REVISTA DA FUNDARTE
Ano 15 – Número 30 – Julho/Dezembro 2015

Sobre imagens e contato com imagens

Carmem Lúcia Capra[1]
Universidade Estadual do Rio Grande do Sul - UERGS

Resumo: Esse ensaio desenvolve uma breve incursão no conceito de imagem, tendo como intenção de fundo o campo da educação. Inicialmente, trata do engendramento entre tempo e espaço na fotografia como possibilidade de fabricação de algo novo, através de ideias de Walter Benjamin. Segue com o jogo empreendido pela palavra e pela imagem em uma tentativa de fender a noção de representação, com Michel Foucault, e a imagem como realização e objeto de passagem na renovação do pensamento, com Georges Didi-Huberman. Ao fim, o conceito duchampiano *inframince* é proposto como um dos estados possíveis para o contato com imagens.

Palavras-chave: Imagem; representação; educação.

Abstract: This essay aims to provide a brief incursion into the concept of image, having as a background the field of education. Initially approaches the engendering of time and space in photography as possibility of making something new, through Walter Benjamin's ideas. Follow with the game undertaken by word and image in an attempt to break the notion of representation, with Michel Foucault. With Georges Didi-Huberman, the image is understood as realization and object of passage, which interrupts the knowledge and renews the thought. Finally, Marcel Duchamp's *inframince* concept is proposed as one of the possible states for contact with images in education.

Keywords: Image; representation; education.

1.

Produzimos imagem desde os mais remotos tempos. Isso se tornou um problema a ser discutido somente a partir da gênese da imagem mediada por um aparelho. Ao mesmo tempo em que o debate ao redor da invenção da fotografia no século XIX foi capaz de considerá-la uma prática perversa, pecaminosa – dar existência a uma imagem/criatura de alguém seria comparável ao trabalho divino –, também se reconheceu que, com a imagem fotográfica, veio algo estranho e novo, não redutível ao gênio artístico do fotógrafo e que não quer ou pode extinguir-se no objeto artístico (BENJAMIN, 1993a).

[1]Licenciada em Educação Artística pela Universidade de Caxias do Sul (UCS) e mestre em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Atualmente, é professora assistente da Graduação em Artes Visuais: Licenciatura da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (UERGS) e doutoranda no Programa de Pós-Graduação da FACED - UFRGS.

CAPRA, Carmen Lúcia. Sobre imagens e contato com imagens. *Revista da Fundarte*, Montenegro, ano 15, n. 30, p. 73-84, jul./dez. 2015. Disponível em: <http://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/index>.

A imagem fotográfica implementou uma noção de espaço-tempo muito diferente do que é oferecido por um quadro. Mesmo considerando as garantias necessárias à feitura da fotografia – equipamento e planejamento, por exemplo – e os limites técnicos de seus primórdios, como o longo período de exposição para a sensibilização das chapas[2], o que a fotografia permitiu ao olhar não pode ser encarado simplesmente como o que foi capturado pela câmera, porque, se por um lado os modelos precisavam de apoios e pedestais para aguentarem imóveis a lenta captura da imagem, por outro o resultado em imagem permitiria ao observador tratar com elementos espaço-temporais, um certo "aqui e agora" que constituiu a imagem,

> [...] lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo, olhando para trás. A natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente. (BENJAMIN, 1993a, p. 94).

Espaço e tempo, alargados na captura da imagem fotográfica, fazem falar os acasos e as menores coisas, mundos de imagens que só podem ter grandeza e possibilidade de formulação na imagem fotográfica.

Então levemos em consideração que, na fotografia antiga, variadas maneiras de engendrar tempo e espaço trabalhavam e eram trabalhadas na constituição da imagem: o longo período de sustentação da pose que fazia crescer o modelo dentro da imagem; a herança da artesania de outras práticas artísticas, necessária ao trabalho do fotógrafo; a luta da luz em um *"continuum* absoluto para sair da sombra". Camada por camada a imagem ia se tornando uma figura com aura, uma "aparição única de uma coisa distante*"* por mais próxima que estivesse do que foi retratado (BENJAMIN, 1993a, p. 101).

Nas condições descritas, imagens com aura são únicas e duráveis, o que se modificou sensivelmente quando as imagens passaram a ser produzidas no campo

2 "Os acessórios desses retratos, com seus pedestais, balaustradas e mesas ovais evocam o tempo em que, devido à longa duração da pose, os modelos precisavam ter pontos de apoio para ficarem imóveis." (BENJAMIN, 1993a, p. 98). No filme "Mr. Turner" (LEIGH, 2014), é possível ter uma ideia na sequência da ida do pintor a um estúdio fotográfico.

da transitoriedade e da reprodutibilidade. O aperfeiçoamento das lentes teria levado à eliminação da aura pelo registro de objetos como espelhos em imagens breves, feitas para a posse rápida. Imagens passaram a evocar a superfície da semelhança com seu objeto ignorando o elaborado afastamento de tempo e espaço necessários à percepção de nós mesmos. O instantâneo na geração da imagem mostra mais do objeto, faz uma imagem aderida a ele, sob a pena da supressão das camadas de espaço-tempo que o observador habitaria.

Um terreno perigoso: assim pensa o filósofo quando analisa a fotografia "criativa", aquela cuja tarefa passa a ser proporcionar a visão simultânea de "(...) resultados mais exatos como símbolos da vida" (BENJAMIN, 1993a, p. 105). Se essa criatividade ou posição morta, para usar as palavras do autor, propagou-se com rapidez, levou à afirmação da imagem fotográfica como fetiche, "(…) cujos traços só devem a vida à alternância das modas." (BENJAMIN, 1993a, p. 105). Nesse sentido, atuar na "fotografia criativa" seria ceder a modos passageiros, da moda.

> Nela se desmascara a atitude de uma fotografia capaz de realizar infinitas montagens como uma luta de conservas, mas incapaz de compreender um único dos contextos humanos em que ela aparece. Essa fotografia está mais a serviço do valor de venda de suas criações, por mais oníricas que sejam, que a serviço do conhecimento. (BENJAMIN, 1993a, p. 106).

Se a energia de uma imagem se der por associação ou aproximação ao mundo, é porque está a serviço de conservar, reproduzir ou ter alguma funcionalidade. Mas se a imagem estabelecer-se por construção – a dita fabricação, por Benjamin –, dando a conhecer algo que não seja a exatidão das coisas, aí poderá proporcionar experimentação e aprendizado.

2.

O que um quadro, obra concluída e exposta, produz? O que está no quadro: coisa, ideia, objeto ausente e presentificado? O que existe no espaço entre o objeto e a ideia desse objeto? As palavras parecem pouco eficazes na elaboração de uma resposta, e também às palavras poderíamos replicar as mesmas perguntas.

CAPRA, Carmen Lúcia. Sobre imagens e contato com imagens. *Revista da Fundarte*, Montenegro, ano 15, n. 30, p. 73-84, jul./dez. 2015. Disponível em: <http://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/index>.

Foucault (2001) esmiúça uma trama de contradição entre imagem e texto adotando para isso *Les deux mystères. Aube à l´antipode*[3], de René Magritte. O desenho apresenta um cachimbo em um quadro emoldurado, apresentado num cavalete sobre o chão. Nesse quadro, abaixo do cachimbo, está a frase manuscrita: "Isto não é um cachimbo". Acima do cavalete paira uma forma maior, sem suporte ou base, que é outro cachimbo: afirmação do primeiro negado pela frase, uma segunda forma de cachimbo que também "não é um cachimbo".

O desenho faz pensar: aquilo que conhecemos está contido na forma desenhada e no grafismo da palavra? Quanto do objeto conhecido está no desenho, quanto dele está na palavra? Desenho e palavra teriam a pretensão de cercar a ideia, prendendo as coisas, mas Foucault identifica uma armadilha no desenho de Magritte, uma diabrura, como um caligrama[4] cuidadosamente desfeito: "(…) a estranheza dessa figura é apenas a 'contradição' entre a imagem e o texto. Por uma boa razão: ali só poderia haver contradição entre dois enunciados, ou dentro de um único e mesmo enunciado." (FOUCAULT, 2001, p. 249). Porque uma operação anula a outra, incentiva-se o exercício iniciando pela primeira figura e a negação da frase; esse conjunto contraditório fixado em moldura; essa moldura, sobre um cavalete de pontas finas, essa situação com a figura flutuante acima. "Cada elemento da figura, sua posição recíproca e sua relação decorrem dessa operação anulada desde que ela foi realizada." (FOUCAULT, 2001, p. 250).

Forma, espaços e grafia fazem jorrar a rede das significações que perturbam todas as correspondências tradicionais entre linguagem e imagem. Forma e letra, ambos são desenhos. Apresentadas no mesmo espaço do quadro e remetendo-se ao mesmo, não o tratam da mesma forma, pois cada um em seu lugar e tamanho assume uma função, qual seja da coisa, do nome ou do pensamento. Porém o

[3] Disponível em <http://www.christies.com/lotfinder/prints-multiples/rene-magritte-les-deux-mysteres-5705498-details.aspx>. Acesso em: 3 nov. 2015.
[4] Caligrama é uma forma textual, geralmente um poema, cuja configuração tem a forma de que trata o poema. Foucault refere-se ao caligrama como tautologia. Ver <http://www.guillaume-apollinaire.fr/calligrammes.htm> para conhecer caligramas de Guillaume Apollinaire. Acesso em 4 nov. 2015.

filósofo chama a atenção para um semi-silêncio que separa o texto e a figura, a área branca entre uma coisa e outra, uma ausência de espaço onde

> […] a fibra das palavras desapareceu definitivamente. Desaparição que, do outro lado da fenda, o texto constata tristemente: isto não é um cachimbo. […] entre eles não pode passar mais do que a formulação do divórcio, o enunciado que contesta ao mesmo tempo o nome do desenho e a referência do texto. (FOUCAULT, 2001, p. 254).

Mesmo que uma figura tenha semelhança a uma coisa, "(...) e isto basta para que se introduza no jogo da pintura um enunciado evidente, banal, mil vezes repetido (…)" (FOUCAULT, 2001, p. 256), a similitude é quase sempre um jogo silencioso, pois não havendo garantia de lugar comum entre imagem e coisa, nem entre palavra e coisa, imagem e palavra estão liberadas da representação, da afirmação. "Pintar não é afirmar." (FOUCAULT, 2001, p. 263).

O que pode revigorar a relação com imagens é a destituição do lugar comum entre coisa, palavra, imagem e pensamento. Ter que é próprio do trabalho da arte usar de jogos espaciais, testando limites e vãos para desmanchar ligações pré-fixadas, restrições, condicionamentos. Na educação (e na educação em artes visuais), seria muito mais jogar com limites e vãos das imagens, da escrita e do pensamento do que atuar no âmbito do ensino, das pedagogias ou dos estágios de compreensão.

3.

Imaginar é fazer imagem na mente. Para Didi-Huberman (2011, 2012), contudo, imaginar tem mais a ver com o real, com realização, do que com fantasia ou frivolidade. Para o filósofo, as imagens tocam o real, e isso não quer dizer que elas o façam para revelar verdades sobre a realidade. Dizer que as imagens tocam o real é para considerar que nesse contato, inflamam-se. As imagens ardem, pois algo lhes acontece, o "com tato" as energiza e as alimenta de uma potência única.

É fácil concordar que a imagem se impõe nos diversos estratos da vida. Mesmo que sirva aos diversos campos do conhecimento humano como documento, obra, monumento ou ciência, se propaga irrestritamente, ao mesmo tempo em que

sofre censura e destruição. Não ocorreu antes na história que a imagem sofresse

> [...] tantos dilaceramentos, tantas reivindicações contraditórias e tantas rejeições cruzadas, manipulações imorais e execrações moralizantes. Como orientar-se em todas estas bifurcações, em todas estas armadilhas potenciais? (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 209).

Essa situação paradoxal possibilita falar mais do caráter ardente da imagem, porém é o caso de traçar outra linha de pensamento, não sobre incidência ou veto, mas sobre sua própria sobrevivência. “Sabemos que cada memória está sempre ameaçada pelo esquecimento, cada tesouro ameaçado pela pilhagem, cada tumba ameaçada pela profanação.” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 210). É o caso de pensar que a condução de uma imagem até chegar a nós acinzenta tal arquivo de duas formas: pelo tempo que cruzou e pelas cinzas de tudo o que ardeu ao seu redor. É como se a imagem que resta, prova da destruição de tantas outras imagens, contivesse uma potencial inflamação na memória do fogo em que não foi dizimada.

Encontramos então um “(...) imenso e rizomático arquivo de imagens heterogêneas difícil de dominar, de organizar e de entender (...)” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 211): fotografias, estampas, pinturas, máscaras mortuárias, miniaturas, ilustrações, objetos, para citar uma variedade de exemplos. Operar com fragmentos de coisas que tanto resistiram como escaparam de desaparecer irá assim solicitar uma arqueologia do saber das imagens, um trabalho tanto de imaginação quanto de montagem. Acontecerá então de ter a imagem como objeto lacunar, de passagem, de montagem e de um não saber para poder em seguida perguntar: o que a imagem pode dar a conhecer?

Claro que, para dar algo a conhecer, a imagem deve antes existir. A permanência física de uma imagem é um fato que não deve mesmo ser negligenciado. Há um profundo valor na persistência das imagens, que aqui não se refere à preservação de documentos ou de antiguidades, mas da possibilidade de contato com um conhecimento que está latente. Imaginação, montagem e não saber são formas de tocar as imagens e, quem sabe, arder com elas.

Nessa abordagem, Didi-Huberman (2012) agrega ideias de outros

CAPRA, Carmen Lúcia. Sobre imagens e contato com imagens. *Revista da Fundarte*, Montenegro, ano 15, n. 30, p. 73-84, jul./dez. 2015. Disponível em: <http://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/index>.

pensadores para desvincular a noção de história de uma habitual prática memorativa para uma prática de construção de historicidades por montagem. A partir de Walter Benjamin, considera que a história escovada a contrapelo é a chance de fazer emergir o devir das coisas, das sociedades e das imagens. E com Aby Warburg, a quem importa o nada resultante dos processos de destruição acontecidos na história, é pelos restos sobreviventes que podemos apenas sugerir aproximações[5].

> Porque não está orientada simplesmente, a montagem, escapa às teleologias, torna visíveis as sobrevivências, os anacronismos, os encontros de temporalidades contraditórias que afetam cada objeto, cada acontecimento, cada pessoa, cada gesto. Então, o historiador renuncia a contar "uma história" mas, ao fazê-lo, consegue mostrar que a história não é senão todas as complexidades do tempo, todos os estratos da arqueologia, todos os pontilhados do destino. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.212).

Com isso posto, convém considerar que entender as imagens não seja algo feito sem esforço. Cinzas que chegaram ao presente, não se pode dizer que efetivamente estejam no presente. "E é justamente por que as imagens não estão 'no presente' que são capazes de tornar visíveis as relações de tempo mais complexas que incumbem a memória da história." (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 213), pois a imagem é capaz de criar percepções de tempo que são irredutíveis ao presente, instalando um duplo movimento de escape das teleologias: interrogar as imagens no presente para que história e memória sejam interrogadas nas imagens.

O que está sendo apresentado é muito distinto do devaneio, essa diferença importa se fizermos uma aproximação à educação. Sendo imagem objeto de passagem, de montagem e de não saber, com ela se faz a realidade ao contrário. Pela imagem interrompem-se saberes. Ao instalar um caos nesse arquivo de passagem, a imagem ardente interrompe o que está a priori – o signo, a lei –, e renova o pensar com um novo pensamento. "Isto supõe, portanto, olhar 'a arte' a partir de sua função vital: urgente, ardente tanto como paciente." (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 214).

[5] Historiador de arte, Aby Warburg (1866-1929) teve como um de seus principais projetos o Atlas de Imagens Mnemosyne. Pode-se conhecer mais sobre o autor consultando o acervo do Instituto Warburg, disponível em: <http://warburg.sas.ac.uk/home/>. Acesso em: 4 nov. 2015.

Para que uma imagem renove o pensamento e dê algo a conhecer em processos educativos, é preciso criar condições para saber-se olhado e concernido, habitando os espaços vazios da imagem durante um tempo (como o modelo habitava o tempo da pose da foto antiga). Se pudermos penetrar nessas fendas, poderemos superar a crença irrestrita na visão, na representação e na supremacia da linguagem sobre o olhar.

Debaixo da cinza, no ardor da brasa, há volumes vazios ardendo em surpreendente movimento na memória, à nossa espera.

4.

Nesta última parte, permito-me fazer uma escrita que se assemelha à expedição profunda na memória realizada por Benjamin (1993c). Trago pequenas ideias que ganharam vibração conforme mergulhava nas leituras dos autores, todas do espaço-tempo da memória que, trazidas ao presente, me olham de alguma forma.

Exercitar a memória é também tocar nos vazios do esquecimento. Ativar a memória é necessariamente lidar com a montagem de restos e fragmentos, como se imagens de história estivessem arquivadas em um atlas móvel e fossem acionadas por estímulos de intensidades que podem variar da mera associação a uma rede mais profunda de significações.

Se as imagens sobreviventes do mundo da cultura não se dão facilmente, as imagens da memória também não. Na memória, igualmente lidamos com um misto de imagens, espaços e tempos imbricados por reminiscência e ficção, imagem e imaginação, que nos atendem ressoando tanto evidências quanto enigmas. Assim, lidar com conjuntos de imagens da memória é trazer à montagem a própria história.

Por outro lado, em que resultaria o esvaziamento do atlas da memória? O que produziria o desfazer desse arquivo pelo esquecimento, o que seria possível imaginar? Pois bem, quebra-cabeça, jogo de memória, caça-palavras são jogos para exercitar o movimento mental e preservar a sanidade. Quando há perda fisiológica

CAPRA, Carmen Lúcia. Sobre imagens e contato com imagens. *Revista da Fundarte*, Montenegro, ano 15, n. 30, p. 73-84, jul./dez. 2015. Disponível em: <http://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/index>.

da memória, os olhos que se movem sobre as peças do quebra-cabeça buscando um encaixe correto, encontrarão, talvez, um encaixe qualquer. No jogo de memória, procura-se nas cartas espalhadas um par de figuras iguais que, conforme a condição, poderá ser um par de outra natureza, um trio, a figura sozinha. No diagrama de letras embaralhadas, catar letra por letra conserva a memória da palavra, mas pode tornar-se uma completa invenção. Nesses jogos, encaixes, pares e palavras são condições dadas que, (re)movidos pela falha da memória, fabricam algo novo. Antes de um temor, a perda da memória vem fazer o papel de metáfora para o trabalho do acaso, aquele que dá uma intensidade estética aos acontecimentos, como diria Foucault (2011, p.83), realizando uma criação.

Não estaria, também eu, jogando com a memória nesse texto? Caçando palavras, jogo com elas evocando ideias-imagens na escrita. Algo como entrar e perder-se num mundo de imagens e ideias expressas por palavras e ter de encontrar modos, articular formas, sentidos. Entre a realidade do mundo, o que li e o que penso, fazer esse texto é como traçar o quadro dentro do quadro como Magritte, sentindo a presença das molduras nas palavras e os vãos finos que também as compõem, procurando desfazer essências nas ideias para encontrar, mesmo frágil, uma criação.

Inframince[6] é um conceito trazido para fazer parte desse processo de escrita e pensamento. Significa ultrafino, o menor intervalo possível que de tão mínimo, pode apenas ser imaginado. Intervalo ultrafino de tempo, de estado, de espaço, porém não completamente irreal, só pode ser descrito por exemplos: a diferença entre a camisa limpa e a mesma camisa usada uma vez; o calor de um assento que acaba de ser deixado; a diferença entre o contato do creme com as paredes de seu próprio recipiente.

Trata-se de um conceito criado por Marcel Duchamp, figura fundamental da arte das primeiras décadas do século XX. Para Duchamp, a arte somente poderia

[6] *Inframince,* palavra francesa, é comumente traduzida como *ultrafino* em Português, *infraleve* em Espanhol e *infrathin* em Inglês. *Inframince* é também o título de parte de uma coleção póstuma de notas de Duchamp publicados por Paul Matisse.

CAPRA, Carmen Lúcia. Sobre imagens e contato com imagens. *Revista da Fundarte*, Montenegro, ano 15, n. 30, p. 73-84, jul./dez. 2015. Disponível em: <http://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/index>.

permitir ver o mundo um pouco mais claramente, sem constituir poderes de emancipação ou redenção de uma sociedade que havia promovido duas guerras mundiais. Dada a impotência com que o objeto artístico vinha se constituindo, o artista empreendeu a transição daquela arte enquanto obra para uma arte enquanto ideia.

Inframince, assim,

> […] consiste em designar um estado de suspensão no tempo e no espaço, o entre-estados, a superfície de transição. Para o artista, significa o grau qualitativo em que o mesmo se transforma em seu contrário, sem que se possa decidir o que ainda é o mesmo e o que já é outro. (BLAUTH, 2005, p.140).

O pensar ultrafino é um pensar em dimensões físicas e temporais que, de muito pequenas que são, comparam-se a imaginações sobre o tempo e o espaço, "ninharias", "microacontecimentos" (FOUCAULT, 2011).

Finalizando este ensaio, *inframince* pode ser o que a fotografia fabrica; *inframince* compõe a substância das imagens, sua aura e seu ardor; ultrafina é a suspensão de tempo e espaço para aventurar-se através do que nos olha na imagem. Daí a potência de considerar que "finas superfícies de contato" (SILVA, 2005), leves diferenças, montagens, podem fazer das coisas, outras coisas.

As ideias exercitadas neste ensaio podem, na educação, chamar atenção ao que a tradição escolar geralmente consome, pois na larga espessura do trabalho escolar de objetivos, avaliações, reflexões, refinar tornando mais apurado o pensamento e o processo de educação é comprometer-se em um ultrafino contato com o presente, a escola, a vida, que pode torná-los outros.

Referências

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. (Obras escolhidas, v. 1). São Paulo: Brasiliense, 1993a, p.91-107.

_____. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____.

Magia e técnica, arte e política. (Obras escolhidas, v. 1). São Paulo: Brasiliense, 1993b, p.197-221.

_____. Infância em Berlim. In: *Rua de mão única* (Obras Escolhidas, v. 2). São Paulo: Brasiliense, 1993c, p.71-142.

BLAUTH, Lurdi. *Marcas, passagens e condensações:* (des)encaminhamentos de um processo de gravura (tese de doutorado). Porto Alegre: UFRGS, 2005. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/5478/000515847.pdf?sequence=1>. Acesso em: 30 out. 2015.

DIDI-HUBERMAN. Quando as imagens tocam o real. *PÓS:* Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da escola de Belas Artes da UFMG, vol.2, n.4, nov. 2012, p.204-219. Texto disponível em: <http://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/60/62>. Acesso em: 3 out. 2015.

_____. De semelhança a semelhança. *Alea – Estudos neolatinos,* vol. 13, n. 1, janeiro-junho, 2011, p.26-51. Texto disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/alea/v13n1/a03v13n1.pdf>. Acesso em: 3 out. 2015.

_____. A inelutável cisão do ver. O evitamento do vazio: crença ou tautologia. In: _____. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998, p.29-48.

FOUCAULT, Michel. O retorno de Pierre Rivière. _____. *Ditos e Escritos VII* – Arte, epistemologia, filosofia e história da medicina. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011, p.79-90.

_____. Isso não é um cachimbo. In: _____. *Ditos e Escritos III* – Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p.247-246.

FRANCA, Patrícia. L'Infra-mince, Zona de Sombra e o tempo do entre-dois. In: *Porto Arte.* Revista de Artes Visuais, vol. 9, n 16, Porto Alegre: Instituto de Artes - UFRGS, 1999. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/download/27748/16348>. Acesso em: 10 nov. 2015.

LOBO, José Francisco Guerrero. *Fragilidad e infraleve*: Michel Foucault y Marcel Duchamp. Revista de Arte y Estética Contemporanea, Mérida, p.63-72, 2007. Julio / Diciembre. Disponível em: <http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/20522>. Acesso em: 5 nov. 2015.

Mr. Turner. Mike Leigh. Reino Unido: Thin Man Films, 2014. 150 minutos.

Legendado, Color.

SILVA, Mariana Silva da. *Superfície do contato*: fronteiras e espaçamentos. 2005. 203 f. Dissertação de mestrado - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

CAPRA, Carmen Lúcia. Sobre imagens e contato com imagens. *Revista da Fundarte*, Montenegro, ano 15, n. 30, p. 73-84, jul./dez. 2015. Disponível em: <http://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/index>.