

Arte inespecífica e mundos em comum

Florencia Garramuño*

RESUMO: O artigo tenta pensar certas condições da estética contemporânea a partir de uma arte inespecífica na qual o questionamento da especificidade é também - e sobretudo - um questionamento do próprio, da propriedade, do enquanto tal não só de cada uma das disciplinas, mas principalmente da noção do próprio e da propriedade sobre a qual se funda tanto a diferença entre espécies, quanto a definição de uma espécie mesma enquanto tal. Para além do discurso do próprio que define o pertencimento a uma espécie, o questionamento do próprio e do pertencimento enquanto tal põe a nu a falha do discurso da espécie, coarctando a produção de diferenças como base para uma distinção excludente. A exposição dessa falha é, pois, uma reflexão sobre o comum.

PALAVRAS-CHAVE: Inespecificidade, comum, estética contemporânea

ABSTRACT: The article seeks to think certain conditions of contemporary aesthetics from a non-specific art in which the questioning of specificity is also - and above all - a questioning of the proper and property, not only of each of the disciplines, but especially of the notion of the proper and property on which the difference among species is based. Beyond the very discourse that defines belonging to a species, the questioning of the proper and of belonging lays bare the failure of the discourse of species, curtailing the production of differences as the basis for a differentiation. The exhibition of this failure is therefore a reflection on the common.

KEYWORDS: Inespecificity, common, contemporary aesthetics

Começo por descrever algumas obras latino - americanas contemporâneas. Penso em explorações literárias que combinam ficção e fotografia (Diamela Eltit e Paz Errázuriz, *El infarto del alma*), memórias e autobiografia (Paloma Vidal, *Mais ao Sul*), ou em ensaios e textos documentais (Teixeira Coelho *História Natural da Ditadura*), ou em textos poéticos e narrativos nos quais a distinção entre gêneros e dicções se faz difícil, como nos textos de Tamara Kamenszain, João Gilberto Noll, Fernando Vallejo, Alan Pauls ou Diamela Eltit. Ao lado

*Universidade de Buenos Aires

desta expansão da literatura, muitas dessas novas práticas estabelecem conexões originais entre diferentes campos da estética, como as passagens entre instalação e literatura ou linguagem nas obras de Nuno Ramos ou Rosângela Rennó.

Poderia, também, me referir a outras obras de outras tradições, porque se trata de um problema contemporâneo que transcende as fronteiras regionais, mas nesse caso, estaria me referindo a outras inscrições da arte inespecífica que teriam abrevado em outras tradições, se inscreveriam em outros contextos e teriam, por tanto, outros significados, efeitos e sentidos. Eu, aqui, hoje, vou me referir só a algumas obras contemporâneas latino-americanas. Algumas, quer dizer, nunca todas: não falo de uma horizonte, mas de uma imagem. A horizonte -melhor dizendo, uma das horizontes possíveis- é, num certo sentido, a arte inespecífica. Mas a imagem que quero aqui desenvolver é a que lampeja na relação da arte inespecífica com a inspiração que ela traz para a invenção de mundos em comum. Para ser mais exata: no modo em que alguns exemplos da arte inespecífica contemporânea propiciam imagens de mundos em comum.

A partir da década de 1960, diversas explorações artísticas procuraram expandir as disciplinas: enquanto a literatura abriu-se ao banal e ao cotidiano e perfurou as fronteiras de seus gêneros para incorporar novas definições do poético e do narrativo, nas artes visuais, a pintura se estendeu para o espaço e a escultura para "a arte ambiental", assim como o cinema ingressou numa decidida expansão de seu médio (Garramuño, 2009; Giunta, 2011; Walley, 2011). Todos esses processos conheceram largas pré-histórias dentro da modernidade - nunca sucessivas e muitas vezes contraditórias -, como tem apontado Terry Smith (2012, 21).¹ Mais, para além da utilização de diferentes médios e suportes numa mesma obra, muitas das práticas contemporâneas que me interessa discutir aqui se comprometeram - e acho que isto é o mais importante nessa paisagem- numa exploração da sensibilidade na qual noções de pertencimento, especificidade e individualidade resultaram intensamente questionadas.

¹ Aponta Smith sobre esses processos: "Su configuración contemporánea fue esbozada en los años cincuenta (en particular, en el arte que supo priorizar distintos tipos de inmediatez), hizo erupción durante los años sesenta, resulta evidente para la mayoría desde 1989 y se volvió inequívoca para todos en 2001" (Smith, 21). Ver também Andrea Giunta 2014, 9-13.

Na descrição que Jacques Rancière fez da atualidade da arte contemporânea, onde “todas las competencias artísticas específicas tienden a salir de su propio dominio y a intercambiar sus lugares y sus poderes” (RANCIÈRE, 2010, p.27), o pensador francês viu três maneiras diferentes de compreender e praticar essa mistura de gêneros, linguagens ou suportes artísticos. Diz Rancière:

Esta la que reactualiza la forma de la obra de arte total. Se suponía que esta era la apoteosis del arte convertido en vida. Hoy tiende a ser más bien la de algunos egos artísticos sobredimensionados o una forma de hiperactivismo consumista, cuando no ambas a la vez. Luego está la idea de una hibridación de los medios del arte, apropiada a la realidad posmoderna del intercambio incesante de los roles y las identidades, de lo real y de lo virtual, de lo orgánico y las prótesis mecánicas e informáticas. Esta segunda idea no se distingue gran cosa de la primera en sus consecuencias. A menudo conduce a otra forma de embrutecimiento, que utiliza el borrado de las fronteras y la confusión de roles para acrecentar el efecto de la performance sin cuestionar sus principios.

Queda una tercera manera que ya no apunta a la amplificación de los efectos sino al cuestionamiento de la relación causa - efecto en sí y al juego de los presupuestos que sostienen la lógica del embrutecimiento”, proponiendo “en suma, una nueva escena de la igualdad en la que se traducen, unas a otras, performances heterogéneas. (RANCIÈRE, 2010, p. 27-28).

Minha descrição, sustentada nas imagens latino-americanas que me proporcionam as práticas artísticas que analiso neste artigo, que propõe mais uma outra possibilidade aberta por essa condição da estética contemporânea. Trata-se de se pensar uma arte inespecífica na qual o questionamento da especificidade é também – e sobretudo – um questionamento do próprio, da propriedade, do enquanto tal não só de cada uma das disciplinas, mas principalmente da noção do próprio e da propriedade sobre a qual se funda tanto a diferença entre espécies, quanto a definição de uma espécie mesma enquanto tal. Para além do discurso do próprio que define

possibilidade aberta por essa condição da estética contemporânea. Trata-se de se pensar uma arte inespecífica na qual o questionamento da especificidade é também – e sobretudo – um questionamento do próprio, da propriedade, do enquanto tal não só de cada uma das disciplinas, mas principalmente da noção do próprio e da propriedade sobre a qual se funda tanto a diferença entre espécies, quanto a definição de uma espécie mesma enquanto tal. Para além do discurso do próprio que define o pertencimento a uma espécie, o questionamento do próprio e do pertencimento enquanto tal põe a nu a falha do discurso da espécie, coarctando a produção de diferenças como base para uma distinção excludente. A exposição dessa falha é, pois, uma reflexão sobre o comum.

A crise da especificidade do meio não foi, durante estas últimas décadas, o único modo como a arte contemporânea foi definido uma ideia de inespecificidade e de não pertencimento. Também no interior de uma mesma linguagem ou suporte literário ou artístico, o mesmo movimento de questionamento do pertencimento e da especificidade encontra outras maneiras de manifestar-se. Se o entrecruzamento de meios e suportes é a face mais evidente desse questionamento da especificidade, o fato é que essa aposta no inespecífico se aninha também no interior do que poderíamos considerar uma mesma linguagem, desnudando-a em sua radicalidade mais extrema. Porque é na implosão da especificidade no interior de um mesmo material ou suporte que aparece o problema mais instigante dessa aposta no inespecífico, explicando, aliás, a proliferação efetivamente cada vez mais insistente desses entrecruzamentos de suportes e materiais como uma condição de possibilidade da produção de práticas artísticas contemporâneas. Essa aposta no inespecífico seria um modo de elaborar uma linguagem do comum que propiciasse modos diversos do não pertencimento. Não pertencimento à especificidade de uma arte em particular, mas também, e sobretudo, não pertencimento a uma ideia de arte como específica. O que aparece nessa implosão do específico no interior de uma mesma linguagem estética, é o modo como esses

entrecruzamentos de fronteiras e essa aposta no inespecífico podem ser pensadas como práticas do não pertencimento que propiciam imagens de comunidades expandidas.

É dessa arte inespecífica que quero me referir aqui, com a ajuda de dois exemplos: uma obra de Rosângela Rennó titulada *Espelho diário* e um texto do escritor mexicano Mario Bellatin, *Lecciones para una liebre muerta*, lembrando, sempre, que as imagens, com diria Didi Huberman, são vagalumes.²

***Espelho diário*, de Rosângela Rennó.**

Uma insistente pulsão arquivista e colecionadora esteve sempre presente na arte de Rosângela Rennó, que começou a realizar instalações com fotografias recuperadas de arquivos oficiais ou familiares. Em *Espelho diário y Archivo Universal*, imagem e palavra perdem cada uma sua especificidade para se encontrar no espaço equívoco de um arquivo no qual toda distinção de marca pessoal e de identidade acabam por se apagar, para criar um banco comum de imagens. “A fotógrafa que não fotografa” – como tem sido chamada-, Rennó trabalha desde cedo com um conceito de imagem que, ao mesmo tempo em que já não se sustenta num só suporte ou mídia específica, faz emergir a imagem tal como ela é sugerida pela palavra e pela linguagem escrita. Em *Espelho diário*, uma videoinstalação composta por duas telas encontradas em ângulo ou de forma paralela – dependendo do momento – exhibe a artista filmada na performance que ela mesma faz das histórias de várias Rosângelas. Inspiradas em notícias de jornais, essas estórias foram convertidas em relatos escritos pela escritora e amiga de Rennó, Alicia Duarte Pena. Trata-se de 133 monólogos escritos a partir de notícias coletadas entre 1992 e 2000. Os 133 monólogos erigem um diário íntimo de oito anos de vida de uma personagem chamada, em plural, Rosângelas, que se constrói com fragmentos de vida dessas Rosângelas sumamente diferentes. Por exemplo: a presidente do afoxé Filhas de Oxum, a ex funcionária do clube, a testemunha sequestrada. A própria artista se inclui como personagem de um dos dias do *Espelho diário*.

2 No belo ensaio *Sobrevivência dos vagalumes*, Georges Didi-Huberman faz uma distinção que acho fundamental entre imagem e horizonte, ou entre vagalumes e “grande luz”. Diz ele: “Ahora bien: imagen no es horizonte. La imagen nos ofrece algunos resplendores próximos (luciole), el horizonte nos promete la gran y lejana luz (luc). (...) La imagen se caracteriza por su intermitencia, su fragilidad, su latir de apariciones, desapariciones, reapariciones y redesapariciones incessantes (...) La imagen es poca cosa: resto o fisura. Un accidente del tiempo que lo hace momentáneamente visible o legible. El horizonte, en cambio, nos promete el todo, constantemente oculto tras su gran “línea” huidiza. (Didi-Huberman, 66-67).

A imagem da própria autora encarnando as diferentes Rosângelas duplicadas como em um espelho nas duas telas provoca no espectador um olhar que também deve se desdobrar e se esforçar para captar simultaneamente a diferença e a semelhança entre as histórias que se desenvolvem na sua frente. A instalação, por sua vez, continua e se transmuta em um livro, também intitulado *Espelho Diário*, publicado em 2008, onde algumas fotografias do *making off* do vídeo, e o diálogo entre a artista e a escritora durante o processo de elaboração do roteiro pode ser lido pelo leitor, explicitando a relação entre imagem e fotografia de mútua duplicação e inespecificidade que pela sua vez se sustenta na invenção desse substrato comum no qual as Rosângelas de texto e imagem vão construindo uma perfuração do próprio e do individual. Cito um fragmento do texto:

Rosângelas nasceu por muitos e muitos dias. Não que sua mãe fossem várias. - Mãe é uma só, diziam aquelas já crescidas, já um tanto melancólicas quanto à sua condição. Sequer seu pai eram muitos; ao contrário, era um único na vida de sua única mãe. Somente elas era umas: Rosângelas, este conjunto unitário, esta dízima periódica, este singular plural. (RENNÓ e PENNA, 2008, sem página).

Entre fotografia e imagem, entre texto e história, os arquivos de Rennó esvaziam o pertencimento identificador de fotografia e texto para fazer da condição inespecífica da arte contemporânea um dispositivo de invenção do comum. Numa entrevista, referindo-se a Arquivo Universal - que, pela sua vez contém, entre outras notícias de jornais, as que conformam também Espelho diário - a autora diz:

A ideia de eliminar de um texto quaisquer referências que apontem para uma imagem específica e torná-lo ambíguo ou suficiente para você imaginar que se refere a várias pessoas, situações, países ou épocas, é para aproximá-lo do efeito que uma fotografia provoca em você. A fotografia não tem nome e não tem data a não ser que você fotografe algum dado que te localize no tempo e no espaço. A ideia era jogar com essa

possibilidade de projetar no texto o personagem que você quiser. E essa alteridade pode ser você mesmo. Você pode projetar a você próprio. (ALZUGARAY, 2004, p. 5)

Ao minimizar a distância entre eu e o outro sem, no entanto, apagar as diferenças, a videoinstalação e o texto que reconfigura a performance exibem um solo comum – coletivo – no qual as diversas experiências se sustentam.

Na passagem entre narrativa, videoinstalação e fotografia, *Espelho diário* propicia modos de pensar o comum.

Lecciones para una liebre muerta, Mario Bellatin

Alguns dos textos mais radicais da literatura contemporânea podem ser iluminados pelos conceitos de instalação e performance que, em sua emergência histórica e suas múltiplas conotações e comoções, transformaram, em muitos sentidos, o panorama das artes visuais: sua produção, sua crítica, sua circulação, e – sem dúvida – também sua relação com o mercado. Em alguns desses textos, pensados como textos-instalações ou textos-performance, a referência ao mundo das artes visuais é explícita. *El Gran Vidrio e Lecciones para un Liebre muerta*, de Mario Bellatin, referem de um modo muito direto a algumas das obras inaugurais das performances, *Cómo explicar cuadros a una liebre muerta*, realizada em Düsseldorf em novembro de 1965 por Joseph Beuys, um dos primeiros artistas em questionar a ideia de que uma arte autônoma e em construir instalações que, a partir da ideia da arte conceitual com o seu intuito de intervir na realidade puseram fortemente em questão a ideia dos limites da arte.³

Como na arte da instalação e da performance, o livro de Bellatin constrói um artefato verbal no qual se conjugam fragmentos de mundo. Os livros de Bellatin se integram, aliás, a outra série de ações e práticas que se organizam como instalações e performance, muito embora todas elas tenham a literatura – ou a escritura – como seu ponto de referência. Numa de suas intervenções no mundo das artes visuais,

3 Gostaria de sublinhar dois pontos dessa referência a Beuys *Lecciones*: por um lado, a referência a um dos autores que tem sido considerado – junto com Andy Warhol e Marcel Duchamp – como fundamentais para entender o estado atual da arte. Por outro lado, entre a multiplicidade de práticas artísticas contraditórias levadas a cabo por Beuys, a performance a que faz referência *lecciones* deve ser incluída entre suas ações – como o próprio artista as chamou – mais semelhantes à performance. Sobre Beuys, ver Claudia Mesch, Viola Michely, Arthur Danto, *Joseph Beuys: The Reader*

Bellatin foi convidado a participar da Documenta Kassel 2012, para a qual desenhou uma instalação intitulada *The One Thousand Books of Mario Bellatin*, que por sua vez foi documentada em um dos “notebooks” da Documenta. Do projeto, finalmente a Documenta só publicou o livro. Mas como o livro não se diferencia – no fato de eles serem uma reunião de fragmentos dispersos – dos outros livros de Bellatin, *The One Hundred Books of Mario Bellatin*, refere simultaneamente ao projeto da instalação – que finalmente não foi produzida em Kassel – e aos livros anteriores de Bellatin. Se essas instalações se inserem nos espaços tradicionais das visuais – galeria, feira de arte – o fato é que eles também involucram uma expansão da literatura e uma transgressão de seus limites, incorporando outras linguagens que não se colocam, no entanto, como separados ou diversos da literatura e do literário. Nua viagem de ida e de volta, a literatura se expande para performance e a performance devém literatura. Se nas performances e instalações de Bellatin está sempre presente a literatura, também nos seus textos emergem outras formas de arte, como se literatura não se diferenciasse especialmente dessas outras formas que convoca e nas quais ela se inspira.

Lecciones para uns libere muerta consta exatamente de duzentos e quarenta e três fragmentos de várias histórias entrelaçadas. Não se trata de um quebra-cabeças que peça ser armado, mas de uma sorte de caleidoscópio de pequenas histórias que vão se articulando de modo aleatório e interrompido. A relação esquisita que esses fragmentos estabelecem com outros textos de Bellatin, com outros artistas, com a vida pessoal de Bellatin e com alguns acontecimentos reais fazem com que o texto construa histórias independentes e autônomas que, por sua vez, desenham linhas de fuga que se conectam com outras zonas: em primeiro lugar, com outros livros do próprio Bellatin, mas também – e de modo insistente – com acontecimentos da vida real de Bellatin e de outros escritores amigos de Bellatin.

A referência em primeira pessoa a diferentes episódios da vida de Mario Bellatin, junto com a referência, agora em terceira pessoa, a episódios do “escritor Mario Bellatin”,

instaura um tipo de circuito entre realidade, obra e realidade que, sem negar a autonomia de cada um desses mundo, parece sempre esboçar pontos de contato e porosidades, entre os diversos campos. Como se o livro fosse efetivamente uma instalação, isto é: uma disposição de fragmentos diversos da realidade e do mundo da arte que convivem num espaço real, no qual se incorpora, por sua vez, o espectador, as “plataformas” de Bellatin persistem numa perfuração constante da diferença entre literatura e outras artes, por um lado, e literatura e realidade, por outro.

Mas *Lecciones para una liebre muerta* também deve ser considerado um texto-performance, no sentido que Paloma Vidal dá a esse conceito. Isto é: aquelas narrativas nas quais

O escritor se arrisca como performer ao construir a obra com o próprio corpo, expondo-o, expondo-se, numa indefinição das fronteiras entre arte e vida. Herdeira das vanguardas, um dos traços da performance é questionar os limites da arte e, nesse gesto, aproximá-la da vida. Quando o performer faz do próprio corpo seu material de trabalho, está deliberadamente questionando o distanciamento que funda a idéia de obra e apostando na possibilidade de que ela seja uma experimentação subjetiva e, quem sabe até, com novas formas de subjetividade. Não se trata necessariamente de uma inflação narcísica, embora esse seja um risco a ser calculado.” (VIDAL, 2007)

Entre a instalação e a performance, *Lecciones para una liebre muerta* conduz eficazmente para o território da literatura o espírito crítico e questionador da transgressão dos limites disciplinares e das especificidades artísticas que instalação e performance descobriram para a estética contemporânea.

Mundos em comum

Como as obras de Rennó e de Bellatin, algumas práticas contemporâneas muito heterogêneas e diversas entre si permitem discutir a crise da especificidade para

além de um questionamento do “meio específico”. Em todas elas, trata-se de questionar também a especificidade do sujeito, do lugar, da nação e até da língua, explorando modos de fazer valer com um sentido comum – comum, porque é impróprio, no sentido que Roberto Esposito dá a essa palavra – uma situação, um afeto ou um momento que, ainda que possa ser muito pessoal, nunca acaba por definir-se através da individualização de uma marca de pertencimento. Assinala Esposito:

Não é o próprio, mas o impróprio – ou, mais drasticamente, o outro – o que caracteriza o comum. Um esvaziamento parcial ou integral da propriedade em seu contrário. Uma desapropriação que investe e descentra o sujeito proprietário, e o impele a sair de si mesmo. A se alterar. Na comunidade, os sujeitos não acham um princípio de identificação, nem um recinto asséptico no interior do qual se estabelece uma comunicação transparente ou quando menos o conteúdo a comunicar. Não encontra senão esse vazio, essa distância, esse estranhamento que os faz ausentes de si mesmos. [...] um circuito de doação recíproca cuja peculiaridade reside justamente na sua obliquidade a respeito da relação sujeito-objeto, e por comparação com a plenitude ontológica da pessoa. (ESPOSITO, 2013, p. 22).

Uma desapropriação da especificidade, portanto, caracterizaria essas práticas do não pertencimento. Se propuser que se caracterizasse o efeito dessa aposta no inespecífico como a elaboração de práticas de não pertencimento mais do que como novos modos do pertencimento, é porque me parece que nesse movimento de invenção do comum como inespecífico e impessoal – ainda que único – elas nos estão propondo outros modos de organizar nossos relatos, e, por que não?, também nossas comunidades.

Nesses cruzamentos de fronteiras, a *arte inespecífica* oferece figuras e formas do não pertencimento que propiciam imagens de comunidades expandidas que não se sustentam numa essência ou identidade ontológica compartilhada. Que essa comunidade se conjugue numa

radical desconstrução do próprio e da propriedade em que se funda o pertencimento – o mesmo que, baseado nessas propriedades, funda o discurso da espécie – não é gratuito. Em sua crítica à noção de comunidade de Jean-Luc Nancy e sua dificuldade para articular uma comunidade política, Roberto Esposito assinalou o curto-circuito conceitual que a noção de comunidade contém entre o comum e seu contrário, o próprio. Assinala Esposito:

É como se o absoluto privilégio assignado à figura da relação, da comunicação, acabasse por cancelar o conteúdo mais relevante – o objeto mesmo do intercâmbio recíproco – e portanto, com ele, também o seu significado potencialmente político. (ESPOSITO, 2013, p. 3)

Só a desconstrução do próprio e do pertencimento poderia fundar, acrescenta Esposito, um processo de construção da comunidade como “progressiva abertura ao outro de si” (Idem, p. 3). Só o impróprio, acrescenta em outro texto, “o mais drasticamente, o outro” –, caracteriza o comum (Ibidem, p. 31).

Para além de uma essência produzida coletivamente, para além da identificação homogênea que funda o pertencimento, a grande aposta da arte inespecífica se propõe como uma invenção do comum sustentada num radical deslocamento da propriedade e do pertencimento. A progressiva indiferenciação de meios e a desespecificação da arte contemporânea, “não significa a supressão da arte em um mundo de energia coletiva que carrega o telos da tecnologia. Pelo contrário, implica uma neutralização que autoriza transferências entre fins, médios e materiais das diferentes artes, a criação de um médio específico da experiência que não é determinado nem pelos fins da arte nem pelos da tecnologia, mas que está organizado Segundo novas intersecções entre arte e o que não é arte. (RANCIÈRE, 2010).

Deveríamos contar essa renovação dos poderes da arte para intervir naquilo que não é arte como um dos resultados mais evidentes – e promissores – dessa arte inespecífica. Práticas do não pertencimento, como as obras aqui descritas, fazem de uma área importante da arte

contemporânea um laboratório de ideias e de inspirações para pensar e imaginarmos, como dizia o último Barthes, *como viver juntos*.

Referências

- ALZUGARAY, Paula. *Rosângela Rennó: o artista como narrador*. São Paulo: Paço das Artes, 2004. Folder de exposição [exhibition folder].
- BELLATIN, Mario. *Lecciones para una liebre muerta*. Barcelona, Anagrama: 2005.
- _____. *Disecado*, México: Sexto Piso, 2011.
- _____. *The Hundred Thousand Books of Mario Bellatin*. Kassel: Documenta und Museum Fridericianum, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrir: Abada, 2012.
- ESPOSITO, Roberto. *Communitas: Origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires: Amorrortu, 2007.
- _____. “Comunidad, inmunidad, biopolítica”, In: *e-misférica*, vol. 10, núm. 1, invierno, 2013.
- GIUNTA, Andrea. “La era del gran escenario”, In: *Escribir las imágenes*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2011.
- _____. 2014 *¿Cuándo comienza el arte contemporáneo?*. Buenos Aires: Fundación arteBA, 2014.
- MESCH, Claudia, Arthur Danto, *Joseph Beuys: The Reader*. The MIT Press: Cambridge, MA, 2007.
- VIDAL, Paloma, “Performance e homoafetividade em dois romances de João Gilberto Noll”, In: *e-misférica*, vol. 4, num. 1, junho, 2007.
- RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010.
- RENNÓ, Rosângela, PENNA, Alicia Duarte. *Espelho diário*. Belo Horizonte: EdUFMG; São Paulo: Edusp/ Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008, s.p.
- SMITH, Terry. *¿Qué es el arte contemporáneo?*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2012.
- WALLEY, Jonathan, “Identity Crisis. Experimental Fill and Artistic Expansion”, en *October*, núm. 137, pp. 23-50, 2010