

O MANIFESTO PAU-BRASIL DEPOIS DA BIENAL INCERTEZA VIVA: REFLEXÕES SOBRE AS RELAÇÕES ENTRE ARTE BRASILEIRA, MEIO- AMBIENTE E AS NOVAS TECNOLOGIAS.

Italo Bruno Alves¹

Resumo: Este artigo levanta algumas reflexões a partir de obras de artistas brasileiros produzidas para última Bienal de São Paulo (2016), que teve como tema Incerteza Viva e curadoria de Jochen Volz. A partir de uma abordagem preliminar do campo universal do modernismo europeu, suas particularidades nos desdobramentos no contexto norte-americano e brasileiro, sugerimos uma nova possibilidade de abordagem na nossa Semana de Arte Moderna, realizada no Teatro Municipal de São Paulo em 1922. Se por um lado, convencionamos interpretar nossa vanguarda modernista brasileira como hesitante em abandonar a representação e os porcessos de abstração a partir da representação, por outro lado, deixamos de lado a observação de sua potencialidade de antecipação dos fatores sociais e ambientais que constituem nossa realidade brasileira, e ainda, das possíveis articulações com as artes visuais. Desta forma, nosso modernismo brasileiro pode ter um outro entendimento a partir de obras realizadas para a Bienal Incerteza Viva, consideradas as possibilidades geradas pelas novas tecnologias no contexto da arte contemporânea. Assim, obras de artistas brasileiros como Jorge Menna Barreto, gravando sons produzidos pela biodiversidade da agrofloresta no Sítio paraíso Agroecológico, um assentamento Sepé Tiaraju, região de Ribeirão Preto/SP, Leon Hirszman em seu ABC da Greve (1976-1990) e Luiz Roque no seu filme Heaven, bem como o vídeo O Peixe, do artista alagoano Jonathas de Andrade nos permitem uma revisão de obras emblemáticas que compuseram nosso modernismo em sua fase Pau-Brasil, deixando uma demarcação de um campo próprio para sua fase posterior.

Palavras-chave: arte brasileira, arte e meio-ambiente, arte contemporânea

Para pensar a relação que a arte brasileira vem estabelecendo com o meio-ambiente e com as novas tecnologias iremos partir da análise de três obras que completam cem anos em 2017. Três posicionamentos distintos que integravam tendências e problemas inerentes a um novo entendimento sobre arte que o modernismo lançou. Cada uma destas obras, a sua maneira e conforme os problemas com os quais lidava, consistiram em relação de distinção a natureza. A relação arte-natureza que por séculos fundamentou todo esforço de artistas, no

¹Professor do Departamento de Arte da Universidade Federal Fluminense. E-mail: italobruno@id.uff.br

início do século XX foi repensado. Agora, quando a trigésima segunda Bienal de Artes de São Paulo, como seu tema Incerteza Viva aborda uma intensa relação da arte com nossos contextos ambientais, urbanos ou naturais, vale a pena repensar sobre como o modernismo nos distanciou da natureza. Assim, poderemos observar operações metodológicas diferentes nas várias tendências que o século XX viu se desdobrar e, de forma reflexiva lançar uma outra perspectiva sobre algumas particularidades do nosso modernismo brasileiro, bem como de como nossas interpretações, até então entendidas como hesitantes podem ter sido visionárias de algo que, agora, vivenciamos na arte brasileira e nas questões de interesse de nossos artistas contemporâneos.

Em 1917, Anita Malfati expôs seu Homem Amarelo em São Paulo. No mesmo ano, Kasimir Malevich pintou seu quadrado negro sobre fundo branco e, Marcel Duchamp apresentou seu ready-made, a Fonte. Cem anos depois podemos observar o que estas obras implicariam em seus contextos mas, também, alguns pontos em comum, divergências e, sobretudo o quanto foram ações deflagradoras de rupturas no meio onde foram expostas. Primeiramente, vale destacar, as três obras foram rejeitadas. O homem amarelo, de Anita Malfati, sofreu uma crítica tão arrasadora por parte de Monteiro Lobato que, aqui neste contexto de pensar a relação arte-natureza, vale observar:

Há duas espécies de artistas. Uma composta dos que vêm normalmente as coisas e em consequência disto fazem arte pura, guardando os eternos ritmos da vida, e adotados para concretização das emoções estéticas, os processos clássicos dos grandes mestres. A outra espécie é formada pelos que vêm anormalmente a natureza, e interpretam-na à luz de toerias efêmeras, sob a sugestão estrábica de escolas rebeldes, surgidas cá e lá como furúnculos da cultura excessiva. (ZÍLIO, 1997, p.41)

Em defesa da artista, iniciou-se uma aglutinação de artistas que em 1922 deflagariam o movimento modernista em São Paulo, na Semana de Arte Moderna, realizada no Teatro Municipal de São Paulo. Kasimir Malevich relata uma imensa rejeição de seu público relatando o "vazio de um deserto" quando sua pintura não utiliza os tradicionais elementos representativos e, por outro lado, apresenta possibilidades de utilização de formas criadas pelo homem, uma vez que a

geometria não existe na natureza e, portanto, não permitiria uma leitura naturalística da obra:

A geometria de malevich fundamentava-se na linha reta, forma elementar suprema que simboliza a ascendência do homem sobre o caos da natureza. O quadrado, que nunca se encontra na natureza, era o elemento suprematista básico: o fecundador de todas as outras formas suprematistas. O quadrado era um repúdio ao mundo das aparências e da arte passada (STANGOS, 1997, p. 100)

Marcel Duchamp, também, foi duramente rejeitado no salão onde inscreveu seu ready-made com um pseudônimo. De forma divergente, cada uma destas obras representava uma forte influência revolucionária da tradição artística acadêmica. Anita Malfati, influenciada por sua estada na Alemanha, trouxe para o contexto brasileiro a influência das vanguardas expressivas que haviam deflagrado no contexto europeu o Fauvismo, o Expressionismo, fundamentalmente. Kasimir Malevich, em seu Quadrado negro sobre fundo branco havia lançado as bases para uma compreensão original da invenção artística, a geometria, em seu caráter racional, projetivo e amparado por uma criação liberta da representação, fundamentada nas formas geométricas e que, de alguma forma digeriam o legado do cubismo, lançando as bases para o que no contexto brasileiro algumas décadas depois fundamentaria o surgimento do Concretismo e do Neoconcretismo. Marcel Duchamp com sua Fonte, equacionava uma operação que unia dois pólos quase opostos: o da artesanidade que fundamentou por séculos a arte ocidental e a revolução industrial que produzia materiais e objetos novos a todo instante:

[A arte conceitual] representou a plena floração de idéias que forma, em sua maior parte, apresentadas por um único artista, Marcel Duchamp, já em 1917. nesse ano, duchamp, um jovem artista francês que afirmava estar "mais interessado nas idéias do que no produto final", pegou um mictório comum, assinou-o "R. Mutt" e apresentou-o como pé de escultura intitulada Fonte numa exposição que estava ajudando a organizar em Nova York. Seus colegas rejeitaram essa obra e, assim, procedendo, ajudaram a fazer do "ready-made" de duchamp talvez a quintessência da obra de arte "protoconceitual" e uma das primeiras a questionar deliberada e irreverentemente seu próprio status como arte, além do contexto multifacetado de exposições, critérios críticos e expectativas do público que lhe tinham tradicionalmente conferido esses status. (STANGOS, 1997, p. 182)

Esta atitude complexa de Marcel Duchamp amparou uma revolução mundial na década de 1960 e, inclusive no Brasil, as possibilidades industriais serviram de ponto de partida para muitos artistas a partir da década de 1950 e, sobretudo, da década de 1960.

Outro ponto em comum entre as três obras que completam agora seus cem anos está o fato que, cada uma delas, a sua maneira, se distanciou da natureza. Anita Malfati, como toda vanguarda expressiva permanece ligada a natureza apenas como uma fonte de inspiração para, a partir dela, utilizar de forma livre seu repertório plástico, cromático e composicional. Kasimir Malevich, como toda a vanguarda construtiva, se ampara na geometria como uma invenção humana, afim com a natureza essencialmente plana da pintura e, portanto, distancia seu repertório de formas da natureza, aproximando-se das linhas retas, formas geométricas e cores saturadas para criar sua linguagem. Marcel Duchamp, ao lançar as bases para uma relação de apropriação de objetos e materiais industrializados, estabelecendo assim uma outra forma de relação entre o artista e seu meio, entre o artista e a arte. Se observarmos estas três obras inflacionadas aqui, o processo promovido por Duchamp será o que mais distanciará arte e natureza, nem mesmo a natureza humana manuseando o objeto artístico precisa estar presente. A obra surge como proposição mental, estabelecendo uma relação real com o objeto.

O contexto norte-americano, o desdobramento das vanguardas construtivas e o meio-ambiente

No contexto norte-americano, as três tendências do modernismo, enunciadas anteriormente, tiveram um percurso particular e, possivelmente, ao observar estas particularidades, tornaremos evidentes a maneira como no Brasil elas repercutiram. No contexto posterior a Segunda Guerra Mundial, o expressionismo abstrato conhecido também como Escola de Nova York, vem sendo considerado como responsável por uma das respostas mais contundentes à influência das

vanguardas expressivas que tiveram, no contexto europeu, o Expressionismo como apogeu. Ao redor das interpretações possíveis sobre como a prática artística operava com esta influência modernista, surge a crítica esclarecedora de Clement Greenberg que, de uma maneira clara consegue colocar em perspectiva as transformações formais da arte no início do século XX, tornando assim o Expressionismo Abstrato próximo ao grande público e, como em uma reação de causa e efeito, evidencia as tomadas de decisões de seus artistas como algo inevitável em relação ao pensamento metalinguístico que, ainda hoje, é uma das formas mais usuais de compreensão daquela geração de artistas. Este foco na natureza particular da pintura associado ao autor que surge como um dado relevante para prática pictórica, o Expressionismo Abstrato prossegue em um percurso iniciado pelas vanguardas expressivas européias: A medida que a natureza pictórica e autoral se fortalece como tema, da natureza se distancia. A planaridade da pintura que se torna algo tão característico da geração de artistas do Expressionismo Abstrato deixa de lado a evocação inicial que ainda existiam no Fauvismo e no Expressionismo. A noção de que a pintura apresenta sua natureza particular plana, composta de tintas, gestões e gosto caminharam no sentido de abolir toda forma de representação fosse da perspectiva aérea, da perspectiva linear, ou de qualquer forma de ilusão tridimensional. Cada um dos artistas do Expressionismo Abstrato era um universo particular, como uma sintaxe pictórica própria mas, todos eles, cobertos pela rígida teoria da autorreferência da pintura disseminada por Greenberg.

As influências da vanguarda constitutiva, os legados prático-teóricos de artistas como Kasimir Malevich, Theo Van Doesburg, Tatlin, entre outros, também foram digeridas pelo contexto norte-americano do pós guerra. O minimalismo surge como uma reação a toda subjetividade do Expressionismo Abstrato, se aparando em uma noção extremamente formal onde a apropriação de materiais, de processos e de objetos industriais se tornavam objetos artísticos sem a manipulação artesanal mas, apenas, pelo toque racional que alinhava este novo repertório segundo uma estratégica mental de organização do mundo. Embora o minimalismo seja antagônico ao Expressionismo Abstrato segundo uma

perspectiva de autoria e artesanidade, era alinhado com ele no distanciamento da natureza. Em sua restrição formal extrema, o Minimalismo, também, operou sua ação situado na noção de arte como uma produção do intelecto, puramente situada em questões de âmbito cultural e, assim, a natureza, qualquer forma de representação ou de alusão aos processos físicos externos ao conceito criador da obra, foram excluídos.

Das três influências principais que enumeramos na introdução, o legado das múltiplas implicações do ready-made de Marcel Duchamp se desdobraram no contexto norte-americano. A Arte Conceitual surge com manifestações proto-conceituais ainda nos anos 1950, em Piero Manzoni, em Lucio Fontana, ainda lidavam com um repertório sintático dos meios tradicionais como pintura, escultura, desenho mas suas proposições refletem mais sobre arte que sobre a morfologia destes veículos tradicionais de arte.

A arte conceitual não opera mais com as noções morfológicas da arte mas com seu conceito. Desta forma, promove uma ampliação infinita de possibilidades materiais. A pintura, a escultura, o desenho deixaram de ser os meios da arte. A geração de artistas que nos Estados Unidos, na Inglaterra e na sua rápida disseminação pelo mundo operou em termos que não cabiam mais na forte teoria formalista de Clement Greenberg e, ao mesmo tempo, lançam as bases para uma série de características que irão compor o que chamamos hoje de arte contemporânea, em sua pluralidade de veículos para proposições, na diversidade de teorias críticas, históricas e transdisciplinares.

Alcançando sua mais pura e mais ampla expressão, a sua "arte como idéia" foi decomposta e desdobrada em arte como filosofia, como informação, como linguística, como matemática, como autobiografia, como crítica social, como risco de vida, como piada e como forma de contar histórias (STANGOS, 1997, p. 183)

Assim, podemos compreender a atual condição transdisciplinar da arte contemporânea por meio do legado conceitualista que permitiu conexões com outros campos de conhecimento. A diversidade dos campos que irão compor a produção artística levou em muitos momentos das décadas de 1960 e 1970, a exposição e seu público para fora da galeria. De forma análoga aos artistas

deixarem de utilizar apenas os meios tradicionais, o seu espaço sagrado, galerias e museus, deixavam de ser o local para realização de obras. A saída do cubo branco leva a produção artística americana para fora das galerias, encontrando ora o ambiente urbano como no caso de Daniel Buren, mas também, promove a um reencontro com o meio natural. As paisagens, montanhas e campos desérticos voltaram a dialogar com arte, desta vez, efetivamente. A natureza que a Land Art americana encontra é uma natureza real, ocupa o espaço efetivo, se articula com as novas tecnologias da construção civil, do vídeo, da fotografia mas se ampara em uma experiência concreta de vivência, seja nas grandes chapas de ferro incrustadas na paisagem por Richard Serra, no imenso porto espeital de Robert Smithson, no campo iluminado por raios nos 400 para-raios de Walter de Maria que foram instalados no deserto.

No Brasil, a Bienal Internacional de São Paulo tem um papel fundamental de articular a arte brasileira com questões mundiais. A produção nacional é colocada em um campo amplo de instigações que movimentam os artistas. Já em sua primeira edição, em 1951, quando Max Bill foi premiado com sua Unidade Tripartida este papel de alinhamento dos artistas brasileiros com o panorâma mundial se deu de forma contundente, colaborando ali naquele momento para a aglutinação de artistas interessados na arte geométrica, deflagrando assim o Concretismo como grupo Ruptura em São Paulo e o Grupo Frente no Rio de Janeiro.

Este papel oxigenador da Bienal de São Paulo para o contexto da arte brasileira coloca em evidência a organicidade com a qual o nosso modernismo havia se implantado, também no contexto paulista, pela geração que participou da Semana de Arte Moderna. As idas e vindas à Europa de Trasil do Amaral, de Anita Malfatti, Oswald de Andrade trouxeram influências das vanguardas mas, junto com elas, interpretações pessoais.

Quando em 2016, a curadoria da Bienal de São Paulo, liderada por Jochen Volz traz em seu texto de apresentação uma sintonia entre as noções do binômio arte-vida para o âmbito da vida em seu sentido ambiental, evocando questões recentes e graves no contexto brasileiro como a tragédia do Rio Doce em Mariana/

Minas Gerais, ele nos alinha com questões planetárias que integram o repertório de ações, proposições e práticas de artistas no Brasil e no mundo:

Os biólogos dizem que estamos diante da chamada Sexta Extinção, resultado de uma população crescente de seres humanos, cada vez mais exigente de recursos, cada vez mais dotada de poder pela tecnologia. E a ascensão do termo "antropoceno", empregado para descrever a época que começou quando as atividades humanas produziram um impacto global significativo sobre os ecossistemas do planeta, alcança um clímax em várias disciplinas. (INCERTEZA VIVA, 2016, p.22)

A curadoria de Volz e sua equipe reuniu na 32. Bienal de São Paulo um conjunto de artistas que colocam sua produção para dialogar com noções ligadas a incerteza da vida mas, também, evidenciam o quanto a sensorialidade nos integra com a natureza e o quanto as novas tecnologias podem, ou não, nos afastar dela:

INCERTEZA VIVA é sentida em toda parte, É uma condição que se infiltra em nossas cabeças, em nossos corpos, nas ruas, no mercado, na floresta e nos campos. É contagiante, gera imagens, sons, cheiros, instabilidade e também entusiasmo e curiosidade. Ela pode ser vinculada a realidades sociais e mentais, a métodos artísticos, à epistemologia e a uma imaginação rebelde. (INCERTEZA VIVA, 2016, p. 24)

Neste sentido, podemos observar ao longo de toda edição da 32. Bienal de São Paulo uma relação entre os avanços tecnológicos e a vida urbana e suas possibilidades de integração, respeito ou convivência com a natureza. Algumas obras são emblemáticas desta polarização como ARROGATION [Arrogação] de Koo Jeong A que cria uma pista de skate ativada por fotoluminescência:

O uso da cor rosa - uma das matizes do lusco-fusco, momento de virada entre o dia e a noite - acentua o instante em que o trabalho se transforma, emanando, aos poucos, a luz que absorveu durante o dia. Com uma obra que se torna equipamento urbano e se integra ao parque, Jeong A rearticula o ecossistema social do Ibirapuera com uma intervenção na paisagem, criando um novo espaço para os grupos de skatistas que frequentemente ocupam a marquise próxima ao Pavilhão da Bienal. (INCERTEZA VIVA, 2016, p. 228)

Arrogation é assim um obra que aponta para possibilidade ecológicas na construção de mobiliário urbano ao mesmo tempo que nos lembra a pulsação física de seu público em um contexto essencialmente urbano da capital paulista.

Uma outra obra especialmente emblemática desta interação entre o corporeidade e contexto urbano é a obra Restauro de Jorge Menna Barreto:

Com Restauro (2016), o artista propõe a realização de um restaurante cujas receitas se baseiem em plantas, funcionando ao longo de todo período da 32. Bienal. Instalado na área do mezanino do Pavilhão, o projeto aciona redes de

produção de alimentos, como agroflorestas - sistemas sustentáveis de produção para recuperar os solos e a biodiversidade... Restauro é também um espaço de mediação da Bienal como plataforma, criando diferentes densidades para os conceitos de digestão e metabolização - não apenas do alimento como matéria concreta, mas como mediador complexo da relação exposição/ sociedade/ ambiente. (INCERTEZA VIVA, 2016, p. 208)

Restauro surgiu como desdobramento de uma outra obra de Jorge Menna Barreto, os Sucos específicos (2014):

... projeto consistia na elaboração de sucos feitos de plantas alimentícias não convencionais (PANC) encontradas no Parque do Ibirapuera. (INCERTEZA VIVA, 2016, p. 208)

Perfeitamente integrado com a proposta curatorial da Bienal Incerteza Viva, tanto os Sucos específicos quanto Restauro de Jorge Menna Barreto evidencia a universalidade da atenção que os artistas contemporâneos estão tendo com as relações entre a vida urbana tecnológica e o contexto vivo que a cerca. Sabemos que, embora a Bienal de São Paulo seja um evento de mapeamento da produção contemporânea, ela possui suas genealogias. Se, para o contexto norte americano o surgimento das relações com o meio-ambiente natural remontam à Land Art, no nosso contexto brasileiro, onde e quando nossos artistas teriam chegado a necessidade de integrar a natureza ao binômio arte-vida? Este exercício de busca genealógica por nosso interesse legítimo em pensar arte integrada com a vida nos leva a um manifesto moderno com nome de árvore, produzido por uma geração de artistas que convencionamos observar como relacionados ao modernismo europeu, e por todas as hesitações em relação a ele. Mas, podemos, agora, depois da 32. Bienal de São Paulo, reler nossos modernistas como precursores de um entendimento que só viria eclodir na arte contemporânea? Poderíamos reler nosso célebre Manifesto Pau-Brasil de Oswald de Andrade como precursor de um cuidado com a relação entre urbanidade e vida tendo surgido de forma pioneira, aqui, no único país do mundo com nome de árvore? Vejamos o trecho abaixo:

O lado doutor. Fatalidade do primeiro branco aportado e dominando politicamente as selvas selvagens. O bacharel. Não podemos deixar de ser doutos. Doutores. País de dores anônimas, de doutores anônimos. O Império foi assim. Eruditamos tudo. Esquecemos o gavião de penacho. (Correio da Manhã, 1924, s/p)

Podemos observar em Oswald de Andrade uma polarização entre o conhecimento europeu e nosso conhecimento orgânico, legado de uma visão integrada à natureza, dos índios e dos negros, que observados no campo do pensamento autorreferente moderno poderiam ser confundidos com dispersão em relação a tendência metalinguística. No entanto, a polarização entre homem branco (e sua cultura urbanizadora européia) e as selvas selvagens é, análoga à qual lidamos hoje:

Máquinas orquestradas avançam na monopaisagem de soja, no terreno encharcado de químicos. A riqueza do Brasil. O mercado futuro. O céu desabando. O xamã yanomami Davi Kopenawa trabalha com o etnólogo Bruce Albert para desenhar na pele do papel registros da cosmologia de seu povo (INCERTEZA VIVA, 2016, p. 30)

Vale destacar, ainda, que a polarização entre uma cultura urbana predadora e uma cultura singela e ligada a natureza e aos processos da vida é enfatizada no Manifesto Pau-Brasil. A urbanização na cidade de São Paulo era algo relevante no contexto social da nossa geração de modernistas ligados a Semana de Arte Moderna, como nos diz Carlos Zílio:

São Paulo vivia um período particularmente próspero. Em 1889, do Porto de Santos exportavam-se 5.586.000 sacas de café; em 1901, este número passava para 14.760.000 sacas. Em 1890 a cidade de São Paulo tinha cerca de 65.000 habitantes; em 1920 sua população atinge 580.000. (Zílio, 1997, p. 39)

Este crescimento populacional evidenciado por Carlos Zílio para contextualizar a demanda de uma arte urbana e modernista cresce e agrava seu distanciamento com o meio-ambiente, como será apontado por Volz em 2016:

Quinhentos e dezesseis anos de ciclos econômicos extrativistas e espoliantes. Um inconsciente colonial. O sistema de comunicação trabalha com o judiciário, sobreviventes aos desmandos políticos, para garantir que as velhas ordens sempre imperem. Velhas ordens produzem imagens retrógradadas. (INCERTEZA VIVA, 2016, p.31)

Se o contexto de polarização entre a cultura urbana predadora, legado da colonização européia, e a natureza, o meio-ambiente são análogas, podemos, no entanto, observar um elemento original e redentor na 32. Bienal de São Paulo. As tecnologias do vídeo, da fotografia surgem como mecanismos redentores. De forma semelhante a uma arca de Noé, muitos artistas entram em contato com as

atuais conjunturas naturais por meio do uso de tecnologias que permitem registrar, armazenar, difundir fatos, histórias e eventos naturais que parecem em extinção. Alguns trabalhos na Bienal Incerteza Viva parecem criar um depósito para salvar a vida de um dilúvio de descasos, seculares, como diz Volz no trecho acima. As novas tecnologias permitem que Jorge Menna Barreto grave sons produzidos pela biodiversidade da agrofloresta no Sítio paraíso Agroecológico, um assentamento Sepé Tiaraju, região de Ribeirão Preto/SP. Da mesma forma, a linguagem do vídeo, no trabalho do carioca Leon Hirszman em seu ABC da Greve (1976-1990) registra os cantos rurais como registros de formas de combate e resitência dos trabalhadores da cidade e do campo. A linguagem do vídeo permite ainda que o gaúcho Luiz Roque crie o filme Heaven onde todas as questões da (não) ecologia humana de nossa sociedade seja evidenciada por meio de uma ficção as impossibilidades de exercício de liberdade individual são evidenciadas.

Considerações conclusivas

Se por algumas décadas compreendemos o interesse de nossos artistas modernistas pelas paisagens, cores e personagens locais como desvios ou hesitações em relação ao modernismo europeu. Hoje, depois da Bienal Incerteza Viva, podemos reler Morro da Favela (1924) de Tarsila do Amaral depois de obras como Doris Criolla (2011) e outras ações do coletivo Oficina de Imaginação Política/ SP. Da mesma forma, o Vendedor de Frutas (1925) pode ser revisto depois de Cantos de trabalho - cana de açúcar (1976) de Leon Hirszman. O vídeo O Peixe do artista alagoano Jonathas de Andrade onde a câmera acompanha vários pescadores no litoral do nordeste brasileiro permite um novo olhar sobre Abaporu (1928), reencontrando um homem sozinho, imerso em um ambiente natural, convidando seu observador a pensar no ambiente exuberante e na fragilidade do ser humano no atrito entre as demandas da vida cultural e os devaneios da integração cosmológica.

Referências:

- ARGAN, Giulio Carlo. Arte Moderna. Tradução Denise Bottmann & Frederico Carotti. Companhia das Letras, 1992.
- _____ & FAGIOLO, Maurizio. Guia de história da arte. Tradução M. F. Gonçalves de Azevedo. Portugal: Editorial Estampa, 1994.
- BATTCOCK, Gregory. A nova arte. Tradução Cecília Prada e Vera de Campos Toledo. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- BORER, Alain. Joseph Beuys. Tradução Betina Bischof e Nicolas Campanário. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.
- BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BEUYS, Joseph. Where would I have got if i had been intelligent!. Dia Center for the arts, New York. Germany: Cantz, 1994.
- BRAMANN, Jorn K. Wittgenstein's tractatus and the modern arts. New york: Adler publishing, 1985.
- CLAUS, Jürgen. Expansión Del Arte. México: Extemporâneos, 1970.
- FOSTER, Hal. Recodificação. Tradução Duda Machado. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996
- _____. The anti-aesthetic: essays on postmodern culture. Washington, Bay press, 1995.
- GREENBERG, Clement et al. Clement Greenberg e o debate crítico. Organização, apresentação e notas de Glória Ferreira e Cecília Cotrim de Mello. Tradução Maria Luiza X. de A Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar & Funarte, 1997.
- HARVEY, David. A condição pós moderna. São Paulo: Loyola, 1992.
- HERKENHOFF, Paulo(org). Pororoca: A Amazônia no MAR. Rio de Janeiro: Editora Circuito: Museu de Arte do Rio, 2014.
- KINUPP, Valdely Ferreira. Plantas alimentícias não convencionais (PANC) no Brasil. São Paulo: Instituto Plantarum de Estudos da Flora, 2014.
- KRAUSS, Rosalind. Caminhos da escultura moderna. Tradução Julio Fischer.. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- LUCIE-SMITH, Edward. Art Now. New York: Willian Morrow and company, 1977.

NAVES, Rodrigo. A forma difícil. São Paulo: Ática, 1997.

OITICICA, Hélio et al. Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1996.

ZÍLIO, Carlos. A querela do Brasil. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1997.

SCHAPIRO, Mayer. Arte Moderna: século XIX e XX. Tradução Luiz Roberto Mendes Gonçalves. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

VOLZ, Jochen (org). 32. BIENAL DE SÃO PAULO: INCERTEZA VIVA. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016.