

O SIGNIFICADO DA ARTE: FORMA E LINGUAGEM NA OBRA DE ARTE CONTEMPORÂNEA



<http://eoi.citefactor.org/10.11248/ehum.v7i1.1458>

Ronaldo Campos

Professor do Centro Universitário de Belo Horizonte - UNIBH
Mestre em Estética e Filosofia da Arte pela Universidade Federal de Minas Gerais

ronaldo.campos@prof.unibh.br



<https://orcid.org/0000-0002-1581-124X>

Recebido em: 13/10/2014 – Aceito em 31/12/2014

Resumo

O propósito do presente artigo é trazer à luz breves considerações sobre os problemas inerentes à leitura e fruição da obra de arte contemporânea. Considerada por alguns críticos como uma arte de difícil acesso, onde os paradigmas e cânones tradicionais não são adequados ao seu entendimento. Essa arte exige um novo olhar e uma postura dinâmica entre a obra contemplada e o contemplador da obra, onde produção e interpretação estabelecem uma relação dialética. Pois, a obra de arte é necessariamente um estímulo a um processo de interpretação que por sua vez é o resultado de um processo de formação e de conhecimento ativo e pessoal.

Palavras-chave: arte contemporânea, arte conceitual, crítica e interpretação da arte

Abstract

The aim of this article is bring a briefly introduction about problems related to reading and interpretation of contemporary art work. Considered na artwork of difficult access by many critics, where the paradigms and traditional canons are not appropriated for this understanding. Thus artwork requires a new look and new dynamics posture between the contemplate artwork and contemplator. Production and interpretation establish a dialectical relationship, once the artwork is a stimulus a process of training and active personal knowledge.

Keywords: contemporary art, conceptual art, criticism and interpretation of art

INTRODUÇÃO

A exposição impressionista de 1874 foi responsável por uma verdadeira revolução na fruição, interpretação e produção da obra de arte. Ao modificar as premissas, as condições e as finalidades artísticas, o impressionismo deu origem ao que hoje denominamos de “arte moderna”. Monet, Renoir, Pissaro, Cézanne, Sisley, Degas com a proposta de uma arte transgressora, moderna e inovadora geraram na crítica especializada uma espécie de complexo de culpa e de intimidação, uma vez que ela não foi capaz de reconhecer o valor da nova arte que surgia. Nas palavras de Ferreira Gullar (1993), a busca do novo como valor fundamental da arte moderna simbolizado no conceito de vanguarda criou uma espécie de “terrorismo” que bloqueia o juízo crítico e garante a vigência de qualquer “ideia idiota”. O autor nos lembra de que tal abrangência absoluta e a não funcionalidade da arte na atual condição cultural leva a um esvaziamento do seu sentido real e concreto por parte do público fruidor, consequentemente o processo de contemplação/fruição se torna algo altamente subjetivo, individualista e solipsista.

Os sinais cada vez mais eloquentes da ausência e da impossibilidade de apreensão da linguagem do objeto artístico contemporâneo geram a impressão de que no mundo atual não há mais espaço para a obra artística nos formatos tradicionais. Como consequência, podemos afirmar que a arte estaria se perdendo no imaterial, no vazio. Estaríamos vivendo a morte do seu ser arte? Um olhar atento sobre as obras do artista inglês Damien Hirst e do americano Jeff Koons poderia induzir a uma resposta afirmativa. Esses artistas romperam com a experiência real/concreta, com qualquer finalidade social ou ideológica e com as noções históricas da arte. Confundindo de maneira deliberada as ideias de linguagem e arte ao definir a obra de arte como um conceito que desconsidera o fato da intenção do artista e da reação do fruidor serem consideradas partes integrantes da própria obra.

Produzindo obras e formas extremamente herméticas e de difícil compreensão.

Abstracionismo, surrealismo, dadaísmo, conceitualismo, entre outros estilos artísticos do século XX fizeram parte de um longo e profundo processo de questionamento da pintura e escultura como meios privilegiados de representação. A natureza experimental da arte moderna rompeu com os cânones tradicionais das belas artes ao incorporar novos materiais, meios tecnológicos e objetos prontos, ao abandonar antigos suportes e não se restringir a um espaço-tempo previamente delimitado pela moldura e pelo pedestal. De acordo com o crítico americano Gene Youngblood, “*Toda arte é experimental [...], ou não é arte.*” (RUSH, 2013, p.13)

Essa arte pode ser descrita a partir da primazia do pensamento da ideia e da linguagem. Pois, ao deslocar a ênfase do objeto para o conceito, o artista moderno permite introduzir uma série de métodos, em um empreendimento artístico, redefinido-o radicalmente. O que permite ampliar o campo de possibilidades do fazer e do interpretar a produção artística para além dos limites do imaginável.

A arte conceitual tem inspiração direta na obra de Marcel Duchamp, ou seja, na retomada, atualização e radicalização da atitude vanguardista proposta pelas poéticas do *ready made* de Marcel Duchamp e do *objet trouvé* dos surrealistas. Duchamp estava interessado mais nas ideias e não simplesmente nos produtos visuais. Ele queria por a pintura à serviço da mente. A sua obra “vem a ser a própria negação da noção moderna de obra”. (KRAUSS, 2002, p. 76) Em 1969, Joseph Kosuth já afirmara também, em *Art after philosophy*, que os artistas contemporâneos “não queriam mais criar obras, mas apenas formular questões. Fazer arte significava para eles questionar a arte e produzir comentários que tratassem de arte.” (BELTING, 2006, p. 38), ou seja, obras que quase dispensariam o domínio dos meios de expressão e a necessidade de elaboração de uma linguagem artística de fato. Esses artistas acreditavam que era necessário libertar a arte da sua realização material, que era vista como sendo subordinada e até mesmo supérflua. Ligia Pape questionada sobre a execução da obra nos dá uma importante pista para entender o modo de pensar e agir desses artistas. Ela nos diz que: “não gosto de pintar. Não suporto o pintar, ficar mexendo na cor [...] e, à medida que se muda uma cor, muda-se a Gestalt do quadro. Isso me irrita. [...] O processo criador é sempre mental” (PAPE, 1998, p. 26-27)

A arte conceitual reconhece as imagens “como análogas à linguagem: uma obra de arte pode ser lida. O inverso é igualmente verdadeiro: as palavras podem funcionar de um modo análogo ao da imagem” (ARCHER, 2001, p.87) Entretanto, para alguns críticos e historiadores da arte, as obras na perspectiva do conceitualismo não são estruturadas para uma fruição e contemplação direta. De acordo com Sant’Anna (2008), uma obra como “O Grande Vidro” (*La mariée mise à nu par ses célibataires même*), de Marcel Duchamp, não foi realizada para ser especificamente vista, mas para ser lida. “As pessoas passavam [pelo *Grande Vidro*] indiferentes. Não cochichavam, não riam, nem comentavam. Eram-lhe indiferentes, como se fosse uma justa resposta a Duchamp que dizia escolher para *ready made* coisas que lhe eram indiferentes.” (SANT’ANNA, 2008, p.21) Essas obras dependem de um texto explicativo para que a relação de fruição aconteça.

Quando desancoradas do texto, numa sala de exposição, perdem todo o interesse se não forem envolvidas por um discurso que esteja na cabeça do visitante ou na fala de algum guia. Mas vou um pouco mais longe e afirmo que essa solidão, esse sequestro em que se encontram nos museus, se deve ao fato de que elas pertencem mais à literatura, ao terreno das ideias do que às artes plásticas. (SANT’ANNA, 2008, p.21)

Para Ferreira Gullart (1993), essa arte não se origina da elaboração de signos e formas que constituem um universo expressivo, a partir do qual o artista cria. Pelo contrário, ela se restringe a um mero conceito (ideia).

Essa atitude artística contemporânea, tentativa incessante de refletir a organização da consciência, resulta em obras que se remetem a si mesmas em um circuito fechado. Com a arte modernista é mais difícil discriminar o que é intensidade do prazer estético dos próprios prazeres da obsessão em si; esta dificuldade chega ao cume em determinados formatos atuais [...] em que a contemplação do objeto da arte torna-se narcisista. (KRAUSS, 2002, p. 63)

Nessa perspectiva, onde tudo é (ou pode ser) considerado arte. É possível apresentar numa exposição qualquer coisa: produtos da indústria de consumo (caixa de sabão em pó Brillo), uma roda de bicicleta, um urinol, casais nus num museu, um grande tubarão cortado ao meio dentro de um aquário com formol, um grande espaço

vazio ou urubus em uma gaiola. Essa abordagem da arte contemporânea tornou-se mais frequente quando toda a radicalidade da obra de arte, do processo de formação artística e do mercado de arte moderna/contemporânea foi absorvida e integrada em estruturas capitalistas de produção/consumo.

Hoje é difícil produzir uma obra marginal. O sistema deu um jeito de se apropriar de todas as manifestações artísticas que supostamente não caberiam numa coleção. Os múltiplos, as performances, os grafites, as instalações, as obras efêmeras ou industrialmente reproduzíveis, ambientais ou especificamente situadas: para tudo se encontra uma maneira de enquadrar, expor, valorizar e vender, mesmo para aquelas propostas que colocavam em causa a própria possibilidade da coleção, fundamental para o mercado. (TRIGO, 2009, p.30-31)

A arte exige uma nova postura. É necessário questionar o seu papel nos tempos atuais, buscando novas abordagens que compreendam a linguagem e as formas contemporâneas de expressão artística. Ressaltando também que toda prática artística não está desvinculada dos imperativos internos às pesquisas formais e aos inúmeros agentes sociais que envolvem a sua elaboração e execução.

Para a fruição da arte moderna [...] é preciso aliar a sensibilidade pessoal do observador, que se torna cada vez mais afiado no próprio exercício de vivência e observação das obras de arte, a uma compreensão tanto dos processos internos que mobilizam o artista como dos processos sócio-históricos que dão origem a suas obras. (CANTON, 2009, p.20)

Duchamp, em artigo intitulado “O ato criativo”, afirma que a criação artística que dá origem a obra de arte não é executada

pelo artista sozinho; o espectador põe a obra em contato com o mundo externo ao decifrar e interpretar seus atributos internos, contribuindo, dessa maneira, para o ato criativo. Isso ainda fica mais evidente quando a posteridade dá seu veredito final e algumas vezes reabilita artistas esquecidos. (TOMKINS, 2004, p.518-519).

Em poéticas como as do *ready made* ou do *objet trouvé*, o artista busca o acaso para encontrar intenções de arte naquilo que não é intencional e “descobre analogias entre os comportamentos da arte e os do acaso, e coloca sobre os segundos as intenções do primeiro” (ECO, 1986, p.184). O objeto não existe como obra de arte, antes do olhar do artista ter incidido sobre ele. Ou seja, tirando do seu contexto habitual e subtraindo a sua função concreta (o valor que possui para a sociedade) para repropô-lo, numa condição de imunidade, como um objeto avaliável apenas no plano estético. Alguns críticos afirmam que isto não é senão a sua última degradação, com a qual a estupidez macroscópica do objeto torna-se emblemática da estupidez da sociedade de consumo.

Com a desmaterialização das formas tradicionais das belas artes, os artistas não terão reintegrado a arte do seu tempo num contexto social? Ou então, eles não terão iniciado democraticamente todos os fruidores na apreciação de novas relações entre forma, uso e linguagem? Ou ainda, ao celebrar um protesto individualista, esses artistas se tornaram o modelo idealizado pela própria sociedade contra a qual aparentemente protestavam?

Para alguns a rendição da produção artística ao mercado de consumo capitalista ou à poética do acaso gerou uma arte que nos remete a uma abordagem niilista que pode ser vinculada diretamente ao conceito de nada proposto por Malevich que reduz a pintura a aniquilação da pintura, a escultura a aniquilação da escultura. Um sintoma claro desse processo foi o aparecimento de maneira regular das pinturas monocromáticas: telas inteiramente brancas ou inteiramente negras. A preocupação era, sobretudo com a superfície da tela e com a natureza do pigmento aplicado. Sua abordagem pode ser caracterizada como uma extrinsecação física, como um estudo dos fatos de uma superfície bidimensional.

Muitos artistas das décadas de 1960 e 1970, [...] abandonaram a pintura e trabalharam para revelar seus suportes ideológicos, [...] [e a] ideologia que por sua vez, a pintura suporta.” (CRIMP, 2005, p. 83). Por exemplo, nas telas (e nas formas) monocromáticas de Ad Reinhardt aparentemente não há “nada a ver”. O próprio artista diz que estava “simplesmente fazendo as últimas pinturas que alguém seria capaz de fazer.” (CRIMP, 2005, p. 85) Contudo, aos poucos percebemos que há muito a olhar: “o elemento mesmo da dupla distância, de uma

‘profundidade rasa’, em que o cromatismo do Obscuro trabalha entre um signo de profundidade e uma afirmação diferencial de zonas pintadas, sempre referida à superfície” (DIDI-HUBERMAN, 1998. p.194). Essa situação nos leva ao questionamento do estatuto da obra de arte e a uma nova delimitação da forma artística.

A arte não precisa de justificações elaboradas a priori. Isto em virtude da sua própria existência *a arte está aí e pronto*. É preciso “sentir a alma, sem ter de explicar por palavras, e representar esta sensação.” (WEITMEIER, 2001. p.15.) Espera-se que o fruidor também responda fisicamente percebendo a pintura apenas como base na evidência visual do que está ali, sem procurar qualquer outro tipo de significado. De acordo com Argan, essa nova arte se situa em um

nível pré-linguístico e pré-técnico, a atividade do artista reduz-se ao gesto, a obra à matéria não-formada, mas ainda assim animada e significativa. A arte já não tem relação com a sociedade, com suas técnicas e linguagem; é regressão a partir do objeto, existência em estado puro e, como a existência pura é a unidade ou a indistinção de tudo o que existe, na matéria o artista realiza sua realidade humana. (ARGAN, 1992. p. 450.)

Qualquer busca de uma intencionalidade simbólica a priori nos desviaria do rumo; a obra de arte pode ter mil significados ou nenhum. É a própria obra de arte que nos fornecerá os instrumentos e a chave de leitura para a sua interpretação. É necessário buscar nela mesma a sua linguagem interna. De fato, a contemplação estética não é mais do que a consideração ativa que refaz o processo que deu vida à forma, e esta apresenta-se como narração definida daquilo que foi a sua própria realização:

“[...] ‘a forma é o próprio processo em forma conclusiva e inclusiva, logo é algo que não se pode separar do processo de que é a perfeição, a conclusão e a totalidade’. É ‘memória atual’ e ‘permanente revocação’ do momento produtivo que lhe deu vida. Só considerada dinamicamente a obra pode apresentar-se como modelo para inaugurar uma genealogia de estilos: modelo e não módulo, porque o módulo é esquema aceite passivamente e engendra a maneira, enquanto que o modelo é proposta operativa que inspira operações sempre novas. Justifica-se, assim, o valor ‘operativo’ das escolas, dos exercícios de imitação, das próprias preceitísticas; tal como, por outro lado, a consideração dinâmica das obras explica os exercícios de crítica comparada, histórica e filológica, as investigações dos antecedentes da obra, pesquisa destinada, não a uma revocação erudita, mas a iluminar o processo vivo pelo qual a obra se torna tal como aparece, e para revelar, portanto, as razões dinâmicas do seu aparecimento. (ECO, 1986, p.20-21)

Para esses artistas que trabalham com ideias que identificam a arte e a reflexão sobre a arte, há dois caminhos possíveis. O primeiro consiste em manter a diferença entre arte e linguagem, ao reconduzir a arte a sua elementariedade técnica (no caso da pintura, o ato de pintar). Verifica-se o grau de existência que se realiza e se consome na operação artística ao se identificar o existir do artista com a sua metodologia de pesquisa, de modo que seja conduzida com meios da arte, ou seja, através de uma linguagem não verbal. O segundo consiste na comunicação recíproca entre arte e escrita, partindo do postulado de que a linguagem escrita, em sua diferença estrutural em relação à linguagem verbal, pertence ao mesmo universo significante da arte. Desde as colagens cubistas com letras de alfabeto e os numerosos casos de letrismos figurativos, chega-se com Opalka, ao emprego das escritas como material de pintura, às diversas formas de poesia visual e até a proposta de deduzir um texto figurativo a partir do puro e simples desmanchar um texto literário.

Em síntese, a solução para o artista contemporâneo é uma espécie de tautologia: a pintura é pintura, a arte é arte. Pois, a arte se faz arte no próprio processo artístico. Fazer arte é um processo que inclui o ato de definir o que é arte, então, esse processo não pode ser reduzido a uma estrutura puramente mental, e sim, ser compreendido como um pensamento formativo. Assim, é incorreto pensar que as poéticas da contemporaneidade são destituídas de sentido e nada pode ser dito sobre elas, pois, falando-se delas, passar-se-ia da esfera do agir para a esfera do discurso. Isto por que mesmo quando a arte tinha uma função, quantas coisas não foram ditas com as artes, embora pudessem ter sido ditas de outra maneira. Isso ocorria porque as artes estavam integradas num sistema cultural cuja estrutura era o discurso e a linguagem. Hoje, essa estrutura parece ter se perdido. Mas, assim mesmo, seria imprudente afirmar que a verdadeira e única linguagem da arte contemporânea é o silêncio. Pois, isso equivaleria destituir de sentido todo o processo de produção e contemplação do objeto artístico.

A dificuldade de se compreender o significado da arte não é algo incomum. Por exemplo, com o surgimento das pinturas pós-impressionistas, as teorias em vigor na época não conseguiram entender e classificar essas obras como arte. Alguns críticos chegaram a denominá-las como “arte inepta” ou como “imposturas”, autopromoção ou delírios irracionais. Para que fossem vistas como arte

requereu-se não tanto uma revolução no gosto quanto uma revisão teórica de proporções muito consideráveis envolvendo não apenas a adoção artística desses objetos, mas também uma ênfase sobre características recentemente significativas de obras de arte aceitas, de modo que abordagens muito diferentes de seu status como obra de arte teriam agora que ser feitas. Como resultado da aceitação da nova teoria, não apenas as pinturas pós-impressionistas foram aceitas como arte, mas vários objetos (máscaras, armas, etc.) foram transferidos de museus antropológicos (e outros lugares heterógenos) para *musées des beaux arts* [...]. Incontáveis falantes nativos penduraram sobre lareiras suburbanas inumeráveis reproduções de casos paradigmáticos para ensinar a expressão ‘obra de arte’, as quase teriam levado seus precursores edwardianos a uma apoplexia linguística. (DANTO, 2006, p. 15);

O problema crucial da cultura moderna e contemporânea continua a ser o problema linguístico. A linguagem já não é mais o fator unificador utilizado por todas as disciplinas para formar unitariamente uma cultura, mas constitui em si mesma uma disciplina específica e autônoma. A arte se enuncia e se autoanalisa com os meios da arte, e não da linguagem, que pode enunciar e analisar apenas a si mesma.

Toda operação artística (seja ela tradicional — como nos caso da pintura e da escultura — ou *revolucionária* — como na arte gestual ou nos happening) se formaliza a partir de um processo de produção, visto que “...fazer arte não significa intuir, conhecer, contemplar, mas fazer, produzir, realizar: mais precisamente ‘fazer’ no significado [...] de produzir um objeto real, físico, material.” (PAREYSON . 1989, p. 116) Na arte, há uma coexistência entre a figuração interior e a operação executiva, sem que haja qualquer tipo de sucessão temporal ou contraposição desses dois campos, ou uma espécie de anulação de uma pela outra; o que acontece, ao contrário disto, é que ambas coincidem sem qualquer resíduo.

“Considerar a obra de arte como tal significa [...] tê-la diante de si como uma *coisa*, e, ao mesmo tempo, nela saber ver um *mundo*; fazer falar com *sentidos espirituais* o seu próprio *aspecto sensível*; não tanto buscar o significado *da* sua realidade física como, antes, saber considerar esta mesma realidade física *como significado*: já que nesta não se trata de distinguir interno e externo, alma espiritual e corpo físico, pura imagem e intermediário sensível, realidade oculta e invólucro exterior, mas de encontrar a coincidência de espiritualidade e fisicidade. (PAREYSON . 1989, p. 119-120)

Pareyson (1993) afirma que, “um modo de formar contém em si um concreto desenvolvimento de possibilidades, continuadas ou interpretadas por muitas execuções individuais e diversas, que lhe traçam como que uma vida orgânica [...]” (PAREYSON, 1993, p.36). O desenvolvimento que traduz esse *jogo* entre forma formada e forma formante é estabelecido a partir “[...] da livre e original inventividade de cada artista, que sabe buscar sua inspiração nas realizações já prontas, tornando-as férteis com o poder de seu olhar interpretante e formativo” (PAREYSON, 1993, p.37). O conteúdo e a linguagem de uma obra de arte é o seu próprio modo de formar.

A realização do valor artístico é possível através de um ato humano, repleto de significados a partir dos quais a obra age no mundo e suscita ressonâncias nos mais diversos campos e nas mais variadas atividades, e pelo qual o interesse despertado pela arte não é apenas uma questão de gosto, mas uma satisfação completa das mais diversas exigências humanas. Nesse sentido, a obra de arte é necessariamente um estímulo a um processo de interpretação porque é essencialmente o resultado de um processo de formação. Estes dois aspectos são na verdade um só: a sua capacidade de exigir interpretação consiste no fato de ser conclusão de um processo formativo. Pois, não há conhecimento que também não seja interpretação, ou seja, um tipo de conhecimento ativo e pessoal.

interpretar é uma forma de conhecimento em que, por um lado receptividade e atividade são indissociáveis e, pelo outro, o conhecimento é uma forma e o cognoscente é uma pessoa. Sem dúvida, a interpretação é conhecimento — ou melhor, não há conhecimento para o homem, a não ser como interpretação [...] — pois interpretar e captar, compreender, agarrar, penetrar (PAREYSON, 1993, p.172)

O conceito de interpretação resulta da aplicação de dois princípios fundamentais para a filosofia do homem: em primeiro lugar, o princípio graças ao qual todo o agir humano é sempre e ao mesmo tempo receptividade e atividade e, em segundo lugar, o princípio segundo o qual todo o agir humana é sempre de caráter pessoal. Considerando o conhecimento à luz desses dois princípios, temos precisamente, a interpretação. Toda ação humana não se caracteriza rigorosamente por ser criativa, visto que toda iniciativa é ou provocada ou sugerida e sempre começa quando o próprio movimento tem início, nunca nasce espontaneamente. Há, pois, na liberdade do homem, uma necessidade inicial – uma indicação de seu ser principiado, dos seus limites, da brevidade concreta do seu existir, daquela receptividade inicial e constitutiva – pela qual ele é dado a si mesmo e sua iniciativa é dada a si mesma. Se a arte contemporânea estivesse condenada a um silêncio perpetuo, a sua existência não teria sentido e fatalmente estaria destinada a se extinguir. Portanto, a estrutura da iniciativa daquele que busca a linguagem da obra de arte é congênita e essencial à sua atividade, é uma receptividade que a constitui e qualifica os seus próprios desdobramentos. Sendo, pois, contemplável e fruível, a obra de arte se oferece à contemplação, no próprio ato de se mostrar como tal. Diante dela, nada resta a fazer senão deter-se, admirando-lhe a harmonia, pois as suas parte vivem da vida do todo. Toda fruição se dá na harmonia formal, na sua aderência à finalidade que ela é em si mesma, na sua perfeição interna que não depende de referências extrínsecas, no seu caráter definido e determinado, irreptível e inconfundível, na adequação recíproca de suas partes entre si e com o todo. Portanto, a obra de arte – independentemente das suas formas, dos seus diversos suportes e materiais – é uma estrutura com grande poder de comunicação e aberta. Essas características se encontram na sua própria realidade física, e não nos remete a um significado que a transcenda, pois a sua própria existência é o seu significado, ou seja, espiritualidade e fisicidade coincidem plenamente.

REFERÊNCIAS BIOGRÁFICAS

- ARCHER, Michel. *Arte Contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001;
- ARGAN, Giulio. *Arte Moderna*. São Paulo: Cia das Letras, 1992.
- BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- CANTON, Kátia. *Do Moderno ao Contemporâneo*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.
- CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- DANTON, Arthur. O mundo da arte. In: *Artefilosofia*, Ouro Preto, n.1, p.1-224, jul. 2006. P. 13-25.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- ECO, Umberto. *Definição de arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- GULLAR, Ferreira. *Argumentação contra a morte da arte*. Rio de Janeiro: Revan, 1993
- KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. São Paulo: Editora G.Gil, 2002 .
- PAPE, Lygia. *Lygia Pape: entrevista a Lúcia Carneiro e Ilena Pradilla*. Rio de Janeiro: Nova Aguiar, 1998.
- PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes. 1989.
- PAREYSON, Luigi. *Estética: teoria da Formatividade*. Petrópolis: Vozes, 1993.
- READ, Hebert. *Uma história da pintura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- RUSH, Michael. *Novas mídias na arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *O enigma vazio: impasses da arte e da crítica*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.
- TOMKINS, Calvin. *Duchamp: uma biografia*. São Paulo: Cosac Naify, 2004;
- TRIGO, Luciano. *A grande feira: uma reação ao vale tudo na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- WEITEMEIER, Hannah. *Klein*. : Köln: Taschen, 2001.