atrito sensual entre a imagem e os discursos gerados por ela, ou nelas. Inevitavelmente criamos discursos naquilo que vemos das imagens imobilizadas nas fotografias. O erótico se alia ao prazer do texto de que nos fala Roland Barthes. O endereçamento ao outro não é um objeto (o outro também não), mas um campo de possibilidades, assim como define Barthes: “Não é a “pessoa” do outro que me é necessária, é o espaço: a possibilidade de uma

dialética do desejo, de uma imprevisão do desfrute: que os dados não estejam lançados, que haja um jogo" (BARTHES, 1987, p.9).

A prática artística parte de uma proposição de montagem que se aliou ao livro de James Joyce, *Ulisses* (1967), sobretudo por dois aspectos: a escolha de *Ulisses* está implicada por sua própria concepção de montagem que confronta a temporalidade do mito e seus aspectos desdobrados no contemporâneo. A outra proposição que *Ulisses* ofereceu diz respeito à ação de trabalhar com a captação de imagens fotográficas por meio da prática da deriva na cidade, como uma tradução em imagens do percurso de "um senhor Bloom". A tradução da prática com *Ulisses* é experimentada aqui como montagem visual e como desejo de elaborar um devir-sentido ligado ao personagem de Stephen Dedalus por ocasião da morte de sua mãe. O fato é que em termos de subjetivação estava interessada em perscrutar um percurso artístico com as imagens-montagens que impulsionassem minha saída do território da casa materna, considerando este território um conjunto de hierarquias culturais que se projetavam em minhas práticas artísticas de conhecimento.

O trabalho da imagem

A imagem forma, imita, representa, presentifica, se assemelha, imprime e volatiza, lembra e imagina. Esses verbos, no mínimo expõem sua implicação com um regime de abertura, sua verve de incompletude que necessariamente vai criar um movimento, uma operação, um espaço entre coisas tangíveis em direção ao intangível. O trabalho da imagem artística então tem a ver com um operar e com um gesto de possíveis ações: regular, pôr justo ou certo, tratar, combinar, contratar, assentar (peças de maquinismo), conformar-se, comparar-se, concordar e convencionar. A perspectiva da imagem como elemento de intervenção nos espaços de cultura tem sido investigada por Jacques Rancière. Em *O destino das imagens* (2012), seu pensamento de intervenção se localiza em um momento marcado pelo fim dos anos de 1990, no qual procurou questionar o problema das imagens, "cujo ajuste problemático constitui precisamente o trabalho da arte" (RANCIÈRE, 2012, p.9).

O fascínio pelas imagens, ou sua crítica, aposta no fato que as imagens foram esvaziadas de qualquer fundo de sentido tendo nos restado apenas a realidade (RANCIÈRE, 2011). Nessa investigação artística a forma das imagens-montagens

no que elas têm de fração e de espaço intervalar ressaltaram o desejo de endereçamento ao outro como campo de possibilidades de uma organização do real. Seria este endereçamento uma característica mesmo das imagens? O artista e a imagem estariam em uma dimensão problemática entre a realização e a comunicação? Mas qual seria a qualidade de comunicação possível com as imagens? Pensar no outro como um campo de possibilidades e não como sujeitos essenciais não seria uma proposição dialética? Ou talvez, pensar esse endereçamento como um lugar, uma concretude que as imagens constroem ao olhar-corpo que é a câmera?

Um primeiro conflito toma forma com a questão geral da imagem em torno da similitude e sua análise nos experimentos fotográficos procura diversificar seus aspectos. Este atrito pode ser lido por meio da distinção entre o que Aristóteles considera como *mythos* e *opsis*, ou seja, a estrutura fabular e sua dimensão espetacular visível (RAMOS, 2015). A ideia de *opsis* que nos interessa se alicerça em uma medida à qual Luiz Fernando Ramos nomeia como “margem de invenção possível da mimeses”. Um modo de encaminhar a discussão é considerar que a *opsis* aristotélica, sob a visão de Ramos, pode ser traduzida no campo das Artes Visuais como uma imagem elaborada pela materialidade visual de montagem. Seria a montagem o elemento operatório da imagem que mais fortemente oferece a possibilidade de refutar a construção fabular de mitos estratificados e de hierarquias de leituras ou de modos hermenêuticos de se aproximar das imagens.

A relação entre o modelo e sua imagem sugere um campo iconológico que ressalta possíveis contornos em que as imagens estão inseridas em uma economia da diferença: "Nele (ícone) se acha impressa a totalidade da forma visível daquilo de que ele é marca, e isto, graças à semelhança. Ele só se distingue de seu modelo pela simples diferença de essência que deve à sua matéria" (MONDZAIN, 2013, p.121). A inserção de uma margem de diferença na imagem conferindo-lhe autonomia pode ser pensada como uma saída, um ponto de fuga para o mito, seu efeito desterritorializante. Mas como dar a ver esta margem de diferença?

A experimentação com as imagens foi atingida por lugares iconográficos diversificados que criaram polarizações do olhar entre as formações escultóricas

clássicas. O desejo pelo apolíneo e os choques com a contemporaneidade da ação. Esta tensão aparece em momentos da deriva executada na cidade e na elaboração das séries fotográficas, por exemplo, na aproximação da obra de Raul Mourão em sua série *Movimento repouso* (2015). A inquietação com esse artista, de modo bastante particular, fez aparecer um olhar para as formas urbanas inusitadas e o modo como essas formas aparecem transformadas em lugares fechados criando um arejamento dos interiores e ao mesmo tempo endereçando uma sensação claustrofóbica aos espaços abertos. A ideia de repouso para Mourão em meu trabalho se tornou um aparato imobilizante e estrangeirizador dos lugares conhecidos. O repouso é uma pausa, um gesto em que está implícito um movimento de seguir adiante.

Esse gesto das imagens nomeado aqui como *estrangeirizar*, ou seja, tornar os objetos estranhos por meio de um olhar que se detém nos pormenores de objetos sempre vistos revisitando-os com outras possibilidades de sentido, ao mesmo tempo torna aquele que olha o repouso um estrangeiro, alguém que devidamente terá que seguir adiante, não se sabe exatamente para onde. Aquele que olha é convocado a estrangeirizar o conhecido, ao mesmo tempo em que se percebe como um estrangeiro nos espaços cheios de objetos a re-conhecer.

Parece possível que o gesto estrangeirizador resulte de uma relação de proximidade e confronto com o chamado real, o que encontra interlocução com as teorias da transparência e da opacidade, tendo em vista que na primeira para algo ser uma imagem, precisa ser imagem de uma coisa, "é portanto sempre um x imagem de um y (em termos formais, a proposição/imagem/ deveria ser escrita [imagem (x,y)]" (ALLOA, 2015, p.13), enquanto que as teorias da opacidade consideram que a imagem é proposição de um termo. O que se pode inferir com as imagens nos experimentos do trabalho é que elas carregam tal contradição, ou seja, a constituição por uma falta (na medida em que minimamente não adquire correlatos funcionais e assim, o que falta é sua função no mundo das coisas) e ao mesmo tempo não se despreza totalmente de um movimento de remetimentos, o que Emmanuel Alloa chama de paradigma duplo.

Partindo das perguntas que surgem na tensão entre dois gestos, o repouso e o estrangeirizar, a estratégia adotada de fotografar uma série de lugares entre a casa materna e as ruas da cidade incitou a construção de relações entre hábitos e suas formas transformadas no território. As imagens captadas revelaram os modos do meu olhar fixado em pormenores entendidos como fragmentos de realidades inventadas de puro afeto, ao mesmo tempo que mostraram um modo de ver o mundo por meio de linhas divisórias que conferiam um aspecto de montagem nos modos de percepção visual.



Figura 1: Fotografias do acervo da artista, 2012.

O desejo é o de explorar as operações imaginativas baseadas em polarizações de imagens carregadas pelo afeto do cotidiano e testar a semelhança e o diferimento em relação ao mundo dito concreto. Esses gestos nas fotografias podem ser entendidos como um movimento melancólico em seu sentido pela busca dos pormenores, nunca satisfeita como completude de sentidos, como nos fala Peter Burger da operação do alegorista em Walter Benjamin: “O devotamento ao sempre singular é destituído de esperança porque sempre está vinculado à consciência de que a realidade escapa ao indivíduo como realidade a ser conformada” (BURGER, 2008, p.144-145).

A questão sobre o gesto da imagem e a possibilidade de ser ela mesma um médium (BENJAMIN, 2014, p.25) - um contexto, um agenciamento entre topos e seus devires imaginais - surgiu assim no intempestivo da prática fotográfica. Mas o que é uma imagem senão o lugar de uma cisão? Não seria a cisão um gesto da própria imagem pensada como médium? A proliferação das imagens no mundo nos faz

mergulhar em um incessante movimento imaginal - não se pode falar em imagem sem a imaginação como um gesto complexo.

A captação de imagens urbanas deu forma a uma série experimental de fotografias denominada *Para Raul Mourão*. A experiência pôde tomar forma durante a análise e o processamento no computador das imagens, após um mês de trabalho nas ruas da cidade. O caminho pela cidade como um *flâneur* melancólico se contrapunha ao ritmo dos passantes e ainda fez notar o estranhamento da figura daquele que fotografa, que suspende seu movimento para fotografar coisas absolutamente sem valor. A percepção foi a de um turista, um estrangeiro quase em campo minado que tropeça nos objetos que falam uma língua própria.



Figura 2: Fotografias da série *Para Raul Mourão ou tempo imobilizado*, 2015. Acervo da artista.

De um certo modo, Mourão dispõe uma operação de *readymade*, que traduzo aqui como tensão de deslocamento, talvez uma torção ontológica do acaso. Lembramos que Marcel Duchamp, este ser aforístico da relação entre arte e mal-estar, nos mostrou que o âmbito experimental da arte é justamente sua capacidade transformadora do que antes parecia imóvel. O deslocamento, operatória exercida

pelo artista em seus *readymades* e em sua própria vida, não é somente a transposição de um objeto de seu lugar de origem e sua inserção em outra malha, mas revela a mobilidade dos contextos dando a ver o quanto tudo é história. Se fica problematizada uma noção aurática da obra por sua configuração de produto industrial e não artesanal, por outro lado, também figura a potência dos objetos cotidianos. Ao olharmos a *Fonte* (1917) parece que ela “dança” ora mostrando seu caráter comum de mictório, ora mostrando sua face enigmática como objeto de arte. Não seria a arte, desde sempre, um lugar que pratica uma escuta da convocação do mundo mantendo justamente a ambiguidade dos interstícios, das incompletudes, lapsos e opacidades?

O fantasma e a cidade em *Ulisses* de James Joyce

Por meio do estudo de Vilém Flusser (2010), que analisa filosoficamente a imagem em um conjunto de artigos, pode-se distinguir a tarefa de compreender o processo dialético entre a utilização das imagens no mundo pré-moderno e suas repercussões, no que ele denomina mundo histórico e pós-histórico como figurações da pesquisa. A imaginação se revela como um gesto deliberado, com o qual o homem se situa em seu ambiente, o que percorreu todo o trabalho com as imagens nos experimentos. Procurando atenção nas sinalizações feitas por Flusser (2008) sobre a importância dos elementos críticos, na preparação, na intervenção humana como formas de “quebrar o programa”, proponho uma relação entre a operação de montagem e a descoberta dos “acazos pouco prováveis” na formação das imagens em superfícies.

André Parente discute a pretensa naturalização da imagem analógica que os realizadores da imagem de síntese insistem em apontar. Em sua visada, “o cinema da imagem-tempo é um cinema do virtual” que justamente não se opõe ao real, mas ao ideal de verdade que se revela como pura ficção. Já a imagem de síntese tem fortes laços com ideais de verdade, na medida em que “faz desses ideais uma ficção de ficção, uma ficção universalizante” (PARENTE, 2011, p.22). Tomando essa premissa como território a se transcorrer, a elaboração de imagem em câmera de digital e se configura como um modo de “quebra do programa”, na medida que faz emergir o elemento aleatório.

Essa perspectiva nos traz a temporalidade da imagem e a produção de uma heterogeneidade em superposição como valor a ser investigado, pois Flusser (1985) problematiza a caixa preta como um recurso puramente sem sujeito, em que apenas os programas pré-existentes dariam conta do resultado final. O que ele ressalta, além do fato de que o sujeito é agente do *input*, o *output* nunca será totalmente previsível na medida em que os programas têm sempre margens de diferenciação interna no momento e não podem ser considerados de alta precisão, ou, dito de outra forma, não se configuram fora do acaso. Nesse momento a pesquisa investiu na percepção entre corpo e máquina no momento da captação das imagens, no entanto, tudo ainda de modo fugidivo. Questão entre a imagem e as formas ou como as imagens produzem suas formas. Então podemos incluir a pergunta sobre a operação do pensamento diante das imagens e suas formas. Qual o mecanismo que faz essa relação? Podemos falar em associação? Tratar-se de uma experiência sensorial vivida na forma das imagens?

Podemos pensar que um possível conhecimento com as imagens tem a ver com o âmbito imaginal que as imagens abrem em sua operação. A câmera pensada como máquina de imagem ainda possibilita o inusitado nas impressões que, no mínimo, promovem o entendimento de uma subjetivação problemática no que diz respeito ao pensamento clássico de sujeito essencial. Suely Rolnick (2016) denomina de “fora do sujeito” ou “extra pessoal” uma experiência individual que nada tem a ver com a experiência de um sujeito que, como agenciamento independente de subjetivações, conhece o exterior. No lugar dessa ideia, Rolnick defende um saber-corpo impulsionado por um processo incessante recriação de nós mesmos e de nosso entorno que está todo o tempo em relação de alteridade com as constituições da cultura. Corpo aqui se alia a noção de performatividade quando a aproximamos do modo como Luiz Fernando Ramos a entende para pensar seu conceito de mimeses performativa:

performativo é aquilo relativo ao que se perfaz (...), pode ser percebido como um fato autônomo, está claro que envolve um certo desempenho, que alcança ou não o fazer originalmente intencionado (RAMOS, 2015, p.97).

Anacronicamente, inicio com um desvio no próprio Joyce em seu *Retrato do artista quando jovem* (1971), leitura que fiz e refiz ainda adolescente na coleção de capa vermelha dos clássicos da Editora Abril. A estante da minha casa era toda vermelha

desses livros. Foi dessa estante que li meu primeiro Hamlet, ficando paralisada no fantasma durante muito tempo e na melancolia do jovem príncipe. No primeiro Joyce, o atordoamento foi de início pela narrativa na terceira pessoa tão próxima de seu objeto. Em seguida, pelo tormento religioso que se abate sobre o herói. Mais tarde, a leitura de *Ulisses* colocaria o mundo livre de Stephen Dedalus, mas o choque foi percebê-lo pelo deboche afetivo de Buck Mulligan pelo sentimento de culpa na morte de sua mãe – o herói se nega a ajoelhar e rezar na beira de seu leito de morte. Por semanas não foi possível chegar ao senhor Bloom, presa que estava no fantasma da mãe de Dedalus enquanto este caminhava na praia da baía de Dublin. Montei e remontei várias vezes esta sequência em meus devaneios.

Imagens-devaneios com legendas:



Figura 3: Primeiro movimento imagem-devaneio: Uma criança brinca com uma bola que parece o globo terrestre em suas mãos. Ela não parece se dar conta da imagem que a bola provoca para quem olha. Ela tem um vestido vermelho estampado, mas tudo se parece em preto e branco.

Subitamente, sem nunca deixar de se divertir, ela se vira e começa a caminhar. Está de costas. Caminha sobre um chão o cimento da praia da baía, seu vestido balança. É desse lugar, da barra do vestido que vem a tristeza olhada da menina. Magra, quase não toma sol, mas perspicaz vira-se para mim e diz: abre os olhos. Fotografia e texto, acervo da artista, 2015.



Figura 4: Segundo movimento imagem-devaneio: Outra vez foi uma mulher deitada. O rosto em close virado para mim. Por que estas mulheres-crianças insistem em me olhar? Não sei, acho que para que eu tenha certeza da existência delas, só isso. Ela esboça um leve sorriso (sei que tudo parece meio folhetinesco). Corte seco e o que se mostra é uma pele macia que seus dedos perpassam (algum elemento de ligação que ainda não sei qual é). Fotografia e texto, acervo da artista, 2015.



Figura 5: Quinto movimento imagem-devaneio: o fantasma. Escolher Ulisses então se mostrou como uma tentativa de me livrar do fantasma que, mais tarde entendi ser o da morte de minha própria mãe, ou melhor, uma preparação para tal enfrentamento. É que só pude amar minha mãe muito tarde. Isto posto de maneira alegre (porque compartilho com Espinoza da ideia de alegria como potência para agir), escolhi dois momentos de Ulisses (na verdade um dos momentos é que me escolheu): o da paralisia no fantasma e o percurso-montagem de Leopold Bloom. Fotografia e texto, acervo da artista, 2015

Ulisses nomeia as coisas

Ulisses nomeia as coisas é uma série fotográfica em diálogo com a teoria da linguagem de Walter Benjamin, sobretudo em um conjunto de textos, “Sobre a Linguagem em Geral e sobre a Linguagem Humana” e “A Doutrina das Semelhanças” (BENJAMIN, 1996). O que o filósofo chama de “linguagem em geral” é a expressão de todos os seres materializada na forma muda das coisas. O caráter formal das coisas como expressão imediata de sua natureza torna esta linguagem

uma expressão de sua essência espiritual. A particularidade da linguagem humana é sua capacidade de nomeação que, ao se dirigir às coisas, lança uma espécie de apelo ao que lhes é essencial. O aspecto redentor da linguagem humana é a sobrevivência dos fenômenos no mundo das ideias, o que só pode ser realizado com a mediação dos conceitos, ou se quisermos, da filosofia. Assim, a instância empírica (fenômenos) e de caráter eventual pode ser perpetuada pela operação da linguagem que investe na singularidade do fenômeno – fator fundamental de relação com o mundo das ideias.



Figura 6: *Ulisses nomeia as coisas*, acervo da artista, 2016.

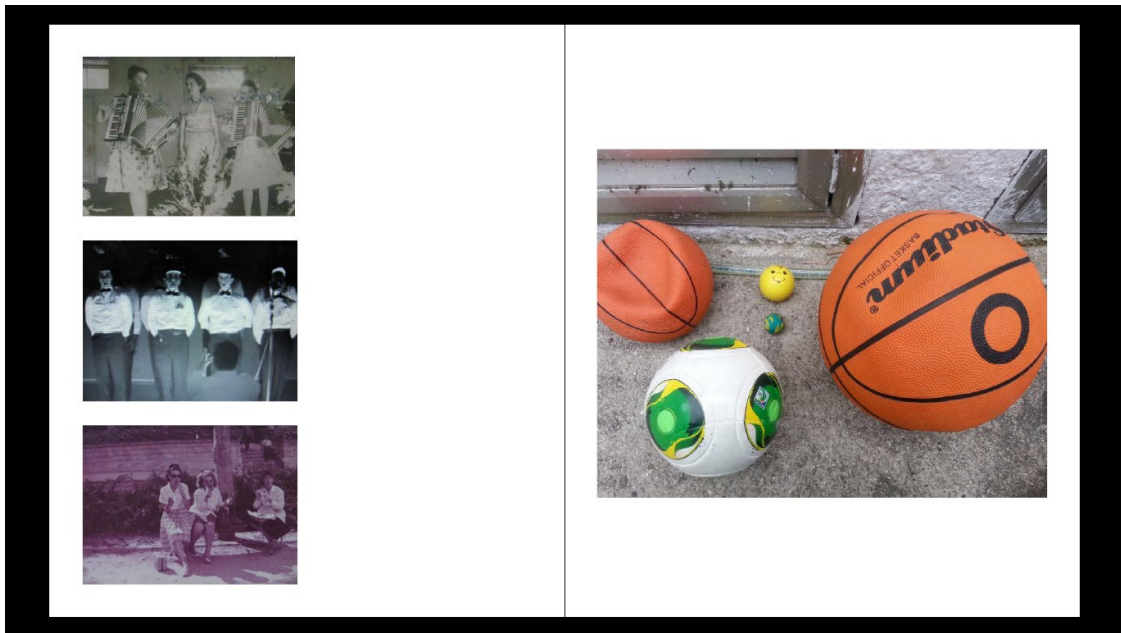


Figura 7: *Ulisses nomeia as coisas*, acervo da artista, 2016.

A operação singular de nomeação da linguagem humana em *Ulisses nomeia as coisas* se apresenta como experiência estruturada pela noção de imagem dialética que aproximo, por meio de meus procedimentos, do que Benjamin se refere como semelhança extra-sensível na nomeação. Se por um lado a linguagem se estrutura por uma condição onomatopaica e sinaliza sua condição de experiência de si mesma, as imagens que ofereço em montagem possibilitam modos múltiplos de significação em coexistência.

Em sua doutrina das semelhanças, Walter Benjamin nos diz que o homem tem a capacidade suprema de produzir semelhanças. Tal faculdade aguçada na infância não se limita apenas a reproduzir o comportamento adulto. A faculdade mimética tem como característica a capacidade de reconhecer e reproduzir semelhanças e difere-se da imitação porque não é propriamente uma réplica, mas uma forma de reelaboração. Para avaliar o significado do comportamento mimético, afirma que o sentido contemporâneo do conceito de semelhança não basta. A experiência da semelhança do homem de hoje é muito diferente de outrora. Benjamin pergunta se o dom da apreensão mimética não abandonou certos espaços e passou a ocupar outros, aparecendo, ressurgindo transformado.

Na argumentação do crítico, a astrologia é apresentada como exemplo de compreensão do conceito de uma semelhança não-sensível e ainda acrescenta que

a semelhança se revela num relampejar: “o contexto significativo contido nos sons da frase é o fundamento a partir do qual a semelhança emerge num instante, como um relâmpago”. Se algo da inteligência mimética desapareceu de certos campos para ressurgir em outros, a linguagem é como um “cânone que nos aproxima de uma compreensão mais clara do conceito de semelhança extra-sensível” (BENJAMIN, 1996, p.110). “É, portanto, a semelhança extra-sensível que estabelece a ligação não somente entre o falado e o intencionado, mas também entre o escrito e o intencionado, e entre o falado e o escrito de maneira nova, sempre originária” (Op. Cit, p.11).



Figura 8: Imagens da série *Ulisses nomeia as coisas*, 2015, acervo da artista.

Para Benjamin, a semelhança entre a fala e a escrita é a mais importante, pois seria aí o maior reino da semelhança extra-sensível. A força da palavra é a de mudar a realidade, assim como ao astrólogo era possível ler o destino a partir da posição dos astros. É um pouco deste teor mágico que a série *Ulisses nomeia as coisas* compartilha e brinca. Exerço a palavra como a que instaura a realidade e tem o poder de mudá-la. O dom mimético permitia ao astrólogo ler o destino a partir da posição das estrelas no céu. A possibilidade desta primeira leitura, o seu significado profano e mágico, ainda não desapareceu de todo. Ao afirmar que é pela linguagem que as capacidades primitivas de se perceber as semelhanças penetram, ao dar à linguagem este aspecto místico, Benjamin ainda imputa às semelhanças um aparecimento repentino, fulgurante na dimensão temporal. Neste sentido, é preciso cuidar da velocidade na leitura ou na escrita, dar atenção ao que ele chama de “ritmo”. É precioso tempo para observar um texto e o que a leitura revela, reinventar o que está ali e resgatar a significado mágico da leitura, para o leitor não fique sem nada.

Referências

- ALLOA, Emmanuel. "Entre a transparência e a opacidade: o que a imagem dá a pensar". In *Pensar uma imagem*. Org. Emmanuel Olloa. Trad.: Carla Rodrigues (coordenação), Fernando Fragoso, Alice Serra e Mariana Poyares. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad.: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Trad.: Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk, 2014.
- _____. *Passagens*. Org.: Willi Bolle. Tradução do alemão Irene Aron; tradução do francês Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- _____. *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. Trad: Sergio P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Trad.: José Pedro Antunes. São Paulo: Cosacnaify, 2008.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição: o olho da história, I*. Trad.: Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.
- FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. Org.: Rafael Cardoso. Trad.: Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- _____. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Hucitec, 1985.
- _____. *O universo das imagens técnicas*. São Paulo: Annablume, 2008.
- JOYCE, James. *Ulisses*. Trad.: Antônio Houaiss. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- LORDE, Audre. *Os usos do erótico*. Trad.: Tatiana Nascimento dos Santos – Dezembro de 2009, retirada do Zine "Textos escolhidos de Audre Lorde" disponível em: <<https://apoiamutua.milharal.org/files/2014/01/AUDRE-LORDE-leitura.pdf>>. Acesso em 12/04/2018.
- MONDZAIN, Marie-José. *Imagem, ícone, economia*. Trad.: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto: Museu de Arte do Rio, 2013.
- MOURÃO, Raul. *Raul Mourão*. Org. Frederico Coelho. Rio de Janeiro: Automatica, 2015.
- NANCY, Jean-Luc. "Imagem, mimeses & métexis". In *Pensar uma imagem*. Org. Emmanuel Olloa. Trad.: Carla Rodrigues (coordenação), Fernando Fragoso, Alice Serra e Mariana Poyares. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- PARENTE, André. "Os paradoxos da imagem-máquina" in *Imagem-máquina*. Rio de Janeiro: Ed.34, 2011.
- RAMOS, Luiz Fernando. *Mimesis performativa: a margem de invenção possível*. São Paulo: Annablume, 2015.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Trad.: Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed 34, 2005.
- _____. *O destino das imagens*. Trad.: Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- _____. Conferência/Intervenção "A autonomia das Imagens" - Projet Ymago . Disponível em: <http://cargocollective.com/ymago/Ranciere-Tutti>, 2011.
- ROLNIK, Suely. "A hora da micropolítica". São Paulo: N-1, Série Pandemia, 2016.
- SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Trad.: Ana Maria Capovilla. São Paulo: L&PM, 1987.

Dinah de Oliveira

Pesquisadora, artista e Professora Adjunta do Curso de Bacharelado em Artes Visuais, da Escola de Belas Artes, da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Ministra disciplinas ligadas ao conceito e prática da arte contemporânea. Doutora em Arte Visuais (EBA-UFRJ), Mestra em Artes Cênicas e Bacharel em Teoria do Teatro pela UNIRIO.

