

Espaços semióticos deslizantes

Innen Stadt Außen de Olafur Eliasson

Marcus Alexandre Motta¹

Marcelo Lins de Magalhães²

***Resumo:** O texto que aqui se apresenta propõe alguns apontamentos acerca do vídeo/arte Innen Stadt Außen (2010), de Olafur Eliasson. Tais apontamentos se sustentam pelo reconhecimento de uma maneira artística que parece se arranjar naquilo que ordinariamente é constituído como expressão prosaica e habitual na contemporaneidade, isto é, o próprio espaço “real” que designa um lugar para o trabalho de arte. Nesta obra, a circunstância de uma urbanidade é convertida à condição especular, o que faculta pensar que qualquer premissa semiótica acerca da visualidade do espaço urbano irá esbarrar em relações de distinção precária, deflagrando assim a própria decepção com o conhecimento que poderia se desprender daquelas imagens.*

***Palavras-chave:** Olafur Eliasson, espelhos, ordinário, urbano, espaços semióticos deslizantes*

A partir do vídeo/arte, *Innen Stadt Außen* (2010) de Olafur Eliasson, este texto apresenta ponderações sobre o estado deslizante dos espaços semióticos, demonstrando os seus graus de significância ordinária. A hipótese que o sustenta é a de que este trabalho de arte possibilita reconhecer aqueles graus como resultantes da nossa excessiva intimidade com a existência urbana e, portanto, passível de perpetrar a conversão dos signos espaciais em “espelhos”, retirando a substancialidade que, continuamente, acompanha a noção de espaço urbano.

2

A noção de espaço urbano, portanto, é aqui o problema. Um problema de “espelho” fílmico, pois sem dúvida ele trabalha ali, no vídeo/arte de Olafur Eliasson. Trabalha? Isso é incontestável. Porém, trabalha fazendo deslizar aquilo que porta, admitindo que ele, os “espelhos”, contribuam de alguma forma para instalar a si

¹ Doutor em História Social - UFRJ; Professor Adjunto no Instituto de Letras da UERJ. <marcusalexandremotta@globocom>

² Doutor em Literatura Comparada no Programa de Pós-Graduação em Letras - UERJ. <marclins@superig.com.br>

mesmos por ali; ali na cercanias das instalações de imagens. Frames a realizar apartes, rememorando o que está arquivado nas superfícies urbanas.

As superfícies especulares do urbano, assim, deslizam o arquivo de espaços semióticos. Deslizam? Sim, por serem um sim espacial ao que são, imagens. Sendo o que são, os espaços semióticos, na sua pura passividade de escorregar nos quadros que se substituem, se intercalam, se sobrepõem e comungam — orientam-se pelo arquivo que possuem. E tal arquivo, é aquele no qual, de certa maneira, o mesmo se reproduz enquanto “espelhos”.

3

A conversão dos signos urbanos em “espelhos” é a maneira artística de demonstrar, talvez fosse melhor apresentar a presença, os deslizos dos espaços semióticos entre dois momentos de aspectos plenos. Aquele que se refere ao signo múltiplo da existência urbana e aquele que acentua o retorno provisório, como expressão prosaica de similaridade entre o espaço urbano e as figuras de individualidades violadas, conforme os enquadramentos rotineiros de espelhamento, configurados pelas molduras ligeiras que os objetos citadinos reforçam e a câmera reitera.

A presença absoluta do urbano no trabalho, portanto, é um tipo de consciência de-se-estar-junto-ao-reconhecimento, cujo regresso dos frames ajeita-se como presença especular, requerendo pouco trabalho artístico e, muito, dos “espelhos”, na medida em que são eles que fazem todo o lido em resvalos sutis da imagem na (para, por, entre) imagens. Algo viciado, traiçoeiro como é: “espelhos” que não são espelhos e, por isso, chamam, convocam, fazendo ficar de frente, mascarando as fissuras de arquivo. Algo que não há, mas acontece como estrepe do reconhecimento.

4

Se a ação artística, na captura de imagens, é o ato automático da arte contemporânea em monopolizar o espaço “real”, como lugar que determina um trabalho de arte, tornando essa premissa incerta, a sua estabilidade já não é atribuída a uma existência escalonada, mas apenas às relações de distinção precária, *a priori*, para qualquer semiótica sobre a espacialidade visual urbana. A reiteração do espaço semiótico, no trabalho de arte, acaba por fazer valer enquadramentos múltiplos — ora

por posicionamento da câmera (buscando ajustes e emolduramento comuns às grades e armações de aço), ora dispendo a mesma na óbvia presença das linhas de moldura dos equipamentos urbanos, dos veículos, dos prédios, das esquinas —, e, com isso, os espaços deslizam com a conformação ordinária do reconhecimento; expondo a passagem da idéia de espaço como projeto para o de projeção reiterativa.

A projeção reiterativa entrega, então, a inevitabilidade do reconhecimento — um gesto de impor a própria decepção com o conhecimento que poderia se desprender daquelas imagens. Isso provoca a agudeza de que o urbano é o ambiente no qual as criaturas da fuga sentem escorregar a inteligibilidade ao se fazerem decifráveis no espaço comum e decifradores do comum espaço.

Há, todavia, nessa aparente diferença, entre decifrar-se e decifrar, algo que levanta o aviso de que só se pode existir nesse ambiente caso não se exercite a capacidade de ter dúvida. É por isso, e apenas por isso, que os espaços semióticos e a noção comum de imagem se mostram numa indistinção premente, na razão direta de se afeiçoarem a ideia de espelho.

Porém, os “espelhos” não são espelhos, por serem filme. O filme nem é um falso espelho e nem mesmo filme, por ser vídeo/arte. Eles, os “espelhos” estão ali como queda mimética no perfeitamente perceptível, deixando indícios óbvios nos seus deslizos.

Ora, isso é uma certa maneira de apresentar o comum em sua trivialidade. Entre decifrar-se e decifrar espaços, pondo-os visíveis, o efeito plástico é o urbano lastreado em imagens. Algo jeitoso, com toque ilusionista, divulgando o que só repousa na ideia de espelho. Mas os “espelhos” não são espelhos. E sim um instalador especular como tal, que faz deslizar espaços semióticos, substituindo-os por eles mesmos, fraudulentamente, e utilizando, para isso, material arrumado com antecedência e que basta vê-los fluir e: o ordinário generaliza-se propriamente.

Essa última imposição irá depor sobre a intimidade que se poderia ter com o que é projetado. Isso se dá em razão da obviedade: a mensagem já é completamente reconhecida. Tal fato acaba agenciando a noção de sentido como algo ganho no comum de sua mais grata evidência: ser ordinário.

Se o mundo cotidiano é inerente e imprevisivelmente sujeito a conceber-se limitado, ele é por si só algo menos em profundidade, intimidade ou existência; um algures, bastante paralelo, no qual, para melhor ou pior, os habitantes são atraídos a habitar. Então o ordinário torna-se o sujeito da especulação e objeto periódico — um tipo de expressão em aceitar, ou fazer algo, à luz do mesmo, modulando-o ou flexionando-o escorregadiamente na ideia de “espelhos”.

6

Para entrever o que o vídeo/arte coloca (ou recusa colocar) é necessário lembrar que o espaço é ser passado, ser fora de si, que, sucintamente, prescreve de onde procede e onde se inscreve, escorregando sob os pés ou na atenção dos olhos — nada mais acentua isso do que o vínculo tátil que a visão mantém com este sentido terrestre por excelência. Se o espaço semiótico se mostra numa indistinção premente com a informação comum de imagem fílmica, na razão direta de se afeiçoarem à ideia de espelho, os signos urbanos extraem a existência do tempo da projeção. Isso quer dizer que a projeção dos espaços semióticos é a porta da presença, fazendo-a comparecer na consagração favorável da linguagem fílmica como episódio do ordinário.

Nesse sentido, uma “gramática” remete o observador à montagem já tratada pelas expectativas de reconhecimento. Em cada momento do vídeo, repetição de diferenças consequentes. Seu modo grama possui o mesmo critério espacial; pois fazer surgir dimensões e ritmos plásticos é coordenar de antemão as proporções ordinárias dos volumes dos equipamentos urbanos, proporcionando relações, coordenações, fazendo-os recitar na superfície fílmica com tempos significativos em deslizes, que nada mais são do que a negatividade dos signos ao superar a idealidade da linguagem plástica.

Segundo a sua forma simples, o vídeo/arte promete o que não é e prenuncia objetivamente, no sentido de lente da câmera, a pretensão de que, se as imagens aparecem assim deslizantes, também deve ser possível reconhecê-las ou reconhecer algo sobre elas. Ou, quem sabe, propiciar o algoritmo da decepção, empenho do ordinário, com o conhecimento sobre arte.

Bem, há o jeito da câmera. Jeito contornável das molduras em foco, pelo fato de arquivo de que ainda é preciso saber o que é na verdade “espelhos” urbanos; nas

superfícies ordinárias do urbano. Quem os coloca (ou os obriga tê-los) nas superfícies citadinas? Quem? Grave pergunta, pois os “espelhos” se posicionam de lado, permitindo que, ao serem vistos, já estão a escorregar. Quem? A pergunta se reinicia e, portanto, fica a dever o seu motivo. Deixe-a deslizar.

7

Diante da superfície das películas, conseqüentemente, é necessário reconhecer somente, conforme a qualidade da série. Reconhece-se por trejeito serial, cujo início da cadeia está nos “espelhos” que não são espelhos propriamente ditos. Em cada uma das imagens e em todas elas, ou em nenhuma delas, ali está o lugar que se levanta e se posta em lapsos de continuidade. Só assim o vídeo/arte de Eliasson pode sobressair do seu contexto temporal, subtraindo da série as finitudes, arbitrariamente composta pela escolha das fissuras e ondulações. E ainda, torná-las a manifestação externa ou aparição de versos em fotogramas espaciais — segundo a natureza das câmaras intangíveis da melancolia da forma.

A melancolia da forma é a evidência fílmica dos “espelhos”. A ideia de espelho arquiva, há muito, esse jeito nos “espelhos” que não são espelhos, como as superfícies de prédios, janelas, portas e etc. . Um golpe especular que os frames coadunam, cuja ação artística é o jeito real de um pouco de ilusionismo. Algo que é um nada na realidade, fazendo tudo especular, sem fazer nada, admitindo um espelho em cada coisa urbana.

8

Se a massiva fílmica esteia espaços semióticos deslizantes, é por que os apreende nas imediações do contínuo do reconhecimento e, com isso, evita rupturas, pondo em destaque incertas fissuras, ou ondulações de reflexos, que aparelham os signos urbanos como uma espécie de gesto da fantasia fazendo sinal, ordinariamente. Tal aparelhamento, no entanto, reinscreve a projeção na mutação de figuras nelas mesmas, com tempos e compassos distintos, mas que não causam grandes transtornos, contendo-as e assinalando o recurso de emolduramento previamente existente nas coisas urbanas — o que seria o mesmo que dizer que, no vídeo/arte, espaços semióticos são, na contemporaneidade, coisas que se deixam emoldurar de diferentes maneiras quando escorregam por entre os seus próprios limites (alguma coisa que mantém viva

a advertência de que o conhecimento sabido sempre transcreve formulações para situações pretéritas e afixadas, tendo pouca eficiência em aceitar que, na contemporaneidade, haja um universo tão, absurdamente, prosaico que só é possível pensá-lo nas imediações da idéia fabular de imagem, “espelho” que não é um espelho, capaz, como é, de petrificar medusas; imagem, categoria bastante problemática ainda em se tratando dos estudos dedicados à arte; até porque ver ou escutar, de fato, é um trabalho da arte, cuja sensação em estar vendo, ou ouvindo, mergulha, a pique, na indecidibilidade, como se, nessa admirável precipitação, a rota marcasse o fundo do abismo da imagem, tanto plástica, quanto sonora).

9

Como as imagens artísticas não se deixam nem traduzir validamente para conceitos, nem também são “reais”, em razão da sua ordinariedade — o ordinário é aqui aceito como o fantástico do comum, pois o que é fantástico é haver algo que nos seja comum —; sua capacidade de real, seja lá como entendemos essa palavra, possui apenas teor. Tal teor está já presente no agenciamento realista que a urbanidade solicita, cujas imagens estéticas não são algo de imóvel, como as invariantes arcaicas. Nesse sentido, o vídeo/arte ao tornar os espaços semióticos deslizantes, faz dos signos urbanos um espelhamento de fruição de si mesmos, em si mesmos, sem recorrer a nada que não sejam eles a escorregar no comum que eles já são — uma trivialidade resultante da percepção realista.

10

O andamento da obra irrompe em quadras plásticas, evidentemente, cunhando a ambiguidade de que o habitat urbano possa ser algo que, reconhecido como espaços semióticos deslizantes, ou em ondulações reflexivas dos signos, seja trazido de volta à intimidade, ou seja posto avante em direção ao fazer efeito. A vinculatoriedade da objetivação do trabalho, e as experiências dos olhos e ouvidos que reitera, são apenas reconhecimentos coletivos, como se nisso estivesse configurado o drama baço do próprio ato de reconhecê-las.

A linguagem artística, portanto, se manifesta como qualquer outra, constituída por uma corrente coletiva subterrânea de reconhecimento. Em especial, aquelas que

são subsumidas pelo clichê cultural como isoladas e, por isso, emolduradas como são pelas superfícies das coisas urbanas.

A completa adverbialidade coletiva dos signos espaciais exprime-se, por conseguinte, a partir do seu próprio caráter ordinário, e não a partir do que eles gostariam de enunciar em referência direta ao comum coletivo. A realização especificamente artística consiste em apanhar sem surpresa o vínculo predominante, não através da temática ou do contexto da ação, mas em apresentar, monadologicamente, mediante projeção, as experiências fundamentais que estão para além da noção de mônada.

11

O resultado da filmagem é tanto o caminho que leva à imago do espaço urbano, simultaneamente estático e dinâmico, quanto à observação do vídeo/arte, fazendo a apresentação da presença não com as imagens de alguma coisa, mas justamente com signos da índole especular do ordinário urbano; é assim, e não de outro modo, que a arte de Eliasson faz deslizar a experiência de reconhecimento nos espaços semióticos.

Em virtude de tal conteúdo experiencial, e não apenas pela fixação ou modelação na acepção usual, o trabalho de Eliasson diverge da realidade que reitera, pois ao consagrá-la na evidência do reconhecimento torna o ordinário subordinado, por sua vez, à autópsia e ao presságio, enfrentando seu final e antecipação (Cavell, 2002, p. 67) conjuntamente. Desse modo, o vídeo/arte mostra o cotidiano como ordinário, sendo um hábito, um habitat, uma fantasmagoria e viva mortificação indistintamente; isso que se apresenta como aquilo que se vê e como aquilo que se vê em demasia, cuja identificação se dá pela superfície, por onde se esconde o modo da presença do presente; ele, o ordinário, sendo posto no reflexo que é, e, por esta razão, como imagem, segundo a orientação de um “espelho” em cada coisa urbana, mostrando-se muito e dissimulando-se pouco.

12

O vídeo/arte, portanto, literaliza os espaços semióticos, formando a parábola artística que reside muito mais na redução e no enganoso aumento da sensibilidade de reconhecimento — tão logo ela seja simulada em limites e invólucros preexistentes. Em razão disso, a relação deslizante dos signos espaciais assume o comportamento de

tradutores instantâneos em matéria fílmica, conforme os enquadramentos previamente disponíveis e escorregadios.

A tradução do reconhecimento exaustivo, em que uma série de imagens, levemente variáveis, deslizam, torna visível o aquário de signos qualitativamente modificados. Apenas o elemento conceitualmente indefinido de filme, a mudança de película montada, a articulação fomentadora de sensações espaciais, é fortemente definido pelos próprios meios e, na totalidade das determinações que ele se dá a si mesmo, adquire do ordinário a notícia de jogo especular que nenhum jogo comum poderia ignorar.

O que surge como ordinário aparece como a conquista definitiva da superfície espacial, cuja troca de missivas fílmicas, deslizantes, regride à puerilidade reflexiva de onde promana. Sem dúvida, juntamente com a dinamização da arte, a filmagem faz crescer implicitamente o seu caráter de “espelho”.

13

A perda de certo grau de profundidade e de seriedade no trabalho de Olafur Eliasson, exigência da postura crítica, dirige-se uma vez contra a interioridade e, de outra, não se desloca da tradução óbvia que é. O ordinário acaba, sem dúvida, por mudar-se no seu contrário saliente e contemporâneo, o real.

Perante a obra de Eliasson, se deve perceber como a dinâmica da própria categoria de ordinário tornou-se o destino da arte. Dessa forma, a história urbana vai ao encontro das formulações que o ordinário, como o fantástico do comum, impulsiona — quase atingindo o ridículo e se mantendo a um passo de cair, completamente, nele. A própria categoria realiza a doce crueldade como eloquência patética dos “espelhos” que, por efeito da desproporção entre a sua pretensão e o seu cumprimento provável, quase sempre por causa de um prosaísmo auto-evidente, provoca o efeito de aceitação condicional. Mas, o que é visado no desuse da linguagem, produz-se urbano.

14

A envergadura da obra, portanto, tem o reconhecimento adjetivo do espaço urbano, sempre e continuamente imagem, conforme os “espelhos” que não são espelhos. Ela, a imagem fílmica, reduzindo a urbanidade à dimensão de molduras, frames, nas quais o conteúdo desliza, aniquila-a com aquilo que foi e é a sua marca

contemporânea, película (no sentido mais lato que se possa dar a isso). Mediante o seu triunfo completamente inteligível, o vídeo/arte fica entregue ao chistoso.

15

A premissa contemporânea da arte, a montagem, dedica o próprio drama especular ao teatro dos “véus” de luz. O ordinário, portanto, assinala a ocupação imediata da obra, reivindicando o sentido da existência sem atributo de mensagem — tanto é assim que o final do vídeo/arte é lírico, configurando a adjetivação como a metáfora contínua do sentimento de pertencer ao urbano, confinada, por reconhecimento, à distância da filmagem da grande praça.

16

Assim, a obra explora o esquematizável semiótico e, por afinidade realizável entre espelhamento e filme no vídeo/arte, conjuga os predicados espaciais com os ritmos significantes, imagens e sons, daquele algo demasiadamente comum a nós. A teoria dos signos que se desprende da obra de Olafur Eliasson é algo como encontrar, nos deslizos, momentos nos quais os espaços semióticos retornam a si mesmos e não se fixam.

Como é do signo ser algo de outro, as imagens vistas no vídeo/arte são contempladas calmamente e sem desejo. Como não há pretensão alguma no trabalho, as imagens vão se substituindo por elas mesmas, tais como são, e, aí, o que o filme demonstra não é, contudo, o ideal de uma urbanidade, mas, o mais baixo, aquilo que se mantém na existência sensível e banal.

É por isso que o som vem a se apresentar, ora na intensidade dos enquadramentos, ora em suspensão, para, por fim, suprimir-se numa distância no final do vídeo. A escuta do observador, que já está alienado no andamento do reconhecimento fácil, se volta para as imagens de um modo experimentado, percebendo a regularidade de um comum tremor interno, com a qual as imagens contam em seus deslizos.

Isso por que os espaços semióticos são excedidos, e se conservam como são nos deslizamentos, os quais, por sua vez, se espelham. A exterioridade do som, portanto, por renunciar ao ideal, recompõem os componentes que esvanecem e os multiplica pela obviedade reforçada pela técnica da montagem.

O complexo significante, e todas as práticas semióticas que ele regula, está ali, no vídeo/arte, como arma artística para qualquer enunciado sobre algo urbano e, assim sendo, encontra seu esgotamento, por estratificação excessiva das interrupções e de combinações, tendo como consequência os deslizamentos dos espaços semióticos para dentro da projeção. Os deslizamentos dos espaços semióticos para dentro da projeção é a exposição definitiva do princípio de montagem.

Se a montagem não é um truque para integrar na arte a fotografia e os seus derivados, ela ultrapassa antes, imanentemente, o que poderia se julgar como fotografia, sem a sua autocorreção. De alguma maneira, o trabalho de Eliasson, por evidenciar a montagem, retira da arte toda e qualquer atmosfera que não seja, inteiramente, ordinária. A situação técnica que expõe acaba por apresentar o elemento psicático e homogêneo da reprodução. Isso significaria que os espaços semióticos resistem à representação; até porque são facilmente reproduzidos numa escala de reconhecimento planetário. Essa concepção se expõe deslizante quanto mais se aumenta o reconhecimento, cuja preponderância do mais prosaico sobre o observador, sulca a subjetivação com a objetividade que regride, incontestavelmente, a um romantismo supra-histórico — entendendo por isso a redenção do que está recaído em cada individualidade do reconhecimento.

A aparência de arte que o vídeo causa (mesmo que se esteja diante de uma configuração da empiria homogênea, reconciliada) deve romper-se, enquanto a obra introduz em si as ruínas literais e não fictícias da empiria, reconhecendo a si como fissuras e as transformando em efeito estético. A arte, então, confessa a sua impotência perante a totalidade ordinária — e se torna vencida no subúrbio e no fim da filmagem. A montagem na obra de Olafur Eliasson é a capitulação intra-estética da arte perante o que é agora o seu destino, o ordinário.

Assim inicia a arte o processo contra a obra de arte enquanto coerência de sentido. Claro que isso não é a primeira, e não será a última vez, que arte estará denunciando o seu destino. A montagem, portanto, assinala as cicatrizes do visível. Rompe-se o entrelaçado, a imbricação organicista, destrói-se a crença de que um se

molda vivo ao outro, a menos que a imbricação não seja tão compacta e enovelada que, por isso mesmo, se feche ao sentido.

Os elementos semióticos são integrados e comprimidos pela instância superior do todo reconhecido, de maneira que a totalidade da “narrativa fílmica” força a coerência existente das partes e se transforma assim, novamente, em reconhecimento urbano. Semelhante unidade outorgada regula-se pelas tendências dos pormenores do ordinário, pela “vida instintiva dos sons” ou das superfícies enquadradas ou emolduradas. A câmera passeia com o seu “espelho” por todos os lados, sendo ela também um “espelho” que não é um espelho, como se houvesse ainda, e talvez cada vez mais, retorno à medida de uma realidade espacial que se deixa ver na feição das imagens.

Sem dúvida, esta tendência em si mesma também é derivada da totalidade das superfícies urbanas, de modo mais sistemático do que verdadeiramente espontâneo. A ideia de montagem torna-se compatível com o esperado contemporâneo. Logo, o princípio da montagem em Eliasson está fundado no não choque. Suavizado com os deslizamentos que fazem perceber haver o predomínio de um espelho em cada coisa urbana, o vídeo/arte se comporta de um modo puramente adequado ao reconhecimento, na medida em que, pela configuração da missiva fílmica corta a via desejada pelo que há já estruturado: as fissuras do arquivo dos “espelhos”, o ímã do ordinário.

19

A obra de Eliasson anuncia ser cada aproximação dos signos, a partir da ordinariedade de uma câmera, a intimidade excessiva com a existência urbana. Nesse sentido, estabelece a ideia de que a semiótica visual contemporânea necessita atentar para os experimentos artísticos que corroboram uma artisticidade extraindo-a do ordinário, fazendo comparecer a missiva fílmica que se constitui como signos espaciais de provisão urbana, cuja restrição do seu abstrato se torna os “espelhos” retroprojetivos de tensões de reconhecimento. Isso se dá porque qualquer observador da obra sabe, de antemão, os signos que compõem uma imagem urbana, sendo eles, portanto, aqueles que podem se tornar uma visualidade reiterativa, capaz de fazer deslizar os espaços semióticos como um lugar demasiadamente específico de um saber artístico e ordinário, “espelhos”.

Referências bibliográficas

- ADORNO, W.T. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 1998.
- _____. *Teoria Estética*. Lisboa: Ed. 70, 2006.
- BATTCKOCK (org.), Gregory. *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- CAVELL, Stanley. *Reivindicaciones de la Razón*. Madri: Sintesis, 2005.
- _____. *En Busca de lo Ordinario*. Valência: Frónesis, 2002.
- DANTO, Arthur. *After the end of art*. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- DUCHAMP, Marcel. *Du Signe*. Paris: Champs/Flammarion, 1995.
- DUVE, Thierry de. *Kant after Duchamp*. Cambridge: The MIT Press, 1996.
- 2000.
- FOSTER, Hal. "O artista como etnógrafo". Rio de Janeiro: *Arte & Ensaios*. n. 12, 2005, pp. 136-151.
- _____. *El Retorno de lo Real*. Madrid: Ed. Akal, 2001.
- KUDIÉLKA, Robert. *The Jaundice Eye: Art Criticism and the Fallacies of Historicism*. Seminário de Crítica, Rio de Janeiro, 1999.
- _____. *O olhar ictérico*. In: *Concinnitas – Revista do Instituto de Artes da UERJ – Rio de Janeiro*, nº 7, dezembro 2004.
- ROSENBERG, Harold. *A tradição do novo*. São Paulo: Perspectiva, 1974.