

Fim das vanguardas: estetização da vida e generalização do estético*

*Ricardo Nascimento Fabbrini***

Resumo: O artigo trata da relação entre o fim das vanguardas e o fim da arte. As propostas das vanguardas, que correspondem ao período da modernidade artística, objetivavam transformar o mundo através da arte. Nas décadas de 60 e 70 as propostas vanguardistas transformaram-se em jogos aleatórios de signos que perderam sua capacidade transformadora e crítica. Discute então as consequências disso, ou seja, que espaço ocupa a arte no chamado mundo “pós-moderno”: se ela não se relaciona mais com um referente, ela está fadada a permanecer no vácuo? ou pode-se associá-la ao neo-conservadorismo? As diferenças entre as propostas das vanguardas heróicas e as da arte contemporânea são enfatizadas para que se liberte a arte pós-vanguardista dos compromissos das vanguardas e se compreenda o que pode ser essa arte nas condições atuais.

Palavras-chave: arte pós-vanguarda; modernidade artística; estetização do real.

Abstract: *End of vanguards: aestheticization of life and generalization of aesthrticization. This article discusses the relationship between the end of the vanguards and the end of art. The proposals of the vanguards, which correspond to the period of artistic modernity, aimed to transform the world through art. In the '60s*

and '70s the vanguardists proposal became in random games of signs that lost their capacity to transform and criticize. Then it discusses the consequences of these facts, in other words, which space art occupies in the called "post-modern" world: if it no more relates to a reference, is it doomed to remain in vacuum? Or can we associate it with neo-conservatism? The differences between the proposals of the heroic vanguards and the contemporary art are emphasized so that it release the post-vanguardist art is released from the vanguards engagement and what may be this art on current conditions can be understood.

Keywords: *post-vanguard art; modernity artistic; aesthetization of the real.*

A questão do ocaso das vanguardas é inseparável do tema do fim da arte, recorrente na prática artística e na produção teórica do século passado. Consideraremos, aqui, as vanguardas artísticas extensivamente, como o período que se estende do fim do século XIX – com o dito impressionismo francês – aos anos 60 e 70 do século XX, com o minimalismo, o conceitualismo ou o hiper-realismo, de acordo com as convenções da historiografia da arte. Nesse sentido, identificaremos o ciclo das vanguardas ao período da modernidade artística, embora saibamos evidentemente que apenas alguns artistas bradaram a plenos pulmões, e com pincéis em punho, palavras de ordem, anunciando como haveria de ser não apenas a arte do futuro, senão o próprio futuro. Essa periodização se justifica, haja vista que o objetivo desse texto é tão-somente estabelecer a relação entre o imaginário da modernidade artística, que pode ser caracterizado pela crença que os artistas de vanguarda depositaram nos poderes transformadores da arte, e o imaginário contemporâneo, ou pós-vanguardista.

Essa questão do fim das vanguardas é inseparável do tema do fim da arte, pois à medida que as vanguardas foram se exaurindo, ou seja, perdendo o seu ímpeto transformador, elas foram segundo Fredric Jameson “se transformando em farsa”. (Jameson, 1991). As obras das vanguardas se converteram, nas décadas de 60 e 70, para o crítico, em jogos aleatórios de signos, em formas artísticas lúdicas, vazias, auto-referentes como o conceitualismo ou minimalismo; e, conseqüentemente, em formas destituídas de todo poder de negatividade. Fredric Jameson caracteriza a obra de arte na pós-modernidade – o período posterior às vanguardas artísticas internacionais – como “materialidades significantes pairando livremente, cujos significados estão em vias de se evaporarem”. (Jameson, 1985). Em outros termos: a obra, enclausurada nas relações internas entre significante e significado teria perdido, desde então, o poder de nomear a realidade; ou seja, de apontar para o referente, entendido como “o mundo histórico”. (Jameson, 1991).

Do ocaso das vanguardas teria resultado, assim, o apagamento de qualquer exterioridade à forma artística. O referente, uma vez expulso do coração da obra, se limitaria a rondá-la, hamletianamente, como um “pós-efeito residual fantasmagórico”. (id.). Flutuando livremente no vácuo porque só dobra de uma lógica imanente à forma artística, o referente operaria, apenas, como um “lembrete espectral” de seu lado de fora; o que era a “autonomia da obra”, condição necessária de sua negatividade, teria se

convertido na clausura de um jogo anônimo e esotérico. A morte da arte seria assim para Jameson o resultado, em poucas palavras, de uma prática homicida por parte do artista – “o assassinato do mundo”. (Jameson, 2001).

Não podemos, contudo associar, sem mais, a “arte pós-vanguardista” a um “neoconservadorismo”, no sentido de Jameson. Evitando essa generalização é preciso investigar em que medida obras singulares revelam, desde o fim das vanguardas, um “potencial crítico e de oposição”. (Huysen, 1991) É preciso inventariar “as práticas e estratégias culturais de ‘contestação possíveis’ na condição histórica do presente”, nas palavras de Andréas Huyssen. (id.) É necessário, em outros termos, liberar a arte pós-vanguardista da sobrecarga de responsabilidades assumidas pelas vanguardas heróicas. Essa análise das efetuações artísticas pressupõe, contudo, o abandono dos *partipris* programáticos da modernidade heróica – ou seja “das ambições políticas do modernismo”: a responsabilidade de “mudar a vida; mudar a sociedade, mudar o mundo”; aos quais se apegam nosso coração. (id.) Dito de outra maneira: A arte depois das vanguardas não compartilha mais do “*ethos* de progresso cultural e vanguardista”. (id.) “O sentimento de que não estamos destinados a *completar* o projeto da modernidade, e de que nem por isso necessitamos cair na irracionalidade ou no frenesi apocalíptico”, a ponto de afirmarmos a morte da arte, tem aberto, como mostra Andreas Huyssen, “um leque de possibilidades para os esforços criativos atuais”. (id.)

É preciso não tomar, em primeiro lugar, a arte do presente por uma pura heterogeneidade (de códigos, linguagens ou meios), por uma diferença aleatória cuja efetividade seria impossível aferir. Ao contrário,

é preciso aguçar nossa sensibilidade para as diferenças e reforçar nossa capacidade de suportar a plethora das particularidades, para configurar uma paisagem, em grande medida, ainda desconhecida. Dessa produção descentralizada, pulverizada, de ativação das diferenças uma forma de reação ao viés universalista e uniformizador das vanguardas artísticas – destaques, nessa comunicação, enquanto sintomas do imaginário artístico pós-vanguardista os “coletivos” dos anos 2000. Tomemos como exemplo a “mostra” “*Insite 05*”, que se realizou na fronteira entre San Diego, na Califórnia, e Tijuana no México. Na seção “Intervenções” dessa edição de 2005, o venezuelano Javier Téllez coordenou um “processo com pacientes de um centro de saúde mental mexicano, que colaboraram com o artista na organização de *performances*”: “Os pacientes – descreve o crítico – não só confeccionaram as bandeiras penduradas na cerca, como também realizaram encenações sobre fronteiras espaciais e ‘mentais’ - tema do artista venezuelano”. (Cypriano, 2005). Esse artista, portanto, não mostra *sua obra*, mas cria condições para a “exibição” de uma realidade política, econômica e cultural da região. Sua intervenção consiste em fazer com que moradores da região atuem tornando “pública” sua realidade – uma vez que essa intervenção é repercutida pela crítica de arte internacional.

A dimensão política dos coletivos, segundo Jacques Rancière, consistiria em evidenciar “simples práticas” – “modos de discursos”, “formas de vida” que operariam como forma de resistência à sociedade do espetáculo. (Rancière, 2004). Ao “artista relacional” caberia apenas criar as condições

de possibilidade para que “experiências comunitárias” se exteriorizassem. Esse artista “desenharia esteticamente” as “figuras de comunidade”, ou antes, favoreceria sua evidenciação (ou “valor de exibição”), recompondo deste modo a “paisagem do visível”: a relação entre o “fazer”, “ser”, “ver”, “dizer”. (Rancière, 2005). E nessa “mostração de signos” (de um “lugar”, de um “grupo”) teríamos, ainda segundo Rancière, não a simples “ficcionalização do real”, mas como em certas obras literárias um embaralhamento dos modos de enunciação. Os coletivos seriam “práticas artístico-sociais” que encontrariam seu “conteúdo de verdade”, - na mescla entre a “razão dos fatos” e a “razão da ficção”. (id.). Nessas práticas Rancière vê, portanto, uma tentativa de reconstituir o sentido perdido de um mundo comum, reparando as falhas dos vínculos societários.

Essas ações realizadas em espaços públicos com a colaboração de “agentes sociais” podem, contudo, ser confundidas com iniciativas de ordem social, o que implica pensar aqui, a questão da generalização do estético. É verdade que o próprio Jacques Rancière tem consciência, na caracterização dos coletivos, de que essa “ética *soft* do consenso” é uma forma de acomodação inevitável da radicalidade estética e política da modernidade. É preciso espantar, contudo segundo o autor os “fantasmas da pureza modernista”, ou seja, da autonomia da arte moderna, que “desejando purificar o potencial emancipatório da arte de todo compromisso com o mercado cultural acabou reduzindo-a a um testemunho ético sobre a catástrofe irrepresentável”. (Rancière, 2004) No coletivo,

enquanto uma “operação positiva que exerce a função de arquivamento e testemunho de um mundo comum”, a arte, segundo Jacques Rancière, teria, em direção contrária, se aproximado do dito “mundo da vida”.

É possível, contudo, argumentar que os coletivos efetuariam antes uma reparação de um Estado degradado. (Galard, 1998) É uma “racionalização”, uma “atividade compensatória”, uma “ideologia da reparação” que prospera sobre “um fundo de sentimento de culpa” inseparável do luto, ainda em curso, da modernidade - que evidentemente “não ataca do ponto de vista político – as causas verdadeiras”. (id.) A constituição tópica de um “mundo sensível comum”, em Jacques Rancière, seria na interpretação de Jean Galard, um “arremedo de reconciliação social, como se o estado do mundo precisasse apenas ser retificado com um pouco de boa vontade e alguns louváveis exemplos”. (Galard, 2005) Radicalizando essa crítica podemos indagar se o voluntarismo das vanguardas fundado no “artista-inventor”, herdeiro do “gênio romântico” – segundo o imaginário da modernidade artística - não foi substituído, aqui, pelo “voluntariado” do artista-*manager*, enquanto “excepcional organizador”. Pois “a habilidade para a gestão passa a ser, agora continua Galard, a primeira qualidade do artista relacional, gerente de eventos conviviais, atilado e autoritário empresário de operações simbólicas”; eventos que só produzirão efeitos, ou seja, só se transformarão em efetuações artísticas, se forem veiculados pela mídia – “transformados em elementos de espetáculo para grande número de pessoas e em produtos de consumo cultural”. (id.) Fica, decerto, o problema em aberto, porque recente, se em intervenções, como a do

artista venezuelano, há de fato uma “transfiguração do banal” ou seja, “se a afirmação do trivial e de sua estetização no regime atual da arte questiona a glamorização” – ou “abuso estético”, entendido como espetacularização da cultura. (id.)

É preciso ressaltar que a generalização do estético na contemporaneidade, tal como a entendemos aqui, é distinta da estetização da vida, visada pelo projeto moderno. Na generalização estética, a “forma artística” renuncia à autonomia tornando-se, por isso, aderente à dita realidade existente. Se o projeto moderno cumprisse o seu intento de estetizar a vida, isso acarretaria, segundo o próprio ideário vanguardista, a morte da arte. Recordemos outra vez que Mondrian, nos anos 20, vaticinava que se o programa neoplástico se cumprisse, “já não teríamos necessidade de pintura e de escultura porque viveríamos, a partir de então, na arte realizada”. (Mondrian, 1973) Nesse estado de síntese das artes - ou no “estado da arte sem arte” – “não haveria mais diferenças intrínsecas entre ser e criar, existir e produzir”. (Huysen, 1991) Os objetos seriam, então, ao mesmo tempo, belos e úteis. No homem vigoraria, por sua vez, a plena harmonia entre a sensibilidade e o entendimento; ou entre; pensamento e sentimento, no sentido de Friedrich Schiller. Em outras palavras: o programa vanguardista se “constituiria em uma nova espécie de ser” – ao entregar à “existência humana”, sua “liberdade essencial”. (Schiller, 1990)

Esse estado de estetização do real, da arte realizada na vida, ou da vida feita arte, teria se cumprido segundo alguns críticos depois das vanguardas, porém de modo paradoxal, pois enquanto generalização do

estético. Por um lado, as vanguardas venceram, constatam os críticos; mas o preço de seu triunfo teria sido a renúncia ao princípio da autonomia da arte: à ideia, enfim, de que a forma artística intenta, pela reconstrução da realidade empírica segundo sua própria lei interna, a “modificação do mundo”. Estamos entendendo por *generalização do estético*, ao contrário, aquilo que, vale precisar, também já foi denominado de disseminação do cultural: ou “abuso estético”, na expressão de Jean Galard. Na disseminação, a arte renuncia às suas leis internas, no sentido da autonomia da obra de arte, historicamente conquistada no período das vanguardas. A obra passa a ser fruída, ou melhor, consumida sem mediações como dado natural. No abuso estético a efetuação artística é substituída pelo *efeitismo* – “na vontade de produzir um efeito de arte, com uma intenção sedutora, complacente, por isso conservadora”; o que Jean Baudrillard, por sua vez, denominou “prosopopéia estética” que acarretaria, em seus termos, um “desafetamento lento do social”: da “violência *determinada*, analítica, libertadora”, marca da arte de vanguarda. (Baudrillard, 1997)

É uma “ofensa à audácia essencial” das efetuações artísticas quando elas são reduzidas ao *culturel*. Os artistas não desejam – diz Jean Galard – que suas obras sejam objeto de um interesse superficial, epidérmico, equiparável ao *divertissement*. A ambição do artista, afinal de contas, é “geralmente acerba, ardente, mais provocativa, e, sobretudo mais singular”, do que a visada pelos *fait-divers* do “mundo cultural”. Se quisermos caracterizar as efetuações do *entertainment* como estéticas, é necessário pensá-las na

chave do agradável, do ornamental, ainda que seus “eventos” busquem, muita vez, “o escândalo”. (Galard, 2004) Essa ampliação da “curiosidade estética” a partir dos anos 70 – muito distinta da *curiosité valeryana* ou *curiosity poundiana* acarretou, como mostra Galard “uma diminuição de sua intensidade”: O ‘interessante’ faz ainda parte do reino artístico, mas ele o representa num grau extenuado. “Próximo do curioso e do acicate o interessante atrai, mas não cativa: ele aferroa mas não consegue nem ferir nem incitar”. (Galard, 2004) Essa generalização da experiência estética – nítida por exemplo na proliferação dos “novos museus”, do Beaubourg de Paris, de 1977, ao Guggenheim de Bilbao, de 1997, ou ainda, no apagamento das fronteiras entre o circuito de arte e o mundo *fashion* nos anos 2000, seria a decorrência, a julgar por essa interpretação, do desvanecimento da arte no sentido das vanguardas. “Tal é o triunfo da estética” – visível na publicidade, no *show-business*, na disseminação do *design*, na redução da arquitetura à cenografia etc. ; que alguns denominam “morte da arte”. (Galard, 2004)

É o triunfo em realidade de uma certa estética difusa, apaziguada, conciliatória, que alguns autores denominam hedonismo: o outro nome da “felicidade contemporânea”, distinta evidentemente do *bonheur stendhaliano*, entendido como a experiência da infinitude, decorrente da exaltação romântica da faculdade da imaginação, que orientou as vanguardas artísticas. Resta saber se “a beleza intensa ou inquietante, ou vertiginosa” é irremediavelmente de uma outra época

como o período das vanguardas heróicas; ou, em termos próximos: se “uma arte que visa outra coisa” do que o “interessante” ou do que “embelezar a vida cotidiana” tornou-se, ou não, inconcebível. (id.) Foi com o “abuso estético”, afinal, que percebemos, como mostrou Jean Galard que a “beleza difícil” – que por um lado se opõe à sociedade na sua autonomia, e por outro lado é ela mesma social – “era tão mortal”. (id.)

Não se trata, contudo, de constatar que com o fim das vanguardas recaímos em um estado de luto pelo fim da arte, mas de examinar em que medida, “pós-tudo”, na sociedade da hiper-visibilidade, da pletora sem fim de signos, é possível produzir ainda uma “imagem” (ou acontecimento) que detenha algum enigma, que indicie algum segredo, mistério ou recuo. Essa luta pela obra de arte, enquanto imagem-enigma, travada por diversos artistas contemporâneos tem sido figurada na prática fotográfica do filósofo cego Evgen Bavcar. Sua prática indicia o esforço de certos artistas em recuperar o poder da visão, reagindo assim à saturação de “imagens”. Suas fotos mostram na dialética entre luz e sombra a “necessidade, em suas próprias palavras, da passagem pela cegueira para que possamos, então, aceder a uma nova visão”. (Bavcar, 1992)

Não é possível restituir à imagem o seu poder de *choc*, explorando sua tatilidade, no sentido da modernidade artística, pois no correr do tempo esse efeito de *choc* rotinizou-se, perdendo assim todo efeito emancipatório – ou seja, “não liberou os potenciais cognitivos supostamente aprisionados nos domínios confinados da cultura afirmativa”. (Arantes, 1993) A “estética

do choque”, em síntese, não configurou – como mostrou Otilia Arantes – “o embrião materialista de um novo iluminismo” visado pelas vanguardas artísticas internacionais, “que finalmente desaguaria na conformação de uma ordem social superior”, a Utopia. Essa “estética” não apenas não estava “a altura da tarefa de reconstrução histórica” a que se propunha – e que se acreditava despontar no horizonte, como se revelou no curso do tempo, impotente, com uma face conservadora. (id.) O que seria “a atenção suprema da consciência estética” revelou-se com a expansão do “*culture!*” que “fundiu publicidade e animação cultural” a partir dos anos 70 – ainda segundo Otilia Arantes entorpecimento ou neutralização da percepção.

É inegável, de todo modo, que a dicotomia entre o “novo” e o “velho”, no sentido das vanguardas artísticas, envelheceu. Contudo, o abandono dessa polaridade não significa – que se ressalve de imediato que o imaginário pós-vanguardista possa ser caracterizado, tão-somente pelo sentimento de *déjà vu*; mas que esse “espaço contemporâneo” mostra-se, nos termos de Andréas Huyssen, “muito menos maleável a simplificação, pois rejeita os esquemas formais e os conteúdos privilegiados” do “espaço moderno” (tais como as oposições entre vanguardas construtivas e vanguardas líricas; figurativismo e abstracionismo; abstração geométrica e abstração informal; ou arte retiniana e arte conceitual). Não se trata, porém, de decretar, sem mais, “a morte do novo”, mas de redefinir o sentido do “novo”. O crítico Ronaldo Brito utilizou-se, por exemplo, da expressão “o outro novo” para caracterizar a especificidade das efetuções artísticas contemporâneas (Brito, 2005); “outro” em relação ao

velho novo vanguardista, significa que se “tudo está dito”, se “tudo está visto” no sentido do imaginário das vanguardas artísticas como dizia Augusto de Campos em poema de 1974, “nada, porém, é perdido”, e “eis aí o imprevisto”. (Campos, 1979) O “outro novo” consistiria, assim, na singularidade com que os artistas pós-vanguardistas se relacionam com a tradição das vanguardas artísticas..

A “beleza difícil” não resultaria, em suma, em tempos pós-vanguardistas, do *choc*; pois não seria na beleza imperativa, mas alusiva, a que oculta algo, que atrai não pelo que mostra, mas pelo que só indicia que residiria o poder redibitório da imagem: o de devolver ao olho a possibilidade de ver. É assim na “imagem escrupulosa” que pode “suscitar um olhar apreensivo, com um pouco de ansiedade, ou mesmo de temor”, que teríamos uma reação à “beleza exagerada” da estética generalizada, segundo Jean Galard. (Galard, 2004) É a “imagem” (seja pintura, vídeo, instalação ou coletivo) que seria “capaz de nos desorganizar” – de produzir *páthos* em oposição às imagens “comodamente edulcoradas” que apenas reforçam o “imaginário do bom gosto”. (id.) Na imagem escrupulosa haveria, nesse sentido, a evidência de uma “ocultação” – a “realidade de uma ausência”. (id.) Ela se insurge, naquilo que subtrai à imoderação da “beleza”, ao excesso próprio da generalização do estético. No abuso o que se ostenta é o valor de exibição da imagem “aquilo que é feito na intenção de produzi-la”; já, em sentido inverso, a imagem escrupulosa que reage às “intervenções meramente decorativas” é incompatível com o projeto de sua exibição. (id.)

Na produção artística depois das vanguardas há obras, evidentemente, que agenciam com maior ou menor eficácia formas de resistência a fetichização da imagem. Não se pode sentenciar, portanto, que a eficácia da arte esteja, desde então, suspensa: que a imagem, forma, nome, tudo, ainda que provisoriamente, seja máquina emperrada, cadáver ou coisa inerte: ciranda aleatória de signos espectrais, no sentido de Fredric Jameson. Nessas obras pós-vanguardistas, não se têm nem a reafirmação irrestrita do que se condiciona às demandas do capital no sentido do fetichismo nem a postulação de uma alteridade radical no sentido da modernidade artística; mas uma espécie de “resistência integrada”, que opera por deslocamentos de signos. (Enzensberger, 1984) Não podemos, portanto, afirmar que as obras pós-vanguardistas tomadas indistintamente sejam orientadas tão somente pela novidade que seria o sucedâneo do novo num mundo em que a estética da ruptura teria cedido à moda e ao mercado. Como constatamos nos coletivos – como o do artista venezuelano em que, demitidas as exigências de projetos, utopias e programas, há uma tentativa de diminuir a distância entre a arte e público, aproximando-a das “práticas sociais”. Os coletivos, em suma, têm enfrentado os problemas colocados pelas demandas de comunicação: liberadas do imperativo das vanguardas de tornarem-se esferas autônomas como o minimalismo e o conceitualismo dos anos 70, essas intervenções que têm por finalidade evidenciar “vínculos societários” visam a satisfazer tal demanda, mesmo arriscando-se a sucumbir às exigências de comunicação impostas pelo mercado.

Finda a etapa vanguardista, artistas e certa crítica de arte, inclusive brasileira, constataram que a arte não evolui ou retrocede, muda; que não há evolução estética, mas desdobramento de linguagens. E que, portanto, o suposto declínio da arte é antes o resultado da crise das vanguardas. Não é o fim da arte, como dizíamos; é o fim da *ideia* da arte moderna (ou seja, o fim da estética fundada no culto ao *choc*, ao novo, e à ruptura) ou do grande relato das vanguardas (na expressão de Jean-François Lyotard). Dessa falência das vanguardas como projeto de emancipação, não resultou entretanto a negação dos poderes de negação da arte, mas a necessidade de pensá-los de outro modo: a arte depois das vanguardas não é nem um índice de possibilidades de alternativas ao real, no sentido da figuração de uma alteridade radical (inseparável do projeto vanguardista de estetização da vida); nem a simples reafirmação da realidade existente no sentido da generalização do estético.

No contexto atual de mercantilização e catalogação de signos, ameaçados pelo feitiço, os artistas mais significativos visam *diferir* os signos visando a uma efetuação de sentido. Não se trata, portanto, de uma aceitação indiscriminada de todas as obras, desde que possam ser comercializadas como defenderia o pluralismo liberal, mas da aceitação das obras que na comercialização, condição de sua existência, indiquem sentidos que de algum modo logrem essa mesma lógica – a da generalização do estético. O outro caminho – além, é claro, da liquidação da arte, aqui afastada, seria restaurar o imaginário vanguardista: a ideia de arte moderna como forças de emancipação. Mas tais forças, como acentuamos, são inseparáveis das utopias modernas, sem lugar no imaginário

contemporâneo. “A política é efetuada, desde o fim das vanguardas, por uma estética não programática do artista”. (Kossovitch, 2005) É na arte como efetuações singulares que visam a simbolização do presente e não como programa o que não implica a renúncia, vale reafirmar, aos poderes de negação da arte atual que vários artistas buscam *saídas* para a arte atual.

Notas

* Essa comunicação é uma versão resumida e parcialmente modificada do texto “Fim das vanguardas”, publicado em *Cadernos da Pós-Graduação*, Instituto de Artes da UNICAMP, vol. 8 – no. 2, em 2007.

** Professor do Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo. Doutor em Filosofia pela USP. É autor de *O Espaço de Lygia Clark* (Atlas, 1994) e *A arte depois das vanguardas* (UNICAMP/FAPESP, 2002).

Referências Bibliográficas

- ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. (1993) *O lugar da arquitetura depois dos modernos*. São Paulo: Studio Nobel-Editora da Universidade de São Paulo.
- _____, (1998). *Urbanismo em fim de linha e outros estudos sobre o colapso da mo-dernização arquitetônica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- BAUDRILLARD, Jean. (1997). O Efeito Beaubourg. In MACIEL, Kátia (org.). *A arte da desapareição*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, pp. 165-173
- BAVCAR, Evgen. (1992). *Le Voyeur Absolu.*, Paris: Seuil.
- _____, (2003). *Memórias do Brasil*. São Paulo: Cosac Naify.
- BRITO, Ronaldo. (2005). O moderno e o contemporâneo: o novo e o outro novo. In DE LIMA, Sueli (org.) *Experiência Crítica*. São Paulo: Cosac Naify, pp. 74-88
- CYPRIANO, Fabio. (2005). Mostra binacional discute conceito de fronteira. In: Folha de São Paulo, 31 ago. de 2005, p.E-10.
- ENZENSBERGER, Hans Magnus, (1984) *Com raiva e paciência: ensaios sobre literatura, política e colonialismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, pp. 51-75.
- GALARD, Jean. (1998). Estetización de la vida: abolición o generalización del arte?. In: ALLAL, Alberto (org.). *La abolición de la arte*. México: UNAM, pp. 639-651.

- _____, (2005) Palestra “Arte, transfiguração e encontro no mundo contemporâneo: me-táforas pétreas”, proferida em 25 de março de 2005, no Colóquio: *Gemas da terra: imaginação estética e hospitalidade*, organizado pelo SESC-SP. Mimeo.
- _____, (2004). *La Beauté a outrance: ré flexions sur l’abus esthétique*. Paris: Actes Sud.
- HUYSEN, Andreas. (1991). Mapeando o pós-moderno. In: DE HOLANDA, Heloisa Buarque (org.). *Pós-modernismo e Política*. Rio de Janeiro: Rocco.
- JAMESON, Fredric. (1985). Pós-modernidade e sociedade de consumo. *Novos Estudos CEBRAP*. São Paulo: CEBRAP, no. 12, jun. 85.
- _____, (1991) Periodizando os anos 70. DE HOLANDA, Heloisa Buarque (org.). *Pós-modernismo e Política*. Rio de Janeiro: Rocco.
- _____, (2001) *A Cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização*. Petrópolis: Editora Vozes.
- KOSSOVITCH, Leon. (2005). Rancière e a Labor. In. *Textura: Revista de Psicanálise*, no. 5. São Paulo Publicações Reuniões Psicanalíticas.
- MONDRIAN, Piet. (1973). *Realidad natural y realidad Abstracta*. Barcelona: Barral. .
- RANCIÈRE, Jacques. (2005). *A Partilha do Sensível: estética e política*. São Paulo: editora 34.
- _____, (2004) *Malaise dans l’esthétique*, Paris: Galilée.
- SCHILLER, Friedrich. (1990). *Cartas sobre a educação estética da humanidade*. São Paulo: Iluminuras.