



## **IMAGENS DA ARTE, TEMPORALIDADE DA MODA**

### **IMAGES OF ART, TEMPORALITY OF FASHION**

Adverse, Angélica Oliveira; Doutora em Artes Visuais; Universidade do Estado de Minas Gerais, adverseangelica@gmail.com1

**Resumo:** O artigo problematiza a questão da irrupção temporal do fenômeno da moda nas imagens da arte. Propõe-se uma leitura da experiência estética ligada à noção de heterotopia para se pensar o sentido de sincronia-diacronia (aproximação/distância). Retomamos a ideia da fórmula *pathos* para observamos a modificação das imagens no tempo.

**Palavras chave:** Imagem; Moda; Tempo.

**Abstract:** The article questions the temporal irruption of the fashion phenomenon in the images of art. It proposes a reading of the aesthetic experience connected to the notion of heterotopia to think the sense of synchrony-diachrony (approximation/distance). We return to the idea of the pathos formula to observe the modification of the images in time.

**Keywords:** Image; Fashion; Time.

## **Introdução**

Sempre diante da imagem, estamos diante do tempo.  
(DIDI-HUBERMAN, 2015, p.15)

A experiência estética das imagens da arte é permeada por uma irrecusável sensação de paradoxo de acordo com Didi-Huberman (2013, p. 9). A contemplação das imagens da arte não se dissocia dos elementos históricos, fato que coloca em xeque a dimensão desinteressada da experiência dos sentidos; a experiência de uma sensação comum do tempo (*aisthèsis koinè*) é igualmente inseparável do

---

<sup>1</sup> Residente Pós-doutoral no Programa de Pós-Graduação em História (FAFICH/UFMG). Doutora em Artes Visuais (EBA/UFMG), Professora do PPG-Artes e PPGD-Design (UEMG). Desenvolve pesquisa curatorial em arte e moda. Integra o grupo de Pesquisa Bureau de Estudos sobre a Imagem e o Tempo (EBA/UFMG).



*pathos* do tempo<sup>2</sup>. Sentir o tempo ou lembrar o tempo entrelaça os processos de percepção, retrospecção e prospecção. Nesse aspecto, a experiência do tempo está intimamente concatenada ao eixo de uma temporalidade híbrida, composta pelo presente, passado e futuro.

A experiência estética é alicerçada sobre o *pathos* do tempo, isto é, dependendo da disposição dos humores, as imagens ensejam experiências estéticas acentuadas por uma paixão pelo presente, pelo passado ou pelo futuro. Relembrar ou sonhar um tempo são instâncias do *pathos* do tempo. Uma problemática duplamente fascinante, pois leva-nos a pensar os procedimentos da fragmentação, colagem e montagem temporal, no qual a ruína de outrora se transforma num duplo para o contexto real do presente.

O tempo das imagens desperta novas experiências relacionadas ao sentimento de familiaridade (proximidade) ou de estranhamento (distância). Encontramos essas questões nas discussões sobre a mitologia moderna de Walter Benjamin, a partir das quais investigaremos a formação de um conceito filosófico sobre tempo e moda em consonância com as noções sobre o gesto e movimento de Aby Warburg.

### Heterocronia

A noção da duração do tempo é responsável por produzir o *pathos* da imaginação temporal. Essas noções sobre a proximidade e distância representam a ideia da *experiência aurática*, que, para Benjamin (1994, p.45), também relaciona-se ao estado em que reinam as “correspondências”, captadas

---

<sup>2</sup> Estamos compreendendo o *pathos* como as categorias sensoriais para se pensar os diferentes ritmos dos afetos aflorados pela iconologia das imagens. *Pathos* refere-se ao fenômeno da emoção e à impossibilidade da ação, ou seja, uma emoção que nos afeta, propiciando um impasse do pensamento ou uma impotência lógica. O *pathos* está relacionado aos afetos manifestados como potência do conhecimento ou da perda na experiência da (re)memoração. Seria uma espécie de emoção, quer dizer, uma “e-moção”, uma percepção do movimento do tempo em nós mesmos que nos agita, provocando uma “afetação” em nossa alma. O *pathos do tempo* seria uma espécie de e-moção, ou seja, o movimento para fora do si (ao mesmo tempo dentro e fora do sujeito). Aby Warburg (2015, p.238-251), a denominou como *fórmula pathos*, que são as expressões temporais figuradas em diversas linguagens por meio de gestos que expressam o movimento do tempo. Para cada gesto transfigurado pelo tempo, há uma emoção que o acompanha. Assim, há em cada imagem a memória de um afeto transfigurado pelo desejo do passado, presente ou futuro. Ler: *Que emoção! Que emoção!* In: (DIDI-HUBERMAN, 2016, p.16-45).



inicialmente pelos românticos e de modo mais íntimo por Baudelaire ao transformar em verso o imemorial que nos escapa: “perdeu a primavera o seu odor.” (BAUDELAIRE *apud* BENJAMIN, 1989, p.135). Logo, diante de uma imagem, por mais nova ou antiga que seja, o elemento da *duração* apresentar-se-á de maneira a orientar o nosso imaginário para reconfiguração ou projeção de todos os tempos da imagem. A temporalização das imagens é a chave para a construção de inúmeras evidências sobre a realidade histórica (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.19).

A heterocronia é, portanto, a chave para compreendermos o anacronismo e interrogar os diferenciais do tempo intrínsecos às imagens. Esse processo permite-nos diferenciar a dinâmica da construção narrativa histórica dos processos dinâmicos de fabulação da memória social. Bourriaud (2018, p.77) levanta a hipótese de que o desejo de ordenação da perspectiva (do antigo plano compositivo espacial da renascença) cedeu seu espaço (desde o modernismo) para a perspectiva histórica. O interesse por técnicas que pesquisavam o espaço em sua dimensão científica foi substituído pelo plano temporal. O imaginário das formas não é a problemática central contemporânea, mas sim uma concepção heterocrônica do tempo.

Nossa noção da história é aqui sinônimo de perspectiva, ela constitui sua tradução sobre o plano temporal (...) porque o grande tema da estética contemporânea, sua problemática central, é a organização do múltiplo: as relações predominam sobre os objetos, a arborescência sobre os pontos, a passagem sobre a presença, o percurso sobre as estações que o compõem. Tomadas em seus contextos dinâmicos, as formas tendem então naturalmente a secretar as narrativas (...) Essa predominância do múltiplo anda de mãos dadas com uma concepção heterocrônica do tempo (...) a arte contemporânea postula a multiplicidade das temporalidades – uma representação do tempo que evoca a *constelação* (BOURRIAUD, 2018, p.78-9).

A instância temporal da moda participa desse processo de pós-produção das narrativas históricas, gerando novas revisões do discurso histórico e da própria experiência temporal por intermédio das *constelações temporais* que envolvem a construção simultânea de uma experiência do presente-passado-futuro.



## A Temporalidade da moda e a Temporalização das Imagens na Arte

De acordo com Walter Benjamin (1994, p.25), os artistas do Surrealismo foram os primeiros a descobrir a energia revolucionária que transparece no anacrônico (os objetos fora-de-moda). A experiência temporal da moda figura a descontinuidade histórica e a irrupção de referências de estilo. Tais questões apontam para dois aspectos importantes do sistema da moda: a sincronia e a diacronia.

As mudanças da moda aparecem regulares, se considerarmos uma duração histórica relativamente longa, e irregulares se reduzirmos essa duração aos poucos anos que precedem o momento em que nos colocamos. Regular de longe e anárquica de perto, a Moda parece dispor, assim, de duas durações: uma propriamente histórica, outra que se poderia chamar *memorável*, porque põe em jogo a memória que uma mulher pode ter das modas que procederam a Moda do ano. (BARTHES, 1979, p.279)

Para Barthes (1979, p.279), os ritmos das mudanças da moda são descontínuos. Ao citar os estudos de Kroeber e Richardson (1940), coloca em questão a relação entre acontecimento histórico e os fenômenos da moda. Ambos, a sincronia e a diacronia, referem-se, respectivamente, à mimetização social da moda e à insubmissão da antimoda (ligada à lógica da distinção). Essas duas proposições, analisadas por Roland Barthes, tangenciam importantes questões: a distinção entre a memória individual/coletiva da moda, os ritmos históricos do vestuário, a duração histórica das variações sazonais estimuladas pelo sistema da moda e a generalização temporal (aspecto que doa legibilidade para a atualidade das novidades). Essas configurações dizem respeito à distância temporal do novo, à sistematização do social dos códigos estéticos, à retórica formalista dos estilos de época e aos processos de irrupção do passado no presente para se apresentar uma proposição vindoura para o futuro. Por fim, podemos perceber a transição da novidade para a *obsolescência*, constituindo, assim, a instância mítica do fenômeno da moda.



Essa abordagem pode ser observada pelo trabalho de Josephine Meckseper<sup>3</sup>. Em sua pesquisa, a artista evoca a ideia da correspondência temporal para observar a disposição do passado e presente a partir dos ritmos que o fenômeno da moda lança à cultura material contemporânea, propondo uma montagem com os restos da moda.

Meckseper cria um arquivo coletando objetos e imagens com diferentes abordagens conceituais e temporais com o intuito de iniciar uma constelação de sentidos entre o passado e o presente. Os objetos e imagens (aparentemente “fora-de-moda”) criam novas significações ao serem dispostos em um modelo de *Atlas/Arquivo*.

Cada gesto para seleção de objetos do passado é um ato de *temporalização*<sup>4</sup> a partir do qual ela elege imagens de vitrines, revistas de moda e filmes do passado para pensar as formas de sujeição do indivíduo moderno. Nesse trabalho, as correspondências tornam-se aparatos cognitivos da heterocronia, a partir delas se reorganizam coletivamente os valores estéticos esquecidos, como também, emergem leituras contemporâneas que colocam em questão a imagem da novidade como um valor em si mesmo.

Figura 1: *Afikan Spir*<sup>5</sup> (detalhe), Josephine Meckseper, 2011

<sup>3</sup> Não há segurança positiva nas formas aparentemente inofensivas e nos objetos que estão presentes em meu trabalho. A ênfase é colocada sobre as configurações de *displays* sob a forma de vitrines, de prateleiras e de plataformas que são concebidos como pontos de ignição artificiais e disparadores de destruição e de repulsão. Eles representam esse momento preciso: exatamente antes que o manifestante pegue uma pedra e vandalize uma loja. Os *displays* e os objetos são somente os significantes do consumismo e, por conseguinte, são facilmente intercambiáveis. É uma chave desse trabalho – os próprios objetos são simples signos de nosso tempo, de nosso estado presente. (MECKSEPER *apud* BOURRIAUD, 2013, p. 192)

<sup>4</sup> Parar diante do tempo para pensar a imagem da arte como objeto da história e como história, de acordo com Didi-Huberman (2015), é criticar os modelos do tempo e os valores que são construídos para produção de conhecimento sobre a imagem: “cada gesto, cada decisão do historiador, desde a mais humilde classificação de suas fichas até as mais altas ambições sintéticas, não dependem, cada vez mais, de uma escolha de tempo, de um ato de temporalização?” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 19)

<sup>5</sup> O trabalho *Afikan Spir* (2011) faz uma analogia ao conceito de redistribuição de riquezas e de identidade do filósofo russo Afrikan Spir. Segundo a teoria de Spir, as identidades também são construídas por meio de correlações com os objetos e com o mundo que os cercam. Logo, há uma tensão entre a realidade de produção identitária com o sonho vislumbrado pelas sociedades de consumo.



Fonte: (BOURRIAUD, 2013, p. 197)

As vitrines criadas por Meckseper buscam explorar as correspondências históricas entre sujeitos e objetos. Por isso, ela seleciona *imagens-sintomas*<sup>6</sup> que revelam a reificação da realidade pelo consumo pós-industrial – alegorias do capitalismo tardio que produzem o re-encantamento do mundo social. Assim, podemos concluir que não é a história quem determina as variações das formas da moda. Ao contrário, as imagens da moda são vestígios das revoluções da história. A história não produz as formas da moda, mas as mudanças da moda são testemunhos imagéticos da história.

### Imagens do Tempo

Amo a arte, muito, só que não a contemporânea. Retomamos as palavras de Tsvetáeva (2017, p.77), extraídas do ensaio “O Poeta e o Tempo” (1922) para refletirmos sobre as imagens e o tempo. O ensaio apresenta-nos uma análise da dimensão histórica como procedimento de fabulação artística. Para Tsvetáeva (2017, p.109), os poetas não criam apenas palavras, eles criam visões de seu próprio tempo. “O tempo existe para o ser humano, não o ser humano para o tempo” (TSVETÁEVA, 2017, p.120). O sentido apresentado por Tsvetáeva assemelha-se à epígrafe, pois tanto a legibilidade das palavras quanto a

<sup>6</sup> Seguimos aqui as consideramos apontadas por Didi-Huberman (2015, p.19-43), isto é, uma “imagem-acontecimento” que nos incita a adentra-la, ultrapassando o seu limiar. Assim, não estaríamos somente diante das imagens, ao contrário, estaríamos dentro ou além da imagem. Essa passagem produziria uma experiência de choque entre o saber/não saber produzido, efetuando um processo paradoxal de ganho e perda (uma espécie de tradução do sentido).



visibilidade das imagens nos colocam diante de uma experiência temporal. Essa incômoda experiência diante das imagens da arte contemporânea<sup>7</sup> pode indicar o nosso desconforto com a relação construída com o tempo vivido. Por isso, ela apresenta a evidência de que não existe “arte não contemporânea” porque toda obra de arte revela o seu próprio tempo.

Ainda que, de modo retórico, vale parafrasearmos a pergunta de Agamben (2009, p.57), afinal de quem e do que somos contemporâneos? Se o contemporâneo é o intempestivo, vale-nos ainda problematizar: em que tempo estamos vivendo? Ora, a frase uníssona da nossa atualidade é de que estamos vivendo “tempos sombrios”. E se retomarmos a definição de Arendt (1987, p.20) compreenderemos que, os tempos sombrios, se configuram pelo obscurecimento da vida pública, apontado, conseqüentemente, para o enfraquecimento da política no âmbito relacional. Os interesses vitais concentram-se em reivindicações que objetivam a liberdade pessoal.

A história conhece muitos períodos de tempos sombrios, em que o âmbito público se obscureceu e o mundo se tornou tão dúbio que as pessoas deixaram de pedir qualquer coisa à política além de que mostre a devida consideração pelos seus interesses vitais e liberdade pessoal. Os que viveram em tempos tais, e neles se formaram, provavelmente sempre se inclinaram a desprezar o mundo e o âmbito público. (Arendt, 1987, p.20)

Para Arendt (2003, p.21), o desprezo pelo mundo público revelaria a ausência de mundanidade, ou seja, o espaço que possibilitaria a construção de um ambiente no qual seria possível compartilhar experiências comuns. A perda desse espaço intermediário explicita um novo tipo de barbarismo. Nessa cartografia, a

<sup>7</sup> Em consonância com Heinich (2014, p.104), é preciso salientar que devemos utilizar o termo “arte contemporânea” cuidadosamente. Lembrando que o termo representaria apenas um dos três grandes paradigmas da arte, colocando-se em paralelo a outros paradigmas como o Clássico e o Moderno. Cada um deles representa, à sua maneira, uma ruptura com as questões precedentes do processo de periodização da história da arte, transformando os princípios do pensamento, da criação, de exposição e da distribuição. De acordo com a autora, a arte contemporânea aponta para algumas transformações referentes à imaterialidade das obras e a sua efemeridade, para o hibridismo de gêneros e das linguagens, para a mediação por intermédio da documentação dos processos ou procedimentos criativos e para a relação com a ação, legitimando a discussão sobre o papel social do artista com relação ao seu próprio tempo e para com a história. Tal paradigma carrega em seu cerne os tributos alfandegários que apontam para a grande ruptura ontológica das fronteiras que definem o que seria ou não seria a própria arte.



compaixão emerge como o principal afeto da humanidade. A solidariedade para com os infelizes configuraria não somente a empatia com a dor do outro, mas um processo de identificação com as imagens do sofrimento. A (com) paixão revela uma dor que nos é própria. Estarmos diante da dor do outro reitera o consenso de que o sofrimento é comum. O tempo sombrio seria, nesse sentido, o *tempo trágico*, o tempo no qual o *pathos* torna-se cognoscível pelo processo de repetição do fatos do passado. Ele alcançaria a sua forma nas narrativas míticas das tragédias, por meio das quais seria possível reconhecer a forma da paixão: o *pathos*.

O herói trágico se torna cognoscível por reexperimentar o que fez sob o sofrimento e, nesse *pathos*, ao novamente sofrer o passado, a rede de atos individuais se transforma num acontecimento. O clímax dramático da tragédia ocorre quando o ator se converte num sofredor (Arendt, 1987, p.28)

A circularidade da narrativa mítica apresenta-se pela forma temporal do *eterno*. A hipótese que pretendemos levantar em nosso percurso crítico converge exatamente para esse ponto. Lembra-nos Benjamin (2006) que o trágico é uma forma de atualizar no tempo presente uma forma historicamente delimitada. A eterna atualização do presente tornar-se-á o *pathos do tempo* moderno, sendo eternamente atualizado pela contemporaneidade. Para o autor, o destino heroico elucida a fatalidade cíclica da história. A moda expressaria para Benjamin (2006, p. 159) a essência mítica do eterno retorno: “a eternidade das penas infernais talvez tenha privado a ideia antiga do eterno retorno de sua ponta mais terrível. A eternidade de um ciclo sideral é substituída pela eternidade dos sofrimentos.” O sofrimento do tempo moderno para Benjamin estava associado à ideia dos recomeços e da novidade como um valor para a sociedade moderna. O *pathos* do tempo moderno representaria a *embriaguez da paixão pelo novo*.

Nesse sentido, propomos uma aproximação da teoria de Benjamin sobre a moda com a noção de *pathos*<sup>8</sup> da análise historiográfica de Warburg (2015, p.40).

<sup>8</sup> O termo foi pela primeira vez por Warburg em 1905 para apresentar a sobrevivência dos gestos na longa duração da cultura visual.



O termo *pathos* forja a noção do *pathosformel* (fórmula de *pathos*), que seria o gesto temporal expresso pelos artefatos do tempo, ou seja, pelas formas corporais, pelo vestuário, enfim, pela explicitação do fenômeno da moda na sociedade. Warburg (2015, p.43) remonta alguns detalhes da pintura florentina, tomando em particular a imagem do Nascimento da Vênus de Botticelli (1485) para pensar como a mobilidade do corpo e do vestuário é intensificada pela retomada dos elementos antigos à imagem.

O *pathos* é a dimensão móvel instaurada na iconologia do intervalo, isto é, no sentido construído nos intervalos temporais a partir da morfologia dos afetos (experimentada pela recuperação das formas do passado). Gostaríamos de propor uma análise desse movimento temporal por meio da correspondência dos gestos corporais da pintura Vênus Adormecida de Giorgioni/Ticiano (1510) com a Velha Senhora Adormecida com Tatuagens de Barbier (2002). Essas imagens apresentam a transformação da experiência estética do belo como modelo de harmonia perene<sup>9</sup> para a experiência do belo como representação da efemeridade do tempo<sup>10</sup>. A iconologia intervalar dessas imagens sugere uma modificação nos gestos emotivos desses corpos: a primeira remete à eternidade, a segunda, refere-se à finitude. Se a moda é contemporânea a todos (o que significa jamais envelhecer), a fórmula *pathos* explicita essa estranha retomada do gesto da Vênus que perde a beleza canônica da juventude. A Vênus contemporânea apresenta em sua pele as marcas que garantem a eternização da juventude por meio da reificação do corpo em mercadoria.

Figura 1: Vênus adormecida, Giorgioni/Ticiano, 1510 .

Figura 2: Velha mulher com tatuagens, 2002.

<sup>9</sup> Nessa pintura a perspectiva espacial funciona como uma alegoria da ordem do tempo.

<sup>10</sup> Encontra-se aqui a experiência da temporalidade da moda voltada ao movimento incessante do efêmero.



Fonte – (Fig.1): <https://skd-online-collection.skdmuseum/Details/Index/294844> acesso 4/8/2018.

Fonte – (Fig.2): (GASPARINA, 2006, p.54)

A *distância* entre as imagens anuncia o choque dos movimentos temporais. Aqui, explicita-se a experiência temporal da eternidade na arte clássica e a efemeridade na arte contemporânea. A *proximidade* apresenta o estado onírico do *pathos do tempo*, pois nos revela que a beleza é ainda uma promessa de felicidade. Se tomarmos as figurações da Vênus à maneira de Warburg (2015, p.33), poderemos observar e contemplar os movimentos transitórios das formas de vida do belo que nos afetam. Pois Warburg (2015, p.40) entende que são esses movimentos que movem a memória social das artes. Esse movimento anima as experiências estéticas provocando uma fusão das emoções do passado com os processos de percepção do presente. A sazonalidade do tempo da moda exprime essa tensão da sobrevivência cultural das formas, algo que fora pensado por Walter Benjamin (2006) em duas instâncias: a primeira, como uma espécie de mitologia e, a segunda, como uma imagem dialética da própria história.

### Considerações Finais

A imagem da experiência estética na arte pode ser pensada como uma expressão do *pathos* porque a promessa de felicidade nada mais é que uma projeção da beleza no tempo. As imagens da arte que carregam em si uma reflexão sobre a temporalidade da moda aludem ao desejo de sobreviver como uma experiência dialética da nossa própria história cultural. A violência conservadora do castigo mítico é figurada pela impossibilidade de modificar



verdadeiramente a passagem do tempo. A moda é a alegoria dessa tragédia moderna, ela expressa o *pathos* da atualização do eterno: “aquilo que é sempre o mesmo, não é o acontecimento, e, sim, o que nele é novo, o choque com o qual ele nos afeta” (BENJAMIN, 2006, p.951). A moda representa a mitologia temporal em nossa contemporaneidade, configurando-se como um dispositivo por meio do qual o *pathos* da vida moderna exprime a sua forma. Por isso, as análises de Benjamin propõem uma correspondência do tempo moderno com a eternidade do inferno<sup>11</sup>.

Esse processo constitui-se infinitamente, levando o movimento do tempo à repetição interpolar de diversos momentos. Por isso, o passado pode tornar-se uma sombra sobre o presente para apontar legibilidades outras do futuro (a promessa de felicidade). As imagens da arte que trazem em seu cerne a temporalidade da moda são prenes do *pathos* do tempo, pois explicitam as emoções figuradas pela temporalidade mítica do inferno. Voltemos ao fulcro de nossa reflexão sobre a dimensão aurática constituída pela experiência da proximidade/distância, isto é, pela vivência temporal do efêmero e da rememoração: “as modas são um medicamento que deve compensar na escala coletiva os efeitos nefastos do esquecimento. Quanto mais efêmera é uma época, tanto mais ela se orienta na moda”. (BENJAMIN, 2006, p.118).

Nesse processo, são evidenciados os gestos sensíveis das formas que coexistem em tempos múltiplos ao longo da história. Nesses gestos, podemos perceber as mentalidades próprias ao *ar dos tempos* por meio dos afetos que expressam as contradições inerentes à temporalidade da moda. Tal como a alegoria de Janus, ou seja, a imagem da dupla face que mantém simultaneamente um olhar dirigido para o passado e o outro para o futuro. Talvez, assim, possamos

<sup>11</sup> O “moderno”, o tempo do inferno. Os castigos do inferno são sempre o que há de mais novo nesse domínio. Não se trata do fato de que acontece “sempre o mesmo”, e nem se deve falar aqui do eterno retorno. Antes, trata-se do fato de que o rosto do mundo nunca muda justamente naquilo que é o mais novo, de forma que este “mais novo” permanece sempre o mesmo em todas as suas partes – É isto que constitui a eternidade do inferno. Determinar a totalidade dos traços em que se manifesta o “moderno” significaria representar o inferno (BENJAMIN, 2006, p.586)



acessar ao sentido do tempo do agora (*Jetztzeit*) para que o passado possa iluminar os tempos sombrios. As imagens da arte seriam a correspondência do espírito que não anda mais nas trevas.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo**. Chapecó: Argos, 2009.

ARENDETT, Hannah. **Homem em tempos sombrios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

BARTHES, Roland. **Sistema da Moda**. São Paulo: EDUSP, 1979.

BENJAMIN, WALTER. **Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política**. São Paulo: brasiliense, 1994.

BENJAMIN, WALTER. **Obras escolhidas II: Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

\_\_\_\_\_. **Passagens**. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BOURRIAUD, Nicolas. **L'ange de l'histoire**. Paris: Palais de Beaux-Arts, 2013.

\_\_\_\_\_. **L'Exforme**. Paris: PUF, 2018.

DIDI-HUBERMAN. **Diante do tempo: história das artes e anacronismo das imagens**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2015.

GASPARINA, Jil. **L'art contemporain et la moda**. Paris: Éditions Cercle D'Art, 2006.

HEINICH, Nathalie. **Le paradigme de l'art contemporain: structures d'une révolution artistique**. Paris: Gallimard, 2014.

LEHMANN, Ulrich. **Tigersprung: fashion in modernity**. Massachusetts: MIT Press, 2000.

HARTOG, François. **Crer em história**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

TSVETÁEVA, Marina. **O poeta e seu tempo**. Belo Horizonte: Âyiné, 2017.

WARBURG, Aby. **L'Atlas Mnémosyne**. Paris: l'écarquillé, 2015.

\_\_\_\_\_. **Histórias de fantasma para gente grande**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

