



## **A IMAGEM ENCARNADA. Processos poéticos em Artes Visuais**

**Mauricius Martins Farina<sup>1</sup>**

### **INTRODUÇÃO**

As imagens encarnadas, mais que uma metáfora retórica, têm múltiplos significados, sua relação pode ser instituída num conjunto que, para além das disparidades de forma e de tempo, têm na memória e nos relacionamentos interpenetrados uma história que demonstra as ideias possuídas pela experiência formativa, uma conexão que ajuda a pensar a presença dessas imagens como uma vida em si mesma, mas com relacionamentos complexos com a alteridade. Independentemente de selecionar apenas um período específico no tempo da sua presença, há uma impossibilidade de deter a passagem do tempo que as atravessa.

As imagens encarnadas não morrem ou perdem função, elas são, em sua corporeidade, presenças onde manifestam-se sintomas do tempo da realização e das memórias que agiram para essa manifestação. É possível encontrar narrativas articuladas numa trama, onde o passado e o presente, atuam através e numa relação que ocorre no âmbito manifesto das imagens; tal como demonstrou Aby Warburg (Abraham Moritz Warburg, 1866-1929) num ensaio sobre as influências da Antiguidade Clássica no imaginário do Renascimento, através de milhares de imagens, cuidadosamente selecionadas nas pranchas do seu *Atlas Mnemosyne* realizado entre 1924 e 1929 onde, desafiou a ideia de uma linearidade do tempo, propondo uma nova metodologia para os estudos da imagem e o seu papel na cultura.

---

<sup>1</sup> Mauricius Martins Farina é professor do IAR-Unicamp.

Na atualidade existem diversos trabalhos sobre as teorias da imagem na cultura e sobre as artes visuais, em particular. Os arquivos e acervos museológicos estão repletos de imagens instituídas pela experiência da arte, constituindo um campo de conhecimento com suas especificidades e amplitudes. Note-se que esse campo especializado não é necessariamente fechado em disciplinas ou ciências, ao contrário, recorre à diversidade disciplinar para estabelecer seu *topus* de possibilidades que é aberto, interdisciplinar.

A generalidade do conceito de imagem é uma amplitude que se soma a outras no campo dos Estudos Visuais<sup>2</sup>, compondo-se numa temática que inspira uma coleção cujo número de trabalhos escritos não é possível mensurar tal é o apreço que esta questão tem despertado. No entanto, essa generalidade encontra um domínio ao estabelecer-se no lugar da arte quando é preciso considerar, para dimensionar um problema epistemológico, que o objeto dessa pesquisa se situa num entrecruzamento de estudos que partem, necessariamente, das relações entre a experiência dos artistas e a ação do imaginário naquilo que se produz.

Ao trazer para perto o conceito de imagem encarnada, tenho como objetivo apartá-las de uma generalidade, de uma cultura visual cuja amplitude abraça o mundo contemporâneo em seus processos de comunicação. Ao contrário, proponho um possível reconhecimento de processos poéticos através de relacionamentos no campo estendido das formas e dos contextos da história das imagens, para as considerar como desvio do tempo e das formas, como uma necessidade criativa ponderada pelo indecível<sup>3</sup>. Essa é a natureza de um projeto maior que, no horizonte das artes visuais, a partir de algumas imagens escolhidas, no campo da pintura e das reprografias, de textos relacionados, pretende cogitar sobre a experiência da arte e de suas conjunturas, considerando as narrativas da arte e dos artistas como processos, cuja natureza, com as marcas do seu tempo e de seus contextos, tem a duração e a fabulação do mundo como destino nos objetos que imprime.

---

<sup>2</sup> Esses estudos têm se desenvolvido fortemente nos Estados Unidos (*Cultural Studies*) e também na Espanha, através de Jose Luis Brea, editor e fundador da revista de *Estudios Visuales* que, em conjunto com outros importantes pesquisadores como Anna Maria Guasch têm atualizado essa discussão no ambiente europeu.

<sup>3</sup> Aquilo que não se deixa compreender na lógica binária não sendo uma terceira coisa. (SANTIAGO, apud DERRIDA, 1976).

Articulando textos verbais e não-verbais, provem-se as análises das manifestações das obras em suas constituições formativas, mas, também é preciso considerar os eixos espaço-temporais, as redes entre imagem, imaginário e imaginação, processos cuja constituição constitui uma teia de significações que nos interessam pelo que têm de rastros de pertencimento, nas marcas de deslocamentos e de memórias fragmentadas.

## **A MEMÓRIA coletiva**

Para Jacques Rancière tratando da questão estética e de como ocorre sua constituição no sensível<sup>4</sup>, a “partilha do sensível é o que dá forma à comunidade” sendo, “o modo como se determina no sensível a relação entre um conjunto comum partilhado e a divisão de partes exclusivas”. Uma das formas dessa partilha ocorre nas memórias coletivas, onde um senso de formação das realidades ajuda a instituir o social manifestando-se a partir de sua cultura imaterial, no âmbito do imaginário<sup>5</sup>.

Memórias guardam experiências que também podem ser derivadas de ecos longínquos. Estas memórias quase perdidas são construídas por eventos cuja distância no tempo, dificulta reconhecer a origem de sua referência, por isso a potência da arte do passado, em seus simbolismos, como matéria encarnada no sentido de uma prospecção das mentalidades ali envolvidas.

Ao verificar como processos da alteridade e da memória se entranham no tecido sociocultural influenciando os indivíduos em suas demandas, a ideia do artista em sua intimidade autossuficiente demonstra sua falência, quando esses processos não se dão por autoctonia, mas, por “partilhas de sensibilidade”. Dessa maneira, fica evidenciado o vazio que sobressai da noção da expressão artística como ato de uma intimidade subjetiva, como aquilo que manifesta sua profundidade alijado de influências externas.

---

<sup>4</sup> Em **As políticas da escrita** (Ed. 34, 1995).

<sup>5</sup> “O imaginário permanece uma dimensão ambiental, uma matriz, uma atmosfera, aquilo que Walter Benjamin chama de aura. O imaginário é uma força social de ordem espiritual, uma construção mental, que se mantém ambígua, perceptível, mas não quantificável.” (MAFFESOLI, 2001).

Por consequência, a noção de sensibilidade metafísica, como já se pensou em outros contextos, ou da arte como manifestação do divino ou do gênio, é avessa a ideia de arte como manifestação cultural do simbólico permutado, um jogo instituído entre a subjetividade criativa do artista e sua correspondência com o coletivo, do qual se alimenta, realimentando e renovando a arte. Um jogo complexo que envolve sistemas, dispositivos, circuitos, economias, ideologias, reconhecimentos, atestação, mas que, de um ponto de vista estritamente conceitual, assim se manifesta: em potência.

No texto clássico sobre a Interpretação dos sonhos, Sigmund Freud (1856-1939) diz que há um tipo de simbolismo que não é peculiar aos sonhos, “mas característico da representação inconsciente, em particular no povo”, e que esse simbolismo pode ser “encontrado no folclore e nos mitos populares, nas lendas, nas expressões idiomáticas, na sabedoria dos provérbios e nos chistes correntes em grau mais completo do que nos sonhos” (FREUD, 2006). Essa consideração serve para demonstrar a existência de uma relação complexa, uma permutação do inconsciente individual com o cultural e vice-versa. Carl Gustav Jung (1875-1961) ao desenvolver o conceito de inconsciente coletivo<sup>6</sup>, tratou da ideia de uma hereditariedade coletiva e de sua carga simbólica presente na cultura exercendo sua influência sobre os indivíduos.

198

Nesse sentido, ao articular a história da materialidade artística com uma psicologia da cultura, considera-se também a história das mentalidades<sup>7</sup> configurando sentidos que atuam num tempo-espaço construído pelo social; o que vai além dos museus e de outros dispositivos físicos, apesar de incluí-los. O inconsciente coletivo da cultura, é o lugar onde memórias atuam para gerar

---

<sup>6</sup> “O inconsciente coletivo é uma parte da psique que pode distinguir-se de um inconsciente pessoal pelo fato de que não deve sua existência à experiência pessoal, não sendo, portanto, uma aquisição pessoal. Enquanto o inconsciente pessoal é constituído essencialmente de conteúdos que já foram conscientes e, no entanto, desapareceram da consciência por terem sido esquecidos ou reprimidos, os conteúdos do inconsciente coletivo nunca estiveram na consciência e, portanto não foram adquiridos individualmente, mas devem sua existência apenas à hereditariedade.” (JUNG, 2000).

<sup>7</sup> Modalidade da historiografia que privilegia o modo de ser e de pensar dos indivíduos. A partir dos anos 60 está muito relacionada com a Escola dos *Annales*. Para Fernand Braudel, as mentalidades constituiriam um padrão de pensamento ou de sensibilidade que mudariam muito lentamente, vindo a formar uma estrutura de longa duração.

sentidos – embora não lhe reconheçamos necessariamente uma origem – e seus arquivos podem ser acessados diretamente do imaginário num sentido próprio de antologia, um lugar de invenções, de intuições, de fragmentos de memórias não vivenciadas necessariamente pelo coletivo.

A arte como já se disse, não é apenas a manifestação da expressão da subjetividade de um indivíduo destacado, mas, a manifestação desse indivíduo numa forma que lhe permite encarnar uma diversidade de processos, em suas interlocuções com a memória e com a cultura que o circunscreve nos processos de sobrevivência da arte como duração<sup>8</sup>. Desse modo, ao verificar como certas imagens podem expressar uma extensão fora de si mesmas e não apenas a expressão individualizada de um autor, a obra, desdobrada de si, surge como uma manifestação da imprevisibilidade e, paradoxalmente, demonstra que também é determinada por sua inserção na sociedade.

### **EM BUSCA de uma heurística**

Seria uma premissa, uma herança romântica, a de que no processo artístico a experiência da encarnação, da criação materializada, se revela absolutamente distinta em cada proposição e a condição do artista é a de se tornar agente de seu próprio destino, o verdadeiro protagonista da sua história?

Desde a multiplicação de mercados, colecionadores e público para a arte, a possibilidade de sucesso profissional do artista tem se tornado uma realidade. Essa situação tem seduzido e provocado uma reconfiguração da figura simbólica do artista, situado não mais como um ser exótico – o que agora passa a ser desejável – mas como a possibilidade de uma afirmação de sucesso pessoal. Ser artista é possibilidade de status e respeitabilidade.

Quero destacar o papel negativo que estas questões têm ao sepultar ou mesmo tentar banir certas manifestações artísticas partindo de um juízo anacrônico de arte. É possível fazer arte com lápis, pedra, tinta ou qualquer outro material inclusive a alta tecnologia e as novas mídias digitais, o que não se pode é

---

<sup>8</sup> Sobre isso ver DIDI-HUBERMAN, G. *La imagen superviente. Historia del arte y tempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada, 2009.

desistir da poética, da manifestação de um indecidível que vai com os processos das imagens encarnadas, aquilo que para Jacques Derrida não “pode ser apreendido pelas oposições binárias remédio/veneno, bem/mal, dentro/fora, palavra/escritura, constituindo-se na cadeia aberta da *différance*”<sup>9</sup>, por isso, ao propor um relacionamento com processos de encarnação de imagens artísticas em diferentes espaços e diferentes temporalidades procura-se apenas reconhecer uma importância concreta que se manifesta na abertura do tempo que se carrega, como na ideia da exposição curada por Georges Didi-Huberman no *Centro Reina Sofia* no ano de 2011 em Madri, cujo significante título era: “¿Como llevar el mundo a cuestras?”.

## QUESTÕES de método

No contexto dos Estudos Visuais como já apontamos, vislumbramos uma perspectiva metodológica para o trabalho com imagens que se desviam das normas e dos estilos, das funções consuetudinárias, considerando uma perspectiva *transdisciplinar*, e ampliando os limites epistemológicos. Colaboram para esse campo as teorias do signo, os estudos culturais, a sociologia, a história, as teorias da percepção, a antropologia, a filosofia, as poéticas da imagem. Busca-se averiguar a relação das linguagens e dos sistemas de representação, a partir das noções mais ampliadas do objeto contextualizado, numa perspectiva imanente em relação aos enunciados poéticos da cultura visual, e da imagem encarnada em particular.

Por cultura visual entendemos uma mudança fundamental no estudo da história tradicional da arte em que, tal como aposta Hal Foster, ainda que de uma perspectiva negativa, o conceito de “história” é substituído pelo de “cultura”, e o de “arte” pelo “visual” jogando por sua vez com a “virtualidade” implícita no visual e com a “materialidade” própria do termo cultura. (GUASCH, 2003, p.8)

O campo dos Estudos Visuais se constitui como um aparelhamento necessário ao pesquisador para o enfrentamento dos paradoxos num tempo onde a materialidade e a virtualidade se confundem. Como um espaço que se movimenta, a noção dos campos *transdisciplinares* indica para a superação de marcos

---

<sup>9</sup> SANTIAGO, Silviano (Org.) *Glossário de Derrida*, 1976, p. 65.

estruturais e epistemológicos fechados, os Estudos Visuais pertencem ao campo ampliado da vida contemporânea, cujo objeto de estudo é a cultura e a imagem. Uma imagem que não se movimenta apenas no território das modalidades tradicionais das artes plásticas, mas também considera o cinema, o vídeo, o estudo das mídias, os meios eletrônicos e digitais: sua influência está evidenciada nas curadorias e na ação museológica contemporânea.

Uma condição da materialidade artística é a de expressar, para além do artista, uma experiência material em relação ao processo envolvido numa história das mentalidades e, portanto, do ambiente cultural. Aquilo que o artista representa – e que é seu problema – pode ser, por determinadas condições, aquilo que partilhamos desse resultado. Se a partir disso identificarmos essa obra como uma parte que também é nossa, incorporamos como parte de nosso repertório, aquilo que a obra passa a nos pertencer. As ações artísticas ocorrem como resultado de ambientes que são transformados pela multiplicidade, pela simultaneidade de proposições individuais e coletivas que atuam como possibilidade de fabular a realidade, externa ou internamente às suas próprias condições, redes de complexidades que não se explicam pelo sentido da presença da arte no mundo ou pelo simples paradigma da eterna novidade. Partindo da experiência que construiu a obra temos como resultado um processo dialógico em relação ao próprio artista, sua imaginação e sua correspondência com o imaginário que nos pertence, em tempo e espaço diverso.

A *Escola dos Annales*<sup>10</sup>, ao considerar em específico vários aspectos da vida privada e da cultura, tratou também de uma história das mentalidades em seus vários desdobramentos, propondo ainda uma história da cultura e do imaginário já que estava em questão a reconstrução do tempo histórico. No âmbito da história essa novidade epistêmica foi transformadora.

Tratando da arte, considerando uma desconfiança em relação aos enunciados instituídos pela generalidade de uma história das formas e dos estilos,

---

<sup>10</sup> **A Escola dos Annales** foi um movimento historiográfico que se constitui em torno do periódico acadêmico francês *Annales d'histoire économique et sociale*, tendo se destacado por incorporar métodos das Ciências Sociais à História e por promover uma renovação teórico-metodológica da história considerando a necessidade de uma reconstrução do tempo histórico, a base do seu método era a representação do tempo histórico.

reconhece-se hoje a fundamental importância de Aby Warburg<sup>11</sup> que, anteriormente, constituiu um método histórico/antropológico, indo de encontro e de acordo com a narração instituída pela memória cultural em seus complexos processos de permutação.

Warburg substituiu o modelo natural dos ciclos “vida e morte” e “grandiosidade e decadência” por um modelo decididamente artificial e simbólico, um modelo cultural da história em que os tempos não se baseavam mais sobre estados biomórficos senão que se expressavam por estratos, blocos híbridos, rizomas, complexidades específicas, retornos frequentemente inesperados e objetivos sempre interrompidos. (DIDI-HUBERMAN, 2009, 24-25)

Já não olhamos o passado com os mesmo olhos que os modernistas ou mesmo que os pós-modernistas. Estamos mais vazios de revolução, e talvez esse que seja o nosso maior problema numa relação com a distopia contemporânea, pode ser, entretanto, a nossa própria condição de estabelecimentos de poéticas e reconhecimento dos arquivos da memória. Epistemologicamente podemos ousar recompor o passado, e mesmo, através das experiências da física, considerar um dia a possibilidade de viajar no tempo sem ter que pilhar e destruir para acervar museus. Essas influências me parecem fundamentais para pensar uma relação com o processo meta-histórico do século XXI.

202

Na arte que é o lugar do exprimível<sup>12</sup>, historicamente é possível notar que, embora até o século XIX a representação fique submetida à preponderância do

---

<sup>11</sup>**Aby Warburg** (1886-1929) foi o primeiro a fazer da “sobrevivência do antigo” (*Nachleben der Antike*) o motivo central de sua aproximação antropológica da arte ocidental: estudada segundo sua lógica, suas fontes e em suas ressonâncias filosóficas que vão desde a sua historicidade até o conceito freudiano de inconsciente, passando pelo conceito de sobreviventes de Edward B. Taylor, o eterno retorno de Nietzsche, a memória biológica de Darwin, a morfologia segundo Goethe, a empatia segundo Vischer, a fenomenologia segundo Binswanger. Partindo de um relacionamento heurístico e não dogmático, Warburg introduz um conceito novo de imagem, tratando de sua capacidade de retornar, de sua capacidade de se revelar como uma cena intensa de tempos heterogêneos que se corporificam conjuntamente. (DIDI-HUBERMAN, 2009).

<sup>12</sup>**Exprimível**: os Estoicos distinguiam três “coisas”: o objeto, o que significa (significante, palavra) e o significado, sendo as duas primeiras corporais e a última um incorporeal. Numa fusão íntima entre o exprimível e a linguagem aproximamos a ideia do exprimível ao conceito de expressão que por sua vez se diferencia da comunicação: a linguagem como expressão não é um simples meio de comunicação, mas, um modo de ser do homem que nesse sentido se aproxima da arte.

designado, a distinção entre significante e significado não permite hierarquias, já que o como, a natureza material que se apresenta, é sempre o que distingue uma obra de arte de uma peça de comunicação, ainda que seu assunto não tenha uma natureza moralmente defensável.

Como em *A morte de Marat*<sup>13</sup> de Jacques Louis-David pintada em 1793, uma pintura famosa por sua apologia ao falso herói. Ela mostra o jornalista Paul Marat, morto por Charlotte Corday, uma jovem revolucionária girondina. Marat foi representado como vítima de uma traição o que, no entanto, não corresponde à realidade dos fatos. Marat não era um herói, mas um sanguinário paranoico que usava sua pena para condenar à guilhotina aqueles que lhe eram contrários, sem julgamento as mortes eram um rito sumário. David pagou um alto preço por retratá-lo nessa condição falseada quando os jacobinos caíram em desgraça.



*Marat Assassinado*, 1793, Óleo sobre tela, 165 x 128.3 cm; Museu Real de Belas-Artes da Bélgica.

Apesar desse problema em relação ao contexto de sua enunciação, essa pintura está entre as mais importantes da história da arte e da cultura francesa por

---

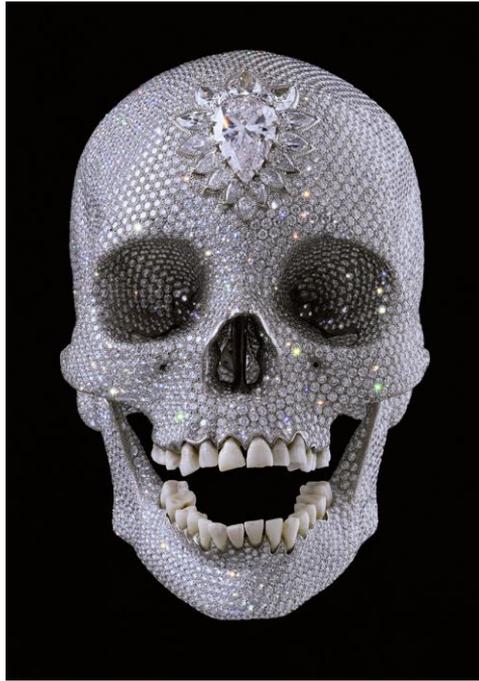
<sup>13</sup> *Marat Assassinado*, 1793, Óleo sobre tela, 165 x 128.3 cm; Museu Real de Belas-Artes da Bélgica.

consequência, e isso se deve a sua fatura, à complexidade de sua expressão como forma pictórica que se distingue de tudo o que tinha sido feito até então. Apesar de engajada nos interesses políticos mesquinhos e equivocados que a fizeram útil à propaganda política no momento de sua ocorrência, ela é absolutamente distinta das imagens que eram produzidas naquela altura seguindo um estilema Rococó. O que explica uma fundamental diferença entre a arte e certas imagens engajadas que se apresentam como arte e outras que mesmo com a confusão e o caráter discutível do artista conseguem se instituir como uma transformação vincada na imanência poética que apresenta.

Imagens quaisquer e imagens encarnadas são coisas distintas, já que há imagens que, mesmo utilizando um dispositivo estético, como no caso das pinturas do Realismo Soviético, têm pouca originalidade na forma e submetem-se a um conteúdo o que lhes provoca um vazio existencial, uma imagem que ocupa um corpo que não lhe pertence. A ausência do traço de pertencimento de identidade e alteridade implica em não haver o necessário desvio criativo – característico da arte – e a ação do tempo em suas dialéticas nesses casos, surge apenas como uma “pífia ilustração” através de uma forma pronta de um estilo, e nunca de um estilema: uma marca distintiva. Imagens podem também ser uma simulação, atuam na sombra de arte e da presença do artista.

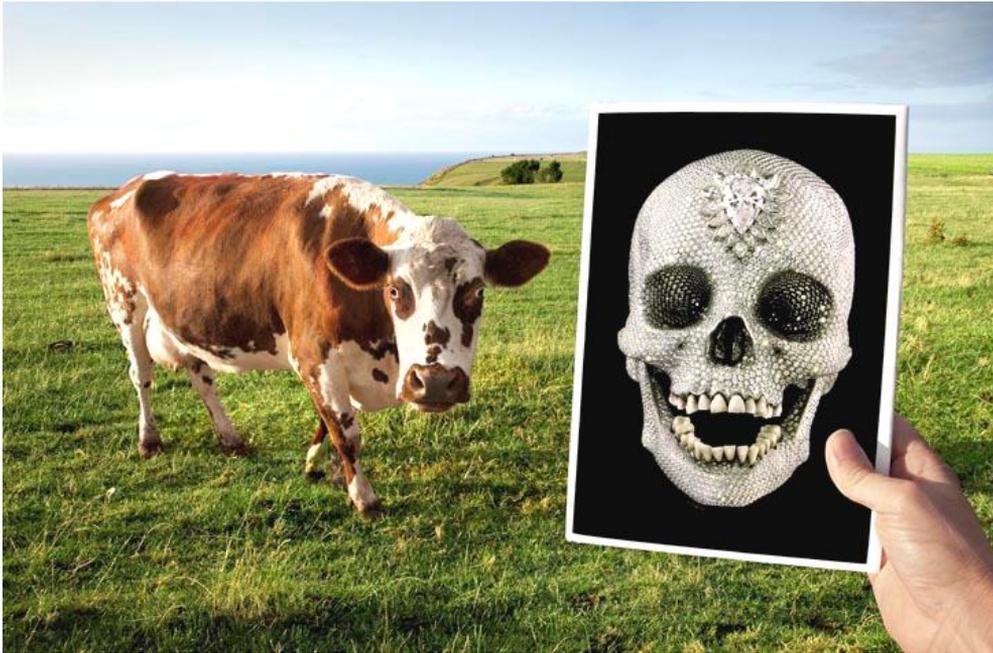
204

A materialidade da obra de arte – que aqui convoco como um corpo – a distingue das outras produções da cultura visual, entretanto, essa diferença é distinta de uma evocação de superioridade, trata-se apenas de uma demarcação necessária, ainda que perfeitamente falível. O corpo da arte é sempre mais importante que o assunto, ou que um simples argumento, ainda que não se possa separar dele, ou faça dele sua questão. As tendências de desmaterialização da arte no século XX me servem para dizer que essa noção de corpo não é apenas física, é também conceitual. A arte se manifesta através de processos amalgamados entre o que é visível – corporificado – e o que não é – o exprimível – ainda que seja impossível separar um de outro, essa é uma condição que faz da arte uma potência de muitas memórias, que atuam como um elo para reconhecer e para recompor um quadro, cujas mentalidades implicadas nessa razão manifestam sua presença pelos processos do imaginário, que é o lugar em que se instituem as ideologias e seus modos de representação.



Damien Hirst, crânio, platina, diamante, dentes humanos, 2007.

O paradoxo dessa experiência das imagens encarnadas é deixar marcas numa composição de espaços e no abrigo do tempo, podendo variar e se renovar constantemente nessas regiões de terras e culturas variadas onde a amplitude vai se apagando do específico e o singular, que habita uma consciência de corpo, permanece como um conhecimento a ser percebido. Diante dessa dificuldade, de apresentar a si e à natureza dos corpos, a singularidade refletida de pertencer deve servir como justificativa para prosseguir, ainda que os objetivos tenham um dado reconhecimento, sua verdadeira natureza é a de se rebelar ao discurso organizado de um relato científico, cuja verdadeira segurança é se assenhorar da certeza de não mais ter a dúvida.



Marcos López, Vaca e caveira. Normandia/França, 2010, Lambda print 105 x 160 cm

O modelo do texto, que é vincado na palavra, ao tentar compreender a natureza das imagens esbarra em seus limites. Os elementos que compõem a vida das palavras e das imagens em suas próprias distinções, esbarram naquilo que sempre terá uma utilidade financiável, ao buscar compreender, entretanto, a natureza de uma investigação que toca o sensível, ao considerar imagens encarnadas, requer uma abertura para o imponderável da presença, o que nos coloca ao relento de nossas próprias configurações anteriores, ao desabrigo das palavras, tentando apelar para o que se insinua como manifestação sensível e relacional. Tratar de pesquisar a arte é também se por em campo numa natureza complexa, tratando de acalmar uma instabilidade para reconhecer um horizonte, ainda que possível, quando o estável o será apenas por alguns aspectos.

Existe ainda uma possibilidade de tentar compreender certas relações de expressão, considerando sua contingência pluralista, tratando da noção de expressão como algo fora do singular, mas, também, como não considerar a ideia da arte em favor da sensibilidade singular sem ser romântico querendo a

afirmação do sujeito? Considero ir ao encontro de uma noção de experiência cujos conceitos, ao serem expressos numa corporeidade formativa, manifestam o acontecimento de uma fenomenologia poética, para poder corresponder ao princípio de complexidade de galáxias interativas, ainda que contenham a possibilidade de expressar em si mesmas e ao mesmo tempo fora de si. A autonomia da dependência entre a imanência e transcendência como um paradigma da não-exclusão.

A consciência de que o que é em si, e é também numa porção, o ser do outro; entretanto, o que é de si senão uma potência abrigada pelo corpo que lhe dá a forma, mas que não pulsa sem sua substância? Essa é a condição da contiguidade e da duração que a encarna. A presença do objeto é sempre a latência de um processo sensível relacionado entre o coletivo e o singular que deve se manifestar para o outro. Os agentes dessa relação para além do produtor, implicados no visionamento da obra artística – considerando as amplas alterações de espaço e tempo – vivenciam em seus corpos percepções de um espaço-tempo reinaugurado, onde são presentes, subjetividades intermodais que podem conferir apreciações singulares.

207



Illya Chichkan, "Blue Noses", Jogos mentais, 2007

A contextualização da experiência artística, no entanto, depende de um processo metodológico que pode ir além do convencional ao se abrir para as tantas particularidades de um relacionamento que impõe um diálogo que articula não apenas a sintaxe, mas, todo o conjunto de relacionamentos que envolvem a fabricação de sentidos. Sem maior importância, ainda que a definitiva afirmação lhe procure, a fatura do exprimível vai absorver essa narrativa densa em favor do esquecimento que lhe impinge a doença do ciclo orgânico, sua tarefa, patafísica<sup>14</sup> de quem lida com as imagens da arte.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BURKE, Peter. **A Escola dos Annales: a Revolução Francesa da historiografia**. São Paulo: UNESP, 1997.

CAUQUELIN, Anne. **Frequentar os incorporais. Contribuição a uma teoria da arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

DIDI-HUBERMAN, G. **Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.

\_\_\_\_\_. **La imagen superviente. Historia del arte y tempo de los fantasmas según Aby Warburg**. Madrid: Abada, 2009.

FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos**. [Obras completas: v.5]. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas e indícios. Morfologia e historia**. Barcelona: Edisa, 2008.

GUASCH, Anna Maria. “Um estado de la cuestión”. In **Estudios Visuales** n. 1, Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, 2003.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis: Vozes, 2000.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Ed. 34, 2005.

SANTIAGO, Silviano (Org.) **Glossário de Derrida**, 1976.

---

<sup>14</sup> Para Alfred Jarry a Patafísica é a arte como “ciência das soluções imaginárias e das leis que regulam as exceções”.