

Priscila Arantes
Mídia, gestos e sociedade
diálogos entre Vilém Flusser e Fred Forest

Ao longo dos séculos XX e XXI, com o desenvolvimento dos aparatos midiáticos e início de uma nova etapa na história da cultura baseada na automatização da produção, distribuição e consumo da informação, percebe-se o despontar de uma série de pensadores que tem tomado as mídias como ponto de partida para o desenvolvimento teórico. Para além de se pensar o dispositivo como objeto técnico apenas, estes teóricos têm considerado as mídias como conceitos articuladores de novas visões epistemológicas e ontológicas acerca do mundo.

Henri Bergson (2005), que desenvolve suas considerações sobre uma *filosofia da duração* em diálogo com o dispositivo cinematográfico, Walter Benjamin (1993), que postula o conceito de *inconsciente óptico* a partir de suas análises sobre a fotografia e o cinema e, mais recentemente, Peter Weibel (2003), que partindo da análise das novas mídias desenvolve, em sintonia com a endofísica de Otto Rosler, uma fenomenologia da interface, são alguns exemplos de como os teóricos têm atuado em diálogo com as questões colocadas pelas linguagens midiáticas.

Dentre os vários pensadores das mídias que despontaram na segunda metade do século passado, Vilém Flusser talvez tenha sido aquele cuja importância mais cresceu ultimamente. Dois de seus livros, *Filosofia da Caixa Preta* (1983) e *Les Gestes* (1999), são fundamentais para se entender o seu discurso sobre as mídias.

Em *Filosofia da Caixa Preta* a fotografia é tomada como exemplo para se desenvolver uma crítica sobre as relações entre tecnologia e sociedade a partir do que Flusser chama de imagens técnicas. A fotografia é um modelo básico de dispositivo cujas características serão ressignificadas no cinema, vídeo, TV até chegar às atuais imagens midiáticas. Neste sentido *Filosofia da Caixa Preta* não é um livro sobre a fotografia apenas, mas sobre a produção de imagens tecnológicas que modificam nossa forma de nos relacionarmos com o mundo. A fotografia, neste contexto, funciona mais propriamente como um pretexto para, através dela, verificar o funcionamento de nossa sociedade marcada pelo colapso do texto e pela hegemonia das imagens midiáticas.

O advento das imagens técnicas marca o início de uma nova relação com o visível que se estrutura de modo distinto do modelo da linguagem escrita: as imagens técnicas se propõem como superfícies que aspiram a ser representações do mundo, mas isto de fato oculta sua real dimensão, que não é outra que o de ser imagem.

O exercício empregado por Flusser é o de, exatamente, ao perceber uma nova etapa da cultura contaminada pela explosão das técnicas e das mídias, lançar um olhar crítico aos aparelhos vistos como *caixas pretas*, dispositivos cujo interior programado é completamente opaco e incerto.

Dentro deste contexto o sujeito tende a se converter, pela ação de programas tecnossociais, em um funcionário programado e programável, de quem se espera que responda às questões colocadas pelo aparato técnico. Somos cada vez mais operadores de máquinas, apertadores de botões, usuários de interfaces; “funcionários” das máquinas. Lidamos com situações programadas sem nos darmos conta. Pensamos que podemos escolher e, como decorrência, nos imaginamos inventivos e livres, mas nossa liberdade e nossa capacidade de invenção estão restritas a um software, a um conjunto de possibilidades dadas a priori pela caixa preta que não dominamos inteiramente. Em outras palavras: o que vemos realmente, em um mundo dominado pelas imagens técnicas, não é o mundo, mas determinados conceitos relativos ao mundo impregnados na estrutura midiática (Machado 2007).

Esse é o ponto em que a *Filosofia* de Flusser quer intervir: produzir uma reflexão sobre as possibilidades de criação e liberdade em uma sociedade cada vez mais programada e dominada pelas tecnologias.

Se o fotógrafo vive o totalitarismo dos aparelhos, se os seus gestos são programáveis há, porém, uma exceção advinda daqueles que tentam enganar os dispositivos, introduzindo neles elementos não previstos, restabelecendo assim a liberdade em um contexto dominado pelas máquinas: “Os fotógrafos assim chamados experimentais; estes sabem do que se trata. Sabem que os problemas a resolver são os da imagem do aparelho, do programa e da informação. Tentam, conscientemente, obrigar o aparelho a produzir imagem informativa que não está em seu programa. Sabem que sua práxis é estratégia dirigida contra o aparelho (...) não sabem que estão tentando dar resposta por sua práxis ao programa de liberdade em contexto dominado por aparelhos” (Flusser 1983: 84)

Estas questões são retomadas em *Les Gestes*. Neste livro Flusser elabora uma descrição fenomenológica de certas atividades humanas que ele denomina de gestos: um movimento do corpo, ou de um instrumento unido a ele, pelo qual não há nenhuma explicação causal satisfatória; um movimento que escapa simultaneamente à programação e ao acaso. Em *Les Gestes* Flusser discute não somente gestos como os de escrever, amar, falar, como também os gestos tecnológicos do filme, da fotografia e do vídeo. Em suma, apresenta e discute, dentro uma perspectiva ampla, desde gestos mais cotidianos até os gestos mediados pelos aparelhos. O que fica evidente neste trabalho é que os gestos, atrelados ou não à tecnologia, revelam certa forma de se entender e estar no mundo.

Ao romper com uma visão dualista entre sujeito e objeto, *Les Gestes* chama a atenção para não lidarmos com os aparelhos como se eles estivessem contaminados por uma objetividade fixada do mundo: trata-se de se construir uma relação mais fenomenológica com os dispositivos midiáticos com o intuito de abrir espaço para novas formas de se estar no mundo descondicionadas da programação da caixa preta: “A análise dos gestos nos mostra em que sentido existir e ser livre são sinônimos: no sentido de significar. Um gesto é livre, e não um movimento condicionado, quando ele significa uma relação intersubjetiva” (Flusser 1999: 193).

Vilém Flusser e Fred Forest: diálogo entre a prática e teoria

Um dos pontos fortes de *Les Gestes* é a sua descrição do gesto do vídeo que aponta, através de sua característica dialógica, para uma atitude mais ativa frente à realidade. Diferentemente do gesto de filmar, que conta um acontecer - uma história já ocorrida - o gesto do vídeo, devido à conexão em tempo real, traz uma inédita capacidade dialógica que não é possível no cinema tradicional: “La bande vidéo ressemble à la pellicule du film. Mais le film est composé de photographies. Sa dimension temporelle est le résultat d’un trompe-l’oeil. Dans la bande vidéo, les réflexions des scènes se recourent...L’opérateur vidéo se trouve devant le moniteur au même titre que la scène par rapport à laquelle Il prend ses décisions (...) Le photographe est obligé d’être “objectif”. L’opérateur peut être intersubjectif, mais, en tout cas, il est obligatoirement phénoménologique (...).La bande établit un dialogue entre elle-même et la scène, le film est un discours sur la scène, donc interdit tout dialogue immédiat. La bande est une mémoire dialogique.” (Flusser 1999:156)

Gravar em vídeo significa colocar a imagem de maneira direta. Não é um filmar para depois assistir o revelado. O vídeo, diz Flusser, é uma memória dialógica, e o *videomaker*, um sujeito fenomenológico por excelência. O gesto do vídeo, portanto, traz consigo uma estrutura dialógica que se abre para além da programação e do acaso. “C’est dans le contexte de la convention, de l’intersubjectivité, qu’il faut poser la question de la liberté, et les gestes, ces mouvements libres par définition, en sont la preuve”. (Flusser 1999:192)

Cabe destacar que a compreensão de Flusser da linguagem videográfica antecipa, de certa forma, o debate sobre tempo real e caráter conversacional, ponto de partida dos teóricos das novas mídias.

Flusser foi muito receptivo ao fenômeno do vídeo em uma etapa de modificação tecnológica e de experimentação artística, a qual lhe rendeu muitos artigos, especialmente sobre as relações entre arte, vida e mídia a partir, principalmente, de seu diálogo com o artista midiático Fred Forest nos anos 70.

Neste diálogo podemos citar momentos importantes não somente por revelarem o interesse de Flusser sobre a teoria e interface entre arte-comunicação, mas também por colocarem em cena suas reflexões sobre o vídeo e os gestos com as quais, em conjunto com Fred Forest, faria experiências diretas.

Em *Fred Forest ou a destruição dos pontos de vista estabelecidos* (Flusser 2006) fica evidente o diálogo entre a teoria dos gestos empreendida por Vilém Flusser e a ação prática da filmagem em vídeo desenvolvida por Fred Forest. Neste artigo o vídeo é tomado como um conceito simbólico, como um gesto que abre possibilidades diferenciadas de se estar no mundo dentro de uma perspectiva fenomenológica. A referência à teoria do gesto em *Fred Forest ou a destruição dos pontos de vista estabelecidos* deixa evidente a ruptura com uma visão dicotômica entre sujeito e objeto colocada tanto sob o viés teórico da necessidade de ruptura com a caixa preta empreendida por Vilém Flusser quanto pelas ações fenomenológicas desenvolvidas pelo artista Fred Forest.

“Era uma tarde quente, 1974, ocasião em que Forest me visitava em Fontevrault, Touraine, onde eu começava a redigir uma fenomenologia dos gestos humanos (...) Eu lhe explicava minha tese segundo a qual, se fosse possível decodificar a significação dos gestos, se conseguiria encontrar a significação do ser no mundo humano. Forest, sempre munido de seu equipamento de vídeo, passava seu tempo a gravar quase que automaticamente minhas explicações sobre uma fita. Eu continuava a explicar, acompanhando, como sempre o faço, meu discurso verbal por gestos apropriados de minhas mãos e de meu corpo. A câmera que Forest tinha em suas mãos seguia obrigatoriamente meus gestos por “gestos movimentos” correspondentes. Mas esses gestos obrigavam, por sua vez, meus próprios gestos a modificarem-se, em resposta. Assim um diálogo estabeleceu-se, cujos numerosos níveis não eram inteiramente conscientes para Forest, nem para mim, uma vez que nem todos eram deliberados (...) Nesse exemplo, o método seguido por Forest é o da observação de um fenômeno social (neste caso: eu mesmo em relação a Forest) aceitando, cada vez mais conscientemente, o fato que esta observação muda tanto o fenômeno observado quanto o observador do fenômeno. Trata-se, efetivamente, de uma variação do método fenomenológico. Mas com esta diferença: em filosofia e na ciência este método é “contemplativo” (um olhar), enquanto que no caso descrito, torna-se participação ativa. Uma “técnica”, uma “arte”. É assim, já que o instrumento (o equipamento de vídeo) impõe, por sua estrutura e por sua função, uma atitude ativa sobre o observador. Não se trata aqui, de uma pretensa reformulação do método fenomenológico. Forest não escolheu o vídeo para poder observar atentamente. Trata-se do contrário. Sem que se desse conta, um instrumento impôs a Forest o método revolucionário do observador” (Flusser 2006: 93)

Interessante perceber, neste texto, que a teoria dos gestos dialoga diretamente com a verificação das ações de Fred Forest, apontando para um exercício metodológico em que Vilém

Flusser parece tecer uma sintonia fina entre sua teoria e a prática videográfica. Pode-se dizer que o método de Vilém Flusser é fenomenológico por excelência: objeto teorizado e teoria fazem parte de um mesmo espectro de discussão.

O caso Bienal: abertura da caixa preta e a construção de circuitos paralelos

Em 1973 tem lugar a XII edição da Bienal Internacional de São Paulo cujo desafio era não somente desenvolver um modelo gerencial mais claro como também estabelecer uma melhor articulação com o público. Nesta época Flusser é convidado para o projeto de reformulação da Bienal, em especial para a organização do segmento *Arte e Comunicação* que contou, dentre outros, com a participação de Waldemar Cordeiro (1925-1973).

Cumprir lembrar que a XII Bienal, em plena época da ditadura militar no Brasil, *testemunhava uma febre de experiências derivadas do neoconcretismo e seus sucedâneos, interessadas em romper com a noção da obra estável, contemplada passivamente pelo espectador.*¹ A idéia era estimular o público fazendo com que ele pudesse interagir com os trabalhos propostos. O conjunto dessas obras, no geral instalações e ambientes, foi reunido exatamente no segmento *Arte e Comunicação* desenvolvido por Vilém Flusser.

É para este segmento que Vilém Flusser convida Fred Forest, com quem, aliás, desenvolve o vídeo *Les gestes dans les professions et la vie sociale* no ano de 1972. O projeto apresentado por Fred Forest à Bienal, *Animação de Imprensa*, integra sua série *Space-Media* em que espaços em branco são veiculados pela mídia solicitando a livre participação do público.

Em *Animação de Imprensa* Forest desenvolve uma série de ações criando um circuito paralelo de livre expressão em uma época marcada pelo silêncio e pelos ditames ideológicos da cena política nacional. Uma de suas ações consistia em obter espaços em branco de jornais de grande circulação em São Paulo e Rio de Janeiro para o público desenhar ou escrever mensagens. Estes textos eram, posteriormente, incorporados na Bienal. Outra ação consistia em colocar telefones à disposição do público e amplificar o que era dito no local da exposição. O conjunto destas ações não somente revelavam uma tentativa de levar o público à Bienal, permitindo uma ação mais dialógica com o espaço expositivo, mas, ao mesmo tempo, criar um circuito paralelo de expressão em uma época em que a liberdade de manifestação estava cerceada.

Para além de situar-se no espaço confinado da Bienal as ações de Forest se desenvolveram, também, no espaço da realidade cotidiana, em circuitos paralelos, extramuros, postulando um questionamento de *territórios* estabelecidos e utilizando a cidade como protagonista da

¹ Catálogo da *Bienal 50 anos: 1951/2001*. Ed. Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo, 2001. pág.164.

manifestação estética. De certa forma estas ações nos remetem ao programa político e estético dos *Situacionistas* que defendiam a união da dimensão estética com a experiência social e política.

Dentro desta perspectiva vale lembrar de *O Branco invade a cidade* (1973). A ação consistia em sair pelo centro de São Paulo - do Largo do Arouche até a Praça da Sé - simulando uma passeata com umas 10 pessoas carregando cartazes em branco. Centenas de curiosos aderiram “à passeata” bloqueando o trânsito por várias horas. Forest foi preso pelo DOPS e a organização da Bienal e a embaixada da França tiveram que intervir a seu favor.

As ações de Forest operam exatamente com o imprevisível, com o inusitado, perturbando o circuito instituído. Os espaços em branco desenvolvidos nos anos 70 no jornal *Le Monde* e repetido em outros jornais do mundo, a interrupção de transmissão televisiva durante 1 minuto (em canal francês, em 1972), *La photo du téléspectateur* (1976), as ações nas rádios tais como as realizadas na *Jovem Pan* (1973), *Télé-choc-télé-change* (1975) - um programa experimental de TV realizado a partir de comentários de objetos enviados pelos ouvintes - ou até mesmo *Apprenez à regarder la T.V. avec votre radio* (1984) provocam ruídos no universo midiático, seja porque desenvolvem operações diferenciadas em relação ao que é habitual, seja porque permitem ao público participar das programações.

Como em uma espécie de *ready made*, Forest cria circuitos paralelos, ações, interferências no meio de comunicação para colocá-lo de novo em circulação. Exatamente por isso ele provoca ruídos no circuito instituído, chamando a nossa atenção para os mecanismos de produção da informação na sociedade midiática. Pode-se dizer que Fred Forest abre a caixa preta nos deixando entrever seu mecanismo de atuação. Cria circuitos alternativos através de ações sobre a mídia, desmascarando sua programação instrumental:

“Há alguns anos, no início de sua pesquisa, Forest conseguiu convencer, por persuasão e astúcia, certos jornais na França e exterior de incluir nas suas colunas espaços vazios. Em algum lugar abaixo desses espaços, havia uma pequena menção declarando: “Caro leitor, eis enfim, o teu espaço. Podes tomar posseção como desejares e remeter a resposta a Fred Forest.” Centenas ou milhares de respostas a esta provocação foram recebidas: mensagens políticas, obscenidades, grafites malucos, obras de arte, insultos, etc. Forest ordenava-os, “estudava-os” para expô-los a seguir e provocar assim uma nova reação do público. Penso que o propósito desta ação não era bem elaborada por Forest, naquele ponto ingênuo de sua pesquisa. Ela aparecia mais como um engajamento visceral contra o efeito massificador das mídias de massa (especialmente os jornais), e contra sua estrutura ditatorial discursiva. Ele queria romper o discurso infinito dos jornais forçando alguns espaços abertos ao diálogo. Existia, nesse engajamento, também sua convicção que o “artista” (se ele existe no presente) deve evitar duas armadilhas: ser recuperado pela mídia de massa ou ignorá-los e tornar-se, assim, elitista. A saída para este dilema consistia, para Forest,

em amparar-se nas mídias de massa como se fosse um material e não um meio de comunicação. Agir sobre, e não na mídia de massa (...) Do ponto de vista da teoria da informação, trata-se de uma tentativa de introduzir um ruído num canal altamente redundante, e mudar sua estrutura discursiva em estrutura de um canal que permite a comunicação dialógica (...) Forest não pode mudar a imprensa, mas pode mostrar-nos o que ela é. É importante, já que de uma nova visão pode resultar uma ação nova” (Flusser 1999: 97)

Mídia e sociedade: a construção de um novo campo social

O impacto dos meios de comunicação e a explosão das imagens midiáticas impõem a Flusser o exercício de se pensar, para além dos gestos condicionados, a existência de um pequeno resíduo de liberdade em um mundo dominado pela caixa preta. Trata-se de criar estratégias para a percepção de nosso condicionamento, de nossa existência programável. O espírito crítico em relação à sociedade midiática, tão evidente nos textos de Flusser, aparece, com uma outra roupagem, na arte sociológica de Fred Forest.

Questionando a obra de arte como fenômeno puramente visual e objeto de consumo, a arte sociológica pretende colocar em cena as deficiências e fragilidades dos códigos sociais. Seu campo de ação se constitui a partir de intervenções no sistema de relações sobre as quais a sociedade se organiza. Sua matéria prima é a rede de instituições culturais e os dados sociológicos fornecidos pelo meio-ambiente em que o artista coloca em cena a realidade concreta das relações sociais que as ideologias persistem em ocultar.

A arte para Forest é uma atitude, uma ação. Sua matéria prima não é a tinta ou o pincel, mas a própria realidade. Longe de ser um objeto fechado em si mesmo, as ações de Forest são circuitos comunicantes, relações intersubjetivas que mimetizam a capacidade comunicativa da sociedade. Pode-se dizer que o método de Forest assemelha-se ao dos neoconcretos: constrói-se dentro de uma fenomenologia da ação que instiga o público a dialogar com a obra. Se partirmos do pressuposto de que a comunicação é a pedra de toque da organização social, podemos entender que dar ao público a possibilidade de fazer parte de suas ações e não somente contemplar sua obra é paralelamente levar esta idéia, do campo da arte, ao campo da experiência cotidiana. Isto é, significa postular a idéia de uma postura menos passiva, por parte do público, diante do espaço da realidade social.

Este é o exercício empreendido por Fred Forest em projetos tais como *Vídeo-troisième age* (1973) que contou com a participação de Vilém Flusser. A experiência, conduzida em um asilo em Hyères (França), tinha um propósito duplo: estudar a situação de proletários idosos após uma vida de pobreza e tentar ajudar estas pessoas a sair da passividade de suas vidas convidando-os a

fazer alguma coisa para dar uma significação às suas existências. Flusser (2006: 92), a respeito desta experiência, comenta: “A experiência foi conduzida por uma equipe de sociólogos, Forest, e eu na qualidade de “crítico-observado”. Forest estava munido, como de hábito, de seu equipamento de vídeo e ele gravava alguns documentos sobre a vida cotidiana desta casa para aposentados. A seguir ele projetava essas fitas. O efeito da projeção sobre os velhos era normal: eles se viam de fora, “alterificados”, e ficaram fascinados. Ele lhes explicava as manipulações elementares do equipamento e os convidava a utilizá-los eles próprios, com sua ajuda. (...) O propósito de Forest era de provocar os anciões a olharem-se, e fazê-los cessarem de olhar o passado e o futuro (então: a morte). Ele queria forçá-los a olhar o presente, isto é, sua “realidade”. Nesse caso, a “realidade” era, evidentemente, a alienação do asilo, da realidade social. O propósito de Forest era, então, don-quixotesco: aquela gente estava condenada a morrer na alienação do conforto e do estupor; e Forest pretendia torná-los consciente desta inevitável alienação dirigindo seus olhares sobre esta situação. O resultado traduzia-se por esta competição grotesca de filmes grotescos. Mas este engajamento don-quixotesco de Forest pode ser generalizado a partir deste exemplo: este asilo em Hyères não é, na realidade, uma espécie de modelo miniatura de nossa sociedade ocidental atual? Podemos detectar nesse caso, um aspecto fundamental (ainda que não inteiramente consciente) de todo engajamento de Forest: “ser o Don Quixote de nossa sociedade”. Propondo os filmes grotescos para que possamos melhor nos ver morrer.”

O método desenvolvido por Forest nesse caso tem relação direta com aquele empregado em São Paulo por ocasião da XII Bienal. Os idosos não eram atores, mas personagens da realidade cotidiana colocados em situações para perceberem suas vidas. Trata-se, tanto neste caso quanto nas propostas desenvolvidas na época da Bienal, de colocar um espelho diante de nossos rostos para percebermos, de forma mais clara, o funcionamento e as estratégias da sociedade da qual fazemos parte.

Conclusão

O ponto em comum entre o desenvolvimento teórico empregado por Vilém Flusser e as ações artístico-midiáticas desenvolvidas por Fred Forest é que, cada um a seu modo, atuou no sentido de criar um espírito crítico e reflexivo sobre o mundo visto como caixa preta. A lição que podemos verificar deste diálogo é de um exercício denso, tanto por parte do artista quanto do teórico, de politizar as mídias e as tecnologias.

Quarenta anos passados dos tempos da arte sociológica e do advento dos artigos de Vilém Flusser, estamos hoje vivendo um momento histórico sem par em termos de avanço tecnológico. Cada nova invenção ou descoberta implica efeitos consideráveis na percepção do mundo, nas relações interpessoais e nas formas de estarmos em sociedade.

A explosão das tecnologias da informação na contemporaneidade, ao mesmo tempo que permite diferenciadas formas de socialização e redes sociais, vem carregada de novas estratégias de controle e vigilância: fazemos parte de uma rede de consumo que de fato sustenta a máquina capitalista (Deleuze 1992).

Que papéis poderão desempenhar os artistas, os teóricos, os críticos e curadores na configuração desse novo contexto? Caberia ao artista e ao teórico, cada vez mais mergulhados na sociedade midiática, reinventar o cotidiano, criar circuitos paralelos, traçar estratégias para o descortinar da caixa preta?

Parece ser esse o sentido das obras de Vilém Flusser e Fred Forest. Sem dúvida, é na aposta dessa percepção crítica que o trabalho de ambos investe: *criar estratégias, dispositivos e reflexões* sobre as possibilidades de criação e liberdade em uma sociedade cada vez mais programada e dominada pelas máquinas.

Bibliografia

- Arantes, P. *Arte e Mídia: perspectivas da estética digital*. São Paulo: editora Senac, 2005.
- Arantes, P. *Circuitos paralelos: retrospectiva Fred Forest*. In: Daniela Bousso (org). *Circuitos paralelos: retrospectiva Fred Forest*. São Paulo, Imprensa Oficial, 2006.
- Arantes, P; Santaella, L. (org). *Estéticas tecnológicas: novas formas de sentir*. São Paulo, Educ, 2008.
- Benjamin, W; Sérgio Paulo Rouanet (trans.). “Magia e Técnica, Arte e Política,” In: *Obras escolhidas*, Vol.1, 6ª edição, São Paulo, Brasiliense, 1993.
- Bergson, H. *Evolução Criadora*. São Paulo, Martins Fontes, 2005.
- Bernardo, G., Mendes, R. (org). *Vilém Flusser no Brasil*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1999.
- Deleuze, G. *Conversações*. Rio de Janeiro. Ed. 34, 1992.
- Deleuze, G. “Sobre as Sociedade de Controle: post scriptum”
<http://www.informarte.net/bailedemascaras/controle.htm>
- Flusser, V. *Ficções Filosóficas*. São Paulo, Edusp, 1998.
- Flusser, V. *Filosofia da Caixa Preta*. São Paulo, Hucitec, 1985.
- Flusser, V. *Les Gestes*. Paris, HC-D’Arts, 1999.

Flusser, V. “Fred Forest ou a destruição dos pontos de vista estabelecidos.” In: Daniela Bousso (org). *Circuitos paralelos: retrospectiva Fred Forest*. São Paulo, Imprensa Oficial, 2006.

Machado, A. *Arte e Mídia*. São Paulo, Zahar, 2007.

Weibel, P. “The World as Interface: toward the construction of context-controlled event-worlds,” In: Druckrey, T. *Electronic Culture: technology and visual representation*. New York, Aperture, 1996.