

UM PASSEIO PELOS ESCRITOS DE ROBERT SMITHSON

A TOUR OF THE WRITINGS OF ROBERT SMITHSON

André Vechi Torres / PUC-RJ

RESUMO

A reflexão que aqui se apresenta se faz a partir da leitura de dois textos de Robert Smithson, “Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey” (1967) e “Hotel Palenque” (1972). Busca-se agenciar uma reflexão sobre a escrita como parte fundamental do processo que compõe o corpo de obra do artista e não só como teorização sobre o mesmo. Por outro lado, ao convocar conceitos de teóricos expressivos para a discussão sobre arte, tais como Aby Warburg, John Chandler e Lucy Lippard, John Ruskin e Walter Benjamin, mostra-se a potencialidade e relevância da escrita de artista como agente no debate da Arte e não só como seu documento.

PALAVRAS-CHAVE: Robert Smithson; sobrevivência; ruína; origem; arte contemporânea.

ABSTRACT

The reflection that is presented here is made from the reading of two texts by Robert Smithson, "A tour of the monuments of Passaic, New Jersey" (1967) and "Hotel Palenque" (1972). It seeks to promote a reflection on writing as a fundamental part of the process that composes the artist's body of work and not only as a way of theorizing about it. On the other hand, in summoning concepts from expressive theorists to the discussion of art, such as Aby Warburg, John Chandler and Lucy Lippard, John Ruskin and Walter Benjamin, we could show the potentiality and relevance of writing as an agent in the art debate and not just as a document of it.

KEYWORDS: Robert Smithson; survival; ruin; origin; contemporary art.

Em uma terça-feira, em minha própria residência, abri o computador e me deparei mais uma vez com alguns textos recolhidos, lidos, relidos, anotados, rasurados. Sabia, nesse momento, que eu comprava, mais uma vez, um bilhete só de ida. Um bilhete só de ida para um ponto que talvez eu mesmo desconhecesse, mas que se validava até aonde o meu desejo pudesse chegar. Segui, então, dando início a um passeio pelos textos (monumentos[?]) de Robert Smithson¹.

Sentei e abri os olhos. Dei uma olhada em certa seleção de seus trabalhos. Seus textos sempre despertaram em mim certa curiosidade, pois contaminam e imbricam-se de suas obras, não havendo muito como diferenciá-los qualitativamente dentro de seu processo. Não há, como separar ali as produções meramente teóricas das completamente visuais. De fato, o trabalho de Smithson, como um todo, coloca-se em consonância com o de demais artistas de sua geração, servindo para construir e disseminar uma mudança de paradigma na Arte. John Chandler e Lucy Lippard, no ensaio *A desmaterialização da Arte*², realizado no mesmo ano que *Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey*³ de Smithson, buscam investigar e sintetizar de modo propositivo esse novo modelo de produção. Eles se referem ao “artista como pensador, sujeitado a nenhuma das limitações do artista como artesão, pode projetar uma arte visionária e utópica que não é menos arte do que trabalhos concretos”⁴, delimitando simultaneamente o novo modelo criativo e seu agente. Meus olhos foram tropeçando pelas suas tentativas de categorização, tais como “arte como ideia e arte como ação”⁵, “uma arte altamente conceitual, como uma arte extremamente rejeitiva”⁶ e “A arte desmaterializada só é pós-estética em suas crescente ênfases não visuais”⁷. Outras pérolas de Chandler e Lippard se fundiram em minha cabeça ao trabalho de Smithson. Fora da janela de minha casa, a cidade seguia passando por transformações .

Li, e agora resumo, que, segundo a dupla de críticos norte-americanos, a arte se desmaterializava, pois os trabalhos que surgiam e circulavam se baseavam mais na valorização e expressão de uma ideia, do que na forma em si. A ênfase se desloca para o próprio processo de pensamento, tanto do artista enquanto articulador de conceitos entre si e de conceitos com a forma que assumiam, quanto do público na experiência com o trabalho.

O artista passou de sujeito que, a partir do domínio da técnica, põe no mundo formas estéticas no sentido clássico da fruição e contemplação a partir do complexo sensorio-sensível, a monumento da elaboração material de um conceito, de um discurso passível de engendrar uma experiência do/no pensamento. O brilho dessa afirmação não apaga por completo o plano da matéria, apenas o transforma em secundário. Quando andei divagando sobre esses enunciados, era como se estivesse atravessando uma ponte entre o formalismo modernista e essas novas práticas, ditas contemporâneas.

A estrada crítica e teórica criada pelo par de autores me auxiliava na compreensão do caráter projetivo da obra de Smithson e seus contemporâneos, assim como o porquê de eu embaralhar a distinção entre teoria e objeto de arte. Eu estava completamente controlado pela ideia de que um conceito pode se desdobrar em diversas formas materiais, efêmeras ou não, seja como *land art*, como escultura, desenho, fotografias, ou textos. Das margens dessas manifestações, observa-se o plano geral, o projeto de trabalho de um artista e suas inúmeras possibilidades e potencialidades. A extremidade do processo é que nos permite reunir e (res)significar os fragmentos que o compõem.

Ao longo das margens da minha mesa havia uma revista, com a publicação de um texto do artista. O título era *Hotel Palenque, 1969-72*⁸, a transcrição/anotações de uma palestra dada em 1972 na Universidade de Utah. Era difícil diferenciar o formato desse texto em si com o famoso e já referido *Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey*. Ambos entrelaçavam relatos escritos e imagéticos, pois se faziam acompanhar de fotos do próprio artista (Figuras 01 e 02) feitas a partir de visitas à lugares reais, conjurando um caos unitário. São também textos que versam sobre a arquitetura, de certo modo, ou sobre a desarquiteturação⁹ de estruturas na contemporaneidade. Diferenciavam-se, contudo, pois o primeiro texto se dirigia a uma relação de um dado passado com o seu futuro, ou seja, com o presente, e o segundo analisava o presente já como a forma passada de um futuro que se anunciava. No limiar, não se trata de fazer uma genealogia distinguindo o quê fomenta o quê. O discurso e as imagens aparecem tão fortemente emaranhados e contaminados um do outro que já não se separam.

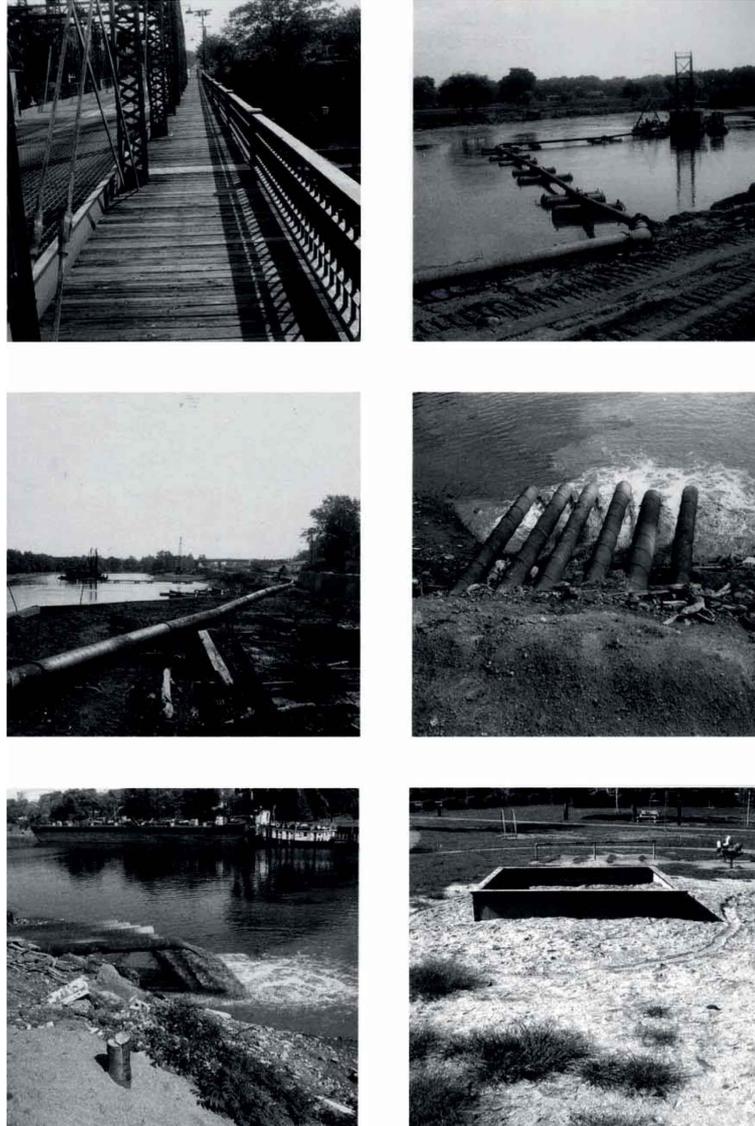


Figura 1: Robert Smithson (1938-1973).
Monumentos de Passaic, 1967.
Fotografia.

Museu Nacional de Arte, Arquitetura e Design, Oslo, Noruega.

Enquanto eu andava os olhos ao longo das palavras que restavam do falecido artista, vi uma frase em meio ao rio de palavras, por mim destacada: “A pessoa sabe que essa janela dá para as coisas que ela foi lá para ver, mas não veremos nenhum desses templos nesta palestra” (SMITHSON, 2012, p. 146). Faço aqui uma pausa: do mesmo modo como uma janela é uma abertura para o exterior, o texto é para nós uma fresta para o pensamento-paisagem de Smithson, mas, tal como ele faz em sua janela de Hotel, decidindo não se voltar e capturar os tradicionais pontos turísticos, os templos de civilizações passadas, nós não nos debruçaremos sobre suas grandes construções, seus trabalhos de *land art*. Sendo uma janela, acreditamos que o texto possui certa transparência, apontando para algo que se coloca fora dele,

elucidando sobre os processos de intervenção e escultura de Smithson, quase como se constituísse uma legenda para o mesmo. Contudo, como se verá, tudo que se deseja encontrar do outro lado, em sua produção visual, já está contido dentro, ao seu modo, no texto. Assim, dentro e fora constantemente se confundem, dependendo da perspectiva de quem olha, pois o texto é como a janela de uma construção que não possui telhado, nem paredes. Ela não faz parte de uma arquitetura que enclausura, que cria abrigos, mas é como uma moldura apenas suspensa, uma borda que serve para enquadrar, para transmitir um modo de ver/pensar, dependendo muito mais do lugar que você ocupa em relação com essa estrutura.

Perto dali, pouco mais a frente:

Isso é uma coisa que vocês terão de ir lá e ver por si mesmos, e espero que visitem o Hotel Palenque para aprender alguma coisa sobre como os maias estão construindo. Em certo sentido, a estrutura tem todos os elementos de convulsão e terror que se encontram num típico templo maia – sobretudo os da variedade de Uxmal, que é muitíssimo... Essa variedade é conhecida como barroco maia, e nela abundam fachadas com motivos ofídicos, cheias de espirais e rochas esculpidas com a forma de varas enroladas umas nas outras. É muito interessante. De forma que, para mim, essa janela, essa janela aparentemente inútil, realmente trouxe à tona toda sorte de verdades sobre o temperamento mexicano. (SMITHSON, 2012, p. 146)

Ao longo do texto, era possível ouvir a voz fantasmagórica que o permeia e que se faz fantasmagoria justamente porque o autor trata de um ausente. Fala dos modos como os Maias estão construindo, mas não há mais Maias enquanto tal, eles foram dizimados, o que restam são seus descendentes, e neles talvez se mantenha o conhecimento de um modo de construir. Contudo, é impossível rastrear se o mesmo é devido ao imaginário das ruínas arquitetônicas, restos dessa civilização que reexistem e se tramam na paisagem urbana; ou são imagens que perpassam cada geração desses sujeitos, voltando a eclodir a cada vez, tal como sintoma, por vezes de forma branda, em outras de modo veemente, mas sempre se fazendo presentes; ou, ainda, se é o olhar de um estrangeiro que, pela história, conhece certas formas arquitetônicas específicas de certos povos e então deseja reconhecê-las a cada oportunidade circunstancial. Em todo caso devemos lidar com a impossibilidade de se rastrear a essência que condiciona essa leitura, tendo em vista a inegável contaminação de olhares que fundamentam as leituras culturais.

Em vários momentos do texto, para além de toda ironia do artista, nos deparamos com a imagem da permanência. Smithson apura o olhar sobre as formas de um hotel em ruína, a imagem-conceito que tanto lhe agrada, para ver nele a continuidade com a cultura passada de um povo, não de uma civilização qualquer, mas da cultura que naquele mesmo território teve lugar. A noção de povo, nesse caso, é importante, pois não se trata, nesse texto de Smithson, de um sujeito universal, mas, sim, do indivíduo que se circunscreve por costumes, interesses, história, valores, normas, tradições e língua comuns, mesmo que esses sejam atravessados por transformações ao longo dos tempos. Nos pequenos detalhes de algo que aparece como desimportante do presente, algo despido de uma grandiosidade arquitetônica eloquente, ele enxerga elos de permanência do passado, de continuidade na transformação. No mal-acabamento da construção, no seu estar *entre* - uma configuração material que parece oscilar entre o ainda em construção e o já em destruição - ele encontra os detalhes que marcam sua inscrição enquanto continuidade histórica espontânea, que não foi planejada, mas que eclode inconscientemente. A própria rudeza da arquitetura é já um elo com os horrores da cultura asteca, baseada em sacrifícios humanos e morticínios – apesar de aqui podermos notar também um olhar distanciado e preconceituoso de quem não partilha daquela cultura, de quem se coloca de fora e analisa sempre a partir de seus próprios condicionamentos históricos. O que nos parece descabido e errado é, na realidade, apenas o sinal da sobrevivência: a ruína presente de um passado permanente.

Esse panorama zero que parece conter “ruínas as avessas”¹⁰, nos faz lembrar, do pensamento de Aby Warburg. Essa *mise-en-scène* textual de Smithson sugere a mesma ideia contida no historiador da arte alemão sobre a sobrevivência (*Nachleben*) das imagens pagãs da antiguidade. Warburg vê o deslocamento, o movimento como modo de permanência da forma antiga, em um movimento duplo que conserva renovando, não só formalmente, mas em termos simbólicos, da significação daquele gesto-imagem a cada aparição significação¹¹. A sobrevivência não se coloca em um objeto de arte, mas no conjunto de relações expressos nele e sobre ele, de modo que, o problema do estilo na teoria e na história da arte passa a ter uma abordagem antropológica. Para o intelectual alemão, a imagem, pois esse é seu modo predominante de ver, em detrimento da noção específica de obra de arte,

seria o lugar da reunião expressiva de uma cultura em um momento de sua história¹². Num certo sentido, poderíamos pensar que a imagem se adapta, seja por readequações formais, seja por transformações dos sentidos lançados sobre as imagens a partir de diferentes leituras em outras chaves temporais. Ah, seria impossível encontrar a arquitetura do ontem, ou sua continuidade, no caso analisado por Smithson, como uma forma intocada. Uma utopia. Seria de uma profunda ignorância dos atravessamentos que as culturas sofrem, que as forçam à alteração. Se a mudança é inevitável, não só pelo contato com o outro, mas pelo próprio desenvolvimento – não em termos de evolução, mas de desdobramento das possibilidades técnicas e desejos de uma sociedade - deve-se encontrar modos de resistência. Ou ainda, é a própria cultura que espontaneamente se faz resistir na sucessão de imagens que produz. Essa resistência, poderia ser próxima da do aparelho psíquico descrito por Freud, na acepção de um recalçamento, fundando um sintoma, pois o que se manifesta dessa cultura pode ser feito de modo não pensado, inconsciente. Smithson os enxerga, os tais modos de resistência, muito bem, nos detalhes. Warburg, ressoa aqui também quando diz: “deus está no pormenor”. Mas quem seria esse deus? Segundo a tradição cristã poderíamos entendê-lo como uma entidade mítica originária dotada de onisciência e onipresença. Talvez o entendimento de onipresença seja justamente a possibilidade de ver em imagens-objetos produzidos em tempos distintos uma mesma característica que perdura, um desejo-imagem que cria entre elas elos de um saber de uma ciência única e total. São distintos tempos se fazendo presentes de modo impuro em um mesmo espaço, em uma mesma estrutura, em uma dada forma material, em um certo tipo de figuração. Desse modo, a sobrevivência cria um outro tempo, diferente do nosso, cuja construção cronológica encadeia as coisas sucessivamente. Esse outro tempo é o do anacronismo, em que as coisas antigas, por vezes vêm depois das mais recentes¹³.

Em seguida, desci o olhar para repensar essa resistência, que prefiro em comparação com sobrevivência e permanência, pois há um caráter iminente político nela. O que resiste na imagem é o que não se deixa apagar, é o que batalha e se posiciona contra uma narrativa oficial, é o que realmente re-existe, retorna ao jogo de presenças determinantes no agora, interessando a e expressando um desejo que persevera. É aquilo que insiste pulsando.

O centro do pensamento de Warburg se avulta pela noção de sobrevivência como disputa ambígua entre conservação e transformação [a forma como trans-forma]. Cada forma é uma imagem encadeada à próxima, fundando uma cadeia de imagens disfarçadas de formas, mas sem fundar, necessariamente uma cronologia. Na verdade, talvez seja o caso, para nós, de passarmos a ver na forma do presente a permanência da forma do passado, e de ver na origem do passado, o presente. Nesse sentido, estamos sempre sendo remetidos para outros tempos, que se sobrepõe e se superpõe, como em um palimpsesto contaminado por tempos e culturas.

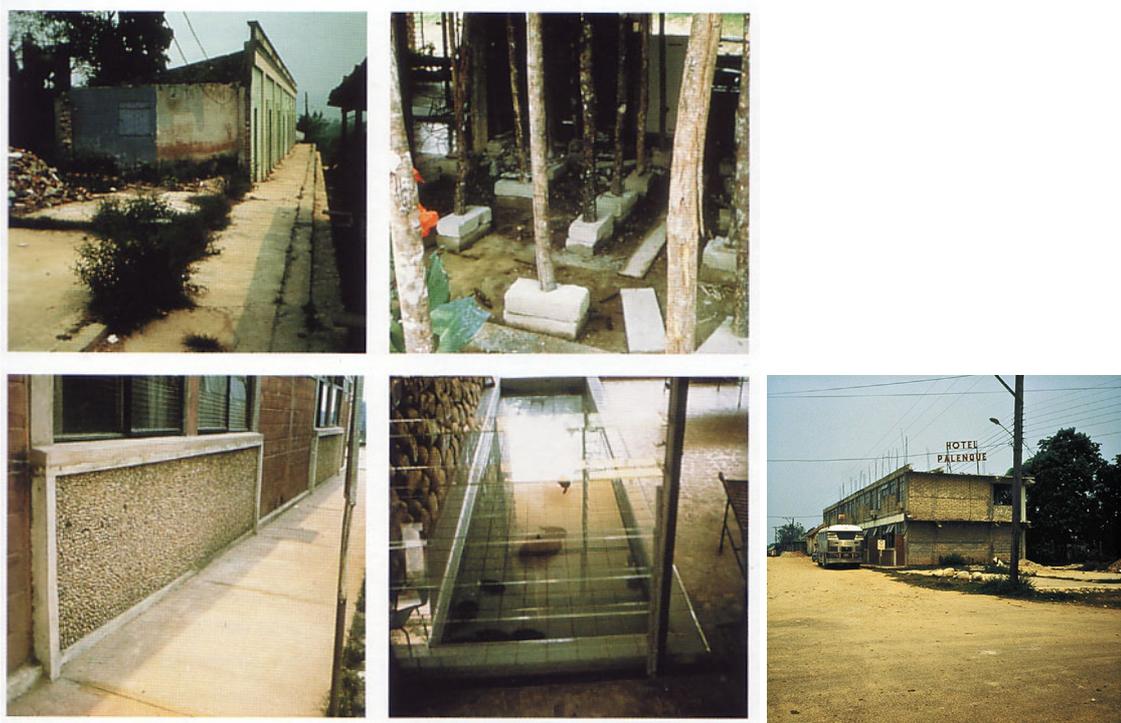


Figura 2: Robert Smithson (1938-1973).

Hotel Palenque, 1969.

31 transparência e gravação de áudio.

Museu Salomon R. Guggenheim, Nova York, Estrados Unidos.

Depois disso, eu volto para as estruturas descritas por Smithson em *Hotel Palenque* – pois tudo o que sei é que aquele hotel poderia ter sido uma eternidade desajeitada. Mas quem sou eu para pensar essas coisas? Desci os olhos sobre as imagens e vi ruínas, no sentido de uma estrutura que se entrega ao tempo com o próprio reconhecimento de sua perenidade e destrutibilidade. Porém, tem algo ali que parece se colocar entre o processo de desaparecimento e construção. “Os dois conceitos parecem se entrelaçar, se perder um do outro e se cancelar mutuamente”¹⁴.

Encontra-se ali a própria origem. Para Walter Benjamin, a origem “não designa o processo de devir de algo que nasceu, mas antes aquilo que emerge do processo de devir e desaparecer”¹⁵. Ela não é algo que se revela no plano factual, como algo acabado, no sentido de visivelmente ser o marco inicial, aquilo que chamaríamos de gênese. Na realidade seu ritmo duplo sempre traz a ambivalência de uma incompletude. Como só a relanceamos, é imprecisa a definição entre o desmoronar e o erigir, o reconstruir e o ruir.

Em *Um passeio pelos monumentos de Passaic* vemos ainda uma radicalização disso, pois o que chama a atenção do artista são justamente as estruturas de transformação da cidade, as formas ainda em obras da modernidade, que se transformam em monumentos, edificações em ruínas “antes mesmo de serem construídas”¹⁶. Não se sabia nunca de que lado do tempo se estava, se no sentido do futuro que retorna ou do presente que se projeta. É como se o presente fosse um tempo fora do tempo. John Ruskin¹⁷ dizia que que o “monumento pertence apenas ao passado e ao futuro, nunca ao presente” – pertencem ao passado porque lá foram produzidos, e ao futuro porque se destinam a todas as gerações que virão - e os monumentos de Smithson me remetem ao mesmo:

Ao invés de fazer-nos lembrar o passado com os velhos monumento, os novos monumentos parecem nos fazer esquecer o futuro.[...] Eles não são construídos para as eras, mas contra as eras. Eles estão envolvidos numa sistemática redução de tempo para frações de segundos, ao invés de representar os longos espaços de séculos. Passado e futuro são localizados em um presente objetivo. Esse tipo de tempo tem pouco ou nenhum espaço: é estacionário e sem movimento, não está indo a lugar nenhum, é anti-newtoniano, assim como instantâneo, e contra as rodas do relógio. (SMITHSON, 1966).

Será que o futuro projetado por/naquilo que se vê é capaz, não só, de revelar o passado, como de já sê-lo? De já ser em si, arcaico, mais do que meramente anacrônico?

Agora, pergunto-me se eu deveria ter a intenção de provar a irreversibilidade do tempo, usando uma discursividade de recursos escassos para comprová-la, contradizendo o que até então desenvolvia. Pegamos então um outro conceito do artista norte-americano: a entropia. Em *Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey*, Smithson se desloca para uma cidade em transformação radical. Ao menos, o que lhe interessa ali são justamente os índices dessa transmutação da

paisagem. Nelas, nos canos expostos, nas máquinas em uso ele enxerga “ruínas às avessas”¹⁸, e nessa imagem ele vê o próprio tempo:

Imagine com o olho da sua mente a caixa de areia dividida em duas com areia preta de um lado e areia branca de outro. Pegamos uma criança e a fazemos correr no sentido horário dentro da caixa completando 100 voltas, até que a areia se misture e comece a ficar cinza; depois disso a fazemos correr no sentido anti-horário, mas o resultado não será a restauração da divisão original e sim grau ainda maior de cinza e aumento da entropia. (SMITHSON, 2011, p. 167)

Poderíamos pensar aqui que a areia preta corresponde ao passado e a branca ao futuro, ou vice versa. Percebemos então que há uma certa entropia no tempo. Continuamente o passado e o futuro, enquanto projeção, se misturam. Na percepção damos graus de importância para aquilo que vemos segundo a memória e para aquilo que projetamos, guiados pelo desejo. Ao mesmo tempo em que o passado se torna irremediavelmente irrecuperável, ele ainda consegue subsistir em partes, em elos com o futuro estabelecidos pelo desejo.

É claro que a memória, permanece, mas é entrópica, ela conserva perdendo, se transformando em algo que é irreversível. Para Warburg há transformação justamente porque se dá um jogo em que algo se perde e conseqüentemente, porque nesse gesto algo se faz ausência, ganha-se uma outra coisa. Ou a própria perda já seria vista como um ganho de uma nova característica. Desvencilhando-se de características, de informações no seu próprio processo de permanência. É como se a forma se depurasse, ou perdesse características, energia.

(Não tão) Perto desse pensamento, me vem a cabeça John Ruskin, que coloca a arquitetura como a forma artística que melhor consegue vencer o esquecimento, sendo imprescindível para a memória¹⁹. Constituíam-se assim pela sua qualidade de permanência e de narrativa. Era como se, mesmo distanciados temporalmente, ao termos acesso às construções de outros séculos, as mesmas se tornam tão, ou mais elucidativas do que seus escritos. Todavia, a glória da arquitetura, sua plena capacidade só é atingida com o tempo, com sua possibilidade de duração nesse tempo. E para tal, ele deve ostentar essas marcas, ou seja, ele deve se conservar (por mais que nos pareça contraditório) como ruína. Ele deve se manter aberto às intempéries até o seu desaparecimento. Por isso, talvez Smithson se interesse pela

Arquitetura, pela sua capacidade memorialística. Vou simplesmente afirmar: “Era isso que pensei.”

O que poderíamos dizer, por fim, da ruína? A forma do passado que se transforma. Poderíamos nela ver o presente? O centro desses escritos de Smithson parece ser essa figura. Talvez nem poderíamos falar tão determinadamente de um centro, pois como a arquitetura que ele descreve, seus escritos podem nos parecer acêntricos “sem focos, não tem onde se possa pegar, nenhuma certeza”²⁰. Mas a ruína, talvez seja a forma da arquitetura que perde seu centro, não só no sentido da sua funcionalidade, do uso que a alimentava e a sustentava internamente, construindo um valor dentro da sociedade que se estabelece, mas também na própria forma, já que é apenas resto, partes desarticuladas de algo que já foi completo, inteiriço. Podemos, também, identificar nessa imagem conceitos provenientes de diferentes espaços: a origem, a sobrevivência, a entropia, modos de tentar ver um tempo que não se deixa mais capturar por uma simples cronologia. São relações complexas de temporalidade, que talvez só um texto, como os de Smithson, que recuse uma narrativa cronológica, organizada, possa reinstaurar discursivamente, através das imagens concretas de que se serve, aliando-as as representações ideias despertadas pela articulação das palavras, fazendo-as confrontar-se, desmanchar-se, atritar-se, nesse contínuo aparecer e desaparecer das coisas no mundo.

Notas

¹ O norte-americano Robert Smithson é um dos expoentes da land arte. Além de ter realizado trabalhos expressivos, seus escritos também oferecem uma reflexão preciosa sobre a arte produzida em sua época. Faleceu em 1973, em um acidente de avião quando sobrevoava a área onde realizaria um trabalho.

² CHANDLER, John e LIPPARD, Lucy R. *A desmaterialização da Arte*. In: *Arte&Ensaio*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. EBA-UFRJ. Nº 25. 2013. pp. 150-165.

³ SMITHSON, Robert. *Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey*. Revista *Arte&Ensaio*, #22, 2011. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA-UFRJ. pp. 162-167.

⁴ CHANDLER e LIPPARD. Op. Cit. p. 160.

⁵ CHANDLER e LIPPARD. Op. Cit. p. 152.

⁶ CHANDLER e LIPPARD. Op. Cit. p. 153.

⁷ CHANDLER e LIPPARD. Op. Cit. p. 155.

⁸ SMITHSON, Robert. *Hotel Palenque, 1969-72*. Revista *Zum*, #2, Abril de 2012. Instituto Moreira Sales. pp. 136-151.

⁹ SMITHSON. 2012. Op. Cit. p. 146

¹⁰ SMITHSON. 2011. Op. Cit. p. 165

¹¹ WARBURG, Aby. *História de Fantasmas para gente grande: escritos, esboços e conferências*. Org. Leopoldo Waizbord. Trad. Lenin Bicudo Bárbara. 1ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

¹² DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Trad. Vera Ribeiro 1ª Ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. (Artefissil) p. 40.

¹³ DIDI-HUBERMAN, 2013. Op. Cit. p. 69.

¹⁴ Id. p. 141.

¹⁵ BENJAMIN, Walter. *A Origem do drama trágico alemão*. Edição e tradução João Barrento. 2ª Ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. (Filô Benjamin). posição 408-410

¹⁶ SMITHSON. 2011. Op. Cit. p. 165

¹⁷ RUSKIN, John. *A lâmpada da memória*. Trad. e apresentação Maria Lucia Bressan Pinheiro. Revisão Beatriz e Gladys Mugayar Kühl. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2008. p. 83

¹⁸ SMITHSON, 2011. Op. Cit. p. 164.

¹⁹ RUSKIN, 2008. Op. Cit. p. 54-5.

²⁰ SMITHSON. 2012. Op. Cit. 146.

Referências

BENJAMIN, Walter. *A Origem do drama trágico alemão*. Edição e tradução João Barrento. 2ª Ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. (Filô Benjamin).

CHANDLER, John e LIPPARD, Lucy R. *A desmaterialização da Arte*. In: Arte&Ensaio. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. EBA-UFRJ. Nº 25. 2013. pp. 150-165.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Trad. Vera Ribeiro 1ª Ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. (Artefissil)

RUSKIN, John. *A lâmpada da memória*. Trad. e apresentação Maria Lucia Bressan Pinheiro. Revisão Beatriz e Gladys Mugayar Kühl. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2008.

SMITHSON, Robert. *Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey*. Revista Arte&Ensaio, #22, 2011. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA-UFRJ. pp. 162-167.

_____. *Hotel Palenque, 1969-72*. Revista Zum, #2, Abril de 2012. Instituto Moreira Sales. pp. 136-151.

_____. *Entropia e os novos monumentos*. 1966. Trad. Renata Lucas. Disponível em: http://www.academia.edu/9798362/Entropia_e_os_novos_monumentos_1966_Robert_Smithson_tradu%C3%A7%C3%A3o_de_Renata_Lucas. Acesso em: 23 mar. 2015.

WARBURG, Aby. *História de Fantasmas para gente grande: escritos, esboços e conferências*. Org. Leopoldo Waizbort. Trad. Lenin Bicudo Bárbara. 1ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

André Vechi Torres

André Vechi Torres é pesquisador e propositor em artes visuais. Bacharel em Artes Plásticas pela Universidade de Brasília, Mestre em Linguagens Visuais pelo PPGAV-EBA-UFRJ, atualmente cursa doutorado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade no Departamento de Letras da PUC-RJ.