

A PERDA DA CONTEMPLAÇÃO SERENA E A PERCEPÇÃO COLABORATIVA NUM PISCAR DE OLHOS

THE LOSS OF SERENE CONTEMPLATION AND COLLABORATIVE
PERCEPTION, AT A GLANCE

Alexandre Emerick Neves
PPGA-UFES

A partir dos modos de figurar o corpo, procuro discutir a noção de presença na experiência artística como algo indissociável da ideia de colaboração. Com a proposição de uma discussão ampliada sobre a presença colaborativa do espectador, busco certa aproximação do pensamento fenomenológico com os comentários de Didi-Huberman sobre o característico anacronismo no pensamento de Aby Warburg. Para esquivar-me da concentração nas especificidades de certas propostas contemporâneas, submeto a inclinação do corpo em figurar-se a um olhar histórico mais amplo, desde a figuração clássica à apreensão da presença do espectador como corpo figurado em obra.

Palavras-chave: Corpo, presença, contemplação, colaboração.

From ways to represent the body, I seek to discuss the idea of presence in artistic experience as something inseparable from the idea of collaboration. With the proposition of a broader discussion about the collaborative presence of the viewer, I pursue some closeness of phenomenological thinking through Didi-Huberman comments on the anachronism at Aby Warburg's thinking. To skip from the concentration on specificities of certain contemporary proposals, I submit the body's representation to a broader historical look, from the classical representation to the seizure of the viewer's presence as body figured in work.

Keywords: Body, presence, contemplation, collaboration

As inquietações advindas das experiências em minhas aulas de arte contemporânea, sobretudo as discussões suscitadas pelos tópicos relativos às propostas colaborativas, me induziram a buscar uma reflexão que demande certo anacronismo ao considerar a colaboração como um elemento constitutivo da experiência artística.

Sem a pretensão de inaugurar qualquer conceituação, mas com o cuidado também de não restringir o debate, com esse trabalho minha intenção não é outra senão a de apresentar, de um modo sucinto, como a ideia de colaboratividade na experiência artística permeia minhas pesquisas referentes à temporalidade entre corpos, caminhos e lugares, principalmente em relação à noção de presença na experiência artística. Desse modo, entendo como colaborativa não somente a disposição do corpo em dar e receber algo em sentido literal; estender a mão, tocar e manipular objetos, andar e penetrar ambientes. Tentarei demonstrar como discussão ampliada sobre a presença colaborativa do espectador, para além das especificidades de certas propostas em arte contemporânea, parte da premissa da irredutibilidade da experiência artística, pois admite aprioristicamente a espectação como algo indissociável da ideação, execução e apresentação da obra de arte.

Assim, esta modesta reflexão parte do aspecto sereno do ato contemplativo para conduzir-nos à premissa colaborativa da percepção, que incide na inclinação do corpo em figurar-se. Tomado de uma profunda consciência da presença, ver e ser visto são tidos como exercícios de afecção mútua. Imerso na intensa atmosfera entre exposição e espectação, o corpo mostra-se incansável na busca de elaborar figuras de si.

Senti a necessidade de partir do entendimento de que perceber tem íntima aproximação com o agir. A percepção, basicamente, entre-

meia as possibilidades de nossa ação sobre os outros e as coisas ou dos outros e das coisas sobre nós. O pensamento fenomenológico intui a percepção como algo essencialmente orientado para a ação, isso por que “a percepção não é apenas um enquadramento”,¹ o que corrobora a ideia arganiana de arte como “uma modalidade histórica do agir humano”.² Dessa relação entre perceber e agir podemos rever algumas argumentações acerca da apreensão da obra de arte, como a imposição de uma teatralidade comentada por Michael Fried, acerca dos objetos minimalistas.³ Neste caso, ainda que o dado participativo não seja alcançado pela ação manipuladora direta do espectador sobre a obra, a percepção do objeto leva o observador a mover-se, e sua ação gera novos modos de apreensão do objeto em relação ao espaço que os liga. A imagem do objeto é alçada à consciência na duração da percepção depurada em ação e reação. E mesmo na pintura, a indissociável relação entre perceber e agir pode ser ressaltada, desde a feitura até a recepção da obra de arte, como nas imagens do monte Saint Victoire, elaboradas por Cézanne, nas quais o potencial ativista da percepção é revelador da amplitude do processo artístico. Assim, a genialidade da *Dúvida de Cézanne*⁴ advém de um entendimento ampliado do que é o processo artístico, da ideação e da execução da obra alinhada ao pensamento receptivo. Dessas imagens despontam tanto o domínio dos recursos pictóricos quanto o ato de rodear o monte e suas motivações.

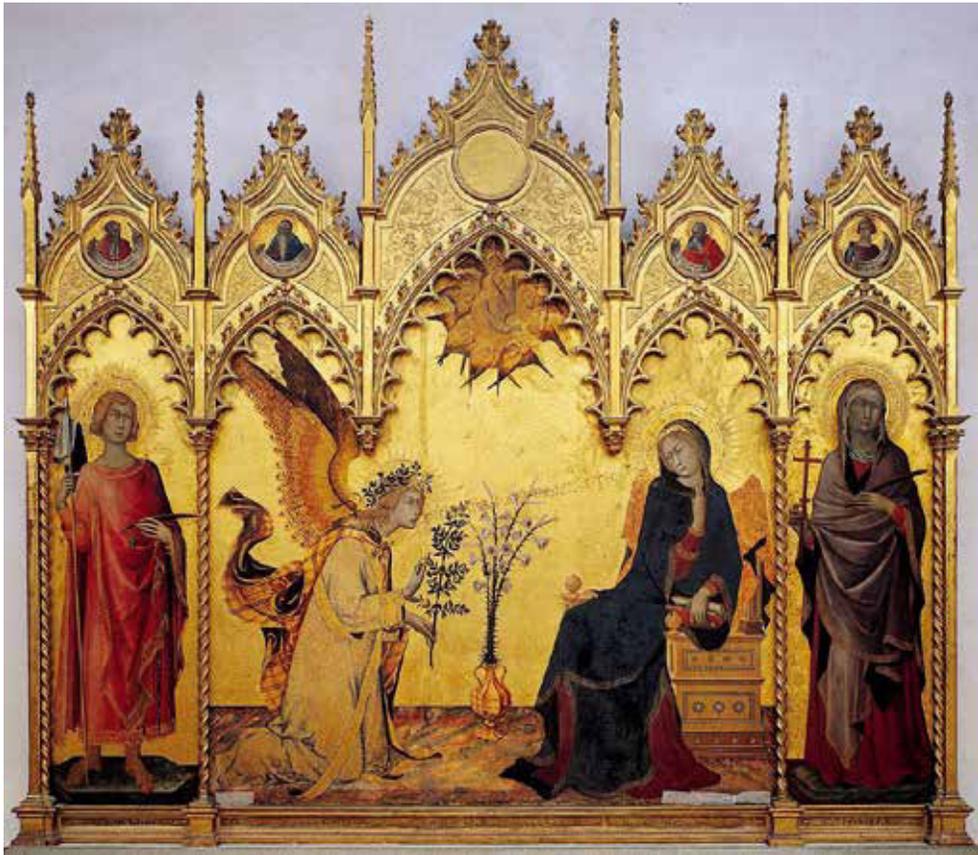
Na apreensão de uma obra de arte, a tomada de consciência da presença é fundamental para

1 Roberto Machado, *Deleuze, a arte e a filosofia*, p. 257.

2 Giulio Carlo Argan, *Arte moderna*, p. 509.

3 Michael Fried, *Arte e objetividade*, in: *Arte & Ensaios n° 9*, passim.

4 Maurice Merleau-Ponty, *A dúvida de Cézanne*, passim, in: Id., *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.



Simoni Martini, A
anunciação, de
1333

que o espectador se veja como parte de uma experiência potencialmente ativa. Por jamais ser passiva, a percepção ressalta a ideia de que participar é antes de tudo saber estar presente, e saber sua presença como disponibilidade de colaboração àquilo que se presencia e, conseqüentemente, de ser presenciado.

Tratar a ideia de presença é um exercício indissociável da problematização dos planos de presentificação do corpo. Torna-se indispensável, portanto, um breve levantamento e questionamento de como o campo da arte tem tratado este tema, desde as especificidades dos planos de figuração artística ao plano de espetação.

A influência de boa parte da crítica do século XX corrobora para a manutenção de uma quase hegemonia de um tipo de olhar que se construiu

junto à própria edificação da História da Arte: o olhar pictórico. Sem exagerar muito, posso dizer que é quase como uma *História do Olhar Pictórico* que se instaurou.

Rever a repercussão do discurso formalista, ainda que de modo ligeiro, parece proveitoso neste ponto, e não se trata de alguma “chantagem antiformalista”⁵ impulsionada por certa “indiscriminada fascinação (...) por Lacan, Derrida, Foucault, Barthes, Kristeva, Baudrillard, Lyotard, Deleuze, certamente estou esquecendo alguns, todos autores confundidos e etiquetados sob um só rótulo “Theory””.⁶ O que de fato proponho é que, se “a tarefa do atual historia-

5 Yve Alain-Bois, *Viva o formalismo* (bis), in: Glória Ferreira e Cecília Cotrim, *Clement Greenberg e o debate crítico*, p. 246.

6 Idem, p. 245.

dor de arte: resistência às diversas forças de chantagem intelectual”⁷ permanece válida em alguma medida, não se deve ceder à chantagem alguma, mesmo à “ladainha essencialista e oracular”⁸ de uma parcela da crítica formalista baseada na dependência de Clement Greenberg, ao que chamarei apenas de purista.

Acontece que, mesmo com sua profunda dimensão corpórea, temporal e espiritual, pretende-se que a presença do espectador seja absorvida no envolvente e complexo jogo formalista de unidade e coerência interna da forma artística, que desponta em sacrifício de um sentido pleno de presentidade na sugestão de uma serenidade contemplativa. Ao diagnosticar boa parte da escultura modernista como uma espécie de pintura no espaço, sobretudo a abstrata, a crítica formalista purista dilata a preeminên-

cia histórica do olhar pictórico que se desdobra desde pelo menos o Renascimento.⁹ Ainda que refute a figuração dos movimentos do corpo, tal estética formalista ratifica a diferenciação dos planos e opõe ao plano da especiação a especificidade do plano de acontecimentos plásticos:

Enquanto os grandes mestres criaram uma ilusão de espaço em profundidade em que poderíamos nos imaginar caminhando, a ilusão criada por um pintor modernista permite apenas o deslocamento do olhar; só é possível percorrê-la, literalmente ou virtualmente, com os olhos.¹⁰

Assim, a ênfase dada ao retiniano na percepção manifesta-se como o rebaixamento da tatibilidade que lhe é própria. Mesmo frente à



Edouard Manet,
Le Chemin de fer,
1872-1873.

mais puristas formulações artísticas e teóricas do modernismo, a apreensão retiniana deve ser tomada como um dos elementos constitutivos do olhar, que é aqui pensado como uma experiência advinda da presença, particularmente no sentido de rejeitar a ideia de um sujeito desinteressado. Não se trata, portanto, da ocupação de um determinado ponto no espaço, mas de um corpo que sabe construir uma habitação no espaço ao sugerir possibilidades de movimentos, pois, “nossos corpos não estão no espaço como as coisas; eles habitam ou assombam o espaço”.¹¹ Visto dessa forma, o corpo que habita o lugar é, mais que seguidor, propositor de caminhos e roteiros. Sua presença inaugura, recebe, rejeita, adota ou assevera relações que “são caminhos diferentes para o estímulo externo de testar, solicitar e variar nosso domínio sobre o mundo”.¹²

Cabe lembrar, também, que Rosalind Krauss levanta as características de um “espaço pictorizado”¹³ nas esculturas de Anthony Caro, sobretudo em relação à presença e ao posicionamento do espectador. A análise da obra *Coche*, de 1966, me parece bastante proveitosa neste ponto, pois a linha é carregada de um gesto de ligação que entremeia as relações entre os grupos de planos plásticos, com o acréscimo da transparência resultante da trama dos planos em grades que funcionam como hachuras,¹⁴ características que instituem uma vista estabelecida de uma distância específica, do modo “como existe um abismo entre o espaço do observador e o espaço de uma pintura”,¹⁵ o que

ratifica que o espaço do acontecimento artístico não se deixa ocupar pelo espectador, que somente pode contempla-lo por um modesto movimento ascendente ao erguer a cabeça de seu próprio lugar.

Ainda que implique numa citação um pouco extensa, e sem pretender um atalho para uma história social da arte, para exemplificar alguns esforços para transpor tal abismo, parece pertinente trazer a distinta análise de T. J. Clark sobre uma obra de Manet que encerra a visão do autor acerca da inscrição do tempo na pintura do cotidiano:

O vapor e a fumaça no pátio ferroviário, por exemplo, em *Le Chemin de Fer*, de Manet, pairam no ar por alguns segundos antes de evaporar. Para a garotinha que observa, o tempo permanece imóvel. A mulher que levanta os olhos para o espectador marca com o dedo o ponto de leitura em que parou, esperando o momento passar: nossa atenção é banal e efêmera (somos o transeunte masculino que a arranca da identidade de governanta e dama de companhia por um instante, mas só durante o tempo que ela leva para nos encarar de modo desconcertante), e logo sentimos que na verdade a mulher está em outro lugar, em meio ao devaneio do romance que está lendo. Quadros são intercepções: em um segundo, o ar vai clarear e a leitora vai encontrar de novo seu lugar no livro. (Ou seus lugares, para ser mais preciso: ela parece ir para frente e para traz na história, com o indicador e o polegar marcando duas páginas diferentes). E, no entanto, o livro em si, as páginas, as linhas impressas, a capa com orelhas nas bordas; o cãozinho, a pulseira, o leque fechado; a fita de cabelo da garotinha, o reflexo no chapéu de palha da governanta, são todos concretos e permanentes – permanentes no simples fato de estar diante dos olhos – como só a pintura a óleo pode fazer.¹⁶

11 Maurice Merleau-Ponty, *Um inédito de Merleau-Ponty*, in: *Revue de Métaphysique et de Morale*, nº4, pp. 401-409, apud Christine Poggi, *Seguindo Acconci/visão direcionada*, in *Arte & Ensaios nº 16*, pp. 161.

12 Idem.

13 Rosalind Krauss, *Caminhos da escultura moderna*, p. 228.

14 Idem, p. 231.

15 Ibid., p. 228.

16 T.J. Clark, *A pintura da vida moderna*, p. 19-20.

O comentário de T. J. Clark mostra como é a personagem no quadro de Manet quem nos denuncia a presença como passantes, como um caminhante que lhe distrai por alguns instantes. Ainda que na histórica posição de observador seja invocada a tradicional ideia de uma postura contemplativa passiva, a imagem gera em nossa consciência o sentido de presença na identidade de um caminhante urbano. Somos nós, espectadores, ainda que imobilizados pelo modo desconcertante como somos encarados, os passantes que induzem a personagem a elevar a cabeça e fixar o olhar para fora do quadro.

Parece pertinente, com uma flutuação anacrônica a mais, trazer a imagem dos corpos figurados no retábulo de Simoni Martini, *A anunciação*, de 1333. Basta reparar que um movimento semelhante ao executado pela personagem de Manet é suscitado na mulher do painel central pintado em têmpera sobre madeira para o altar da Catedral de Siena, e que tal movimento também é motivado pela aparição repentina de um corpo. Até aquele momento, ela também estava serenamente sentada e igualmente entretida em sua leitura, tanto que repete outro gesto da mulher urbana da era industrial: intuitivamente marca com os dedos o ponto de interrupção da leitura do livro que tem em mãos. Mas no caso da pintura italiana do século XIV, a figura da Virgem sofre uma intensa torção ao elevar a cabeça, pois seu olhar se dirige para o seu lado direito, no interior do seu plano, lugar próprio de figuração da aparição e corporificação do anjo, o plano artístico pictórico.

Com o exercício de cruzamento de olhares - hoje já muito bem comentado, sobretudo por Michel Foucault, em *Las meninas*¹⁷ - Warburg

17 Michel Foucault, *Las meninas*, in: Id., *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*, pp. 3-21.

questionou se “já não se pergunta “o que significa essa expressão?”, mas “qual é a vontade exercida?”.¹⁸ Sem a pretensão de estender o comentário sobre o conceito warburgueano de Pathosformel – tão bem conduzido por Didi-Huberman e Philippe-Alain Michaud -, me concentro na possibilidade de aproximação com a fenomenologia para pensar contiguamente o plano da expectação. Ao admitirmos que há uma causa externa para o comportamento das figuras de Martini, no sentido como Warburg enuncia que as figuras “se movem num plano paralelo ao espectador”,¹⁹ deve-se admitir, também, que a disposição das figuras de Manet, ainda que se movam estritamente em seu plano, está para além do plano de figuração artística. Assim como a jovem de Martini é despertada por uma aparição, a menina de Manet olha para o interior do seu plano entretida com a chegada espetacular da modernidade, de tal modo que se mantém indiferente à nossa presença. Porém, mais que a intuição da presença advinda pelo movimento da figura que “dá as costas ao espectador”.²⁰ a presença tida como convergência dos planos é dada particularmente pelo movimento da mulher que, por um momento de displicência em relação à menina que está a seus cuidados e a despeito da estrondosa vida moderna ao seu redor, dirige seu olhar expressamente para fora do quadro onde se encontra a causa de seu movimento, uma causa externa à figura e também ao plano de figuração. Esse breve levantamento auxilia a discutir como a figuração dos movimentos do corpo é reveladora, acima de tudo, da força que o move, pois o

18 Aby Warburg, apud Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg e a imagem em movimento*, p. 87.

19 Idem.

20 Há um conhecido precedente histórico deste gesto no afresco de Giotto *A lamentação de Cristo*, na *Cappella degli Strovegni*, em Pádua.

corpo, da figura ou do espectador, parece saber que é um ser móvel, movido e movente.

Por força da consolidação do olhar pictórico, autores como Carl Einstein e Daniel-Henry Kahnweiler chegaram a classificar a tradicional escultura cristã como “a pintura que não ousava dizer seu nome”.²¹ Com base na teoria de Adolf von Hildebrand, esses autores admitiam que “o frontalismo e o pictorialismo eram aberrações resultantes do *medo do espaço*, do medo de ver o objeto escultural se perder no mundo dos objetos, do medo de ver os limites da arte ficarem indefinidos à medida que o espaço real invadia o espaço imaginário da arte”.²² Mas é interessante notar como de fato ocorreu uma contribuição significativa da escultura do século XX para que esse medo fosse superado, a ponto da situação ser praticamente invertida e chegar-se a uma ampla disseminação da convergência dos planos, como supõe o diagnóstico de Hal Foster – para quem Hélio Oiticica e Lygia Clark seriam proeminentes antecessores – sobre a quantidade de propostas de performances e instalações interativas nas últimas décadas. Ao referir-se à obra de Rirkrit Tiravanija, Foster desconfia de certa exploração da perplexidade do espectador e, mais que isso, o crítico americano sugere que uma possibilidade de “resultado desta forma de trabalhar é uma ‘promiscuidade das colaborações’”.²³

Sem perder de vista o alerta de Foster, sobretudo quando tratarmos diretamente de uma performance instalativa, mais adiante, e talvez por conta dele, procuro ressaltar que a franca proximidade dos planos, talvez indistinção, desponta na justa medida em que sobressai o aspecto colaborativo da percepção. Conse-

quentemente, devo avaliar como a ativação e o adensamento dos modos de percepção podem ser associados ao pensamento artístico envolvido em boa parte da produção escultórica contemporânea. Richard Serra declarou estar interessado em “como evoluiu o modo de percepção da obra”²⁴ e argumentou que “elas não existem para ser vistas como objetos preciosos, mas para ser experienciadas de modos diferentes”.²⁵ Em obras como *Intersection II*, de 1992, o espectador é o caminhante, e não se trata de mover-se em torno de uma escultura de modo tradicional, pois a obra não é apenas algo tridimensional, um objeto no espaço para ser visto em suas relações internas em diferentes ângulos, nem é o espaço dado à contemplação, mas este se impõe como um campo a ser percorrido, um complexo de coisas e espaços, um emaranhado de forças que cinge as coisas e o espectador e no espaço, uma obra dada por esse complexo de relações na duração do processo perceptivo.

Entretanto, devo afastar o risco de parecer displicente com as recorrências da ideia pictorialista da escultura. Ao demonstrar não ser este um pensamento isolado, Charles Harisson e Paul Wood discutem uma nova escultura teorizada por Greenberg como “a nova arte de desenhar no espaço”,²⁶ cujas origens seriam pictóricas e estariam associadas às experiências com a colagem e a construção. Mas o que procuro enfatizar com este ligeiro comparativo entre itinerários é como a experiência com o tempo nos percursos evocados por obras como *Intersection II* - caminhar através dos corredores, para dentro e para fora da estrutura escultórica – implica em esquadriñar, na e com a obra

21 Yve Alain-Bois, *A pintura como modelo*, p. 94.

22 Idem.

23 Hal Foster, *Chat rooms*, in: Claire Bishop, *Participation*, p. 191.

24 David Sylvester, *Sobre arte moderna*, p. 592.

25 Idem.

26 Paul Wood, *Modernismo em disputa: a arte desde os anos quarenta*, p. 179.

Vito Acconci. Blinks, Nov 23, 1969, afternoon. Photo Piece, Greenwich Street, NYC, Kodak Instamatic 124, bw film.



de arte, o espaço-tempo do mundo, excursionar por caminhos estabelecidos pela obra, e para além dela.

Propostas como as de Serra, fazem pensar como as fronteiras entre os planos tornam-se bastante sutis na arte contemporânea, ou mesmo dissolvidas. A passagem da unidade estrutural das esculturas para a relação espaço-temporal do lugar nas instalações, do ponto de vista do espectador, não se dá por uma evolução linear, mas por uma rede de projeções em idas e voltas. David Sylvester destaca na obra de Serra a “essencial experiência de caminhar”,²⁷ resposta à relação com uma obra que apresenta um espaço que “não é um espaço contemplado, mas um espaço percorrido”.²⁸ Trata-se de uma caminhada envolvente, na qual “o efeito da obra tem a ver com gerar uma sucessão de experiências desdobrando-se no tempo”.²⁹ De igual modo, para Iole de Freitas, um elemento intimamente

inscrita em sua obra “é o gesto cotidiano do caminhar, mas num lugar construído, que propõe outros desafios para nossa noção de equilíbrio e prumo”.³⁰ Ao entrecruzar as falas de teóricos e artistas, trago à tona os desdobramentos advindos das experiências com obras situadas nessa região fronteiriça entre escultura e instalação, assim como seus desenvolvimentos na consciência do espectador através da caminhada, invocada pela imbricação do espaço da obra com o espaço da arquitetura, o que salienta que a obra é esse lugar construído, talvez reconstruído. Trata-se, portanto, de uma forma de habitar esse lugar construído pela arte.³¹

Sem título, instalação de Iole de Freitas na *Documenta 12*, de 2007, é um convite a um estado de habitação. A obra não é algo que está

27 David Sylvester, *Sobre arte moderna*, p. 444.

28 Idem.

29 Ibid.

30 Iole de Freitas, in: Ana Cavalcanti (org.), *A desconstrução dessas “certezas” entrevista com Iole de Freitas, Arte & Ensaios nº 15*, p. 8.

31 Heidegger investiga o que significa habitar e construir no âmbito do pertencimento em *Construir, habitar, pensar*, in: *Ensaio e conferências*, pp. 125-141.

pousado diretamente em algum ponto no espaço da galeria, mas impõe-se livremente pelo espaço-tempo do lugar em adesão ao espaço arquitetônico partilhado pelo público, e para além dele. Placas transparentes tomam formas geométricas que se curvam e cortam o espaço, associadas a tubos metálicos que riscam o ar. As linhas e os planos caminham pelo espaço, constroem-se mutuamente, perpassam as paredes internas das galerias e evoluem pelo exterior do prédio. O aspecto gráfico das linhas e planos parece invertido, com linhas acentuadas e planos suaves. Obras como estas, demonstram como as características dos materiais empregados são altamente relevantes. Ao comentar a obra de Waltércio Caldas, Paulo Venâncio ressalta como o aço é um material “rígido, mas ainda assim flexível, anódino, uniforme e ao mesmo tempo capaz de sutilezas em seu reflexo, sem nenhum peso visual é provavelmente o metal mais aéreo, perfeito para estar suspenso: linha cortante que desenha no espaço”.³² É interessante notar que, nesta descrição, a ideia de desenhar no espaço não implica em estabelecer a distinção dos planos, e sim o contrário, sugere a liberdade da escultura em trabalhar com o plano antes resguardado ao espectador. O que antes suscitava medo, agora assume a dimensão de uma busca deliberada.

Na obra de Iole, a densidade e polidez dos tubos de aço inox garantem a fluidez das linhas, enquanto a transparência e leveza das placas de policarbonato implicam na sutileza das formas. Não há a ideia de uma superfície pictórica ou de frontalidade que possa capturar a evolução dos arranjos, pois a torção dos planos e linhas - linhas tracejantes e planos esvoaçantes - assume uma desenvoltura que flui pelo espaço

32 Paulo Venâncio Filho, *Ainda mais do que antes*, in: *Horizontes*, catálogo da exposição de Waltércio Caldas, Fundação Calouste Gulbenkian, p. 34. Lisboa, 2009.

para àquilo que a arquitetura estabeleceu como exterior, mas que, para a artista, prolonga-se como espaço do mundo, e agora também da obra. Não há distinção entre o espaço da obra e do espectador, da galeria ou da cidade, nossos caminhos se cruzam e entrecruzam sem distinção de planos.

Ao lembrar de uma fala de Goethe sobre a possibilidade de uma postura ativa do observador diante do grupo escultórico do *Laocoonte*, Philippe Alain-Michaud³³ nos reconduz a um precedente histórico. Isso porque o filósofo alemão propõe a adesão a um tipo de visão que, de certa forma, se opõe ao sentido de serenidade contemplativa, expresso na célebre análise de Winkelmann sobre esta obra. Goethe começa seu argumento ao propor um posicionamento evocativo de uma frontalidade e uma estaticidade ainda condizentes com a postura solicitada pelo condicionamento histórico em relação à recepção da obra de arte. Mas, logo em seguida, desafia o espectador a uma ação específica, ainda que sutil, pois sugere que, após a permanência diante do conjunto escultórico a uma certa distância e com os olhos fechados, ao abrirmos os olhos apenas por um instante, teremos a impressão de ver todo o conjunto em movimento. Este embate histórico é ainda mais decorrente do que suspeitamos, pois o pensamento de Winkelmann, ao qual Goethe se opõe, é baseado na opinião de Platão de que “a tranquilidade é a situação mais conveniente à beleza”.³⁴

A apreciação que Didi-Huberman faz da mesma análise de Goethe sobre o *Laocoonte* revela ainda que, ao contrário de um iconógrafo, o filósofo alemão do século XVIII estaria “contem-

33 Philippe Alain-Michaud, *Aby Warburg e a imagem em movimento*, p. 89.

34 Winkelmann, *Reflexões sobre a arte antiga*, apud Georges Didi-Huberman, *A imagem sobrevivente*, p. 22.

plando o próprio olhar”.³⁵ Isso acontece justamente “quando o olhar compõe a forma com o tempo”.³⁶ Este particular interesse na proposta de Goethe se justifica porque foi justamente a partir destes argumentos que Warburg investigou a atribuição do movimento, em *Espectador e movimento* e em seguida em *Movimento e espectador*, e chegou “a propor que, por um exercício particular de atenção, o espectador podia substituir a causa externa que imprimia movimento às figuras”.³⁷ Warburg identificou tal possibilidade como a “perda da contemplação serena”.³⁸

A permissão a certa “alucinação discreta e controlada a que se entrega o historiador da arte”³⁹ me conduz, por um significativo traspasseamento histórico, à experiência *Blinks*, de Vito Acconci. Essa obra, de 1969, é aqui tomada como um descendente ilegítimo, pois a proposta do artista contemporâneo sugere uma inversão à intuição do filósofo do século XVIII, como se nota em suas recomendações:

Segurando uma câmera, visando ao longe de mim e pronta a disparar, enquanto caminho em uma linha contínua por uma rua da cidade.

Tento não piscar.

Cada vez que eu piscar: tiro uma foto.⁴⁰

Impactado com o pensamento de Merleau-Ponty - como boa parte de sua geração - o artista italiano afirma que “o corpo está em muitos lugares ao mesmo tempo, fazendo sinais

e deixando marcas, pela forma como nossos sentidos se relacionam com as coisas em volta. É como uma presença, mas uma presença fantasmática”.⁴¹ Com esta intuição da presença, Acconci leva adiante seu projeto e, após caminhar pelas ruas da cidade e registrar os “momentos cegos”, compartilha tal intuição com o espectador a partir de um dossiê exposto como derivação.

Incapazes de vasculhar o arquivo de imagens, sedimentado na mente do artista, como espectadores de *Blinks*, somos levados a uma mínima inversão na proposta goetheana de abrir e fechar os olhos: sem de fato estarmos em movimento pelos corredores da cidade, “para captar bem o projeto (...) o melhor é ficar de frente para ele, a uma distância conveniente”,⁴² mas agora, de olhos abertos. É como se devêssemos, ao fecharmos os olhos, recompor ou reinventar todo o dinâmico itinerário atribuído ao olhar de um corpo em movimento, a partir somente daquilo que ele não teria visto. Em resumo, somos solicitados a figurar o que foi visto por ele e que não nos é ofertado. Trata-se, portanto, de um convite explícito à cumplicidade do olhar segundo a lógica da montagem, que compõe uma estrutura de aspecto aberto e sempre disposta a oferecer entradas, saídas ou retornos por caminhos nada estratificados.

Foi recorrente, entre os artistas dessa geração, a exploração da suposta intimidade sugerida pela mídia de massa. Revelou-se o distanciamento e a natureza ilusória dessas imagens, com trabalhos que, ao mesmo tempo que manifestavam, questionavam a autenticidade delas. Acconci trabalha a presença do corpo em

35 Georges Didi-Huberman, *A imagem sobrevivente*, p. 181.

36 Idem.

37 Philippe Alain-Michaud, *Aby Warburg e a imagem em movimento*, p. 87.

38 Aby Warburg apud Philippe Alain-Michaud, *Aby Warburg e a imagem em movimento*, p. 88.

39 Idem.

40 <<http://aleph-arts.org/art/lsa/lsa39/eng/1969.htm>>

41 Vitto Acconci, apud Christine Poggi, *Seguindo Acconci/visão direcionada*, in: Ana Cavalcanti e Maria Luisa Távora, *Arte & Ensaios* n° 16, pp. 160-161.

42 Goethe, apud Georges Didi-Huberman, *A imagem sobrevivente*, p. 180.



posturas abordadas de modo direto e envolve o espectador numa atmosfera psicológica de intimidade forjada pelo meio imagético. Frequentemente faz convites para a participação do observador, muitos deles envoltos em ironia, e por vezes sugerem uma situação de voyeurismo, que nos remete aos apelos dos programas sensacionalistas de televisão, o que Rosalind Krauss, em relação à produção videográfica da época, identificou como “estética do narcisismo”.⁴³ Outras vezes, Acconci solicita ao espectador que o acompanhe em práticas que causam estranheza por abalarem as fronteiras entre o banal e o distinto, entre a intimidade e a esfera pública, entre o plano da obra e o plano do espectador, como seguir um caminhante qualquer pelas ruas e transformá-lo numa espécie de guia pelos caminhos da cidade, ação a partir da qual compila outro dossiê fotográfico, desta

43 Rosalind Krauss, *Vídeo: a estética do narcisismo*, in: Ana Cavalcanti e Maria Luísa Távora, *Arte e ensaios* 16, pp. 144-157.

vez intitulado *Following piece*, também de 1969. Física e psicologicamente, o artista agencia a convergência dos planos, de ocorrência peculiar em *Blinks*.

Marina Abramovic, *The artist is present*, MoMA, 2010.

Nas obras aqui comentadas, os artistas parecem mesmo confiar em nossa inclinação colaborativa, esperam que sejamos capazes de vislumbrar todo o repertório imagético despertado a partir dos modos artísticos de figurar suas próprias relações com o mundo. Sugerem que vejamos sempre mais do que é diretamente mostrado na imagem formada. Como se, por exemplo, adotássemos o olhar da menina no quadro de Manet, aquela que, de costas para nós, espectadores, observa o dinâmico espetáculo da vida moderna. Ao seguir nessa proposta, é o próprio artista quem nos aparece de costas em *Following piece* e, em maior aproximação, é como se tomássemos seu corpo de empréstimo em *Blinks* para, a partir dele, excursionarmos pelas ruas da cidade, ainda que seja por alguma habitação poética.⁴⁴

Como prosseguir com o debate sobre a convergência de planos sem mencionar que a instantaneidade da imagem videográfica propicia a captura e imediata exposição da imagem do espectador? Ao transportar a imagem do espectador para o plano de figuração artística, Bruce Nauman instaura certa distorção espaço-temporal da presença com *Live-Taped Video Corridor*, de 1968, uma construção em madeira que forma um corredor equipado com dois monitores sobrepostos ao fundo. Na entrada, uma câmera registra a presença do espectador no estreito espaço e repassa a imagem em tempo real para um dos monitores, enquanto o outro permanece com a imagem do corredor vazio. Conforme o espectador caminha em direção

44 Heidegger toma de empréstimo o pensamento do poeta Hölderlin de que “poeticamente o homem habita”, in: *Heidegger, Ensaios e conferências*, pp. 165-181.

aos monitores, afasta-se da câmera da entrada, assim, sua imagem no monitor parece escapar-lhe. O tempo da busca de aproximação com nossa imagem parece sugerir o espaço inalcançável, o infinito, e o tempo incessante, o eterno. Isto pela inversão entre direção e sentido do percurso. Quanto mais nos aproximamos do monitor que comporta nossa imagem, mais ela se afasta de nós e acentua a ideia de inércia do aparelho e de mobilidade da imagem. A noção de obra, que engendra um acontecimento, traz em sua constituição a ideia de presença, pois “não há acontecimento sem alguém a quem eles advenham”⁴⁵ e, ainda sob a ótica de Merleau-Ponty, por ser o fluxo temporal intrínseco à obra como acontecimento, a ideia de que “o tempo supõe uma visão sobre o tempo”⁴⁶ se fortalece.

O acontecimento em questão com *Live-Taped Video Corridor* é a aparição da imagem do espectador, a visão do tempo dada pela visão de sua própria imagem figurada na obra; presente e presença em crise, a fugacidade do presente que é puro devir somada à infundável aproximação com o *eu* mais profundo. Mas, concordo com Paul Zumthor, “nenhuma presença é plena, não há nunca coincidência entre ela e *eu*. Toda presença é precária, ameaçada”.⁴⁷ Presença é duração, enquanto dura na consciência a sensação de estar presente. Estamos, portanto, associando a busca da coincidência da presença com o eu, percepção exterior e interior, com a própria experiência com o tempo em fluxo, pois a duração bergsoniana, esclarece Arlindo Machado, “é essa coexistência, essa coexistência consigo mesmo”.⁴⁸ Entre aproximação e afas-

tamento, o encontro seria dado no elo descrito por Deleuze entre “o presente que passa e o passado que se conserva”.⁴⁹ O encontro, então, não passa de uma possibilidade, uma busca, um estado em suspensão, cuja aproximação é dada na experiência forjada por Nauman, entre a proposta de experiência com o mundo e sua distensão midiática. Com a obra, ou em obra, nossa consciência está estritamente tomada pela experiência com o tempo, de tal modo que, nos termos de Merleau-Ponty, “somos o surgimento do tempo”.⁵⁰ Eu, espectador, sou o lugar de partida do olhar, sou também o que se olha, sou o rio e a margem, talvez a pedra inconformada que decide caminhar pela correnteza.

No dinâmico fluxo de convergência, vimos o corpo figurado no plano plástico ser movido pela presença de outra figura de seu plano. Também acompanhamos uma figura pictórica denunciar a presença do espectador frente a seu plano e, em seguida, a possibilidade do artista, e logo do espectador, habitar o plano de figuração artística. O artista parece estar “emprestando seu corpo ao mundo”⁵¹ para transformá-los, mundo e corpo, em obra. Operação disponível somente àquele que “reencontrar o corpo operante e atual, aquele que não é um pedaço de espaço, um feixe de funções, mas um entrelaçado de visão e de movimento”.⁵²

Marina Abramovic, em *The artist is present*, parece reencontrar tal “corpo operante e atual” numa situação de franca reciprocidade, pois artista, obra e espectador assumem o mesmo nível de presentidade ao habitarem, o que reorienta as palavras de Warburg, o mesmo plano. Definitivamente, não se trata mais de um desvio

45 Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia da percepção*, p. 351.

46 Idem.

47 Paul Zumthor, *Performance, recepção*, leitura, p. 81.

48 Roberto Machado, *Deleuze, a arte e a filosofia*, p. 277.

49 Ibid., p. 278.

50 Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia da percepção*, p. 373.

51 Maurice Merleau-Ponty, *O olho e o espírito*, p. 278.

52 Idem.

no curso da narrativa em função de uma presença estranha. O personagem principal e seu autor, assim como o personagem secundário e o espectador, fundem-se na mais vívida possibilidade de figuração do corpo. A presença da artista, ao habitar o mesmo plano de existência do espectador, admite também ele, em sua contingência, como corpo figurado em obra. Como se seguisse as recomendações dadas pelo filósofo alemão, as quais ressoam por mais de dois séculos, mais uma vez Goethe, ainda que de um modo diferenciado, Abramovic mantém os olhos fechados até que sinta a presença de um espectador à sua frente. Ao abrir os olhos - de seu corpo-figura - a artista, ao mesmo tempo em que se mostra consciente da presença do espectador, dá à vista deste a imagem de sua luta limítrofe contra as circunstâncias, por ser ela a surpreendida a cada vista ofertada pelo sistema, assim como a mulher figurada por Manet mostra-se animada por cada espectador que passa diante do quadro. Ainda que seja tomada por uma atração aparentemente indiferente, cabe ao espectador atribuir, ao personagem que olha, seu movimento interior. É como se, inversamente, a imagem artística tivesse ouvido as instruções e obedecesse ao comando dado por Goethe ao espectador, como se adotasse a postura a ele sugerida e abrisse os olhos assim que um espectador se aproximasse. Ao que parece, outras figuras conhecidas da História da Arte já o teriam feito segundo os critérios de seus determinados planos.

A presença de cada novo espectador coincide com um novo momento, uma nova duração. Apesar de todo o esforço em manter a estrutura inalterada, é sempre um outro tempo que se instaura como contiguidade, se me permitem, um outro-mesmo tempo de uma mesma-outra ação, segundo o entendimento de que “nossa vida moderna é tal que, encontrando-nos dian-

te das repetições mais mecânicas, mais estereotipadas, fora de nós e em nós, não cessamos de extrair delas pequenas diferenças, variantes e modificações”.⁵³ De um modo indeterminado, os espectadores que assumem a condição de figurar a ação manifestam distintos estados corporais, enquanto a artista, na condição de figura inaugural, se esforça para responder de modo igual à situação que se repete de modo desigual.

Diferente do que acontece com os personagens em corpo figurado em tinta ou pedra, em contraponto à concretude e permanência explicitada na citação de T. J. Clark, um acréscimo fundante se instaura na performance de Abramovic. Interrompida, ou intercalada, por um breve descanso dos olhos, que é ao mesmo tempo desconexão, a série de movimentos é atravessada pela presença de seu companheiro de longos anos. Quando ele surge na sua frente, na condição de espectador, toda a complexa estrutura estética, ambiental e psicológica parece sofrer uma extrema reconfiguração. Assim que os olhos da artista encontram Ulay, e consequentemente seu antigo companheiro enfrenta também os olhos de Marina, a despeito de todo o silencioso controle, repouso e estabilidade, põe-se em movimento uma tensão espiritual e psicológica, a qual salienta o componente mais elementar e significativo, senão o mais essencial a toda e qualquer figuração dos movimentos dos corpos, a saber, o componente afetivo. Ao acompanhar o pensamento de Deleuze, de que “a capacidade de ser afetado não significa passividade, mas afetividade”,⁵⁴ a aparente serenidade contemplativa da artista presente revela-se como representação da potência afetiva dos corpos envolvidos na figuração artística.

53 Gilles Deleuze, *Diferença e repetição*, p. 8.

54 Gilles Deleuze, apud Georges Didi-Huberman, *A imagem sobrevivente*, p. 183.

Não estou preocupado com o grau de espontaneidade na participação de Ulay, ou com o nível de interferência da instituição neste episódio, não agora. Minha inquietação, aqui, se atém à instigante reflexão sobre a instauração, aparição ou desvelamento da obra de arte que se faz presente e que, indissociavelmente, apresenta a figuração dos estados de afecção dos corpos presentes.

É certo que a extremada intensidade da afecção mútua associou os dois, Ulay e Marina, ao plano mais geral dos expectadores que rodeavam a cena. Mas, deve-se arguir se isso é suficiente para causar uma espécie de hiato na obra ou se instaura uma outra obra, ainda mais efêmera e aberta, a ponto de abarcar os demais expectadores na forma de uma interseção. De qualquer forma, seja de modo mais íntimo e velado, seja mais geral e patente, desde o título em forma de anúncio até a fissura causada pela aparição de seu antigo companheiro, nessa performance instalativa, Abramovic trabalha a presença em sua essência como elemento genitivo das pulsões afetivas.

Com o intuito de marcar como Goethe “sabe contemplar a forma”,⁵⁵ Didi-Huberman esclarece como a figuração dos corpos busca acima de tudo dar vista à força movente que as anima e que estaria, já na convocação pelo *quattrocento*, da estética clássica grega, aquela do “ser movido pelo afeto”.⁵⁶ A força movente que Warburg atribui ao caráter dos movimentos das figuras, ou das figuras em movimento, ou ainda da figuração dos movimentos do corpo, parece que ela mesma é representada de um modo tão silencioso quanto intenso nos aspectos performativos suscitados pela obra em questão. A despeito da aparente serenidade contemplativa,

e talvez justamente em função dela, todo universo humano parece alcançar uma densidade absoluta de movimento; a densa duração dos gestos contidos, o ritmo cauteloso das atitudes confrontantes, tudo parece restituir ao olhar a força e a intensidade que lhe são características. A própria artista deixa claro: “eu sempre gostei de simplicidade em termos de geometria, arquitetura, cor, em todos os elementos - e dentro da própria performance. Mas além de simplicidade, meu trabalho exige esforço e preparação”. Particularmente, em *The artist is present*, todas essas características recorrentes em sua produção artística assumem um caráter de essencialidade genitiva, de elemento fundante: a simetria da disposição dos poucos objetos de formas geométricas simples – uma mesa alta e duas cadeiras - favorecem a apreensão das duas faces de um mesmo plano; as dimensões arquitetônicas acentuam a concentração da força movente nos corpos figurados que se apequenam, o que possibilita a reverberação dessa força pela amplitude do lugar de acontecimentos artísticos; como uma acentuação cromático-pictórica de luminosidade intensa e vibrante, o longo vestido vermelho guarda o corpo quieto que compõe uma figuração tão serena quanto inquietante. Conforme a relação que faz Ernest Cassirer, admirador de Warburg, entre linguagem e afetividade, posso ver como o árduo preparo comentado pela artista faz com que os objetos, a roupa e a postura sejam estruturados como uma linguagem artística, que “parece ser não apenas o sinal e a encarregada de uma representação, mas também o sinal emocional do afeto e da pulsão sensível”.

Resta saber se a obra se desfigurou, perdeu os marcos estruturantes, advindos de todo o intenso preparo, se a representação foi interrompida, se ambos – o espectador e a artista, Ulay e Marina, as duas figuras - instauraram uma obra

55 Georges Didi-Huberman, *A imagem sobrevivente*, p. 181.

56 Idem. p.180.

distinta ou ainda se a aproximação de Marina ao inclinar-se e estender-lhe as mãos, avançando sobre a mesa demarcadora dos espaços estabelecidos para as ações, reintegra-os ao fluxo de práticas ordinárias de tal maneira que o contágio afetivo, segundo seu nível e intensidade, seja ao mesmo tempo capaz de promover e de extinguir o acontecimento artístico. Claro que a mudança no comportamento da artista, que até então mantivera a postura rigorosamente determinada para a ação, foi decisiva para fomentar os questionamentos aqui discutidos. Cabe, portanto, a argumentação de que é, definitivamente, a presença da artista como figuração no mesmo plano da espetação o que determina a duração, evolução e o desdobramento da obra. Mas, pode-se também ressaltar que foi a presença de um dos espectadores que afetou decisivamente o modo de presença da artista em obra. Mais que isso, é possível afirmar que, sem a presença dos espectadores a artista presente não seria suficiente para ser tomada como uma figuração artística conforme a proposta.

Não posso deixar de lembrar que, para Warburg, as figuras “se movem num plano paralelo ao espectador”,⁵⁷ mas é interessante ressaltar que “o olhar executa o movimento das figuras que estão frente a frente”.⁵⁸ Na performance de Abramovic, a força que move a figura que é olhada de frente é a mesma que anima a figura que olha. Trata-se, portanto, de um só e mesmo plano, o que faz com que os papéis se relacionem em uma reciprocidade tão íntima que por vezes não há distinção entre as funções atribuídas por Merleau-Ponty ao corpo, lembremos, de ser visível e vidente, sobretudo por perseverar em “ser atual, presente”.⁵⁹

57 Aby Warburg, apud Philippe Alain-Michaud, *Aby Warburg e a imagem em movimento*, p. 87.

58 Idem.

59 Merleau-Ponty, *O primado da percepção e suas consequen-*

A maneira como o racionalismo cartesiano entende o olhar, ou “o pensamento da visão”,⁶⁰ não atenta para as premissas inerentes ao corpo, ao lugar habitado, ao momento da habitação, “não é pensamento todo presente, todo atual: há em seu centro um mistério de passividade”.⁶¹ Particularmente, no modo como a artista insiste na repetição de sua atualidade a cada levantar da cabeça e abrir dos olhos, sua presença demarca a irredutibilidade do olhar no modo como o visível nos atravessa e nos transforma em vidente, experiência sensível e afetiva que tem o poder de “atravessar e animar tanto os outros corpos como o meu”.⁶² Em *The artist is present*, o olhar que “atravessa e anima” os corpos encontra na serenidade o modo de submeter o “mistério de passividade” ao crivo da afecção.

A perda da contemplação serena parece implicar menos na descrença da postura contemplativa e na desconfiância da serenidade do que na erosão da convicção da passividade do olhar. De fato, parece não haver perda alguma, senão o inerente e incessante processo de diferenciação na experiência artística.

Para exemplificar como a relação entre movimento e repouso está diretamente relacionada à dualidade entre morte e vida, Didi-Huberman usa como exemplo a postura que adotamos diante de um corpo que jaz, pois numa situação como esta estaríamos muito mais preocupados com os movimentos do corpo do que com sua aparência. A fim de encontrarmos um mínimo sinal de vida, atentaríamos para “a oscilação de um dedo, um remexer dos lábios, um tremor das pálpebras”⁶³ como representação do

ências filosóficas, p.50.

60 Merleau-Ponty, *O olho e o espírito*, in col. *Os pensadores*, p. 98.

61 Idem.

62 Merleau-Ponty, *O visível e o invisível*, pp.136-137.

63 Georges Didi-Huberman, *A imagem sobrevivente*, p. 167.

esforço para manifestar um movimento. Posso sugerir, portanto, que um corpo que não jaz, apenas repousa, como na figura de uma mulher serenamente sentada – a Virgem de Martini, a governanta de Manet, a artista presente na performance contemporânea - apresenta as potencialidades sensíveis e afetivas que fazem a procura inverter-se, pois o que mais se considera é a ausência de movimento. A capacidade do corpo de permanecer imóvel é significativa, pois, neste caso, o esforço para conter o movimento diz muito sobre o estado de ânimo da figura.

Justamente por fazer intuir a contemplação por parte do personagem, que parece sempre estar disposto a ser contemplado, desde uma figuração pictórica até uma figuração performática, a atitude contemplativa, mesmo a mais serena, se mostra altamente interativa, invocativa do aspecto colaborativo. Contemplar e colaborar não divergem de todo, mas são complementares, senão convergentes. Para não parecer displicente com as estratégias artísticas contemporâneas mais francamente colaborativas, vale considerar que a produção artística recente contribuiu para fazer ver os níveis, assim como as intensidades, de confluência entre os fluxos de atividades contemplativas e colaborativas, a tal ponto que se possa considerar a solicitação de todo o aparato perceptivo para a experiência de uma, digamos, percepção colaborativa.

O que proponho ao fim deste trabalho é que *The artist is present* ratifica, acima de tudo, que contemplar é já de alguma forma colaborar, uma postura francamente antagônica à indiferença, e que, em paralelo às recorrências históricas, a obra de Abramovic retoma justamente a serenidade tão atribuída à contemplação, para expressar tais instâncias ou condições de percepção na experiência artística, ainda que seja – desde a especiação de um grupo escultórico clássico até os arquivos fotográficos ou corredo-

res videográficos contemporâneos - num piscar de olhos.

Bibliografia

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

BISHOP, Claire (org.). **Participation: Documents of Contemporary Art**. Cambridge, MIT Press, 2006.

CLARK, T. J. **Modernismos: ensaios sobre política, história e teoria da arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

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

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobre-vivente**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

FERREIRA, Glória. COTRIM, Cecília (org.). **Clemente Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Funarte Jorge Zahar, 1997.

FILHO, Paulo Venâncio. Ainda mais do que antes. In: **Horizontes**, catálogo da exposição de Waltércio Caldas, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2009.

FREITAS, Iole de. A desconstrução dessas “certezas”. In: **Arte & ensaios nº 15**. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes/Escola de Belas Artes, UFRJ, 2007, pp. 6-15.

FRIED, Michael. Arte e objetividade. In: **Arte & ensaios nº 9**. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes/Escola de Belas Artes, UFRJ, 2002, pp. 130-147.

HEIDEGGER, Martin. **Ensaio e conferências**. Petrópolis: Vozes, 2006.

KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

___Vídeo: a estética do narcisismo. In: **Arte & ensaios nº 16**. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes/Escola de Belas Artes, UFRJ, 2008, pp. 144-157.

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

- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- ____ **O visível e o invisível**, pp.136 -137. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1992.
- ____ **O primado da percepção e suas consequências filosóficas**. Campinas: Papyrus, 1990.
- ____ **O olho e o espírito**. In: Col. Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- POGGI, Christine. Seguindo Acconci/visão direcionada. In: **Arte & ensaios nº 16**. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes/Escola de Belas Artes, UFRJ, 2004, pp. 158-171.
- SILVESTER, David. **Sobre arte moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- WOOD, Paul... [et alii]. **Modernismo em disputa: a arte desde os anos 40**. São Paulo: Cosac e Naify, 2002.