

# O UNCANNY: UM RIZOMA DO MOVIMENTO SURREALISTA NA ARTE CONTEMPORÂNEA

## THE UNCANNY: A RHIZOME OF THE SURREALIST MOVEMENT IN CONTEMPORARY ART

Sofia Torres Gonçalves<sup>1</sup>

**Abstract** ↓ *The Uncanny, or Das Unheimlich, is a concept developed by Freud in 1919, referring to the feeling of something threateningly strange but familiar at the same time. Despite being a small text, over the last century, this subject has often been debated in various fields such as philosophy, literature, science, and more recently with a strong focus on the arts field. By the 1920s arises the Surrealist movement, in full compliance with the novelty of psychoanalysis and Freud, working in the enhancement of the unconscious and dreams inside the creative activity. It is considered by many as the longest art movement of the modern era, and there is no absolute consensus about its ending date. This work seeks to present and reflect on the relationship between the uncanny and surrealism, proposing the uncanny as a rhizomatic aesthetic development of surrealism in contemporary times.*

**Index Terms** ↓ *Uncanny, Surrealism, Rhizome, Art.*

### O Uncanny

O *uncanny* é um conceito que sumariamente se refere àquilo que é “o sentimento de algo ameaçadoramente estranho.” Apesar de este conceito ter sido apresentado pela primeira vez em 1906 através do ensaio de Ernst Jentsch - *On the Psychology of the Uncanny*, é o texto de Freud - *Das Unheimlich*, publicado em 1919, que continua a ser o principal foco de atracção no fascínio do estudo da forma cultural e teoria do *uncanny*.

Freud caracteriza o *uncanny* como um fenómeno pertencente à área da estética, identificando-o como “(...) duas esferas de ideias que, não sendo opostas entre si, se encontram bastante distantes uma da outra - a do que é familiar, aconchegado, e a do que está escondido, do que permanece dissimulado.”[1] Ou seja por um lado significa o que é familiar e agradável, e por outro, o que está dissimulado e escondido da vista.

A partir do texto *Das Unheimlich (1919)* de Freud, o conceito do *uncanny* foi analisado dentro das mais variadas áreas, desde a psicanálise, à filosofia, ciência, humanidades, arquitectura e tecnologia, tendo surgido sob a forma de livros, exposições, debates, cinema, etc. Transparecendo sob as mais diferentes formas, o conceito do *uncanny* surge e

fundu distinções entre passado e presente, realidade e ilusão, facto e ficção.

Desde a data da sua criação, em plena sintonia com o nascimento do movimento surrealista, o *uncanny* surgiu em parte como uma resposta ou ponto de partida para inúmeras reflexões no trabalho de vários artistas, que viram nas teorias psicanalíticas de Freud uma chave e explicação para o acesso ao inconsciente e uma clarificação ou valorização da criatividade dentro do processo artístico.

### Surrealismo e Psicanálise

O surrealismo pode ser considerado temporalmente como um dos maiores movimentos artísticos do século XX sendo irrevogável a importância da psicanálise e de Freud no contexto do mesmo.

Para os surrealistas, Freud oferecia um modelo de reflexão histórica sobre a sociedade contemporânea da época, e nele os surrealistas viram formas de revelar o que estava reprimido, e novos meios de reflectir e retratar a sua sociedade contemporânea.

A importância de Freud para os surrealistas aparece assim espelhada no Primeiro Manifesto (1924), quando Breton afirma:

“A pretexto de civilização e de progresso conseguiu-se banir do espírito tudo que se pode tachar, com ou sem razão, de superstição, de quimera; (...) Ao que parece, foi um puro acaso que recentemente trouxe à luz uma parte do mundo intelectual, a meu ver, a mais importante, e da qual se afetava não querer saber. Agradeça-se a isso às descobertas de Freud. Com a fé nestas descobertas desenha-se afinal uma corrente de opinião, graças à qual o explorador humano poderá levar mais longe suas investigações, pois que autorizado a não ter só em conta as realidades sumárias. Talvez esteja a imaginação a ponto de retomar seus direitos.” [2]

Freud veio dar resposta em grande parte a processos que permitiam essa abertura e acesso ao inconsciente e consecutivamente à imaginação, nomeadamente em relação aos mecanismos inerentes ao processo do sonho, ao retorno do reprimido, retorno ao útero materno, a complexos de castração, aos automatismos, autómatos e manequins, fetiches e fantasias infantis, entre muitos outros motivos, que os surrealistas utilizaram como meios para transgredir os

Sofia Torres Gonçalves, Professora Assistente Convidada FBAUP, Membro Colaborador Centro I2ADS [sofiatorres07@gmail.com](mailto:sofiatorres07@gmail.com)<sup>1</sup>

DOI 10.14684/WCCA.9.2016.67-71

© 2016 COPEC

limites estabelecidos da representação.

Apesar das diferenças ideológicas e aplicações/interpretações do imaginário freudiano, pode-se dizer que a forma mais literal pela qual os surrealistas adoptaram o pensamento de Freud foi a partir da utilização de inúmeros dos seus motivos/exemplos.

### O surrealismo e o Uncanny

O uncanny ou o sentimento de algo ameaçadoramente estranho envolve o processo de retorno de algo familiar (imagem ou objeto, pessoa ou acontecimento) que se tornou “estranho” pelo mecanismo de repressão.

“Trata-se do efectivo recalçamento de um conteúdo e do retorno do recalçado; não se trata da supressão da crença na realidade desse conteúdo. Poder-se-á dizer que, num caso, é recalçado um determinado conteúdo de representações; noutra, é alvo de recalçamento a crença na sua realidade material.” [3]

Sendo a repressão o mecanismo a partir do qual o uncanny opera, o mesmo é provocado por vários factores, entre os quais “(...) quando são diluídas as fronteiras entre a fantasia e a realidade,” [4] ora essa ‘indistinção entre aquilo real e o imaginado, é um dos temas principais do surrealismo e abordado nos seus dois manifestos:

“Acredito na resolução futura destes dois estados, tão contraditórios na aparência, o sonho e a realidade, numa espécie de realidade absoluta, de surrealidade, se assim se pode dizer.” [5]

“Tudo tende a fazer-nos crer que existe um certo ponto da mente em que a vida e a morte, o real e o imaginado, o passado e o futuro, o comunicável e o incomunicável, alto e baixo, deixarão de ser percebidos como contradições. Agora, a pesquisa como um nunca irá encontrar nenhuma outra força motivadora para as atividades do surrealista como a esperança de encontrar e corrigir este ponto.” [6]

Nesta última citação, o que Breton refere pode de certa forma ser entendido como uma das definições do Uncanny apresentadas por Freud, no ponto da incerteza entre aquilo que é real ou fantasia, ou acerca da dúvida entre aquilo que está animado ou inanimado. Para Breton, o surrealismo seria algo que trabalharia sobre as obscuras profundezas da génese humana, daquilo que está escondido no ser-humano, e que, na sua representação, seriam reveladas. Esta ideia vai de acordo com a noção básica de uncanny ou de unheimlich, na ideia daquilo que está escondido ou reprimido, e é revelado.

Esta associação é apontada por Hal Foster, em *Compulsive Beauty (1995)*, onde apresenta uma reflexão sobre o uncanny como conceito subjacente a toda a concepção teórica do surrealismo.

“Se há um conceito que compreende o surrealismo, deve ser contemporâneo com este, imanente ao seu campo; e é, em parte, a historicidade deste conceito que me interessa aqui. Eu acredito que este conceito seja o uncanny(...).” [7]

Segundo Foster, o conceito de uncanny opera

transversalmente em toda a linha de pensamento e nas principais concepções do surrealismo: o maravilhoso, ‘compulsive beauty’ e ‘objective chance.’ O uncanny, não é algo que se possa ler ou observar directamente, mas que se encontra nas entrelinhas do pensamento e da obra dos artistas desse período.

Essa ideia pode ser vista por exemplo no trabalho e na importância que os surrealistas deram aos mecanismos dos sonhos. As várias publicações da revista *La Revolution Surrealiste*, estavam repletas de relatos de sonhos experienciados por membros do grupo surrealista.

Outro aspecto presente no surrealismo e que está relacionado com o uncanny, provem “da incerteza intelectual relativamente ao facto de estarmos presentes a algo animado/inanimado, ou “quando um objecto sem vida partilha demasiadas semelhanças com o que vive”[8] reportando-se à impressão provocada por figuras de cera, bonecos e autómatos. Estes são motivos que apareceram com grande importância no repertório de objectos e imagens do surrealismo.

Nesse aspecto, temos o famoso exemplo da série “Poupées” de Hans Bellmer. A relação desta série de trabalhos com o uncanny não podia ser mais directa, pois Bellmer desenvolveu o projecto após contacto com a obra *The Tales of Hoffman*, em 1932, por Jacques Offenbach.

Rosalind Krauss, em *The Optical Uncconscious (1994)* e em *L’Amour Fou (1985)*, associa estes trabalhos de Bellmer não só ao uncanny, mas também ao complexo de castração: “(...) este corpo de boneca, codificado / feminino / mas descobrindo por diante o órgão masculino dentro de um cenário de desmembramento, traz consigo a ameaça da castração. É a boneca como uncanny, a boneca como informe.” [9]

O imaginário surrealista encontra-se também repleto de diversas representações de manequins e autómatos, outra das características apontadas por Freud como despoletadoras do uncanny.

No Primeiro Manifesto Surrealista, Breton aponta que: “O maravilhoso não é o mesmo em todas as épocas; participa obscuramente de uma classe de revelação geral, de que só nos chega o detalhe: são as ruínas românticas, o manequim moderno ou qualquer outro símbolo próprio a comover a sensibilidade humana por algum tempo.” [10]

O manequim aparece corporalizado com um objecto “capaz de comover a sensibilidade humana,” talvez como forma de duplicação - e aí associada ao complexo de castração, ou numa personificação romântica de uma era industrializada e dos medos que essa mecanização possa reflectir no ser humano, como num arauto de morte, que preencha as paisagens urbanas da época.

Imagens de manequins e autómatos apareciam frequentemente nas capas e no interior da revista *La Revolution Surrealiste*. As imagens de montras repletas de manequins de Eugène Atget, indiciam uma compulsão à repetição na exposição da sequência organizada dos manequins da montra, numa disposição objectual do corpo

feminino. Essa objectualização do corpo humano levou a reflexões na associação dos manequins aos autómatos, como se vê no artigo de Benjamin Pérez: *Au Paradis des Fantômes*. [11]

É de destacar também a *Exposition Internationale du Surrealisme*, na Galerie Beaux-Arts, Paris, (Jan-Feb 1938), na qual artistas como Andre Masson, Kurt Seligmann, Max Ernst, Giorgio de Chirico entre outros, apresentaram trabalhos com manequins vestidos e decorados ao longo de várias salas.

O uso de manequins não era assim estranho nas práticas comuns dos surrealistas. Andre Breton, no artigo *Le Surrealisme et la Peinture*, num parágrafo acerca das cidades e da pintura de Chirico emprega a expressão: “Époque des Portiques, époque des Revenants, époque des Mannequins, époque des Intérieurs” [12]

De uma forma mais imediata ou empírica, ou através de interpretações ou análises de semiótica, o uncanny pode ser lido ou encontrado ao longo do período Surrealista. De acordo com Hal Foster, o sentimento de algo ameaçadoramente estranho não está patente somente numa superfície visual iconográfica, “o uncanny não pode ser visto neste objecto ou naquele texto; deve ser lido aí, não imposto de cima, mas (como se fosse) extraído a partir de baixo, muitas vezes em face a uma resistência surrealista.” [13]

Esse ponto de tangência entre o real e o imaginado, essa indistinção entre vida ou morte, é um objectivo transversal na trajectória dos surrealistas, e, de alguma forma, o caminho escolhido para a sua obtenção cruza na estrada dos pressupostos do uncanny.

O sentimento de uncanny nasce precisamente desse limbo entre o que é realidade e fantasia, entre o que foi recalçado e no retorno do recalçado, e, na procura desse contexto, o uncanny aparece retratado no trabalho dos surrealistas.

Apesar de não ser referenciado directamente, o uncanny faz assim parte do movimento surrealista pois incorpora os objectivos conceptuais do grupo.

### O uncanny: Um rizoma do movimento surrealista na arte contemporânea

O que se propõe neste trabalho é a ideia do uncanny como um desenvolvimento estético rizomático do surrealismo na contemporaneidade. No livro *A Thousand Plateaus*, Deleuze e Guattari introduzem o conceito de rizoma como uma concepção de conhecimento onde uma teoria permite múltiplos pontos não-hierarquizados de representação de dados e interpretação. Nas palavras do texto: "Um rizoma é como uma haste subterrânea que é absolutamente diferente das raízes e radicais." [14] Tal como num tubérculo, qualquer estrutura ou raiz está ligada a todas as outras, não havendo um local de início ou um fim, formando sim um conjunto é heterogéneo. O rizoma é como um mapa que se espalha em todas as direcções, que se abre e se fecha, constrói e desconstrói.

O movimento surrealista nascido na década de 20, continuou activo ao longo de 40 anos, e apesar de não tão proeminente no final, especialmente no pós-II Guerra Mundial e possivelmente também devido à mudança de rumo proporcionada por um novo contexto politico-cultural que enquadrou o aparecimento da *Escola de Nova-Iorque*, ou do Expressionismo Abstracto, como movimento esteve activo com duas ultimas grandes exposições em 1959 - *International Surrealist Exhibition*, Paris, e em 1960 - *Surrealist Intrusion in the Enchanters' Domain*, New York, no entanto, apesar do seu aparente fim como grupo ou movimento, tal como um rizoma cria uma nova planta, com características integrantes ou reminescentes de um movimento anterior, mas com uma nova abordagem ou nova vida reflectindo os problemas da contemporaneidade. A partir do surrealismo, tal como um rizoma, nasceram ou nasceram inúmeras outras raízes ou movimentos, entre os quais se destaca aqui o uncanny. O uncanny nasce como um rizoma das preocupações conceptuais do surrealismo, que continua contemporaneamente na procura do imaginário do inconsciente e da criatividade artística.

São inúmeros os exemplos de artistas que dentro do campo das artes visuais utilizam o uncanny consciente ou inconscientemente como um recurso estético nos seus trabalhos.

Tal como no surrealismo, dentro do universo visual das bonecas/autómatos, (proveniente da incerteza de estarmos perante algo que está animado/inanimado, em termos psicanalíticos relacionada com o complexo de castração e elementos do narcisismo primário), ressalta-se por exemplo o trabalho de Jake Chapman (1966) e Dinos Chapman (1962), onde se encontra precisamente essa relação entre a boneca e um lado infantil, mas ao mesmo tempo deformada, mutilada, duplicada, e simultaneamente sexualizada, gerando um confronto de opostos que perturba a ordem natural e evoca um retorno de imagens contraditórias que quebram a 'identidade unitária' das normas estéticas e sociais, criando essa leitura de um misto de familiaridade e horror.

O famoso *Zygotic Acceleration Biogenetic De-Subliminated Libidinal Model* (1995), consiste numa peça de crianças manequins em tamanho natural, hermafroditas e com toda a espécie de anomalias genéticas, com multiplicações absurdas de perna, braços cabeças e troncos.

São trabalhos que evocam o fascínio dos surrealistas pelos manequins de montras, trabalhos em cera, autómatos e bonecas, relacionados também com o conceito do uncanny de Freud, porque se situam entre o que é vivo e inanimado. Os manequins dos irmãos Chapmans só se tornam verdadeiramente uncanny quando, como bonecas de Hans Bellmer, os artistas brincam com a coerência corporal, fragmentação ou fusão de corpos para criar híbridos monstruosos, deslocando partes geralmente escondidos ou ocultas do corpo humano (genitais, pudendas) nas suas faces. Também se referem a uma visão freudiana do desejo sexual ou libido deslocados, ou a desejos que são reprimidos

e em seguida libertados (de-sublimados), como em *The Return of the Repressed* (1997).

Dentro deste tema, pode ainda ser referido o trabalho de Ron Mueck (1958), conhecido pelas suas esculturas hiper-realistas de seres humanos em fibra de vidro, silicone e argila, devido à sua execução tão minuciosa, se estivessem à escala real facilmente seriam confundidas com algo real, mas, devido à sua escala, em trabalhos como *Wild Man* (2005) o espectador é confrontado com uma sensação de estranheza, pois cria-se verdadeiramente a dúvida entre se está perante algo inanimado ou não.

Robert Storr descreve o trabalho de Mueck como esculturas que “(...)de alguma maneira são demasiado reais - não me atrevo a dizer surrealistas, já que hoje o termo define mais um estilo do que o estado alucinatório que leva a uma excessiva verosimilhança -, ao ponto de deixar-nos inquietos diante da sua presença, como as estátuas de cera ou os cadáveres embalsamados os quais não ousamos tocar apesar de sabermos estarem mortos.” [15]

Ainda dentro das bonecas e dos autómatos, pode ainda ser referido o trabalho de Michael Borremans (1963), povoado por figuras carregadas de uma ambiguidade latente, entre uma aparência humana sonambolística ou de manequins de cera, criando essa ambiguidade entre se estamos perante a representação de um corpo vivo ou morto.

As suas pinturas realistas focadas essencialmente no ser humano, contêm uma atmosfera surrealista, criando de forma ilusória imagens de uma estranha familiaridade, cheias de melancolia e estranhos pressentimentos.

Em trabalhos como *Automat (I)*, (2008), ou *The Skirt* (2005) a atmosfera uncanny é produzida pela percepção desconcertante que a jovem figura se encontra sem pernas e está colocada sobre uma laje lisa de madeira como uma espécie de manequim na vitrine de uma loja.

O trabalho de Borremans opera sobre esta dicotomia entre a duplicidade daquilo que está animado/inanimado, tal como refere Delfim Sardo: “uma espécie de espectro de morte, um doppelganger à espreita, intimamente ligado com a noção do autómato (golem), que Freud refere *The Uncanny*. O tema do duplo, ou doppelganger, também cruza o universo surrealista, batendo num processo de dissensão interna permanente - como se o tema fosse eternamente Eu e o Outro. Este é um dispositivo encontrado na obra de Borremans: (...) as figuras, bem como na descrição das mãos - a simetria do corpo, é a manifestação mais simbolicamente carregada do duplo.” [16]

Relativo ao autómato, temos por exemplo no trabalho *Giant Bum* (2008) de Nathaniel Mellors (1974), onde 3 cabeças robóticas se movem e interagem, essa "similaridade estranha" entre uma boneca/manequim, mas com "vida própria", colocam o espectador na ambiguidade intelectual envolvida pelo seu estatuto incerto, (relacionada também com a figura do duplo), propiciando assim o sentimento de uncanny.

Ao falar do uncanny é também necessário falar obrigatoriamente de Louise Bourgeois (1911-2010), o seu

trabalho, nasce de uma articulação entre medos reprimidos e a ameaça do seu ressurgimento, no sentimento de claustrofobia e angústia, baseando-se em memórias de infância, e de associações ao lar, ao doméstico, e ao corpo (feminino e masculino), reflectindo sobre a experiência psíquica do medo do aprisionamento, da paralisia, da morte e da castração.

Embora muitas outras associações possam ser feitas a partir do trabalho de Bourgeois, no seu trabalho é evidente a influência de Freud e da psicanálise, assim como uma constante ligação ao movimento surrealista.

No trabalho de Louise Bourgeois, encontra-se constantemente um confronto entre aquilo que é familiar e privado, e por isso acolhedor, mas que simultaneamente provoca angústia e medo, numa abordagem constante acerca do passado e da memória, do medo e da angústia, quer nas suas instalações povoadas por objectos de âmbito doméstico transformados em espaços de significação oposta a tudo o que é o conforto do lar, ou nas suas esculturas de fragmentos do corpo humano ou corpos suspensos, espelhando a vulnerabilidade humana sobre a morte ou o medo da castração.

O mesmo acontece com Sarah Lucas (1962), onde apesar de trabalhos como *Pauline Bunny* (1997), ou da série *Nuds* (2009-10), ou do seu nome estar presente em exposições como *The Surreal Woman: Femaleness and the Uncanny in Surrealism*, em *Kunsthalle Bielefeld*, Alemanha, a maioria do seu trabalho encontra-se ligado a um humor mórbido numa espécie de confronto provocativo da sexualidade estereotipada e a questões de género através de uma insinuação residente em objetos do cotidiano.

Mas ao falar do Uncanny dentro das artes plásticas, actualmente surge em relevo o nome de Mike Kelley (1954-2012), destacando-se incondicionalmente a exposição de Kelley realizada na *Tate Liverpool* em 2004, intitulada “*The uncanny*”.

*The uncanny*, funcionava como uma exposição dentro de uma exposição, com trabalhos de Mike Kelley assim como reunindo peças de diversos autores como Ron Mueck, Jake and Dinos Chapman, Damien Hirst, Gavin Turk, Sarah Lucas, Charles Ray and Tony Oursler, executadas em vários materiais, com recurso a manequins, ceras, bonecos, procurando uma aceção do uncanny recorrendo directamente às questões do autómato, do zombie e presença de membros decepados.

Ainda relativamente ao uncanny poderiam ainda assim ser referidos outros autores como Joel-Peter Witkin, Christian Boltanski, Hiroshi Sugimoto ou Luc Tuymans entre vários outros, mas, de alguma forma é possível ver a importância do uncanny como um elemento ou conceito estético dentro da arte contemporânea.

Para terminar, acerca a relação do uncanny com o surrealismo, levanta-se a questão do porquê da sua continuidade rizomática e pertinência actual, mas, e utilização numa observação genealógica da história da arte, de algum modo pode-se dizer que os diversos movimentos

artísticos se sucedem numa relação de reforma e contra-reforma - embora não necessariamente de uma forma linear e progressiva - em alternância entre uma chave binomial - racionalismo versus romantismo, ou entre objetividade versus subjectividade. Por exemplo, entre Renascimento/Barroco, ou entre neoclassicismo e o romântico, "(...) a arte da definição do ser - ligada à velha filosofia, especialmente à cartesiana - passou para a aventura do devir." [17]

Na era da modernidade, pode-se observar uma aceleração deste processo de contraste binomial, entre movimentos como o neoplasticismo ou suprematismo - que procuravam uma não representativa e pura, radicalizando a pintura e reduzido-a aos seus elementos mais puros e formas objetivas - em contraste com movimentos antagónicos como o Dadaísmo ou o Surrealismo, que valorizavam tudo o que era espontâneo, primitivo, numa tentativa de através da arte uma chave de acesso ao inconsciente humano.

Assim, perante uma linha cronológica de eventos, sob este ponto de vista é possível detectar uma alternância entre dois binómios antagónicos - racionalismo/romantismo ou objectividade/subjectividade - no decorrer da história da arte.

Relativamente ao contexto da arte contemporânea, é difícil falar sobre o conceito de progressão artística como uma sucessão linear de eventos pois devido à proximidade cronológica dificilmente há a clarividência necessária para identificar com precisão os diversos movimentos artísticos existentes. Assim, torna-se mais correcta a referência a distintas linhas de trabalho seguidas pelos artistas do que propriamente movimentos artísticos, mas, apesar da variedade de tendências e direções, continua a estar presente essa dualidade entre objetivismo/subjectivismo.

Dentro da acepção do binómio objectividade/subjectividade, o uncanny pode ser assim um exemplo de uma linha de trabalho enquadrada num discurso estético mais ligado à subjectividade continuando assim uma ligação rizomática com o surrealismo e provavelmente com movimentos anteriores, nessa procura e de acesso ao inconsciente, aliado à subjectividade e às actividades do sentir, mas reflectindo acerca do contexto e sociedade actual.

## References

1. Freud S, Bastos JG. "Textos essenciais sobre literatura, arte e psicanálise" Lisboa: Europa America; 1994, pp. 115
2. Breton A. "Manifestoes of Surrealism" University of Michigan Press, 1969, pp. 10
3. Freud S, Bastos JG. "Textos essenciais sobre literatura, arte e psicanálise" Lisboa: Europa America; 1994, pp. 235
4. Freud S, Bastos JG. "Textos essenciais sobre literatura, arte e psicanálise" Lisboa: Europa America; 1994, pp. 230
5. Breton A. "Manifestoes of Surrealism" University of Michigan Press; 1969, pp. 14
6. Breton A, Polizzotti M. "André Breton: Selections" University of California Press, 2003, pp. 152/153
7. Foster H. "Compulsive Beauty" Mit Press, 1995, pp. XVII
8. Freud S, Bastos JG. "Textos essenciais sobre literatura, arte e psicanálise" Lisboa: Europa America, 1994, pp. 217
9. Krauss R. "The Optical Unconscious" Cambridge MIT Press, 1994, pp. 172
10. Breton A. "Manifestoes of Surrealism" University of Michigan Press, 1969, pp. 16
11. Pérez B. "Au Paradis des Fantômes" Minotaure, n° 3/4, 1933, pp. 29-35
12. Breton A. "Le Surrealisme et la Peinture" La revolution Surrealiste 1926(7), pp. 3
13. Foster H. "Compulsive Beauty" Mit Press, 1995, pp. pag XVII
14. Deleuze G, Guattari Fl. A thousand plateaus : capitalism and schizophrenia. Minneapolis University of Minnesota Press; 2009.
15. Vieira L, Ayerbe J. "Ron Mueck", São Paulo: Pinacoteca do Estado; 2014, pp. 19
16. Gioni M, Michaud P-A, Sardo D. "Michael Borremans: Weight" Ostfildern Hatje Cantz; 2007, pp. 35-36
17. Huyghe R. Sentido e Destino da Arte: Edições 70; 1986, pp. 210