

# SOBREVIVÊNCIA: CONCEITOS E PROCESSOS ARTÍSTICOS DENTRO DE DUAS VÍDEOINSTALAÇÕES

Anahy Jorge  
anahymjorge@gmail.com  
Faculdade de Artes Visuais - UFG

ISSN 2316-6479

## Resumo

O presente artigo analisa a presença de conteúdos diversos, para além do contexto artístico, que perpassa a obra de arte desde sua instauração. O estudo de tais conteúdos foram orientados de duas formas: pelos saberes conceituais e pelos materiais escolhidos. Abordaremos esse contexto mediante o processo artístico de duas vídeoinstalações: *La recherche d'un visage pour Stella Venezianer*, do artista Alain Fleischer, e *Além do olhar*, de nossa autoria. Desses dois processos artísticos estaremos focalizando os cruzamentos entre as linguagens artísticas (vídeo, escultura, fotografia) com outros contextos, tais como a História, a Filosofia dentro da Fotografia (sobrevivência da imagem) e a Biologia (sobrevivência da alma)

**Palavras-chave:** processo artístico, sobrevivência da alma, sobrevivência da imagem.

## Abstract

This article analyzes the presence of diverse contents beyond the artistic context that permeates the artwork since its establishment. The study of such contents were oriented in two ways: by the conceptual knowledge and the materials chosen. We will cover this context through the artistic process of two video installations: *A la recherche d'un visage pour Stella Venezianer*, by the artist Alain Fleischer, and *Beyond the look*, by us. These two artistic processes will be focusing on the intersections between art forms (video, sculpture, photography) with other contexts, such as history, Philosophy within the Photography (survival of the image) and Biology (survival of the soul).

**Keywords:** artistic process, survival of the soul, survival of the image.

## 1. Processo artístico e conteúdos contrabandeados

Temos como objetivo focalizar a prática artística, esse caldeirão de ações, conhecimentos, acasos, e descobertas, erros e acertos, em duas vídeoinstalações. Precisamente, os conteúdos que perpassam as obras, oriundos de outros campos de estudos, fora dos parâmetros artísticos. Para tanto e para uma maior compreensão do que propomos, faz-se necessário atermo-nos inicialmente aos conceitos de processo artístico e de conteúdos contrabandeados e não ligados.

O processo artístico constitui um período de tempo que se instaura, precisamente, entre duas margens importantes da trajetória da obra: as ideias iniciais e a obra finalizada. Sobre este assunto, os estudos de Sandra Rey (1996, p. 87) vão nos dizer: “A obra se faz bem antes de começarmos de fazê-la no atelier”, ou seja, surge com as ideias que o artista se permite ter ou as que lhe são próximas. É um período de tempo em que muitas ideias vão sendo

consideradas ou desconsideradas, construindo camadas estruturais importantes para o aparecimento da obra. Segundo a autora, “a obra interpela os seus sentidos quando está em volta com ela” (1996, p. 87), ou seja, o artista se vê processado por sua produção. Podemos dizer que o processo artístico constitui uma trama muitas vezes desconhecida, desconexa, profundamente vinculada a outros saberes culturais, diferentes do que se entende como artístico.

Sabemos que esse cruzamento de ideias e conteúdos é comum a todos os campos de estudos e que vai emergir também no contexto artístico, no campo das artes, como consequência de uma curiosidade em buscar aberturas e, por isso mesmo, uma descoberta de algo que existe entre as coisas, entre as relações que escapam ao observador comum (PALMADE, 1977).

Em cada encontro, as coisas se comportam de forma diferente, segundo a vontade do artista. Neste sentido, eles mixam suas obras, mais precisamente seus processos artísticos, realizando o que Edgar Morin (PETRAGLIA, s.d.) denomina forma livre de contrabandear saberes, trazendo conteúdos de diversas áreas, promovendo diálogos entre as ciências. Nesse percurso, a autora afirma “que tudo se liga a tudo, numa rede relacional e interdependente” (Sd, p. 09). Podemos compreender que nada está em processo de isolamento, e sim de relações.

Ainda conforme essas relações conceituais, Marcel Jean (1998) vai vê-los de forma diferente. Ele explica a presença de certos conteúdos externos à pesquisa artística, denominando-os assuntos *não ligados*. Ele os identifica como “conteúdos que vêm de todos os domínios do saber, tanto das ciências da natureza quanto das ciências ditas humanas” (p. 58). Não poderíamos dizer que sejam indispensáveis, mas o autor afirma que a obra sentiria sua ausência. Esses diversos conhecimentos que vibram dentro das propostas artísticas são oriundos, segundo Marcel Jean (1998), de duas fontes: dos posicionamentos conceituais e da dimensão material da obra. Digamos também que são provenientes do escopo cultural do artista que influenciará os assuntos a serem discutidos e, conseqüentemente, os materiais a serem escolhidos.

O presente estudo focaliza as relações que o desenrolar da obra vai reverberar junto com tais conteúdos científicos. São cruzamentos que muitas vezes chegam como resíduos na obra finalizada, formas importantes para o amadurecimento das ideias, gerando outros campos de discussão para o desenvolvimento do projeto artístico. Como mencionamos anteriormente, objetivamos focalizar as relações que vão além da obra de arte, especificadamente em duas videoinstalações: *La recherche d'un visage pour Stella Venezianer*, do artista francês Alain Fleischer, e *Além do Olhar*, de nossa autoria.

Para a realização do estudo foi necessária a utilização de uma metodologia que focalizasse os dados concretos recolhidos no curso da criação da obra, ou

seja, durante o desenrolar do fazer. A Poïética<sup>1</sup> (ZÉRAFFA, 1975; PASSERON, 1996) será a metodologia que iremos utilizar, ou seja, uma ciência que focaliza a obra durante o seu processo de construção, permeando o seu desenvolvimento, seus materiais e suas ações. Neste sentido, acreditamos que, ao utilizar o ponto de vista da produção, estaremos analisando e descobrindo as intenções artísticas e focalizando os efeitos pesquisados, mediante diferentes estratégias e operações realizadas. Para ajudar este processo, utilizamos duas ferramentas para a captura das informações necessárias para a compreensão mais aprofundada da obra: os jornais de bordo e a entrevista com o artista<sup>2</sup>.

## 2. Descrição do processo artístico da videoinstalação *Á la recherche d'un visage pour Stella Venezianer*, de Alain Fleischer

A primeira vez que soubemos da existência da videoinstalação *Á la recherche d'un visage pour Stella Venezianer*<sup>3</sup> foi lendo o livro *La nuit sans Stella*, de Alain Fleischer. Nele, o cineasta e poeta faz uma descrição da história da obra, mostrando uma série de rostos femininos de mulheres judias, entre 20 e 30 anos, fotografadas jovens e sorridentes. Segundo o artista, sua especialização dificulta a realização de uma boa documentação visual. Dessa forma, vamos nos ater ao depoimento detalhado que o artista nos concedeu em entrevista e que nos informa muito do processo realizado, das escolhas de materiais e da sua especialização final.

O primeiro elemento importante dessa instalação são as imagens captadas pelo artista. Ele realiza uma coleção de imagens fotográficas das tumbas da sessão israelita de um cemitério italiano, cujas lápides possuem imagens e nomes impressos em medalhões. Alain Fleischer fotografa as imagens de mulheres que morreram antes de 1930, ou seja, antes da grande catástrofe do nazismo, durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Em relação ao processo de escolha, ele menciona que selecionou aquelas que lhe apraziam, que lhe agradaram mais visualmente.

Sua intenção, segundo disse, era a de salvar essas mulheres de uma segunda morte, a morte pelo esquecimento, pela memória. Sobre esse resgate, Boris Kossoy (2001) menciona o fato de o fragmento da imagem fotográfica ser a perpetuação de um momento que não se repetirá. Visualizando essa questão e contextualizando o período histórico ao qual a instalação remete, ou seja, o advento da Segunda Guerra Mundial, essas mulheres não teriam mais suas famílias para

1 Poïética é a ciência que analisa o desenvolvimento da obra, ou seja, a história de sua construção.

2 Foi realizada uma entrevista em 2006 com o artista, videasta, poeta, cineasta Alain Fleischer, na qual ele descreveu todo o processo artístico da instalação *La recherche d'un visage pour Stella Venezianer*. A entrevista foi realizada em julho de 2006 na Universidade do Quebec em Montreal.

3 Em português, *À procura de um rosto para Stela Venezianer*.

visitá-las, pranteá-las, seja porque morreram nos campos de concentração, seja pela fuga em massa dos judeus italianos ante o nazismo. E, sem ter quem as visitasse, elas literalmente desapareceriam ou seriam transportadas para outro espaço em outro cemitério. Isso significa a ocorrência do que Kossoy (2001, p. 156) indica: o “visível fotográfico ali registrado desmaterializa-se”.

Incentivado por essa questão, Fleischer inicia um processo de coleta de imagens, indo pessoalmente ao cemitério, escolhendo uma a uma (Ilustração I). Ele enquadra cada medalhão na sua câmara fotográfica, centraliza a imagem e retira as informações secundárias que ali estavam contidas. Dessa forma, adquire um conjunto de 340 imagens, que serão divididas em oito grupos e inseridas em oito diapositivos. Ou seja, cada diapositivo comportará uma série de 40 imagens de mulheres.

Um segundo elemento escolhido pelo artista para participar do contexto da obra, é uma antiga capela francesa desativada, entre as muitas na Europa em situação semelhante, e que hoje está consagrada às exposições artísticas. Esse sentido de abandono, de estrutura deteriorada, rachaduras, descuido vai se incorporar às projeções existentes na obra.

O processo de espacialização da instalação é simples e interessante. No fundo escuro da capela, Fleischer instala oito projetores; no outro lado do mesmo espaço veem-se cortinas pretas onduladas. Os visitantes participam da obra de uma forma ativa: eles recebem pequenos espelhos que, ao serem manipulados no espaço, refletem os raios luminosos das projeções. Ou seja, as projeções tornam-se visíveis pela ação do espectador. Segundo o artista, isso foi possível graças aos efeitos proporcionados pelas cortinas escuras ao fundo.

Ao captar o fecho de projeção, o espectador as projetava, ele mesmo, pelas paredes, teto e chão do espaço de exposição. Desta forma, o grande elemento da obra constitui a presença do espectador, pois ela ocorre exclusivamente com a sua presença. Aqui, encontramos uma influência vinda do campo do Teatro, ou seja, o conceito de duração, de presença e a implicação do espectador. A videoinstalação ocorre durante um certo período de tempo e com a presença do espectador. O historiador e crítico de arte Michael Fried (2007), em sua crítica ao minimalismo, considera tais conceitos como oriundos do domínio do teatro. É dessa forma que compreendemos o conceito de teatro emergindo juntamente com a participação do espectador na obra.

Como mencionamos anteriormente, o cenário arquitetônico e histórico colabora com a obra inserindo rachaduras, paredes carcomidas, um descaso que, ao envolver a estrutura interna da igreja, se junta a cada projeção de rosto feminino. Em seus estudos sobre o conceito de instalação, Stéphane Huchet

(2006) menciona a importância da arquitetura do lugar, ou seja, como essas obras deveriam ser percebidas e compreendidas na sua relação com o espaço que as abriga. O dispositivo empregado envolve a arquitetura do lugar e, principalmente, as condições sobre as quais ela deveria ser percebida e compreendida.

Aspectos filosóficos emergem com a obra, oriundos dos campos da fotografia e do vídeo. O conceito de sobrevivência que está subentendido na proposta de Fleischer diz respeito à “aparição das imagens”.<sup>4</sup> O artista salienta que a fotografia fala da morte, sim, mas sua intenção focaliza com maior intensidade a capacidade que essa linguagem tem de fazer reaparecer as pessoas, de mostrar que elas podem retornar. Em relação ao contexto do cinema, vamos ver que está aliado à luz que aparece com a projeção das imagens. Segundo o artista, isso se deve à facilidade de se projetar a fotografia. Uma imagem projetada é uma imagem que ilumina, clarifica o espaço de exposição. Cria-se outro espaço dentro do espaço físico. Nesse processo, a imagem fotográfica pode se desprender e ser projetada em vários suportes. Ela torna-se imagem e luz. As projeções tornaram-se dispositivos para clarear o espaço de exposição. O ato de projetar a fotografia, realizado por Fleischer, é uma grande influência que o cinema oferece para a videoinstalação.

O conceito de anamnese discutido no contexto do vídeo será a outra vertente do conceito de sobrevivência. A autora Françoise Parfait (2001) destaca que as imagens videográficas estão sempre no presente da gravação da obra, da captação das imagens. No caso da instalação de Fleischer, a obra torna-se um lugar imersivo, com imagens em movimento, englobando completamente o espectador, impulsionando-o a participar dela. Criando vínculos com o presente, o artista consegue por alguns instantes reviver suas imagens na duração da videoinstalação. Ambos os elementos captados por ele indicam um passado, uma história em busca de sobrevivência, ambos mortos ou na eminência de uma morte. Nessa obra, não temos como separar as igrejas abandonadas com o conceito de morte, conceito que emerge também das imagens projetadas das mulheres. Os materiais de base, mulheres e igreja, falam por si.

### **3. Descrição do processo artístico da videoinstalação *Além do olhar*, de nossa autoria**

A videoinstalação *Além do olhar* é constituída de duas vídeoanimações realizadas a partir de imagem fixas, fotografias, objetos em porcelana e adesivos inseridos em uma das paredes e em cada objeto espalhado no chão do espaço de exposição. O primeiro elemento a ser analisado são duas coleções de ima-

---

4 Palavras do artista, em entrevista que nos foi concedida em 2006.

gens fotográficas obtidas em duas instituições museológicas: Museu McCord (Montréal, Canadá) e Museu Paulista (São Paulo). São dois conjuntos de imagens de mulheres brasileiras e canadenses, fotografadas entre os anos de 1860 e 1930. Essa escolha temporal se dá em razão do desejo de estarmos falando da morte, ou seja, de mulheres mortas.

A primeira coleção de imagens fotográficas realizada foi a das mulheres canadenses, adquiridas na sua totalidade mediante fotocópia, processo simples de reprodução. Com esse processo, a visibilidade de cada rosto fica apagada, comprometendo a nitidez da imagem. Mas o que inicialmente foi considerado uma perda, um desastre processual proporcionando pelo acaso, passou a ser, com o tempo, algo representativo daquela realidade, ou seja, tornou-se metaforicamente o rosto/apagado de cada mulher. Não tivemos contato com o acervo do Museu Paulista, mas adquirimos escolhido por terceiros, uma coleção de cem imagens em baixa resolução. Aqui visualizamos a presença do conceito de história na linguagem da fotografia. A imagem fotográfica surge como memória de um espaço de tempo, do mundo físico e natural, da vida individual e social (Kossoy, 2003).

Os contatos com os acervos dos museus canadense e brasileiro foram impactantes para a elaboração da obra. O estar diante de um acervo museológico de mais de três mil imagens fotográficas, como o canadense, foi decisivo para a elaboração da instalação. Ver uma imagem após outra, e assim, milhares, intensificou o nosso questionamento sobre a morte<sup>5</sup>. Outras questões surgiram, como sua possível inexistência diante daquela multidão de indivíduos. Com tantas imagens, tantos rostos distintos, como conceber que não exista uma continuação de vida após a morte? Nesse momento, a obra artística volta-se para questões mais metafísicas e a experiências que vínhamos desenvolvendo paralelamente ao trabalho artístico. Este incorpora parte das experiências extracerebrais que estamos realizando como pesquisadora, a mais de dez anos. Aos poucos tais assuntos vão sendo inseridos nas propostas artísticas. O processo artístico incorpora nossas experiências individuais, mediante *ampliações sucessivas* (BORER, 2001).

Em relação aos objetos em porcelana, eles foram manipulados, via moldagem, mais de quinhentos objetos, explorando os conceitos de reprodução, manipulação e multiplicidade. Didi-Huberman (2008) traz a conotação para o sentido de apagamento que existe também no processo de moldagem. O acaso age no procedimento, deixando marcas, bolhas, rachaduras, diminuindo a semelhança que existe entre os produtos reproduzidos. O molde transmite, em linhas gerais, a face uniforme de uma matriz, mas o acaso que o processo impõe tornam os

5 O conceito de morte já estava sendo desenvolvido mediante a morte da memória, a morte de uma identidade e, agora, a morte do corpo físico.

procedimentos abertos a pequenas modificações, que fazem uma boneca de porcelana ser diferente da outra.

Alguns objetos/bonecas foram pintados ora com esmaltes brancos, ora com um acabamento brutal. O fato é que nenhum é exatamente igual ao outro. Esses objetos pelo chão recebem somente uma única iluminação: as projeções das duas animações. Em relação a elas, grandiosas e monumentais, os objetos são minúsculos. O que minimiza a diferença entre os dois elementos é a quantidade de objetos, que toma literalmente o espaço da sala expositiva.

No alto de cada objeto foram colocados adesivos com os prenomes das mulheres, e na parede, todos os sobrenomes encontrados nos documentos do arquivo do Museu MacCord. Os nomes das mulheres formam, então, uma relação que as liga às trezentas bonecas de porcelana distribuídas pelo chão, invadindo todo o espaço arquitetônico do lugar, cada uma trazendo um nome escrito ou o vazio. Essa coleção de sobrenomes foi a base para uma pesquisa que fizemos de nomes encontrados em uma lista telefônica atual. É como se mencionássemos a existência de elos entre aquelas mulheres de outrora e esses sobrenomes encontrados no hoje. A obra traz a afirmação que as mulheres (rostos) de ontem estão presentemente em outra vida, o que sugere a possibilidade de sobrevivência no tempo.

A espacialização contou com duas monumentais vídeoanimações, espécies de janelas, do alto ao chão da sala de exposição, ou seja, invadindo a arquitetura do lugar. Tais animações estavam continuamente em movimento, às vezes rápidos, às vezes lentos. Movimentavam-se da direita para a esquerda e vice-versa, clareando o ambiente expositivo, influência vinda do campo do cinema. Cada rosto estampado nas fotografias foi modelado para se fundir no outro, para dar um sentido de fusão, de transformação.

As trezentas cabeças de bonecas se espalhavam, invadindo todos os espaços existentes. Aqui, o conceito de arquitetura aparece junto ao de cinema, quando a obra invade o lugar, seja pelas monumentais projeções luminosas das duas animações seja pelos objetos invadindo até os pequenos espaços da sala de exposição.

Em relação ao espectador, vamos observar que ele entra no recinto ou olhando para baixo, numa tentativa de visualizar os pequenos objetos e seus códigos, ou olhando para o alto, para a movimentação dos diversos rostos nas duas animações. Ele anda pelo espaço cuidadosamente, pois os objetos não permitem um avanço em velocidade. O espectador participa como se estivesse em uma cena de teatro, será ele que irá descobrir as relações entre os elementos existentes na obra. O contexto teatral (duração e participação) emerge com a presença do observador que pode entrar, caminhar entre as pequenas cabeças

de porcelana, olhar para as grandes janelas com os rostos de mulheres brasileiras e canadenses, enfim, participando ou não da instalação.

#### **4. Transpassando aos cruzamentos encontrados: a sobrevivência da imagem e da alma**

As duas videoinstalações possuem questionamentos sobre a morte da imagem e as formas diferentes de apresentar sua sobrevivência, surgindo um dado a mais: o conceito de sobrevivência da alma. Em cada processo, cada artista visualiza suas imagens revitalizando-as, usando de tentativas de sobrevivências por meio de formas diferentes de espacialização, de enquadramento dos rostos, de projeções luminosas, do uso de objetos (rostos de porcelanas e espelhos) e de relacionamento/provocamento com o espectador.

Esses dois caminhos processuais utilizam cruzamentos teóricos semelhantes dentro do contexto da arte com o cinema, a fotografia, o teatro, a arquitetura, a história. Em cada confluência, cada trabalho metaboliza a presença desses campos de conteúdos de formas distintas. A intenção de Alain Fleischer focaliza as questões históricas do judaísmo e as consequências com o advento da morte em massa nos campos de concentração durante a Segunda Guerra Mundial. E, como consequência dessa tragédia, nós observamos a segunda morte de um grupo de mulheres enterradas em um cemitério italiano. Sabemos que a fotografia remete, ao mesmo tempo, ao conceito de morte e ao de vida. O artista utilizará o conceito de aparição revivendo suas imagens em contextos diferentes, nunca antes vivenciados por elas, como as igrejas. As palavras de Fleischer mencionam essa intenção:

Pas seulement de dire qu'ils ont disparu, mais de montrer que ces personnes peuvent revenir. À l'opposé de la disparition des êtres, il y a l'apparition des images; donc, j'aime beaucoup faire apparaître des images photographiques. C'est ainsi que cette installation est basée sur un système d'apparition<sup>6</sup>.

Entre os conceitos de luto estudados por Tisseron (1999), o artista Alain Fleischer vai adotar aquele que acredita na sobrevivência do ser fotografado. Arte e inconsciente tornam-se a confluência mais forte a ser aprofundado nesse momento, extrapolando os cruzamentos anteriormente estudados.

Em relação à nossa obra, nela vamos encontrar também formas diferentes de se discutir a morte e a sobrevivência não somente da imagem, mas também

6 "Não somente de dizer que elas desapareceram, mas de mostrar que essas pessoas podem retornar. Em oposição a desaparecimento dos seres, há o aparecimento das imagens; portanto eu gosto muito de fazer aparecer imagens fotográficas. É assim que esta instalação está baseada sobre um sistema de aparecimento."



da alma. Para além de fazer aparecer as imagens, mencionando que estão lá, buscamos contextos aparentemente metafísicos aliados aos da Biologia, envolvendo ao corpo físico. Em meio à obra, encontramos a influência da pesquisa realizada pelo professor canadense Ian Stevenson (2002) junto a um conjunto de mais de 2.600 crianças que se lembram de suas vidas anteriores. Ao se basear nas informações dadas por essas crianças, todas menores de sete anos, o autor reúne e compara as informações concernentes ao indivíduo da vida precedente. Procura sua identidade, sua família, seu lugar de residência, as circunstâncias de sua morte. Nesse segundo momento constata a veracidade das informações dadas pelas crianças com uma criteriosa pesquisa de campo. Liga essas informações passadas, lembranças das crianças, às marcas de nascença existentes na vida atual.

Ele chega à conclusão que as crianças se lembram da vida anterior, de suas mortes, e que alguma ação sofrida no passado (que ocasionou suas mortes) pode influenciar o seu presente corpo físico. Outro dado interessante é que ele percebeu que em alguns casos o indivíduo renasce dentro da mesma família.

Mediante as repetições de casos onde corpos físicos atuais são marcados por ações sofridas no passado, ele (Stevenson, 257) deduz a existência de um “veículo que transporta as lembranças do corpo físico assim como as lembranças cognitivas e comportamentais.” Uma espécie de sobrevivência do ser.

Na vídeoinstalação, as imagens das vídeoanimações vão estabelecer relações semelhantes com os objetos em porcelana, cheios de marcas de um procedimento operacional que proporciona uma riqueza de detalhes, de bolhas e de diferenças. As imagens de mulheres mortas estão ligadas aos objetos tanto pelos nomes, captados em listas telefônicas, como pelas marcas que metaforicamente trazem. Aqui, estamos visualizando duas formas de se falar do conceito de sobrevivência. As marcas simbolizam acontecimentos passados, enquanto que os nomes são herdados das antigas famílias das quais, hipoteticamente, poderiam fazer parte. Em todos os casos, vamos visualizar a questão metafísica da vida após a morte pelo viés do contexto teórico da Biologia.

## 5. Conclusão

O conceito de sobrevivência emerge de diversas formas dentro das duas propostas, transbordando em meio a outros conteúdos que estão fora do campo artístico. O conceito de sobrevivência é desenvolvido unindo-se os estudos da Filosofia à fotografia, ao vídeo, ao teatro e ao cinema. Em outros momentos, vamos ver que podemos estudar o mesmo conceito via Biologia, com pesquisas

que estão acompanhando crianças, coletando dados e estabelecendo relações entre vidas passadas e as atuais, por meio de marcas e cicatrizes. Ou seja, resquícios que chegam até o presente por meio da Biologia.

É o grande caldeirão da prática artística apresentando diversos conteúdos transartísticos. Muitos não chegam a obra finalizada senão como vestígios. No transcorrer do desenrolar da obra, vamos perceber o conceito de sobrevivência constituindo-se de um grande campo transpassado e explicado por diversos conteúdos teóricos vindos da: História, Fotografia, Vídeo, Arquitetura e Biologia.

## 6. Referências

- BORER, Alain. *Joseph Beuys*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. p. 237.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'empreinte*. France: Centre Georges Pompidou, 1997. 193 p.
- FLEISCHER, Alain. *La nuit sans Stella*. Paris: Actes Sud, 1995. 68 p.
- FRIED, Michael. *Contre la théâtralité: Du minimalisme à la photographie contemporaine*. France: Éditions Gallimard, 2007. 269p.
- HUCHET, Stéphane. A instalação em situação. In: *Concepções Contemporâneas da Arte*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p. 17-45.
- JEAN, Marcel. Création, créativité, expression. In: *La création artistique à l'Université : actes du colloque de la Commission de la recherche de l'Université Laval*. Québec: Université Laval, 2000. p. 53-67.
- KOSSOY, Boris. *Fotografia & História*. São Paulo: Atelier Editorial, 2003, 165p.
- MÈREDIEU, Florence de. *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*. Paris: Bordas Cultures, 1994. 406 p.
- PALMADE, Guy. De L'interdisciplinarité en général dans *Interdisciplinarité et idéologies*. Paris : Éditions Anthropos, 1977. p. 15-44.
- PARFAIT, Françoise. *Vidéo, un art contemporain*. France: Éditions du regard, 2001. 366 p.
- PASSERON, René. *Poïétique et répétition*. Paris: Éditions Clancier-Guénéaud, 1982, p. 9-20.
- PETRAGLIA, Izabel. *Edgar Morin: Complexidade, transdisciplinaridade e incerteza*. Uninov.br, 1-9. Disponível:< [http://www4.uninove.br/grupec/EdgarMorin\\_Complexidade.htm](http://www4.uninove.br/grupec/EdgarMorin_Complexidade.htm)>. Acesso em :24/12/2011

STEVENSON, Ian. *Réincarnation et Biologie*. Paris: Éditions Dervy, 2002. 263 p

REY, Sandra. *Da prática á teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em Poéticas Visuais*. In. Porto Arte. Porto Alegre, v.7, n.13, p.81-95. Nov. 1996.

TISSERON, Serge. *Le mystère de la chambre claire*. Paris: Flammarion, 1999.182 p.

ZÉRAFFA, Michel. Le langage poïétique. In: *Recherches poïétiques*. Paris: Éditions Klincksieck,1975. p. 43-74.

---

### **Minicurrículo**

Anahy Jorge possui graduação em Artes Visuais, UFG, 1990; Mestrado em Arte Publicitária e Produção Simbólica, ECA-USP, 1994-1997; Prima Obra, 1999; MAC, Goiânia, 2003; MAC, São Paulo, 2004; Itaú Cultural, 2004; Doctorat d'études et pratiques des arts, UQAM, Canadá, 2004 a 2009; Bolsista da CAPES, 2004-2006; ANPAP, 2005, 2009; Cdex, UQAM, Canada, 2006, 2007 e 2009; Art Mûr, Canadá, 2008; FAV, Goiânia, 2009; Coordenadora do Curso de Artes Visuais, 2010 a 2013; MAC, Goiânia, 2011.