

# Novos Paradigmas para a relação entre Imagem e Interação

Fernando Fogliano<sup>1</sup>

## Resumo:

**Processos interativos estão no cerne da emergência da consciência humana e da produção de significados. A arte busca, na vida, construir novos significados para os processos interativos que ocorrem cotidianamente. A partir do conceito de linguagem trazido por Lakoff, podem-se considerar as narrativas como processos inerentes não somente a linguagem como também a interatividade. Essa constatação permite-nos avançar nas reflexões que envolvem imagem e interatividade nas experiências estéticas propostas no campo das artes tecnológicas.**

## Subjetividade e Arte Contemporânea

A Arte e a Cultura contemporânea seriam mais bem compreendidas se fossem considerados aspectos subjetivos de sua experiencição junto da diversidade material e conceitual de seus produtos. Avanços recentes nas neurociências, mais especificamente aqueles provenientes de um campo recém-inaugurado da neuroestética apontam a experiência estética como aspecto central nos processos cognitivos produzidos com resultado da interação com os produtos provenientes da arte, e que esta se origina nos estímulos sensoriais que a concretude desses produtos pode produzir. O estético na arte “relaciona-se com o que é percebido como belo e recompensador” é a conclusão a que chegaram Ishizu e Zeki (2011) quando discorreram sobre a inadequação da ideia de “significância da forma” proposta pelo historiador de arte Clive Bell<sup>2</sup>. Segundo Bell a beleza visual advinha de alguma qualidade comum e peculiar aos objetos estéticos. O que Ishizu e Zeki perceberam é que a experiência estética é um fenômeno cognitivo de natureza subjetiva, independente de propriedades particulares dos objetos e abarca aqueles constituídos dentro e fora dos padrões de beleza formal. Sabe-se a partir desses estudos que existe uma forma objetiva para entender e medir objetivamente a experiência consciente e estética através da observação do estado de excitação dos neurônios situados numa estrutura cortical do cérebro denominada córtex médio órbita frontal (mOFC) (idem).

A partir de um viés diferente, porém convergente, a filósofa Juliane Rebentisch (2011: pg. 219 – 245) argumenta que é vantajoso considerar a arte contemporânea a partir de dois aspectos principais: o borramento de limites e a experiência. Para a autora, estas são noções mais adequadas para a tarefa de compreender a arte contemporânea e considerar sua produção do que “pós-história” ou “cultura do espetáculo”. Tais categorias são importantes, pois apontam para mudanças fundamentais na teoria e prática artística, mudança esta fundamental para a compreensão da arte contemporânea. Contudo para Rebentisch (2011, p.219) estas não são as melhores categorias para descrever esta mudança.

Borramento de limites como um título geral para o desenvolvimento artístico que colocou em questão a unidade da arte e das artes (para as últimas três ou quatro décadas

---

<sup>1</sup> Professor Pesquisador do Centro Universitário Senac de São Paulo.  
Email para contato - fernandofogliano@gmail.com

<sup>2</sup> 1 Bell C (1921) Art. London: Chatto and Windus. 292 p.

“borramento de limites” (*boundary crossing*) de fato foram as mais populares palavras-chave no discurso internacional sobre a arte contemporânea; “experiência” como categoria central de uma teoria estética – parcialmente motivada por esse desenvolvimento artístico – que não mais tenta conceitualizar o verdadeiro conteúdo da arte no contexto de um sistema filosófico (para as últimas três ou quatro décadas a noção de “experiência” de fato foi o ponto focal do debate na estética filosófica, pelo menos na Alemanha). (Rebentisch, 2011, p.220).

A “deslimitação” do conceito tradicional de obra artística através de várias formas de borramento de fronteiras e a mudança metodológica em direção à categoria de experiência desafiaram as narrativas modernistas e com elas os juízos críticos sobre a arte, a filosofia e da história da arte. As produções realizadas a partir da década de 1960 dissolveram os limites entre os gêneros artísticos estabelecidos pelo projeto modernista apoiado num desenvolvimento histórico homogêneo e contíguo. Considerar a arte contemporânea a partir deste novo ponto de vista implica na crítica à ideia modernista de uma determinação objetiva do trabalho de arte, abrindo esta questão para leituras potencialmente conflitantes (idem, 221). Tais conflitos poderiam estar relacionados ao que Changeux (2013, p.94) denomina “cristalizações normativas”. Estas podem ser confrontadas na medida em que julgamentos individuais criam o que o autor chama de “pressões críticas e justificativas para mudanças de princípio”, tendo na linguagem e na escrita os mecanismos à disposição para a elaboração de regras e sua difusão. Changeux ao considerar a questão da ciência e da normatividade ética (idem, p. 96) vai apontar a necessidade para que, em face aos avanços da ciência, surja um “forte contingente” para a universalidade na reflexão ética. Sugere-se aqui que essa proposta avance para o campo da reflexão sobre a Arte, como sinaliza Rebentisch, ao considerar leituras potencialmente conflitantes. Para Changuex (ibidem) é sempre muito útil elevar o debate do nível do mosaico de comunidades morais, e poderíamos acrescentar aqui também aquelas que se agregam em torno de conceitos ou modelos abstratos descritores da realidade, na busca de uma perspectiva mais aberta e própria da espécie humana.

...é sempre muito útil para elevar o debate do nível do mosaico de comunidades morais, com suas convenções sociais múltiplas e contingentes (com frequência muito intransigentes), ao de um *corpus* de sentimentos morais mais abertos e próprio à espécie humana (Changeux 2013, p.96).

Essa mudança estratégica na abordagem crítica sobre a produção contemporânea no campo da Arte, e da própria condição humana, parece inexorável, dadas as complexas características dessa produção, impenetrável às abordagens críticas clássicas, o que obriga ao abandono do discurso normativo e histórico para considerar a arte a partir da experiência consciente como categoria central para a teoria estética (Rebentisch: 2011, p. 220).

Agora, da forma como vejo, isto não significa nem o fim da história tampouco o fim da determinação conceitual da arte ou de seu julgamento crítico como tal – trata-se apenas do fim de uma problemática noção objetivista de história, arte e crítica. Ambos, o fenômeno do borramento entre limites na arte e a mudança conceitual em direção à experiência estética, respondem ao problema do objetivismo modernista. Portanto, acredito que quando a arte contemporânea dissolve convicções básicas da alta teoria modernista da arte, isto deveria ser compreendido como um movimento de esclarecimento estético, de progresso, se você assim preferir (Rebentisch, 2011, p. 211).

Ao considerar o campo da neuroestética, Changeux atribui à arte o papel de estabelecer uma “comunicação intersubjetiva” que “implica motivações e emoções em harmonia

com a razão, mas sem progresso evidente e em constante renovação” (idem, p. 97). Essa atividade relaciona-se diretamente aos processos neurocognitivos levando a um maior desenvolvimento da consciência e da organização do cérebro levando à expansão do córtex cerebral e “mais particularmente dos córtices de associação pré-frontal, parietotemporal e cingulado, em relação estreita com o sistema límbico” (idem, p.98). Essa perspectiva parece oferecer uma abordagem universal e necessária para a arte como uma atividade estratégica em nossa busca pela permanência, permitindo que seja considerada como um traço cultural evolutivo da espécie humana. Veremos adiante que essa perspectiva é compartilhada por outros estudiosos.

Ainda em consideração à impossibilidade do acesso objetivo à Arte e sua produção é oportuno lembrar que embora essa questão tenha surgido no contexto da reflexão sobre a arte, com o caso das vanguardas artísticas (Ricardo Fabbrini, 2012), não constitui novidade em outros campos do conhecimento. O início do século XX testemunhou desenvolvimentos oriundos dos campos da Física e da Matemática que desmantelaram o “mito da objetividade”. Goldstein (2013, p. 31) elenca entre esses desenvolvimentos científicos os teoremas da Incompletude de Gödel, as teorias da Relatividade de Einstein e o Princípio da Incerteza de Heisenberg. Os impactos das ideias subjacentes a essas imensas contribuições à Cultura não pode ser considerados em profundidade aqui, de forma que apenas poucas de suas consequências, particularmente no que concerne ao teorema da Incompletude, serão consideradas.

Para Goldstein (idem, p. 21) as consequências dos teoremas da Incompletude são de grande impacto:

A inevitável incompletude até de nossos sistemas formais de pensamento demonstra que não existe um fundamento sólido que sirva de base a qualquer sistema. Todas as verdades – mesmo aquelas que pareciam tão certas a ponto de serem imunes a toda possibilidade de revisão – são essencialmente manipuladas. De fato, a própria noção da verdade objetiva é um mito socialmente construído. Nossas mentes cognoscentes não estão entranhadas na verdade. Pelo contrário, toda a noção de verdade esta entranhada em nossas mentes, elas próprias os laços involuntários de formas organizacionais de influência. A epistemologia nada mais é que a sociologia do poder. Assim é, de certa forma, a versão pós-moderna de Gödel (Goldstein 2008, p. 21).

A inexorabilidade da subjetividade coloca a empreitada da construção da realidade sob a responsabilidade dos processos coletivos colaborativos, intersubjetivos e essencialmente contraditórios, visto que os paradoxos de Gödel desmantelaram o princípio do terceiro excluído. As leituras potencialmente conflitantes a que nos referimos acima fazem parte deste cenário aqui construído. O universo que somos capazes de descrever é precário e contaminado pelas contradições, híbrido em sua essência. A noção de pureza também já teve seu fim no universo da biologia e da genética. Essa mesma ideia associada ao princípio do terceiro excluído também perde sustentação no campo da lógica, dando possibilidade do surgimento da lógica paraconscisntente que concebe o universo a partir da contradição.

Sem querer estender a questão da subjetividade mais do que o necessário para os objetivos aqui propostos, parece ser oportuno trazer as principais teses do Realismo Crítico de Bunge (Mahner, 2001, p. 28) que parecem ser mais adequadas para o campo da Arte do que o Platonismo Matemático, na medida em os objetos da Arte são concretos ao contrário dos conceitos matemáticos. Isso não obstante, por exemplo, o

fato de que o número 4 é par e que o número 25 é ímpar e que sejam ambos quadrados perfeitos constituam propriedades tão objetivas quanto as propriedades físicas da luz e da gravidade (Goldstein, 2008, p. 38). São as seguintes as hipóteses do realismo crítico bungeano e que fecham coerentemente, ainda que parcialmente, a reflexão sobre a questão da subjetividade e a Arte Contemporânea aqui delineada:

1. Existem coisas por si só, isto é, objetos cuja existência independe de qualquer mente. (notar que o quantificador é existencial, não universal: artefatos, embora não mentais, dependem de mentes para seu design e operação).
2. Coisas são cognoscíveis, embora apenas parcialmente e por sucessivas aproximações ao invés de exaustivamente e de uma só vez.
3. Qualquer conhecimento de uma coisa em si é atingido conjuntamente pela experiência (numa experiência particular) e pela razão (numa teorização particular). No entanto, nenhum destes pode pronunciar sentenças finais sobre nada.
4. O conhecimento científico de uma coisa em si, longe de ser direto e pictórico, é indireto e simbólico.

É oportuno sublinhar aspectos presentes nas duas últimas hipóteses. Na terceira surge a questão da experiência, que veremos relaciona-se aos processos interativos que levamos ao cabo em nossa ação no meio ambiente. A questão da teorização pode ser relacionada aos processos de produção de significados produzidos e memorizados em experiências anteriores. A quarta hipótese nos remete ao universo da linguagem, pois este é o mecanismo subjacente, conforme vimos acima, ao esforço colaborativo coletivo do qual emergem de forma consensual e arbitrária os conceitos simbólicos.

### **Processos Interativos e o resgate do corpo**

Além dos avanços tecnológicos, os científicos, especificamente das neurociências, mudaram o conceito do corpo humano, abrindo caminho para que a noção de interator pudesse expandir a do observador. Para Gibbs (2007, p. 1-13) a separação que se estabelece na filosofia tradicional entre corpo e mente impõe sérios limites aos estudos acadêmicos da vida mental. Platão via o corpo como uma fonte de distração na vida intelectual que necessitava ser erradicada na prática da filosofia. Essa mesma perspectiva pode ser encontrada nos escritos cristãos, quando Santo Agostinho, no século V, referia-se ao corpo como origem do pecado e da fraqueza espiritual. “A separação entre mente e corpo e a organização hierárquica tendo a mente sobre o corpo assombra a história da filosofia ocidental desde Platão, Aristóteles e Santo Agostinho até Descartes e Kant” (Gibbs 2007, p. 3). Damásio (1996) vai referir-se ao dualismo cartesiano e à necessidade de superá-lo diante das evidências científicas que demonstraram em que lugar, no cérebro, se realiza o pensamento emocional e sua importante influência sobre a razão.

A importância dos processos interativos também é considerada quando Kaptelinin e Nardi (2006), na busca por construir um campo teórico integrador para os estudos sobre a relação homem-máquina e a questão da interatividade, discutem a unidade entre a consciência e a atividade. Para os autores a Teoria da Atividade pode ser assim definida:

Teoria da atividade busca compreender a unidade da consciência e atividade. É uma teoria social da consciência humana, interpretando a consciência como o produto da interação do indivíduo com pessoas e objetos no contexto da atividade prática cotidiana. Consciência se constitui como a promulgação da nossa

capacidade de atenção, intenção, memória, aprendizagem, raciocínio, linguagem, reflexão e imaginação. É através do exercício destas capacidades em atividades diárias que nos desenvolvemos, na verdade esta é a base da nossa existência (Kaptelinin e Nardi, 2006, pg8.)

A interatividade constitui o cerne da Teoria da Atividade, que pode ser sintetizada pela “interação intencional do sujeito no mundo, um processo no qual transformações mútuas entre os polos ‘sujeito-objeto’ são produzidas” (idem, p. 31). Apoiados nos conceitos oriundos da escola russa de psicologia, notadamente nas ideias de Vygostky, os autores vão definir o conceito de mente humana com sendo:

Intrinsecamente relacionada a todo conceito de interação entre seres humanos e o mundo, um órgão de tipo especial, emergindo e desenvolvendo-se para fazer a interação com o mundo bem sucedida (Kaptelinin e Nardi, 2006, p.37).

A partir dessas considerações pode-se concluir que a consciência emerge das experiências interativas que levamos a cabo no meio ambiente. A ideia de que o corpo e a mente são inextricáveis estão não somente no âmago da filosofia contemporânea, como vimos acima, mas também nas teorias da linguagem. Feldman (2006) ao considerar a base neural para a linguagem busca na experiência subjetiva a ideia de que a linguagem se origina na experiência concreta. Para o autor:

“O pensamento é estruturado na atividade neural.

“Linguagem é inextricável do pensamento e da experiência” (Feldman, 2006, p.3).

### **Arte contemporânea: instalações e o engajamento do corpo**

Rebentisch (2011, p. 222) destaca que a instalação de arte em suas múltiplas formas seja talvez a mais importante forma de manifestação artística desde os anos 1960. Um aspecto que parece importante destacar nesse contexto é como se transformou, ao longo dos séculos, o papel do corpo no processo de construção de significados nas experiências com as narrativas.

Arlindo Machado (2002) ao referir-se às ideias de Jonathan Crary no livro *The techniques of the observer* vê diferenças radicais entre o modo como o sujeito se posicionava no modelo figurativo do Renascimento e as novas figuras da subjetividade que começam a ser esboçadas no começo do século XIX. Com a hegemonia da câmara obscura, o ato de ver é separado do corpo físico do então espectador passivo, que não tinha nenhum papel a desempenhar no processo de significação. O dispositivo impede, pela sua própria arquitetura, que a posição física do observador possa fazer parte da representação. A visão, portanto, descorporaliza-se e o papel do corpo na construção de significados é desconsiderada, perdida.

No final do século XVIII e início do XIX, no contexto de uma rede de determinações históricas, filosóficas e científicas o surgimento de novos dispositivos ópticos e processos de representação se entrecruzam num “ponto de intersecção” onde os discursos se encontram com as forças socioeconômicas, institucionais e tecnológicas, resultando numa expansão da noção de espectador (ibidem). Se a câmara obscura havia sido o paradigma do modo de visualização dos séculos XV ao XVIII, novos dispositivos ópticos e processos representativos, como o estereoscópio e o panorama impõem mudanças. O panorama, por exemplo, se apresenta como a descoberta do horizonte como forma de arte, reconstruindo completamente o papel do observador (Dinkla 2004, p. 28). Enquanto a perspectiva de ponto central assumia um único ponto de vista

adequado para um único e idealizado observador, o panorama dava-se a observar simultaneamente por múltiplos observadores, democratizando o ponto de vista, dissolvendo os limites do espaço e habilitando o homem a satisfazer seu desejo de tomar posse da natureza (idem, p. 29). A experiência produzida pelo panorama compara-se com aquela proporcionada por uma CAVE<sup>3</sup>. Crary (1992) considera conveniente nesse contexto substituir o termo *espectador* por *observador*, que expande o campo semântico do conceito anterior, na medida em que o ato de observar inclui um envolvimento mais ativo no processo de interpretação da narrativa.

A partir da década de 1990, o conceito de observador perdeu sua adequação face aos rápidos desenvolvimentos tecnológicos, especialmente aqueles que disponibilizaram novas possibilidades para experiências visuais como os sistemas de produção de imagens gerados por computador. A noção de observador cede lugar para a de interator. Nesse período tais sistemas anunciavam a implantação de espaços visuais produzidos de forma radicalmente diferente das capacidades miméticas do filme, da fotografia e da televisão (Crary, pg.1). Avanços tecnológicos recentes, como os oriundos, por exemplo, da Fotografia Computacional, introduziram novas e mais intensas possibilidades interativas para a fotografia abrindo espaço para uma verdadeira reconfiguração no modo como se pode interagir com narrativas “fotográficas”. Agora, a fotografia possui novas maneiras de construção narrativa, e conseqüentemente de produção de experiências visuais que incluem a ação decisiva do corpo e das “propriedades” constitutivas do espaço em torno do interator. Fatorelli (2013, p. 145) ao refletir sobre as instalações interativas assinala que não há percepção sem o corpo em movimento e confere à imagem digital um lugar privilegiado na história das imagens e suas tecnologias na medida em que potencializam de “modo inédito as funções afectivas associadas ao corpo”.

### **Linguagem: produção de significado e de realidade.**

Vimos anteriormente o importante papel da linguagem no estabelecimento dos processos colaborativos que permitem construir objetivamente a realidade a partir das subjetividades individuais. Trata-se de uma ferramenta poderosa que inclui todas as formas de atividade expressiva capaz de conduzir a uma experiência consciente (Johnson, 2007, p. 208) e, que no caso das artes pretende-se que produza uma experiência estética. A linguagem é o principal caminho através do qual damos significado às nossas experiências e atribuímos a elas o sentido de realidade. Palavras junto a outras formas de engajamento com o meio físico são importantes porque através delas sistemas conceituais podem ser transformados e como isso a realidade, isto é, a maneira como percebemos e atribuímos significados às nossas experiências.

A linguagem é o caminho através do qual construímos a realidade e seus significados. Muitas das nossas atividades (argumentação, solução de problemas, organização do tempo, etc.) são metafóricas em sua natureza. Conceitos metafóricos que caracterizam as atividades estruturam nossa realidade presente. Novas metáforas têm o poder de criar uma nova realidade. Isso pode acontecer quando passamos a compreender nossa experiência em termos de uma metáfora, que se torna mais profunda quando começamos a agir em termos dela. Se uma nova metáfora entra no sistema conceitual no qual baseamos nossas ações, ela irá alterar aquele sistema conceitual e as percepções e ações que o sistema proporciona (Lakoff e Johnson, p. 145).

---

<sup>3</sup> CAVE – Acronismo para Cave Automatic Virtual Environment.

A experiência é a base na construção metafórica e pode ser descrita como constituída de todos estruturados (*experiential gestalt*) recorrentes na experiência humana. Assim as experiências humanas são o produto dos seguintes elementos:

*Corpo* – percepção, aparato motor, capacidade mental, constituição emocional, etc.  
*Interações com o meio físico* - movimentos, manipulação de objetos, alimentação, etc.  
*Interações com outras pessoas* - em nossa cultura em termos de instituições sociais, políticas e religiosas (idem, p.116-117).

O pensamento criativo, conforme Lakoff e Johnson (1999, p.66), surge da invenção de metáforas que eles denominaram como “inovadoras”. Tais metáforas permitem novas inferências sobre mapeamentos existentes. O pensamento criativo pode ser considerado, portanto, segundo a inovação da metáfora utilizada. Nesse sentido, podem-se considerar as metáforas, constituindo um *continuum* em que num extremo situam-se as convencionais ou primárias e, no outro, as inovadoras. Segundo esta perspectiva o fazer artístico relaciona-se à produção de metáforas inovadoras. Trabalhos artísticos podem então ser considerados a partir do conceito da metáfora que se constitui a partir de mapeamentos conceituais em domínios diversos que se originam na experiência concreta do corpo. O pensamento abstrato vem dessas experiências. Essa expansão é a mola propulsora para a evolução da cultura e da mente e implica no aumento da sensibilidade do olhar, de perceber, antes imperceptíveis, sutilezas da realidade (Sogabe e Fogliano, 2009), interpretá-las e analisá-las à luz das experiências. Tais experiências constituem os fundamentos do nosso sistema conceitual e originam-se na “experiência física direta” e que sempre ocorre num vasto cenário de pressuposições culturais. Seria mais correto dizer que toda experiência é cultural por completo, que experimentamos o nosso mundo de tal maneira que nossa cultura já está presente na própria experiência (Lakoff e Johnson, 1980, p.56-57). Dois aspectos aqui nos interessam: a de que a cultura é o lugar onde nossas experiências se constituem; e que experiências fundamentam-se na “experiência física direta”. Em algumas situações algumas experiências podem ser “mais físicas” e outras mais culturais. Existem correlatos sistemáticos entre nossas emoções e nossas experiências sensorio motoras, estas formam a base dos conceitos metafóricos que Lakoff e Johnson denominam orientadores. Tais metáforas permitem-nos conceitualizar nossas emoções em termos bem definidos e também relaciona-los a outros conceitos semanticamente próximos.

### **Comentários Finais**

Para Changeux (2013, p. 97) a produção artística, junto da atividade científica e a ética constituem os campos principais da atividade humana. Destes, as atividades que envolvem a Arte são as mais antigas e a elas se pode atribuir sua capacidade de estabelecer e reforçar laços sociais e pela produção de modos universais de comunicação intersubjetiva. O entendimento da importância da arte implica que se elimine a oposição natureza-cultura. A produção da cultura é consequência da plasticidade neuronal a que Changeux se refere como epigenética, das redes neurais em desenvolvimento. Nesse sentido o cultural é um traço do neurobiológico. Através da perspectiva que se buscou conceber aqui, a Arte constitui uma estratégia cognitiva capaz de engajar sistemas cognitivos produtores de subjetividade com capacidade para linguagem e, portanto capazes de construir coletivamente modelos objetivos de realidade e aprimorá-los recursivamente. Nesse processo, a arte no seu papel de participar da construção da realidade, opera sobre os sistemas cognitivos atuando preferencialmente sobre os sistemas emocionais. Um aspecto importante nesse

entendimento é o de que essa atividade é tão antiga quanto a cultura e que a compreensão da arte contemporânea e das artes tecnológicas devem ser consideradas a partir de uma perspectiva dada pela teoria da evolução de Darwin. Dissanayake (2013), chama a atenção para um fato sistematicamente esquecido pelos estudiosos: de que os seres humanos evoluíram ao longo de milênios a partir de formas mais simples. Para a autora a recuperação das ideias de Darwin no século XXI pode expandir o escopo das humanidades ao incluir no horizonte dos eventos a humanidade, a vida, a mente, e obras de pessoas em todas as sociedades e períodos históricos, incluindo a pré-história. Essa ampliação implica em compreender a história evolutiva da espécie humana e sua psicologia em particular. Nesse contexto interessa-nos considerar que o desenvolvimento das artes é parte integrante de nossa história evolutiva podendo ser considerado como parte de estratégias adaptativas ao meio ambiente. A adoção dessa perspectiva implica que nossos traços evolutivos, como a consciência, a linguagem e a própria cultura, emergiram para permitir a sobrevivência individual e da espécie num jogo complexo de produção de linguagem, ação e transformação do e no meio ambiente.

### Referências:

- BROWN, Steven and DISSANAYAKE, Ellen. *“The arts are more than aesthetics: Neuroaesthetics as narrow aesthetics”*. In Martin Skov & Oshin Vartanian (eds.), **Neuroaesthetics**. Amityville, NY: Baywood, 2009. (pp. 43-57).
- CHANGUEX, Jean-Pierre. **O verdadeiro, o belo e o bem: Uma nova abordagem neuronal**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- CRARY, Jonathan. **Techniques of the observer: on vision and modernity in the nineteenth century**. Cambridge: MIT Press, 1990.
- DINKLA, Söke. *“The art of narrative – Towards the floating work of art”* in **New screen media: Cinema/Art/Narrative**. Martin Rieser and Adrea Zapp, editors. London: British Film Institute, 2002.
- DISSANAYAKE, Ellen. *“The arts after darwin: does art have an origin and adaptive function?”* in Zijlmans, K.. & van Damme, W. **World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches**, pp. 241-263. Amsterdam: Valiz, 2008. Disponível na Internet em: [http://www.ellendissanayake.com/publications/pdf/ElleDissanayake\\_ArtsAfterDarwinWAS08.pdf](http://www.ellendissanayake.com/publications/pdf/ElleDissanayake_ArtsAfterDarwinWAS08.pdf). Acesso realizado em 10/08/2013.
- FABBRINI, Ricardo. *“O fim das vanguardas”* in: **Cadernos de Pós-graduação da UNICAMP**, v. 8. 2006. Disponível na Internet em: [http://www.iar.unicamp.br/dap/vanguardia/artigos\\_pdf/ricardo\\_fabrini.pdf](http://www.iar.unicamp.br/dap/vanguardia/artigos_pdf/ricardo_fabrini.pdf). Acesso realizado em 10/08/2013.
- FATORELLI, Antonio. **Fotografia contemporânea entre o cinema, o vídeo e as novas mídias**. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2013.
- GOLDSTEIN, Rebecca. **Incompleteness: A prova e o paradoxo de Kurt Gödel**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ISHIZU T., ZEKI S. *“Toward A Brain-Based Theory of Beauty”*. **PLoS ONE** 6(7): e21852. doi:10.1371/journal.pone.0021852. Disponível em <http://neuroaesthetics.net/2011/08/21/toward-a-brain-based-theory-of-beauty-ishizu-zeki-2011/>. Acesso realizado em 4/11/2012.



LAKOFF, George and Johnson, Mark. **Metaphors we live by**. Chicago: The University of Chicago Press, 1980 – e-book version.

MAHNER, Martin. **Scientific realism: Selected essays of Mario Bunge**. New York: Prometheus Books, 2001.

REBENTISCH, Juliane. “Autonomy and progress in contemporary art” in **What is contemporary art today – International Symposium**, Alexander Alberro (ed). Universidad Publica de Navarra, 2011.