

**EXPERIÊNCIAS DE APROPRIAÇÃO ESTÉTICA DE PARÂMETROS
“TECNOGÊNICOS”: DA IMAGEM DE SÍNTESE AO VÍDEO E FOTOGRAFIA**

***EXPERIENCES OF AESTHETIC APPROPRIATIONS OF “TECHNOGENIC”
PARAMETERS: FROM SYNTHESIS IMAGE TO VIDEO AND PHOTOGRAPHY***

Douglas de Paula / UFU

RESUMO

O presente artigo relata experiência de migração artística que atravessa a imagem de síntese, o vídeo e a fotografia, buscando eleger parâmetros “tecnogênicos” comuns a esses tipos imagéticos - contudo sem perder de vista suas diferenças - e mostrar como foram, nessa experiência, esteticamente apropriados no sentido de convidar o vedor à adoção de esquemas corporais movedições nas “psicorrelações” dimensionais e proxêmicas entre ele o olhado.

PALAVRAS-CHAVE: imagem de síntese; vídeo; fotografia; parâmetros “tecnogênicos”; parâmetros estéticos.

ABSTRACT

The present article tells about an experience of artistic migration that pass through synthesis image, video and photography, trying to elect common “technogenic” parameters between these image types – however without leaving their differences – and to show how they were taken, in that experience, in the sense of invite the vendor to shift his corporal scheme on dimensional and proxemic “psychorelations” between him and what is looked at.

KEYWORDS: *synthesis image; video; photography; “technogenic” parameters; aesthetic parameters.*

Introdução

Que meu ingresso no doutorado fosse alçar-me a um caminho de pesquisa marcada por uma séria comparação empírica e sistemática entre a percepção do público, ao contato com meu trabalho, e minha própria percepção, enquanto artista, no momento da criação, era previsível porque se tratava da própria tônica da proposta atinente. O que, talvez, fosse inesperado fosse a maneira com que me impliquei na observação e no estudo de minha própria percepção; observação e estudo que viriam a me inundar o cotidiano e marcar as idas e vindas solitárias entre os espaços institucionais de estudo, os locais de abrigo temporário e as localidades de alimentação com exercícios do olhar que encontrariam na fotografia e no vídeo a melhor forma de registro para a constituição de uma memória útil à escrita autorreflexiva correspondente à parte importante do texto da tese. Contudo, muito possivelmente, o mais surpreendente seja que esse hábito de registro se tenha convertido, igualmente, em poética do caminho e, sobretudo, do “habitar”, do “psicoinstalar-se”, da “ressomatização”¹, do “fazer” moradas da imaginação e do afeto com dispositivos inabituais (a máquina fotográfica e a filmadora) para um artista, como eu, do que se poderia chamar “imagem cega”², imagem criada por meio das lógicas matemáticas, das linguagens de programação: a imagem de síntese ou imagem vetorial. Ainda mais surpreendente seria encontrar nessas “novas” imagens os mesmos parâmetros técnicos, poéticos e estéticos já trabalhados nas “imagens cegas” por mim desenvolvidas no período de mestrado e pré-doutorado, o que elevaria essas “novas” imagens, enquanto dispositivos de pesquisa, também ao status de obra.

Paradigmas e Parâmetros “Tecnogênicos”³ da Imagem

O exame da conversão desse hábito de pesquisa e registro trata, portanto, também do exame de um trânsito entre tipos imagéticos e dispositivos técnicos distintos que, porém, hoje, convergem para as mídias informáticas.

Lúcia Santaella e Winfried Nöth (1998, pp. 157-186) traçam uma tipologia para a imagem no tocante ao processo evolutivo de sua produção. Nesse sentido, postulam a existência de três paradigmas: o pré-fotográfico, o fotográfico e o pós-fotográfico. Em sua classificação: o paradigma pré-fotográfico nomeia as imagens cuja feitura coincide com o registro do gesto manual num suporte, como no desenho; o

PAULA, Douglas de. Experiências de apropriação estética de parâmetros “tecnogênicos”: da imagem de síntese ao vídeo e fotografia, In Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27º, 2018, São Paulo. Anais do 27º Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.689-702.

paradigma fotográfico refere-se a imagens nascidas da colisão de raios luminosos, que emanam de objetos preexistentes, com um suporte química ou eletromagneticamente sensível à luz; já o paradigma pós-fotográfico corresponde a imagens inteiramente geradas por cálculos no interior do computador.

Contudo, o fenômeno da convergência das mídias, mencionado por tantos autores, como Arlindo Machado (2007) ou a própria Santaella (2005), pede, no mínimo, uma reatualização dessas tipologias se o intuito é fazer compreender sobre o mencionado trânsito entre tipos imagéticos em meu recente percurso artístico. Tendo sido meus registros feitos com câmera digital, não é possível enquadrar no paradigma fotográfico tal como definido por Santaella e Nöth. As imagens de uma câmera digital compartilham com a imagem de síntese do fato de constituírem-se de uma matriz de *pixels*, não serem mais a inscrição num suporte eletromagneticamente sensível à luz, mas, sim, uma retradução luminosa de sinais elétricos registrados por uma tradução da luz entrada pelo obturador da câmera. Mesmo assim, embora de outra forma, trata-se ainda de capturar a luz “vinda do mundo” em vez de fazer sua gênese, como no caso da imagem de síntese, por cálculos automáticos no interior de uma máquina, de modo que permanece a diferença primordial entre esses tipos de imagens: a imagem da câmera digital dependendo de uma entrada luminosa para fazer-se, sendo a tradução de um visível para além dela; e a imagem de síntese independentemente dessa entrada.

Ocorre que, sendo a câmera, mesmo nos casos em que a imagem se forma por inscrição luminosa num suporte, uma máquina de fazer perspectiva, como lembram Jean Louis Comolli, Marcelin Pleynet, Jean-Louis Baudry (apud AUMONT, 1995, p. 217) e Arlindo Machado (1984, p. 31); e sendo a imagem de síntese, como recorda Suzete Venturelli (2004, p. 51), visualizada por meio da atualização correspondente a projeções feitas, na tela, de entes tridimensionais virtuais e numericamente armazenados, segundo a mesma lógica perspectivo-ideológica da câmera, é possível concluir que esses tipos imagéticos guardem, em seu processo genésico, muito mais semelhanças que diferenças entre si; o que permite ver meu trânsito artístico entre esses tipos mais como algo natural que como algo inesperado. É de visadas muito semelhantes que se fala.

Nesse sentido, parâmetros como “distância focal” ou “profundidade de campo” podem, por exemplo, ser entendidos como parâmetros comuns tanto às câmeras fotográficas quanto às câmeras virtuais definidas, seja por linguagens de formatação de realidade virtual, seja por *softwares* editores de cenas tridimensionais simuladas.

Uma das coisas mais interessantes relativamente às câmeras virtuais pelas quais as imagens de síntese são vistas é sua capacidade de fugir às restrições óptico-físicas das câmeras fotográficas e filmadoras. Uma dessas restrições pode ser apontada pela relação entre os parâmetros distância focal, profundidade de campo e abertura. A distância focal define a distância entre o ponto de convergência e redistribuição invertida dos raios luminosos vindouros do mundo – definido pela objetiva - e o sensor da câmera, suporte de recepção desses raios ou plano focal. Quanto menor essa distância, maior a angular, o ângulo de visão. Quanto maior essa distância, menor o ângulo de visão. Assim, uma grande distância focal permite restringir e/ou “cortar” o campo de visão para enquadrar objetos menores e/ou distantes. Já uma distância focal pequena possibilita expandir o campo de visão, seja para englobar a completude de uma grande paisagem, seja para abranger a totalidade de um ente extremamente próximo. Porém, nas câmeras fotográficas e nas filmadoras, a variação da distância focal cobra seu tributo num outro parâmetro: a profundidade de campo. A profundidade de campo diz respeito ao tamanho da área próxima ao ente principal focalizado dentro da qual outros entes podem permanecer quase tão nítidos quanto ele na mirada fotográfica ou videográfica. Ocorre que, quanto maior a distância focal, menor a profundidade de campo, isto é, maiores as chances de obter-se entes “embaçados”, em torno do focalizado, na mirada, o que, no entanto, pode ser remediado trabalhando-se a abertura do diafragma da câmera, que controla a quantidade de luz entrada, cuja redução pode ampliar a profundidade de campo.

O fato é que o jogo entre distância focal e profundidade de campo construiu, ao longo de quase dois séculos de convivência com o paradigma fotográfico da imagem, sobretudo na publicidade, uma espécie de vício na forma de ver e interpretar a imagem e as distâncias que, nela, tentam figurar-se. É difícil, por exemplo, livrar-se de algum embaçamento, de uma baixa profundidade de campo, se o “assunto” está próximo demais da câmera, ainda que com uma distância focal

pequena; assim como é fácil, com uma distância focal pequena e “assuntos” a boa distância da objetiva, criar a ilusão de que entes em planos de profundidade bastante distintos estariam quase a tocar-se. Assim, por exemplo, tanto imagens com grande profundidade de campo – isto é, de nitidez generalizada - poderiam ter facilmente desvendadas, pelo conhecimento prévio, não apenas as distâncias entre seus entes representados, mas também a posição distanciada do mirador relativamente ao “assunto”; quanto imagens de baixa profundidade de campo poderiam entregar, com facilidade, a posição próxima do mirador relativamente ao focado. Dessa forma, nitidez e embaçamento teriam-se constituído em parâmetros de entrega da posição subjetiva tanto daquele que “tira” a imagem quanto daquele que olha a imagem “tirada”.

Entretanto, a tecnologia da imagem de síntese permitiu configurar câmeras virtuais com plena profundidade de campo - isto é, sem qualquer tipo de embaçamento em que parte fosse da imagem.

Imagem de Síntese, Vídeo e Fotografia: do “tecnogênico” ao estético

Durante meus anos de mestrado e, após algum tempo, de pré-doutorado, pude abusar do recurso constituído dessas câmeras virtuais a partir da concepção de mundos ou realidades virtuais “psicoimersivas”, interativas e *on-line*, nas quais o espectador – ou interator – podia navegar e alterar formas e/ou cadeias de formas, movendo, para tanto, apenas o cursor do *mouse* figurado na tela do computador; tela, muitas vezes, projetada, de forma plena, em paredes de espaços expositivos diversos nos quais esses mundos virtuais foram exibidos.

A preferência pela abstração na composição desses mundos, aliada a uma enorme distância focal e total profundidade de campo mesmo quando os objetos passavam muito proximamente à câmera subjetiva⁴ virtual, guardava uma potência - por mim observada enquanto fruidor do próprio trabalho - de abrir ao espectador uma dúvida recorrente (contínua) e anadiômena⁵ sobre seu próprio tamanho “corporal” enquanto sua vista era coincida com essa câmera na experimentação desses mundos. Tratava-se, na verdade, de explorar uma potência humana, estética, possivelmente tangenciada em algum ponto da vida; muito provavelmente, na infância: a capacidade de uma “ressomatização imaginante”⁶; isto é, de traçar para si um novo esquema corporal⁷ a partir da própria percepção/imaginação ou, antes,

PAULA, Douglas de. Experiências de apropriação estética de parâmetros “tecnogênicos”: da imagem de síntese ao vídeo e fotografia. In Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27º, 2018, São Paulo. Anais do 27º Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.689-702.

“repercepção”. Malgrado não seja impossível, parece cruel imaginar que um ser humano não tenha tido a oportunidade de, por exemplo, fazer das ervas rasteiras de algum quintal uma enorme floresta para seus brinquedos; ou que, em algum momento favorável, alguém não se tenha sentido capaz de apanhar nas mãos um ente monumental distante, como uma nuvem.

Essa capacidade de “psicorressomatização”, contudo, parece poder ser muito mais facilmente inibida, pelo conhecimento prévio, numa imagem de ordem predominantemente figurativa ou, para dizer de outro modo, numa imagem cujos componentes pareçam nomeáveis sem qualquer dificuldade; algo muito comum na observação da fotografia/videografia publicitária, por exemplo. Uma flor tomada, de perto, numa grande angular, por mais monumental que pareça na visada, tenderá, em virtude do condicionamento, a ser tomada exatamente como flor pequena vista extremamente de perto e não como flor gigante. Dito de outro modo, a morte da ficção, do ponto de vista da mencionada possibilidade “psicorressomatizante” ao menos, parece mais provável no âmbito do figurativo. E ainda que seja possível alcançar a abstração na imagem fotográfica ou videográfica, seja pelo corte aproximado, seja pelo aumento do tempo de exposição etc., dificilmente, a falta de nitidez não estará em algum ponto da imagem, para denunciar a estratégia do seu tomador, seu tamanho e posição, que serão, posterior e muito provavelmente, os mesmos do espectador.

Dessa forma, em suma, a associação entre virtuais grande angular e plena profundidade de campo, além da opção pela abstração formal, teria sido um dos fatores a conferir alguma potencialidade ficcional/estética⁸ a meu trabalho com realidade virtual nos períodos de mestrado e posterior pré-doutorado. Na verdade, tratava-se de um abstracionismo que, em alguns casos, pelo uso de cores extremamente saturadas, parecia inspirar algum tipo de desmaterialização, de anulação volumétrica, rumo a alguma espécie de grafismo, “bidimensionalização”, contudo sem consistir de uma anulação espacial, mas, talvez, de uma “reespacialização”. Trata-se, aliás, de algo interessante em minha produção artística desses períodos: ora me vi produzindo grafismos com ferramentas destinadas à produção de realidade virtual “psicoimersiva”; ora me vi sugerindo volumes com ferramentas destinadas à realização de desenhos vetoriais interativos.

PAULA, Douglas de. Experiências de apropriação estética de parâmetros “tecnogênicos”: da imagem de síntese ao vídeo e fotografia. In Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27º, 2018, São Paulo. Anais do 27º Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.689-702.

Como trabalhos mais representativos desses resultados, é possível mencionar: *I-Ludens* (Figura 1), *In Memoriam* (Figura 2), “Panóptico” (Figura 3) e *Closouvert* (Figura 4). Trata-se de trabalhos em que a câmera virtual contava com uma angular tão exagerada que, com certos movimentos/interações, as formas pareciam dobrar-se, inverter-se. Haveria nisso, em parte, como dito, também em virtude de uma plena profundidade de campo, de uma nitidez absoluta, qualquer coisa de um completamente “indecidível” entre um “sobreaigantamento” dessas formas e um “mega-apequenmento” do espectador. Em todo caso, tratar-se-ia de uma “superproximidade” psíquica desse vedor com as estruturas visuais das obras, que, dificilmente, poderia contar com tanta nitidez de imagem se transposta para a fotografia ou o vídeo.



Figura 1: Douglas de Paula. *I-Ludens*, 2003. Realidade virtual (*still*), dimensões variáveis Brasília (DF)

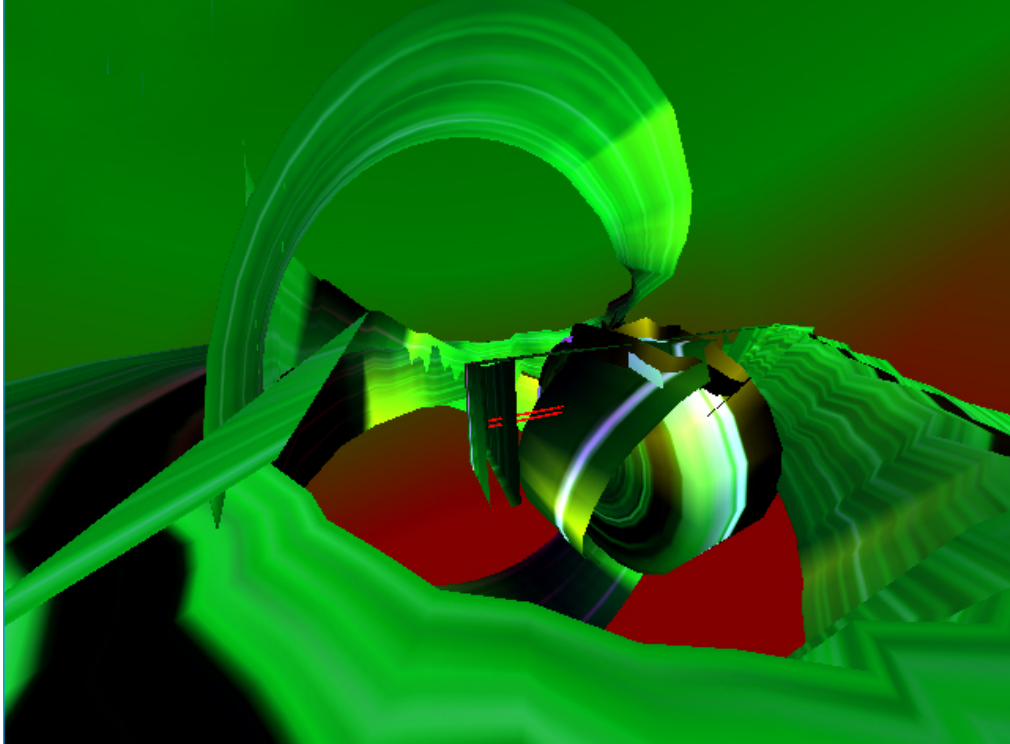


Figura 2: Douglas de Paula. *In Memoriam*, 2003. Realidade virtual (*still*), dimensões variáveis
Brasília (DF)

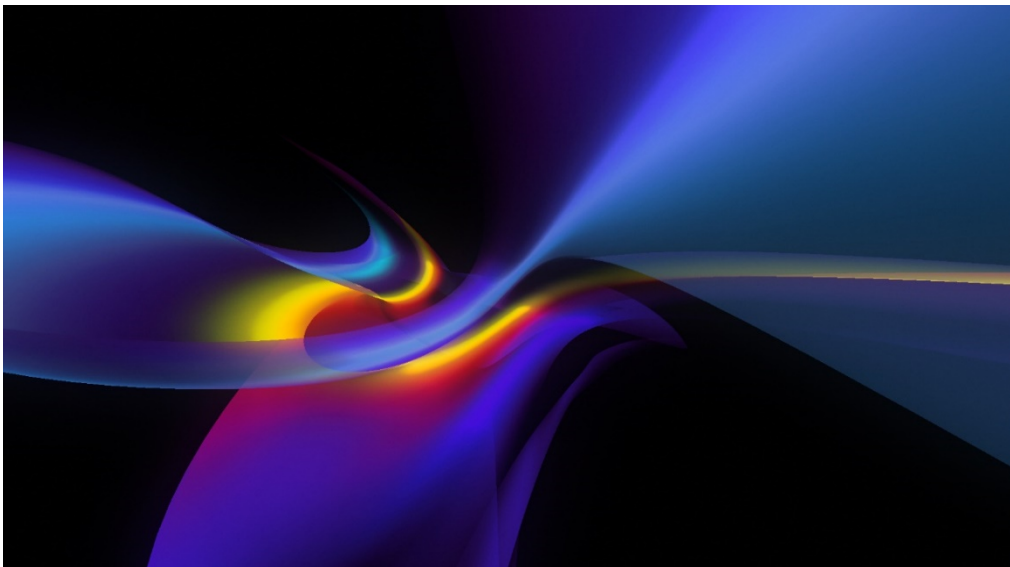


Figura 3: Douglas de Paula. *Panóptico*, 2011. Realidade virtual (*still*), dimensões variáveis
Uberlândia (MG)



Figura 4: Douglas de Paula. *Closouvert*, 2012. Realidade virtual (*still*), dimensões variáveis Uberlândia (MG)

Após essa fase de meu percurso artístico, o ingresso no doutorado seria motivado por indagações acerca da potência estética das imagens interativas; indagações que levariam a uma crise forte o bastante para me provocar uma espécie de retrogradação técnico-histórica⁹, numa busca por experimentações com técnicas imagéticas precursoras da imagem de síntese - como a fotografia e o vídeo -, das quais a imagem de síntese herdaria parâmetros como os já mencionados distância focal, profundidade de campo etc. Essa busca, como já dito, seria ainda provocada pela necessidade de um registro cotidiano da própria percepção; necessidade também alimentada pelas provocações sobre o espaço urbano recebidas no doutorado. De outro modo, é possível dizer que, estando acostumado, na lida exclusiva e contínua com a imagem de síntese, apenas a dar manifestação audiovisual a sentimentos, memórias, imaginações ou “visões internas” gradativas, fugidias, precárias e, muitas vezes, também enredadas na tradução intelecto-formal típica do agenciamento com paletas eletrônicas e linguagens de formatação e programação, vi-me desafiado a fazer, de certo modo, justamente o contrário: lidar com impressões perpetradas pelos sentidos; receber o “despejo” audiovisual do mundo em vez “derramar-me” nele; virtualizar o atual em vez de atualizar o virtual; isto antes de reatualizar esse novo virtual, posto que fazer obra seria sempre tentativa de reatualização; e fruí-la, de revirtualização.

PAULA, Douglas de. Experiências de apropriação estética de parâmetros "tecnogênicos": da imagem de síntese ao vídeo e fotografia, In Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27º, 2018, São Paulo. Anais do 27º Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.689-702.

Nesse sentido, entreguei-me a ensaios fotográficos e videográficos que terminaram constituindo espécie de linha auxiliar da produção artística alvejada no doutorado – a saber: o mapeamento de superfícies com luzes correspondentes a interfaces gráfico-cinéticas -; ensaios dos quais, porém, pouquíssimos foram já exibidos; os já exibidos rendendo-me, do público, interessantes retornos informais.

O primeiro desses ensaios a ser exibido publicamente consistiu de vídeo intitulado “Fenda Cheia” (Figura 5). Nesse trabalho, a forma de alcance de uma espécie de abstração foi uma das coisas mais interessantes. A câmera, estando numa distância focal relativamente longa, tinha as condições para uma baixa profundidade de campo que, no entanto, não ganhou visibilidade; provavelmente, em virtude da escolha de corte em elementos relativamente distantes, mas, praticamente, num único plano. Essa abstração sem desfoque ou, antes, com o mesmo grau de nitidez em toda ela, parece ter atingido possibilidade semelhante à alcançada com meus trabalhos realizados em realidade virtual. Dizendo de outro modo, o espectador teria tido a chance de não saber seu próprio tamanho na visada. Para além dessa possibilidade de “psicorressomatização” recorrente ou duelo constante entre as auto e alter dimensões do fruidor, “Fenda Cheia” proporia ainda outros desafios: a recalcitrante disputa entre a percepção de cheio e de vazio numa mesma área e o duelo constante entre perceber como bidimensional e perceber como tridimensional - que, aliás, parece derivar, justamente, de um efeito de “planificação” dos volumes própria ao uso de uma distância focal maior aliada a uma visada de recorte mais restrito; todos esses aspectos sendo ainda apenas parte de outros potencialmente guardados por esse vídeo.



Figura 5: Douglas de Paula. Fenda Cheia, 2013. Vídeo (*still*), dimensões variáveis
Canápolis (MG)

Já uma parte bem pequena dos ensaios fotográficos realizados até o momento tiveram sua primeira exibição pública apenas recentemente. Tratou-se de compilação de cinco imagens do que pode ser entendido como uma série, iniciada em 2015 e ainda em andamento, em que busco registrar, justamente, minhas inquietações com a percepção das distâncias e dimensões, seja puramente com registro fotográfico, seja com intervenções via *software* gráfico. A sequência correspondente a essa subsérie exibida foi intitulada “Deproximações” (Figura 6 e Figura 7). Nela, surpreende-me o modo com que pareço atingir uma outra potência de “suspensão” das distâncias, uma que não se vale da aliança entre uma distância focal mínima e uma total profundidade de campo, tal como em meus trabalhos com realidades virtuais, mas, sim, conjuga-as tal como se oferecem, porque conta com uma argúcia inesperada: a escolha de um “assunto” com bordas, em todo caso, diáfanas, seja à longa, seja à curta distância do “tomador” da imagem; uma escolha que, parecendo fazer pouco caso da profundidade de campo, teria provocado alguma forma de reespecialização entre o “olho-dispositivo-câmera” e o “olhado-assunto”, na direção de um não saber sobre a distância do focado e do desfocado, com ambos podendo ser tanto o próximo quanto o distante; uma escolha que também jogaria com as aproximações e distanciamentos, simultâneos, com possíveis elementos de uma memória sobre o céu. Por fim, o uso do termo

“deproximações”¹⁰ vem do desejo de sugerir a retirada de uma aproximação, de uma proximidade; contudo, ela mesma estando já convocada nessa retirada.



Figura 6: Douglas de Paula. Deproximação_3, 2018. Fotografia, dimensões variáveis Uberlândia (MG)



Figura 7: Douglas de Paula. Deproximação_5, 2018. “Softwaremontagem” fotográfica, dimensões variáveis Uberlândia (MG)

Conclusão

Assim, parte de meu recente percurso artístico parece instanciar, numa espécie de “retromigração cronotécnica”, a problemática das relações entre imagem de síntese, vídeo e fotografia, contribuindo - sem deixar de reconhecer as tão mencionadas diferenças entre essas categorias imagéticas - para uma identificação aplicada dos parâmetros “tecnogênicos” que lhes atravessam, essencialmente, enquanto fio comum, ao mesmo tempo em que parece exemplificar a possibilidade de apropriação estética dos mesmos parâmetros em diferentes mídias ao manipular a relação entre distância focal e profundidade de campo em prol da potencialização de uma quebra de condicionamentos perceptivos erigidos na insistência de determinados usos na veiculação desses tipos de imagens; quebra que parece, no caso de meu trabalho, fundamentalmente atrelada à possibilidade de uma “ressomatização imaginante” e potencialmente inoculadora de ficção; é quando parâmetros “tecnogênicos” se convertem, irremediavelmente, em instrumentos estéticos.

Notas

¹ “Soma” vem do grego “sōma” e quer dizer “corpo” (SOMA, 2003). “Ressomatização” quer indicar, portanto, um sentir, de novo ou de outra forma, por meio da imaginação, o próprio corpo.

² Neste ponto, a palavra “cega” é empregada tal como nas expressões “ponto cego” ou “vão cego”; ou seja, como atributo de não ser visível e não de não enxergar, obviamente. Ainda assim, o emprego da palavra não é simples porque a imagem de síntese seria “cega” no sentido de não contar com a captação da luz; mas não poderia ser assim denominada do ponto de vista artístico, uma vez que pediria do artista um pensamento visual, um agenciamento constante entre imaginação e intelecto.

³ Apesar de o termo “tecno” se referir, segundo Dicionário Infopédia da Língua Portuguesa (TECNO, 2003), à arte manual ou habilidade, é, neste texto, empregado também como prefixo remissivo à tecnologia enquanto equipamento, dispositivo (TECNOLOGIA, 2003). Sendo gênico relativo à criação (GÊNICO, 2003), com “parâmetros tecnogênicos” da imagem, quero, portanto, falar de parâmetros relativos à técnica e à tecnologia que a origina, que a faz surgir.

⁴ Arlindo Machado (2003) usa o termo “câmera subjetiva” para referir-se ao modo com que a câmera pode ser colocada para coincidir com o próprio olho do espectador, propondo-o como ser “entrante” na cena.

⁵ Georges Didi-Huberman (1998, p. 33) emprega o termo “anadiômeno” como uma espécie de movimento de vai e vem da percepção: quando, ora percebemos de um jeito, ora, de outro.

⁶ Tomando, novamente, do grego, o termo “sōma”, que quer dizer corpo (SOMA, 2003), com “ressomatização imaginante”, gostaria de dizer: refazer a percepção do próprio corpo pela imaginação.

⁷ Maurice Merleau-Ponty (1971, p. 110-155) deixa entender o esquema corporal como o corpo sentido pela imaginação.

⁸ Com base em diversos autores, sobretudo da linha de pensamento fenomenológica, a experiência/percepção estética pode ser entendida como experimentação de contradição, criação de um mundo novo pelo apoio da imaginação, vivência de uma ficção (PAULA, 2017).

⁹ Com “retrogradação técnico-histórica”, quero dizer pesquisar técnicas surgidas anteriormente e não sugerir que essas técnicas sejam inferiores às surgidas depois delas, o que, do ponto visto estético, ao menos, não faria sentido.

¹⁰ O prefixo “de” exprime a ideia de corte, extração (DE-, 2003).

Referências

- AUMONT, Jacques. *A Imagem*. 2. ed. Campinas, SP: Papyrus, 1995.
- DE-. In: Dicionário Infopédia da Língua Portuguesa. Porto: Porto Editora, c2003. Disponível em: <<https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/DE->>. Acesso em: 25 mai. 2018.
- GÊNICO. In: Dicionário Infopédia da Língua Portuguesa. Porto: Porto Editora, c2003. Disponível em: <<https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/g%C3%AAnico>>. Acesso em: 25 mai. 2018.
- JAUSS, Hans Robert. O Prazer Estético e as Experiências Fundamentais da *Poiesis, Aesthesis e Katharsis*. In: LIMA, Luis (org.). *A Literatura e o Leitor - Textos de Estética da Recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- MACHADO, Arlindo. *Arte e Mídia*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2007.
- _____. Regimes de Imersão e Modos de Agenciamento. In: *Arte e Pesquisa I*. Bia Medeiros (Org.). 2003.
- MEDEIROS, Maria Beatriz de. *Aisthesis: estética, educação e comunidades*. Chapecó: Argos, 2005.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. 1. ed. São Paulo: Livraria Freitas Bastos S. A., tradução de Reginaldo de Piero, 1971.
- PAULA, Douglas de. O que é uma Experiência Estética: em busca de um modelo para uma abordagem prática. In: PAULA, Douglas de. *A Memória da Luz: customizações e encontros com o espectador*. 2017. Tese (Doutorado em Arte), Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília. p. 27-77.
- SANTAELLA, Lúcia. *Por que as Comunicações e as Artes Estão Convergindo?* São Paulo: Paulus, 2005.
- SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried. *Imagem. Cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- SOMA. In: Dicionário Infopédia da Língua Portuguesa. Porto: Porto Editora, c2003. Disponível em: <<https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/soma>>. Acesso em: 21 mai. 2018.
- VENTURELLI, Suzete. *Arte - espaço tempo imagem*. Brasília: Editora UnB, 2004.
- TECNO. In: Dicionário Infopédia da Língua Portuguesa. Porto: Porto Editora, c2003. Disponível em: <[https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/tecn\(o\)-#tecn->](https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/tecn(o)-#tecn->)>. Acesso em: 21 mai. 2018.
- TECNOLOGIA. In: Dicionário Infopédia da Língua Portuguesa. Porto: Porto Editora, c2003. Disponível em: <<https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/tecnologia>>. Acesso em: 21 mai. 2018.

Douglas de Paula

Doutor em Arte pela Universidade de Brasília (UnB), professor do Curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) e coordenador do Museu Universitário de Arte (MUnA) da mesma universidade. Sua pesquisa faz-se no trânsito entre campos diversos do conhecimento, como Computação, Design, Comunicação e Arte. Compõem a linguagem de sua produção artística sobretudo animações interativas, instalações "luminicínéticas" e vídeo.