

Pedro Lapa

**ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE A
VIRAGEM ÉTICA DAS ARTES**



ACADEMIA DAS CIÊNCIAS
DE LISBOA

ACADEMIA DAS CIÊNCIAS DE LISBOA

FICHA TÉCNICA

TÍTULO

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE A VIRAGEM ÉTICA DAS ARTES

AUTOR

PEDRO LAPA

EDITOR

ACADEMIA DAS CIÊNCIAS DE LISBOA

EDIÇÃO

DIANA SARAIVA DE CARVALHO

ISBN

978-972-623-330-5

ORGANIZAÇÃO



ACADEMIA DAS CIÊNCIAS
DE LISBOA

Academia das Ciências de Lisboa

R. Academia das Ciências, 19

1249-122 LISBOA

Telefone: 213219730

Correio Eletrónico: geral@acad-ciencias.pt

Internet: www.acad-ciencias.pt

Copyright © Academia das Ciências de Lisboa (ACL), 2017

Proibida a reprodução, no todo ou em parte, por qualquer meio, sem autorização do Editor

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE A VIRAGEM ÉTICA DAS ARTES

Pedro Lapa

(ARTIS — Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa)

Resumo:

Com a supressão de blocos política e ideologicamente antagónicos e com uma pretensa realização da história, entendida pelo neoliberalismo como um presente infinito estruturado na base de um consenso, uma nova cultura emergiu diferenciada dos antigos padrões modernistas informados por narrativas de emancipação. Este *ethos* veio determinar uma indiferenciação das práticas artísticas sob o triunfo da indústria da cultura. A sua manifestação tem como característica comum uma prática centrada sobre o laço social. É então neste quadro ético que o dissenso e a reclamação da diferença se revelam práticas críticas fora das modernas teologias do tempo.

Palavras-chave: ética, estética, política, temporalidade, emancipação.

Abstract:

With the suppression of politically and ideologically antagonistic blocks and with the alleged achievement of history, understood by neoliberalism as an infinite present structured on the basis of a consensus a new culture emerged differentiated from the old modernist trends informed by emancipatory narratives. This *ethos* came to determine an indifferenciation of artistic practices under the triumph of the culture industry. Its manifestation has as a common characteristic a practice based on the social bond. It is then in this ethical framework that dissent and the claim of difference prove to be critical practices outside modern theologies of time.

Keywords: ethics, aesthetic, politics, temporality, emancipation.

Existe atualmente uma viragem ética que afeta a estética e a política.

Falo de arte e estética, de tempo, de ética e acrescento a política. Nestas reflexões procurarei estabelecer algumas articulações possíveis entre o pensamento do filósofo Jacques Rancière sobre a relação entre ética e estética e as interrogações sobre o estado atual das práticas artísticas contemporâneas do historiador da arte Benjamin Buchloh. Começemos então pelo tempo e pelas suas considerações, no que estas respeitam à contemporaneidade da arte, ou seja, das suas práticas.

I

Num prefácio aos seus poemas de juventude, Jorge Luís Borges lamentava a obstinada procura de contemporaneidade dominante dos tempos modernos e da sua própria juventude, na esteira da afirmação *il faut être absolument contemporain* de Flaubert, constatando agora que para tal nos basta viver num determinado tempo, pois que dele somos inevitavelmente contemporâneos, como um facto indiscutível. Borges contrapunha assim às aspirações de uma certa modernidade a pura facticidade. Esta consiste tão só naquilo que existe enquanto facto e não tem outra justificação para além desse dado. Qualquer enunciado, imagem ou gesto que eu produza tem o seu aparecer num tempo cronológico que é contemporâneo da sua realização, pelo que esta facticidade é incontornável e não vale a pena reclamá-la.

Se facticidade deriva do nome facto para designar uma propriedade deste, curioso é que o adjetivo factício assumia correntemente uma outra significação, que o define como algo artificial, obtido apenas por arte, falso ou aparente. E aqui se abre uma problemática a que a obra do escritor argentino não foi alheia e que denota como pode ser também e nos dois sentidos factícia a afirmação de que para sermos contemporâneos nos basta viver num tempo determinado.

Em causa estava certamente para Jorge Luís Borges a crítica do entendimento unidimensional com que o cristianismo concebeu o tempo. Este foi representado como um desenvolvimento pontual, contínuo e em linha reta (a *via recta* agostiniana) para uma redenção cujo fundamento seria Deus, por contraposição à visão grega, também ela pontual e contínua — Aristóteles definia o tempo como *número do movimento segundo o antes e o depois* — mas constituído *numa espécie de círculo*. Para a antiguidade clássica o tempo era predominantemente circular. Este movimento

circular mantinha os mesmos factos pela sua repetição e retorno contínuo, sendo que pela sua circularidade prescindia de direção remetendo-se continuamente para si mesmo e, em última instância, a sua expressão mais perfeita seria a eternidade.

Muitos são os contos e poemas de Borges que confrontam e sobrepõem estas duas representações do tempo, que estruturaram a visão que a cultura ocidental produziu deste. Borges sabia que o tempo é heterogéneo. A concepção moderna do tempo ocidental foi predominantemente a laicização da *via recta* irreversível do tempo cristão, ainda que aquela tenha eliminado ou mitigado a ideia de fim e sublinhado a componente mecanicista do processo de continuidade do antes e do depois. A ênfase prestada a este processo, como construção do sentido, constituiu o historicismo com que o século XIX banuiu a consideração do próprio instante e do pontual, tornando-o evanescente na sua continuada sucessão, de forma a introduzir na construção do sentido um progresso contínuo e infinito cronologicamente orientado.

Algumas vanguardas artísticas e políticas não foram alheias a este entendimento e privilegiaram de forma radical essa evanescência do presente, como instante, no momento que se lhe sucedia. O presente de uma qualquer ação media-se pela sua contínua superação. Uma vertigem sacudia assim o presente, a que a consideração antiga do tempo o parecia ter limitado na sua circularidade e hábito. Era necessário que o tempo escoasse para outros presentes, mudasse de natureza ao dividir-se num devir capaz de desfazer o círculo e alongar-se numa linha maior que a maior desenhada por Piero Manzoni. Nesta exacerbação das vanguardas, apenas o passado e o futuro subsistiam, o presente dividia-se infinitamente entre estes dois termos num absoluto devir.



Piero Manzoni executando uma linha com 1000 metros

Estas vanguardas comportavam um pensamento utópico associado às suas práticas de transgressão artística e política. Quando hoje as revemos e pensamos teremos de reconhecer que dentro de certos limites foram toleradas no seio da ordem social do capitalismo burguês, posto que não violentassem os enquadramentos discursivos ou institucionais e o museu ou a galeria tornaram-se os seus lugares privilegiados, apesar da constante provocação lançada aos seus enquadramentos.

A partir do momento em que se generalizou pelas práticas artísticas uma crítica dos pressupostos idealistas de um certo mas não absoluto entendimento unidimensional das vanguardas históricas, pelo confronto com a memória de Auschwitz ou com o seu paralelismo relativo aos novos modos de produção capitalista (talvez, por isso, o próprio Manzoni tenha troçado desta escansão do tempo ao enlatar as próprias linhas como conservas), o novo e o contemporâneo, enquanto infinita superação do presente sofreram uma profunda reconfiguração. Uma clivagem na ordem linear do tempo tornou-se mais explícita na separação, desde sempre implícita, entre o ser mensurável de uma sucessão com as suas qualidades e o seu devir vertiginoso e revolucionário.

Assim, no quadro das vanguardas encontramos, por um lado, a assunção de uma dialética racionalista de autodeterminação e progressiva transformação do objeto artístico, supondo declaradamente um horizonte associado a uma condição cognitiva, e que foi característico dos entendimentos construtivistas e, sobretudo, no pós-guerra concretistas, que tornou possível uma alternativa capaz de aceitar as inferências da experiência estética. Por outro lado, assistimos ao desenvolvimento do modernismo entendendo a experiência estética como uma contestação dialética da credibilidade da noção de sujeito ou das próprias formações sociais, envolvendo estes num processo de confronto contínuo suscetível de aniquilação das próprias regras e convenções da prática artística.



Marcel Duchamp na sua primeira retrospectiva em Pasadena, 1963

Com as neovanguardas de 1960 e '70 deu-se o reconhecimento implícito de que o museu era a instituição social onde estas formas e a sua aceitação haviam sido implementadas com mais sucesso. Esta situação permitiu mesmo pensar num processo ininterrupto para a crítica institucional e artística aos discursos de poder. Todavia, em paralelo, as profecias de Andy Warhol sobre a esfera artística e a sua permeabilidade às novas condições económico-financeiras do capital, enquanto condição do presente passavam do cinismo a um *ethos*. Esta nova condição teve

profundas implicações na alteração da concepção da temporalidade na produção artística subsequente e também na recepção.



Andy Warhol na Factory, c. 1964

Neste quadro geral uma profunda alteração ocorreu nas estruturas constitutivas do sujeito sobre as quais a experiência estética e a produção artística se sustentavam. Com a aniquilação sistemática produzida pela dialética entre a ação legisladora que acompanhou as práticas modernistas e a sua contínua dissensão e superação, a par da descredibilização das noções constitutivas do próprio sujeito implicadas neste processo, teve então lugar essa profunda alteração que pressupôs uma assimilação indiferenciada da produção artística e do consumo cultural numa espetacularização das suas práticas e rituais de consumo servidos pelo museu e galerias, assimilados por uma rápida e vertiginosa indústria cultural assumida como novo pilar do sistema económico. A contestação e os discursos de emancipação das vanguardas e das neovanguardas, enquanto conflitualidade e modos de opor princípios, reclamando uma contínua divisão entre factos e leis, foram superadas pela reconfiguração de uma indústria e por um consumo por ela produzido cujos agentes já não estavam capazes de se confrontar com a sua própria negação, enquanto sujeitos reconstituídos por essa mesma indústria, ou com a radical incerteza da contestação estética. Uma profunda

alteração teve então lugar nas práticas artísticas. Benjamin Buchloh, analisando esta alteração, afirmou que

«não é acidental que neste preciso momento histórico [1980'] estes aparatos da indústria da cultura não só descobriram a sua necessidade desesperada pelos recursos inovadores, que apenas a contestação estética proporcionara, mas também os artistas descobriram a sua nova afinidade no seio destes regimes nos quais a sua subjetividade completamente adaptada e assimilada agora se passava a sentir plenamente inscrita».¹

II

Chegados a esta situação, ocorrida por volta de 1980, convém interromper a descrição da relação das práticas artísticas ocidentais com o seu habitar o tempo contemporâneo para esclarecer o entendimento que fazemos do termo ética, na esteira do pensamento de Jacques Rancière. A ética tem sido utilizada frequentemente com muitas asserções e frequentemente é tida como um sinónimo de moral. Não é desse entendimento que partilhamos.

Ética não é compreendida como uma instância de normatividade que permitiria julgar a validade das práticas e discursos no domínio do juízo e da ação. Tal significaria que a arte ou a política estivessem submetidas ao juízo moral. Mas independentemente de concordarmos ou não com essa possibilidade, ela não é o que ocorre no presente.

O termo *ethos* significa duas coisas: por um lado, o abrigo ou a morada e, por outro, uma maneira de ser, o modo de vida que lhe corresponde. «A ética é por isso o pensamento que estabelece a identidade entre um determinado contexto, um modo de ser e um princípio de ação»², como afirma Rancière. Assim o domínio da ética não é o de um juízo moral exercido sobre as realizações artísticas, mas ética aqui significa a «constituição de uma esfera indistinta onde se dissolvem a especificidade das práticas artísticas ou políticas, bem como o que constituía o âmago da velha moral: a distinção

¹ Buchloh, Benjamin H. D., “Que faire?” in *Texte zur Kunst*. Berlim, n.º 81, março 2011, p.148.

² Rancière, Jacques, *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée, 2004, p. 146.

entre o facto e o direito, o ser e o dever-ser. A ética é a dissolução da norma no facto, a identificação de todos os discursos e práticas sobre um mesmo ponto de vista indistinto»³. Assim a viragem ética contemporânea de que nos propomos falar, que estabelece a já referida identidade entre um contexto, um modo de ser e um princípio de ação, configura-se no presente como a conjugação de dois fenómenos:

- de um lado, a instância do juízo que aprecia e escolhe encontra-se rebaixada diante da lei que se impõe;
- de outro, a radicalidade desta lei que não deixa escolha e se remete restritivamente para as situações, para um estado das coisas.

Estamos assim próximo de uma indistinção entre facto e lei que forma uma comunidade ética. Jacques Rancière encontra na supressão desta divisão entre facto e lei uma das manifestações do consenso, estrutura simbólica da comunidade que exclui o âmago do político, que é a dissensão. «O consenso é uma das palavras mestras do nosso tempo», afirma, «mas tendemos a minimizar o seu sentido. (...) A comunidade política é assim tendencialmente transformada em comunidade *ética*»⁴. A política não tem outro fim que não seja o de ajustar umas às outras as diferenças que todos os indivíduos reconhecem que aquelas têm de próprio. O que define o consenso não é a equivalência universal mas uma intimação ao que é próprio, a distribuição dos lugares em função de um elemento próprio, segundo um princípio de separação que pretende pôr os elementos e os discursos no seu lugar. O consenso não torna assim uma divisão problemática ou litigiosa, pois que apenas existe uma comunidade na sua unidade baseada no acordo das diferenças e que confina no que resiste numa efetiva diferença ou no sujeito que rompe o laço que o liga.

No domínio artístico esta viragem ética integra a arte nas categorias do consenso e na procura do sentido perdido de um mundo comum, o choque das imagens trabalhadas pelas fotomontagens dadaístas tornou-se a sua fusão e esta comprova a realidade do mundo autónomo das imagens e a sua potência de comunidade. Neste contexto a sua tarefa é a de constituir um “lugar no mundo” para o homem. Assim os dispositivos artísticos tendem a deslocar-se para uma função de

³ *Idem*, pp. 145-146.

⁴ *Idem*, pp. 152-153.

mediação social e a tornar-se nos símbolos da participação na comunidade indistinta na perspectiva de restaurar o laço social de um mundo comum.

No entanto é um facto que o estético e a realização artística deslocam as fronteiras e misturam os domínios, põem em causa a estabilidade do conhecimento e do sentir, suscitam por isso um dissenso. Ora o dissenso constitui o âmago do político. Talvez se perceba agora porque foi convocado o político para estas considerações. Seguindo Rancière, o estético e o político têm esta mesma raiz.

III

Podemos agora compreender como os aparatos da indústria da cultura assimilaram os recursos estéticos das vanguardas e neovanguardas e como os artistas se reinscreveram nestes regimes, sobretudo a partir das duas últimas décadas do século XX. Com esta adaptação constituiu-se um quadro de indistinção e inclusão do diverso sob as novas condições da anomia social e da mercantilização generalizada próprias de um tempo novo: o de um presente absoluto fora da sucessão incontrolada das promessas de futuros, agora definido por uma sociedade que já não excluía a prática artística, antes a trazia para o centro do seu modo de ser e lhe solicitava a tarefa de reparação do laço social.



Entrada da exposição *Sensation* na Royal Academy of Art, Londres, 1997

Se seguirmos a reflexão de Buchloh sobre os efeitos deste momento no presente, três questões se colocam sobre as condições das atuais práticas artísticas:

— a primeira respeita ao seu entendimento enquanto realizações do pensamento crítico, quando os espaços de apresentação (museus, galerias, centros artísticos, entre outros), bem como os modelos de transgressão, foram esvaziados pelo consensualismo dominante das suas dimensões anteriormente associadas ao exercício da subjetividade individual e da subversão artística;

— com a aniquilação de qualquer critério estético e de um discurso de discernimento das capacidades do juízo — promovidas pela dessublimação e a desqualificação estética, duas estratégias significativas das práticas das vanguardas —, não existirá hoje uma condição de um certo pluralismo estético tipo *laissez faire* emparelhado com o do próprio neoliberalismo capitalista?

— com a perda de autoridade do juízo crítico e com a autoridade do museu fundada no acordo entre instituição e colecionador ou museu e *trustee*, terá sido descartada a voz do historiador, do curador, do crítico e o museu terá perdido a necessidade de se encarar como parte do projeto original da constituição da esfera pública burguesa?

Nestas interrogações suscitadas por Benjamin Buchloh, que têm em consideração o efeito dos processos críticos das vanguardas na própria instituição artística formada no âmbito da esfera burguesa e a sua atual herança neoliberal, a desrealização de competências promovida pela lógica do *readymade* e o sonho de uma acessibilidade universal ao fazer artístico («a poesia é feita por todos») manifesta-se na transformação da fusão do binómio arte-vida, idealizado pelas vanguardas, na indistinção do estético e respetivo rebatimento no ético, definida pela *viragem ética* descrita por Jacques Rancière.

Todavia as questões de Buchloh são mais específicas sobre o domínio artístico que a perspetiva de Rancière e referem-se à possibilidade de inversão da erosão dos juízos de valor, embora este último avance também com uma questão central à qual voltaremos. Para tal, Buchloh faz um comentário e revisão implícitos nos diversos posicionamentos da historiografia de arte. Consciente da conotação conservadora que

a invocação da noção de valor transporta, por ter sido sempre um enunciado de posição de classe ou do lugar de poder, o desafio a que se propõe será o de procurar valores e critérios fora do que designa as «formas privilegiadas da experiência». Interroga-se sobre a possibilidade de um retorno a algo diferente da ordem, sobre as formas obsoletas da experiência que subitamente se revelam significativas, ou então sobre a autonomia da experiência estética e a sua temporalidade específica, sobre a salvaguarda da linguagem da pintura contra o império digital do presente, ou ainda sobre a possibilidade da lentidão da percepção de forma a preservar a diferenciação da subjetividade e sustentar a memória histórica, no entanto o problema maior relativamente a estas interrogações reside na sua articulação com um projeto estruturado coletivamente numa política cultural de emancipação. Nestas possibilidades espreita o fantasma da resignação, da melancolia e até a restauração de uma estética perdida.

No domínio da produção artística, como hipóteses extremas e diametralmente opostas, Buchloh convoca, por um lado, a intensificação do papel da antiestética, tal como ocorre com Andrea Fraser ou Tino Seghal. O problema maior consiste em não fundir a antiestética com a espetacularização, tal como tem vindo a ocorrer com outros artistas da *performance* e não só.

A outra hipótese seria um retorno às competências artísticas e restituir as antigas formas míticas da produção artística com uma assumida requalificação. Aqui o problema que se coloca é o de que cada retorno à ordem manifesta crescentemente uma desacreditação, tal como ocorreu com Picasso, em 1915, e os seguintes retornos à ordem, ou os regressos à pintura dos neoexpressionismos. O que está então em jogo no desejo de um retorno qualquer, segundo Buchloh, é a restauração de formas privilegiadas da experiência que suscitam implicações reativas ou mesmo reacionárias.

IV

Uma das questões maiores nos posicionamentos analisados e criticados por Rancière e por Buchloh residirá nos sentidos que a modernidade, e em concreto o termo vanguarda, assumiu como transformação das formas de arte capaz de associá-las, por um lado, às formas de construção de um mundo novo, onde a arte não era uma realidade separada de um projeto de emancipação social, num processo em que a arte participaria na formação de um mundo sensível novo e seria superada; por

outro lado, enquanto luta por preservar a autonomia contra as formas de estetização da mercadoria; por outro ainda, como inscrição da contradição irresolúvel entre promessa estética e realidade de um mundo de opressão. A tensão histórica destas figuras da vanguarda desvaneceu-se no par ético de uma arte votada à restauração do laço social e de uma arte testemunhando a catástrofe irremediável que está na origem deste mesmo laço.

Um problema central nestas vanguardas reside no facto de que no curso das suas concepções de tempo o instante surgiu como uma fratura enquanto momento decisivo de um tempo dividido, outrora o da revolução por vir; hoje, no quadro da viragem ética, este momento sofre uma reinversão e a história é contígua a um acontecimento radical que a não divide e é simplesmente recodificado numa continuidade do tempo, suscetível de o rever como catástrofe, assim aconteceu muitas vezes com Auschwitz ou com Hiroshima.

Os estóicos, nas leituras de Victor Goldschmidt e de Gilles Deleuze, definiram este tempo homogéneo, infinito e quantificado, dos instantes sem extensão, como irreal e enfermidade fundamental da relação do homem com o tempo. Contrapuseram assim a experiência de um tempo que concentra no instante do presente uma extensão que se alarga ao passado e ao futuro, distinto do presente mensurável ou do presente evanescente. Não é objetivo nem inapreensível, mas singular e coextensivo ao acontecimento, no intervalo entre movimento e imobilidade. Giorgio Agamben reportou-o ao *kairos* dos estoicos, essa «brusca e súbita coincidência: [quando] o homem decide apreender uma ocasião, realizando a sua vida no instante»⁵. O tempo infinito e quantificado torna-se presente e o *kairos* concentra em si os diversos tempos possibilitando uma linha do destino harmonizada que a sabedoria apreende de um só golpe. Giorgio Agamben tem, por isso, razão quando afirma que

«se toda a cultura é primeiramente uma certa experiência do tempo, não existe cultura nova sem transformação desta experiência. Por isso, o primeiro objetivo de uma verdadeira revolução não é apenas *mudar o mundo*, pura e simplesmente, mas também e sobretudo *mudar o tempo*».⁶

⁵ Agamben, Giorgio, *Enfance et Histoire*. Paris: Éditions Payot & Rivages, 2002, p. 180.

⁶ *Idem*, p. 161.

Importante aqui é salvaguardar a pura contingência do acontecimento da necessidade histórica. Agamben deu o exemplo de como

«a recordação restitui possibilidade ao passado, tornando inconclusivo o que aconteceu e concluído o que não aconteceu. A recordação não é nem o acontecido, nem o não acontecido, mas o potenciamento destes, os seus retornarem-se possíveis».⁷

É então, neste sentido, que para Benjamin Buchloh surge uma outra hipótese nos desejos de retorno anteriormente referidos e que consiste na função mnemónica da cultura praticada individual ou coletivamente como estratégia contra a instrumentalização cultural do presente. Esta dimensão mnemónica para Buchloh pode

«ser extensiva à noção de classe e de povo e aos lugares onde a história permaneceu sem nome e sem imagem e para quem a representação cultural pode dar emergência às identidades históricas, não como afirmação de valores e privilégios do passado, mas para redefinir as bases vacilantes da legitimação cultural das sociedades ocidentais».⁸

⁷ Agamben, Giorgio, *Bartleby Escrita da Potência*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007, p. 43.

⁸ Buchloh, Benjamin H. D., *op. cit.*, p. 151.



Pierre Huyghe, *A forest of lines, time lapse*, 2008, Ópera de Sidney

Que o nosso posicionamento temporal na história é contemporâneo, é um facto. Mas apenas um pensamento ativo, sensível à contingência e restaurador da potencialidade de um tempo por vir ou de um passado que retorna seletivamente como uma contra-mnemónica do passado medido e instituído, estabelece uma outra relação com o presente e se contrapõe à determinação do tempo do historicismo, como uma ligeira não coincidência com o presente e o permite pensar.

Tal hipótese exclui as consuetudinárias teleologias do tempo com que a historicidade foi pensada, nomeadamente pelas vanguardas. Também para Rancière o problema central reside numa «certa teologia do tempo, que foi a modernidade como tempo votado à realização de uma necessidade interna, ontem gloriosa e hoje desastrosa. É a conceção de um tempo cortado ao meio por um acontecimento fundador ou por vir»⁹. Trata-se assim de dar curso às invenções da arte não como advenços de uma pureza redentora mas «o carácter de ruturas ambíguas, precárias e litigiosas»¹⁰ para as subtrair à teologia do tempo.

Esta não coincidência com o presente que o permite pensar foi designada por Nietzsche como o intempestivo. Na relação com o presente constitui-se como crítica

⁹ Rancière, Jacques, *op. cit.*, pp. 172-173.

¹⁰ *Idem*, p. 173.

do mundo atual. Pensar ativa e litigiosamente, dizia o próprio Nietzsche, é «lançar uma ação intempestiva contra esta época, sobre esta época e assim o espero, em benefício do tempo que há-de vir»¹¹. A sua oposição é a da potência contra o atual, do intempestivo contra o contemporâneo. Talvez assim possamos entender a dissensão estética como uma prática fora da viragem ética do presente.

(Comunicação apresentada no Instituto de Estudos Académicos para Seniores, no ciclo de conferências Ética e Arte, a 8 de Maio de 2017)

Bibliografia:

- AGAMBEN, Giorgio, *Bartleby Escrita da Potência*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007
- AGAMBEN, Giorgio, *Enfance et Histoire*. Paris: Éditions Payot & Rivages, 2002
- BUCHLOH, Benjamin H. D., “Que faire?” in *Texte zur Kunst*. Berlim, n.º 81, março 2011, pp.147-151
- NIETZSCHE, Frederico, *Considerações Intempestivas*. Lisboa: Editorial Presença, 1976
- RANCIÈRE, Jacques, *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée, 2004

¹¹ Nietzsche, Frederico, *Considerações Intempestivas*. Lisboa: Editorial Presença, 1976, p. 103.