XII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Investigadores de la Comunicación (ALAIC)

GI 4 – Las Imágenes visuales y audiovisuales em América Latina

Título: A fotografia expandida na América Latina – o caso Brasil

Autor: Antonio Fatorelli – afatorelli@gmail.com

Míni CV

Possui doutorado em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e Pós-doutorado pela Princeton University. Realizou várias exposições de fotografia e de imagem digital em que predominam a dimensão experimental e conceitual. É professor Associado da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro/Brasil e pesquisador da imagem e das novas mídias. É pesquisador do Núcleo N-Imagem (ECO/UFRJ) e coordenador do Seminário Temático *Cinema como arte, e vice-versa,* da SOCINE – Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual. Publicou recentemente os livros *Fotografia contemporânea – entre o cinema, o vídeo e as novas mídias; Limiares da imagem – tecnologia e estética na cultura contemporânea* e *O que se vê, o que é visto – uma experiência transcinemas.* É coordenador do projeto *Midiateca da ECO/UFRJ,* financiado pela Secretaria Estadual de Cultura do Rio de Janeiro.

Resumo

Analisar as recentes reconfigurações das imagens a partir das influências recíprocas entre a fotografia e o cinema. Repensar a noção de instante no âmbito das definições modernistas da fotografia pura e direta. Estabelecer a noção de *Forma fotografia* como estratégia para legitimar outros movimentos e tendências. Analisar as instalações *Figuras na paisagem,* de André Parente, *Postcards,* de Lucas Bambozzi e *Experiência de Cinema,* de Rosangêla Rennó.

1. Apresentação

A disseminação de novos formatos das imagens e as sobreposições entre as formas visuais serão aqui consideradas desde a perspectiva das hibridizações entre as imagens fixas e as imagens em movimento, em especial as novas modalidades de temporalização das imagens surgidas a partir do vídeo e das tecnologias digitais. Por um lado, as fotografias se expandem, se animam, comportando configurações imprevistas, em manifesta indiferença às convenções tradicionalmente associadas ao meio. Por sua vez, o cinema ganha versões para as galerias e museus, onde são frequentes as projeções em múltiplas telas e a criação de relações temporais paradoxais, de interrupções e de retardos no transcorrer das imagens, de modo igualmente original. Nesse território de negociações recíprocas entre as imagens estáticas e as imagens em movimento, emergem modalidades singulares de inscrição temporal, referidas às experiências da duração, da simultaneidade e da ubiquidade, irredutíveis às definições convencionais da fotografia instantânea e do cinema narrativo clássico.

Essas influências recíprocas entre as artes mecânicas resultou, nas últimas duas décadas, em um corpo significativo de trabalhos situados na interseção entre as imagens fixas e as imagens em movimento videográficas e cinematográficas. Diversos artistas, entre eles Alain Fleischer, Rosângela Rennó e André Parente, criaram trabalhos com fotografias projetadas e mobilizaram os mais diferentes dispositivos com o intuito de conferir fluidez às imagens fixas, ao passo que inúmeros realizadores promoveram a aceleração, o retardo ou o congelamento da imagem móvel, de modo a problematizar a concepção convencional do dispositivo cinematográfico e do fotograma.

A ultrapassagem das fronteiras entre as formas de expressão propicia o enfrentamento simultâneo de algumas proposições chaves sobre o papel do espectador contemporâneo. A percepção das reconfigurações das imagens fixas e das imagens-movimento no atual contexto de hibridização encontra-se diretamente associada aos modos de observar e de experimentar as imagens na atualidade. Situadas nesse lugar intermediário, essas imagens limiares solicitam uma experiência inaugural por parte do observador, frequentemente solicitado a expandir as suas habilidades perceptivas e cognitivas. Impuras, miscigenadas,

elas provocam um estado de hesitação no observador, uma vez manifesta a sua incapacidade para decidir de antemão a que sistema de mídia pertencem.

Do ponto de vista do espectador, importa indagar se a sua experiência com as imagens proporciona a expansão da sua capacidade de afecção, seu modo próprio de perceber o mundo e de se sensibilizar. Em se tratando do modo de existência das imagens, e das imagens tecnológicas em especial, tal indagação desdobra-se em uma outra inquietação, a de se inferir até que ponto as inovações tecnológicas – e a emergência da cultura digital – originam modelos de percepção e de cognição concernentes a um tipo de atitude crítica e participativa própria da contemporaneidade.

No momento atual, as fotografias apresentam-se, muitas vezes, de forma processual, no curso de uma duração, frequentemente projetadas em vídeo, como na instalação *Postcards,* de Lucas Bambozzi. Também o cinema experimenta mutações substanciais, estabelecendo novas relações com a arte ao migrar das salas tradicionais de exibição para as instituições tradicionais da arte. Transição que resulta, comumente, na projeção do filme em múltiplas telas e na assimilação das retóricas do vídeo e da imagem digital.

André Parente empregou a expressão *Forma cinema* (PARENTE, 2012: 37), para identificar o modelo hegemônico do cinema narrativo e linear, e chamar a atenção, 'para uma série de experimentações com o dispositivo cinematográfico que foram completamente recalcadas pela história do cinema', como o *cinema de atrações,* o *cinema expandido* e o cinema de museu. De modo semelhante, a história da fotografia encontra-se marcada por um modelo hegemônico, caracterizado pelo estatuto da imagem direta e instantânea, que podemos nomear de *Forma fotografia,* igualmente acompanhado de inúmeros movimentos nem sempre legitimados, como a fotografia pictorialista, a produção fotográfica das vanguardas históricas e as recentes configurações híbridas e temporalmente complexas da fotografia.

Estaremos especialmente atentos às obras produzidas sobre o signo da experimentação: elas terminaram por expandir as noções historicamente estabelecidas acerca do que são, ou do que deveriam ser, as imagens fixas e as imagens móveis, no âmbito técnico, estético e conceitual. Exatamente porque atravessam os campos tradicionalmente associados a um

meio específico, as obras aqui discutidas encontram-se frequentemente nesses territórios negligenciados pela Forma fotografia e pela Forma cinema.

Uma vez abordados de modo relacional, evidencia-se uma trajetória de contaminações mútuas entre fotógrafos e cineastas, de fotógrafos que trabalharam na fronteira da imagem-movimento e de diretores motivados pela lógica das imagens fixas, numa trajetória de contínua reinvenção dos dispositivos fotocinemáticos.

Os diferentes modos de inscrição do tempo, diretamente relacionadas às modalidades de participação do observador, destacam-se como o denominador comum dessas obras e, do ponto de vista teórico, encerram a problemática central do projeto. Diversas imagens do tempo – tempo intensivo, tempo bifurcado, tempo paradoxal, tempo complexo, tempos simultâneos –, foram empregadas com o intuito de descrever os efeitos, muitas vezes desestabilizadores, proporcionados pelas narrativas não-lineares e pela inscrição processual da imagem fixa. Por um lado, essas figuras do tempo – em confrontação com a concepção cronológica, linear e divisível –, comportam sobreposições e atravessamentos entre diferentes estratos temporais, demonstrando-se especialmente apropriadas à apreciação das configurações híbridas entre o cinema e a fotografia.

E, de modo ainda mais incisivo, nesse momento transicional marcado pela convergência tecnológica, essas concepções temporais parecem encerrar a própria lógica constitutiva dos híbridos foto-cine-vídeo-digitais. Por sua vez, no âmbito conceitual, essas concepções temporais encontram correspondência nas formulações de Gilles Deleuze sobre o cinema moderno, caracterizado pela imagem cristal, uma imagem direta do tempo, que dá a ver o tempo puro, na sua perpétua bifurcação entre um presente que passa e um passado que se conserva (DELEUZE, 1990: 102).

Diante dos novos estados da imagem facultados pelas tecnologias eletrônicas e digitais, priorizaremos o estabelecimento dos nexos com os movimentos historicamente relevantes da fotografia e do cinema, destacando as linhas de continuidade, mais do que as supostas relações de ruptura, com as formas analógicas precedentes. Por sua vez, relativamente às modalidades singulares de experiência sancionadas pelas características modular e fractal do código digital, buscaremos ressaltar a atual condição do espectador, mais participativo e

fisicamente envolvido sem, contudo, atribuir a essas inflexões o papel de ruptura com os modelos históricos de observação.

Privilegiaremos a releitura e a valorização dos híbridos modernos como uma estratégia suplementar à lógica dos discursos de legitimação das novas mídias, frequentemente articulados de modo a condicionar os processos de hibridação ao digital. A nossa apresentação parte desse cenário histórico e conceitual para, em uma abordagem pontual, voltar-se particularmente à produção dos artistas brasileiros, entre eles Lucas Bambozzi, Rosângela Rennó e André Parente.

As passagens e os movimentos entre as imagens proporcionam a emergência de novos modos de encadeamento, de interrupções, de retardos e de acelerações, alterando significativamente as margens de indeterminação do sujeito e o seu domínio afectivo. Defrontado com estas imagens incertas e com esses movimentos improváveis, como identificou Dubois (DUBOIS, 2003: 4), na impossibilidade de dar conta dessas experiências estéticas unicamente a partir das suas convicções pressupostas e dos seus hábitos perceptivos, o observador é solicitado a empreender um trabalho interno de assimilação, tão incerto e imprevisível quanto as imagens com que se defronta. Uma disposição física e psíquica do espectador, ele mesmo confrontado com os pressupostos da variabilidade, da instabilidade e da multiplicidade proporcionada pela dinâmica de atravessamento das imagens.

As recentes inovações tecnológicas são muitas vezes mobilizadas com o intuito de expandir o hiato entre percepção e ação, potencializando a importância do corpo na experiência estética. Nas condições de instabilidade e de quase imaterialidade das imagens contemporâneas, o corpo e os processos propioceptivos são convocados a suplementar esse déficit de substancialidade – ausência de suporte estável, projeções randômicas –, ele mesmo instado a participar de modo criativo nos processos de aquisição perceptiva e cognitiva.

Algumas relações apresentam-se significativamente alteradas no contexto atual, a ponto de provocarem uma reconfiguração das relações entre imagem e observador. “Sabe-se que, na terminologia moderna, a noção de limiar define a intensidade mínima para que um

estímulo possa suscitar uma resposta ou uma sensação. Ainda que esta noção permaneça válida do ponto de vista fisiológico, ela remete a um tipo de investigação que supõe limites claros entre diferentes tipos de estímulo e de resposta, entre sujeito e objeto, percepção e ação" (FATORELLI e BRUNO, 2006: 13).

O atual *status* da imagem técnica contemporânea emerge nesse momento no qual não é mais possível distinguir claramente esses dois polos segregados no espaço e constitutivamente diferentes, que tradicionalmente demarcaram limiares perceptivos estáveis. Certamente, não está em jogo, nesse momento transicional, a perda do real ou da referência e, muito menos, a disseminação de um tipo de visão abstrata e desencarnada.

Ao deslocar a imagem do seu contexto espacial e temporal de origem, como definiu Benjamin, ou ao subordiná-la a uma dimensão crescentemente maquínica, as tecnologias imagéticas recentes não produzem uma imagem de natureza puramente mental, alucinatória ou dissociada do real, e nem tampouco reconfiguram a visão em um plano fora do observador humano e sem referência ao mundo real. Convém, de modo bem diverso, perceber as mudanças processuais e perceptivas proporcionadas pelas transformações técnicas implementadas desde a modernidade, em especial, a nova lógica de criação e de circulação das imagens inauguradas pela fotografia e pelo cinema e, mais recentemente, pelas tecnologias eletrônicas e digitais.

Tais mudanças estão reencenando os modelos realistas e, simultaneamente, ampliando o poder produtivo do corpo no processo de aquisição perceptiva. Mais especificamente, trata-se de considerar o modo como os dispositivos híbridos do cinema-vídeo-digital reafirmam, em várias instâncias, os códigos e as convenções realistas historicamente associadas ao modelo de representação analógica e, por outro lado, ressaltar como esses mesmos dispositivos são mobilizados por diferentes artistas que investem em uma estética háptica enraizada na afectividade do corpo.

O trabalho de identificação dos pontos de continuidade entre as formas híbridas modernas e contemporâneas, um campo de investigação especialmente sensível nesse momento de passagem generalizada para a cultura digital, tem o sentido de destacar a

importância das práticas modernas intertextuais, inclusive a sua influência no desenvolvimento da estética contemporânea. Lev Manovich enfatiza essa relação ao inferir que “um dos efeitos gerais da revolução digital é o fato de que as estratégias estéticas das vanguardas históricas foram incorporadas aos comandos e às interfaces metafóricas dos programas de computador.

Em resumo, as vanguardas foram materializadas no computador” (MANOVICH, 2001: 15). Entretanto, cabe apontar, simultaneamente, as singularidades das mudanças em curso, sobretudo as novas possibilidades expressivas proporcionadas pela emergência das tecnologias imagéticas emergentes. Uma diferença relevante entre o moderno e o contemporâneo é a de que a produção moderna inscreve-se no interior de uma dialética de oposições excludentes, muitas vezes fixada em referência a um modelo idealizado, enquanto atualmente prevalecem as associações, as superposições e as interseções de imagens e de mídias, sem que se possam demarcar campos antagônicos ou determinações hierárquicas.

A fixação das distribuições hierárquicas, consagradas pela forma fotografia e pela forma cinema, impõe um duplo corte: uma cisão relativamente aos movimentos das vanguardas históricas e a reconfiguração dos lugares relativos dos movimentos precedentes, como o pictorialismo e o cinema de atrações, que passam a ser dimensionados negativamente, a partir de uma concepção evolutiva, técnica e formal do meio. Essa mesma lógica irá prevalecer em outros dois momentos posteriores da história dos dispositivos imagéticos de matriz tecnológica. Nas décadas de 1950/1960, época que coincide com o esgarçamento de alguns dos critérios valorativos essenciais do modelo convencional e, mais recentemente, nos anos 80/90, uma conjuntura em que se estabelecem novos trânsitos entre as imagens, favorecidos pelos dispositivos eletrônicos e digitais.

A identificação dessas quatro fases cruciais na trajetória da fotografia e do cinema distingue quatro conjunturas em que os discursos críticos e as práticas artísticas encontraram-se em flagrante disputa de legitimidade. Tanto no âmbito da arte quanto nos circuitos da crítica e do pensamento teórico, é recorrente encontrarmos uma atitude de acolhimento ou de ceticismo relativamente a essas conjunturas decisivas.

Uma outra distinção refere-se aos modos de temporalização da imagem. A crença no progresso material e nas utopias políticas promoveu, até o entreguerras, um fascínio pela velocidade que encontrou nos dispositivos imagéticos de última geração um potente aliado. Por sua vez, principalmente a partir dos anos 1950, acompanhamos o desenvolvimento, principalmente entre cineastas e artistas experimentais, de uma estética do lento e da desaceleração.

2. Objetivos

As obras aqui apresentadas despertam o observador não apenas ao provocarem uma sensação de estranhamento ou de subversão dos paradigmas modernistas mas, sobretudo, porque prefiguram uma relação complexa, paradoxal e ambígua, essencialmente contemporânea, com o tempo tal qual experienciado atualmente, um tempo rizomático, bifurcado, que comporta inúmeras dobras, irredutível ao tempo aristotélico, cronológico e sucessivo. Se as imagens e as suas configurações formais comportam a fragmentação e a descontinuidade, importa apontar que essa condição sobrevêm do regime temporal contemporaneamente compartilhado, marcado pela hiato, pela falha e pelos interstícios, decididamente perpassado pelo *entre,* pelos atravessamentos das fronteiras e pelo questionamento das hierarquias em todas os domínios. Como um sintoma mas ao mesmo tempo ensejando a irrupção de novas figuras do tempo, essas obras apresentam-se ao modo de mapas ou de cartografias, que demandam ser percorridas com o intuito de identificar os cruzamentos engendrados entre determinados dispositivos da arte e os arranjos perceptivos e cognitivos manifestos na experiência sensível.

O trânsito das imagens e entre as imagens inaugurado pela mobilidade da fotografia e expandido pelas tecnologias imagéticas eletrônicas e digitais estabelecem novas dinâmicas entre a obra e a sua percepção, da ordem da mutabilidade, que nos permitem, como observa Jorge La Ferla, ‘revisar a história dos meios audiovisuais’ (LA FERLA, 2009: 29). De modo a dimensionar a extensão destas mutações estabelecemos um percurso que se inicia com a identificação das singularidades do fotográfico e do cinematográfico para, a seguir, abordar as singularidades da cultura digital no âmbito dos trabalhos multimídia realizados na américa latina ao longo das últimas três décadas. O fio

condutor dessa trajetória é a tese de que o repertório destas novas imagens confirmam, desde as suas origens, a temporalidade complexa da fotografia e do cinema, propiciando o surgimento, no contexto das representações figurativas, de novas modalidades de temporalização das imagens. Uma trajetória, portanto, de assimilações e de contágios com a codificação analógica.

A nossa pesquisa parte desse cenário histórico e conceitual para, em uma abordagem pontual, repertoriar e analisar uma série de obras multimídia com base na fotografia expandida e, igualmente, obras destinadas a espaços imersivos virtuais, criadas por artistas latinoamericanos, que apresentam uma temporalidade complexa, entre elas, as instalações *Figuras na paisagem,* de André Parente, *Postcards,* de Lucas Bambozzi e *Experiência de Cinema,* de Rosangêla Rennó.

Ao contrário das obras de inúmeros artistas do hemisfério norte, objeto de extensas monografias e amplo reconhecimento por parte da crítica, parte significativa da produção artística latino-americana encontra-se dispersa e, frequentemente, destituída de visibilidade. No conjunto, os trabalhos desses artistas funcionam como instâncias dinamizadoras das relações tópicas engendradas pela sobreposição de mídias no contexto dos ambientes socioculturais latinoamenricano, singularizados por uma radical assimetria tecnológica no interior dos próprios territórios nacionais.

Após sucessivos períodos de descontinuidades, será apenas a partir da década de 1980 ou, de modo mais consistente, dos anos 1990, que surgirá uma geração de fotógrafos comprometidos, de modo duradouro, com a produção criativa ou experimental de natureza híbrida. Frequentemente mobilizando e atualizando a trajetória individual de artistas consagrados na segunda metade do século XX, essa geração ocupa, na atualidade, um papel decisivo nos cenários artísticos nacionais e internacionais, participando dos principais eventos locais – feiras, exposições, bienais, premiações e residências – e, frequentemente, representando os seus países nos foros internacionais.

No atual contexto de globalização cultural, importa indagar, desde a perspectiva histórica se, uma vez superada, ainda que de modo relativo e circunscrito à algumas nações, o período de vigência das ditaduras autoritárias, logramos, por fim, contornar as imagens

clichês e os velhos estereótipos associados ao exotismo, determinantes da nossa condição anacrônica, observada por longa data, no âmbito da divisão internacional dos bens simbólicos.

Cabe, igualmente, indagar sobre a abrangência da atual disseminação da cultura digital, nesse particular, se a anunciada democratização dos bens tecnológicos, finalmente acessíveis à amplos setores populares, com as decorrentes mudanças comportamentais e culturais resultantes do acesso à informação e à cultura em escala global, está alterando significativamente a posição relativa ocupada pelos trabalhos artísticos produzidos nos países periféricos, na divisão dos bens imateriais, tanto no âmbito do mercado internacional da arte quanto, no aspecto menos institucional, no seu lugar simbólico. Indagações ainda mais pungentes nesse momento de visibilidade internacional, de consagração relativa e de reconhecimento em certos domínios culturais, auferido por países como o Brasil e a Argentina.

3. Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo.* Chapecó: Argos, 2009.

ARANTES, Priscila. *@rte e mídia: perspectivas da estética digital.* São Paulo: Senac, 2005.

BARTHES, Roland. *A câmera clara.* Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984a.

____

. O terceiro sentido *in O óbvio e o obtuso.* Porto: Edições 70, 1984b.

____. O fotograma *in O óbvio e o obtuso.* Porto: Edições 70, 1984b.

____. Ao sair do cinema *in O rumor da língua.* Porto: Edições 70, 1987.

BAUDRY, Jean-Louis. "Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base". Em Ismail Xavier (org.), *A experiência do cinema.* Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

BEIGUELMAN, Giselle. *Link-se: arte/mídia/política/cibercultura.* São Paulo: Peirópolis, 2005.

BELLOUR, Raymond. "De um outro cinema". Em Katia Maciel (org.), *Transcinemas.* Rio de Janeiro: Editora Contra Capa, 2009.

____. "Cineistalações". Em Katia Maciel (org.), *Cinema Sim.* São Paulo, Itaú Cultural, 2008.

____. **"**Concerning the photographic". Em Karen Beckman e Jean Ma (eds.), *StillMoving – between cinema and photography.* London: Duke University Press, 2008.

____. *Entre-imagens – foto, cinema, vídeo.* Campinas: Papirus, 1997.

____. "A dupla hélice". Em André Parente (org.), *Imagem-máquina.* Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

BENJAMIN, Walter. "O autor como produtor". Em *Obras escolhidas,* vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1986a.

____. "A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica". Em *Obras escolhidas,* vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1986b.

____. "Pequena história da fotografia". Em *Obras escolhidas,* vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1986c.

BERGSON, Henry. *Matéria e memória*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1990.

____. *A evolução criadora.* Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

____. "O pensamento e o movente". Em *Os pensadores.* São Paulo: Abril Cultural, 1979.

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo.* Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

____. *O espaço literário.* Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

CAMPANY, David. *Photography and cinema.* London: Reaktion books, 2008.

COUCHOT, Edmond. *A tecnologia na arte – da fotografia à realidade virtual.* Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

CRARY, Jonathan. *Suspensions of perception – attention, spectacle, and modern culture.* Cambridge: MIT Press, 1999.

____. *Techniques of the Observer*. Cambridge: MIT Press, 1990.

DAGOGNET, François*. Etienne-Jules Marey – A Passion for the Trace.* Nova York: Zone Books, 1992.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora. 34, 1992.

____. *Cinema 2: A imagem-tempo.* São Paulo: Brasiliense, 1990.

____. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

____. *Cinema 1: A imagem-movimento.* São Paulo: Brasiliense, 1985.

DIDI-HUBERMAN, Geoge. *O que vemos, o que nos olha.* São Paulo: Editora 34, 1998.

DOANE, Mary Ann. *The emergence of cinematic time: modernity, contingency, the archive.* Cambridge: Harvard University Press; 2002.

DUBOIS, Philippe. "Sobre o 'efeito cinema' nas instalações contemporâneas de fotografia e vídeo". Em Katia Maciel (org.), *Transcinemas.* Rio de Janeiro: Editora Contra Capa, 2009.

____. *Cinema, vídeo, Godard.* São Paulo: Cossac Naify, 2004.

____. "Efeito filme: figuras, matérias e formas do cinema na fotografia". Em Alexandre Santos e Maria Ivone dos Santos (orgs.), *A fotografia nos processos artísticos contemporâneos.* Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004a.

____. *Movimentos improváveis – o efeito cinema na arte contemporânea.* Catálogo da exposição. Rio de Janeiro; Centro Cultural Banco do Brasil, 2003.

____. "Photography mise-en-film: autobiographical (hi)stories and psychic apparatuses". Em Patrice Petro (ed.), *Fugitive images – From photography to vídeo.* Bloomington: Indiana University Press, 1995.

____. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Editora Papirus, 1994.

DUGUET, Anne-Marie. *Déjouer l'image – Créations électroniques et numériques.* Nimes: Éditions Jacqueline Chambon, 2002.

FATORELLI, Antonio e Fernanda Bruno (orgs.). *Limiares da imagem – tecnologia e estética na cultura contemporânea.* Rio de Janeiro: Mauad, 2006.

FATORELLI, Antonio. *Fotografia contemporânea – entre o cinema, o vídeo e as novas mídias.* Rio de Janeiro: Senac, 2013.

FLUSSER, Vilén. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Hucitec, 1985.

FOSTER, Hal. *The return of the real: the anvnt-garde at the end of the century.* Cambridge: MIT Press, 1996.

GIANNETTI, Claudia. *Estética digital.* Belo Horizonte: C/ Arte, 2006.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *A Modernização dos Sentidos.* São Paulo: Ed. 34, 1998.

GUNNING, Tom. "O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema". Em Leo Charney e Vanessa Schwartz (orgs.), *O cinema e a invenção da vida moderna.* São Paulo: Cossac Naify, 2004.

HANSEN, Mark B. N. *Bodies in code.* Nova York: Routledge, 2006.

____. *New philosophy for new media.* Cambridge: MIT Press, 2004.

HUYSSEN, Andreas. *Memórias do modernismo.* Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

JONES, Caroline A. (ed.). Sensorium – embodied experience, technology, and contemporary art. Cambridge: MIT Press, 2006.

KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico.* Barcelona, 2002.

____. *A voyage on the north sea – art in the age of the post-medium condition.* Nova York: Thames & Hudson, 1999.

LA FERLA, Jorge. Cine (y) digital: aproximaciones a possibles convergencias entre el cinematógrafo y la computadora. Buenos Aires: Manantial, 2009.

LATOUR, Bruno (ed). *Jamais fomos modernos.* Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

LEVIN, Thomas. "O terremoto de representação: composição digital e a estética tensa de imagem heterocrônica". Em Antonio Fatorelli e Fernanda Bruno (orgs.), *Limiares da imagem - tecnologia e estética na cultura contemporânea.* Rio de Janeiro: Maud, 2006.

LUZ, Rogerio. "Um outro tempo". Em Antonio Fatorelli e Katia Maciel (orgs.), *O que se vê, o que é visto – uma experiência transcinemas.* Rio de Janeiro: Editora Contra Capa, 2010.

MACHADO, Arlindo. *Arte e mídia.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

____. *Máquina e imaginário.* São Paulo: EDUSP, 1993.

MACHADO, Roberto. *Deleuze, a arte e a filosofia.* Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

MANOVICH, Lev. *The language of new media.* Cambridge: MIT Press, 2002.

____. "The paradoxes of digital photography". Em *Photography after photography – memory and representation in the digital age.* Amsterdam: Overseas Publishers, 1996.

MELLO, Christine. *Extremidades do vídeo.* São Paulo: Editora Senac, 2008.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível.* São Paulo: Perspectiva, 1984.

____ . *Fenomenologia da percepção.* Rio de Janeiro: Livraria Freitas Bastos, 1971.

MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem e movimento.* Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

MITCHELL, William J. *The reconfigured eye – visual truth in the post-phtographic era.* Cambridge: MIT Press, 1994.

PARENTE, André. *Cinema em trânsito – cinema, arte contemporânea e novas mídias.* Rio de Janeiro: Azougue, 2012.

____. A forma cinema: variações e rupturas. Em Katia Maciel (org.), *Transcinemas.* Rio de Janeiro: Editora Contra Capa, 2009.

____. Cinema de exposição: o dispositivo em contra/campo. Em Revista Poiesis nº 12. Niterói, 2008.

PEIXOTO, Nelson Brissac. "Mapear um mundo sem limites". Em Adauto Novaes (org.), *Muito além do espetáculo.* São Paulo: Senac, 2005.

____. *Paisagens urbanas*. São Paulo: Editora do SENAC, 1996.

PELBART, Peter Pál. *O tempo não-reconciliado.* São Paulo: Perspectiva, 1998.

PETRO, Patrice (ed.). *Fugitive images – from photography to video.* Bloomington: Indiana University Press, 1995.

RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens.* Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

ROSEN, Philip. *Change mummified: cinema, historicity, theory.* Minnesota: University of Minnesota Press, 2001.

SANTAELLA, Lucia e Winfried Nöth. *Imagem – cognição, semiótica, mídia.* São Paulo: Iluminuras, 1998.

SHAW, Jeffrey e Peter Weibel (ed.). *Future Cinema: the cinematic imaginary after film.* Cambridge: MIT Press, 2003.

SITNEY, P. Adams. *Visionary film – The american avant-garde, 1943-2000.* Nova York: Oxford University Press, 2002.

SOBCHACK, Vivian. *Carnal thoughts – embodiment and moving image culture.* Berkeley: University of California Press, 2004.

SUTTON, Damian. *Photography, cinema, memory – the cristal image of time.* London: University of Minnesota Press, 2009.

VIRILIO, Paul. *A arte do motor.* São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

____. *A máquina de visão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico – a opacidade e a transparência.* Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 2005.

7. Cronograma

Mês/Atividades	Planejamento	Pesquisa	Redação	Produção e Pós-produção do livro	Vínculo com diferentes grupos de pesquisa	Divulgação dos resultados
Janeiro						
Fevereiro						
Março						
Abril						
Maio						
Junho						
Julho						
Agosto						
Setembro						
Outubro						
Novembro						
Dezembro						

8. Impacto para o desenvolvimento do PPGCOM/UFRJ

Nos últimos anos a pós-graduação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro tem recebido nos cursos de mestrado e doutorado muitos artistas e críticos para o desenvolvimento de suas pesquisas em arte contemporânea brasileira. Acreditamos que a aprovação do presente projeto representará um avanço para as condições do aprofundamento das questões emergentes no campo da arte e tecnologia e também para a produção experimental desta área no âmbito da américa latina.