

CORPO, AÇÃO E MARCAS: INTERSECÇÕES ENTRE DESENHO E PERFORMANCE

Profa. Dra. Katia Salvany Felinto Alvares¹

RESUMO

Desde que Richard Serra (1938-) tomou para si a afirmação que *Desenho é um verbo*, o ato de desenhar distanciou-se da tarefa única de representar o mundo para ganhar amplitude investigativa, em especial na relação direta entre o gesto, suas marcas, e as implicações qualitativas do primeiro sobre materialidades antes impensáveis para seu registro. Em muitos casos, ações performativas geram trabalhos com qualidades eminentemente gráficas, hoje considerados também como *manifestações distendidas da performance* (Regina Melin, 1998), em outros o inverso acontece, quando trabalhos gráficos apresentam como princípio condutor de seus processos de criação roteiros e ou protocolos similares às ações performativas. Neste contexto, analisou-se alguns desenhos do artista citado, exibidos nas exposições *Richard Serra Drawing: a retrospective. The Menil Collection (2011)* e *Richard Serra: desenhos na casa da Gávea (2014)* cujas características norteiam o eixo desta investigação sobre questões fundamentais sobre desenho e performance, para assim tracejar interseções entre ambos.

PALAVRAS-CHAVE

Corpo. Desenho. Eucinéica. Gravura. Performance. Rudolf Laban.

BODY, ACTION AND MARKS: INTERSECTIONS BETWEEN DRAWING AND PERFORMANCE

Author: Katia Salvany Felinto Alvares - PhD in Visual Arts

Since Richard Serra (1939-) has taken to himself the statement that “Drawing is a verb”, the act of drawing distanced itself from the sole task of representing the world to gain an investigative breadth, especially in the direct relation between the gesture, its marks, and the implications of qualitative aspects of the former over materialities previously unthinkable for its record. In many cases, performative actions generate works with eminently graphic qualities, now considered also as distended manifestations of performance (Regina Melin, 1998), in others, the reverse happens when graphic works present as the driving principle of their process the creation of scripts and or protocols similar to performative actions. In this context, some drawings of the cited artist, shown at *Richard Serra Drawing: a retrospective. The Menil Collection (2011)* and *Richard Serra: desenhos na casa da Gávea (2014)*, whose characteristics drives the axis of this investigation on fundamental issues in drawing and performance, were investigated aiming to trace intersections between them.

KEYWORDS

¹ A autora é artista plástica, com participações em exposições realizadas no Brasil e no exterior, Doutora e Mestre em Artes Visuais pela ECA/USP - Escola de Comunicações e Artes /Universidade de São Paulo, com doutoramento-sanduíche no RCA/Royal College of Art, Londres, fomentado pela CAPES. Professora de Desenho e Gravura no Centro Universitário Belas Artes de São Paulo desde 2004. Site oficial da artista: <http://www.katiasalvany.com.br>

Body. Drawing. Eukinetic. Engraving. Performance. Rudolf Laban.

INTRODUÇÃO

As reflexões aqui apontadas nascem de questões abordadas nas aulas de *Desenho e Experimentação* - integrante do currículo do Bacharelado em Artes Visuais do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo. Entre tantas coisas, investiga-se nesta disciplina a prática do desenho e sua aproximação com outras linguagens, em especial, a escultura, a performance e o vídeo. Situar experimentações artísticas entre linguagens exige amplitude teórica e uma prática experimental com abordagens múltiplas. Neste contexto, este artigo tem como objeto de estudo apontar um caminho de reflexão, entre vários possíveis, para pavimentar a leitura investigativa de obras que transitam e tangenciam a produção em performance e gráfica, tendo como ponto de partida os desenhos do artista norte americano Richard Serra (1938-), apresentados em duas exposições: *Richard Serra Drawing: a retrospective. The Menil Collection*, exposição itinerante realizada nos Estados Unidos em 2011, e *Richard Serra: Desenhos na casa da Gávea*, sediada no IMS-Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro em 2014.

A PRESENÇA DO CORPO

O desenho nunca é independente do desempenho que o gerou – em uma escala em que a varredura da mão humana levou à exploração de estados cinestésicos e à “performance” de trabalhar até os extremos de concentração e esgotamento físico como parte do desenho (OVERTON, 2015, s/p – tradução livre)².

Talvez uma das características mais reconhecível do desenho seja ainda o seu

² *The drawing is never independent of the performance that generated it – at a scale where the loping sweep of the human hand led to exploration of kinaesthetic states, and the “performance” of working to extremes of concentration and physical exhaustion as part of the drawing . OVERTON, Neill. Drawing as performance: The art Gallery meets experimental theatre. IN: FUSION Journal, nº 007 – Mask: performance, performativity and communication, December, 2015, s/p. Disponível em: <http://www.fusion-journal.com/issue/007-fusion-mask-performance-performativity-and-communication/drawing-as-performance-the-art-gallery-meets-experimental-theatre/>. Acesso: 15/05/2018.*

aspecto autográfico³. Em termos gerais, o desenho é um acontecimento, uma ação duracional, que se faz no momento de sua execução, no gerúndio mesmo, fazendo-se.

Aqui o corpo, a partir dos estudos do professor e coreógrafo Rudolf Von Laban (1879-1958) sobre as diversas combinações dos quatro fatores do movimento e suas respectivas qualidades, 1- Fluência (liberada/controlada), 2- Espaço (direto/flexível), 3- Peso (firme/leve) e 4 - Tempo (súbito/sustentado), encontra-se diretamente implicado nos resultados alcançados enquanto gerador de marcas. Essa teoria do movimento intitulada *Eucinéctica*, foi desenvolvida especificamente para o corpo que dança, mas pode ser transposta e adaptada para a criação de uma ferramenta de análise e compreensão do ato complexo de desenhar⁴.

Resumidamente, o ato de desenhar pode ser investigado pela análise dos quatro fatores do movimento a saber: fator 1- Fluência, diz respeito a liberação de energia vital do movimento, quando este se torna difícil de ser interrompido assume uma qualidade de fluência liberada e contínua, quando restrito, fragmentado ou limitado apresenta-se com uma fluência controlada, no desenho isso pode ser percebido pelo resultado de traços alongados ou intermitentes, respectivamente.

A propriedade do fator 2- Espaço relaciona-se à extensão dos membros do nosso corpo, tendo como referência o lugar de apoio e partida do movimento. Na ação em desenho, relaciona-se com a ocupação do campo visual pelo gesto em deslocamento sobre a superfície do suporte, e pode apresentar qualidades diretas ou flexíveis, quando os registros acumulam-se em parte ou em todo o campo.

Uma ação em desenho, com uma qualidade do fator 3-Tempo/súbito - ao invés de uma qualidade de Tempo/sustentado, pode gerar marcas entrecortadas, rápidas, isso não quer dizer que serão visualmente agressivas, rústicas, pois podem ser realizadas com ênfase na qualidade de um gesto com fator 4- Peso/leve – que tende a gerar marcas com uma qualidade visual delicada, que difere da utilização de um gesto que explora a qualidade de Peso/firme.

³ *Autográfico* - adjetivo, diz-se das artes, como a pintura, em que um texto não pode ser reproduzido sem perda da sua autenticidade; *autográfico* in Dicionário infopédia da Língua Portuguesa [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2018. [consult. 2018-07-16 00:40:26]. Disponível na Internet: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/autografico>

⁴ Para uma maior investigação sobre o assunto ler: ALVARES, Katia Salvany Felinto. *Rudolf Laban nas Artes Visuais: fatores do movimento e o ensino do desenho*. Dissertação (Mestrado em Artes). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-11032013-153932/pt-br.php>

Existe a sensação física do peso vivida no corpo daquele que se move, como também existem variadas intensidades qualitativas de peso impregnadas nas ações-registros, que se traduzem em pressão exercida no instrumento gráfico sobre os suportes (ALVARES, 2005:84).

Insistimos no uso repetitivo da palavra *qualidade*, uma vez que a *Eucinéctica* envolve os aspectos expressivos resultantes das combinações do conjunto dos quatro fatores, que operam por sua vez com diferentes graus de intensidade quando manifestos, mas nunca em regime de exclusão, pois para Laban existe toda uma gradação possível para a exploração, em potencial, de cada fator pelo corpo que se movimenta.

Isso posto, é possível entender a manobra precisa, quanto ao entendimento do desenho, realizada por Richard Serra ao afirmar “Desenhar é um verbo”. Ao explicitar o novo eixo de suas experimentações artísticas - norteado por ações que o colocava em um estado de investigação onde os materiais, o lugar, o processo e a sua pessoa tornaram-se co-dependentes, Serra distancia o desenho da tarefa de representar as coisas do mundo, para enfatizar sua característica primordial como gerador de marcas, tendo como motor o seu gesto sobre suportes distintos.

Logo em seguida, entre os anos de 1967-68, Serra organiza um lista com 108 termos intitulada *Verblast* [lista de verbos]. Neste manuscrito, encontram-se 84 verbos no infinitivo, sinalizadores de ações tais como rolar, dobrar, dividir, cortar, derramar, espalhar, amontoar etc, que poderiam ser potencialmente exploradas sobre materialidades diversas.

A escala cada vez mais ambiciosa dos desenhos de instalação de Serra em meados da década de 1970 – começaram a preencher e envolver todos os cantos – levou-o ao desenvolvimento de uma prática investigativa resultante de seu procedimento técnico. Ele descobriu uma maneira mais eficaz de cobrir suas grandes telas, derretendo várias barras juntas de bastões oleosos de tinta [paintsticks] (comercialmente disponíveis em varetas grossas do tamanho de lápis) transformando-os em blocos de tijolos. O resultado, um pedaço moldado de pigmento que você segura com as duas mãos, requer o envolvimento de todo o corpo, a flexão dos joelhos e quadris, para poder aplicar todo o material negro. O processo de repassar e aplicar

repetidamente a barra de tinta na superfície no próprio local ajuda o artista a parametrizar sua relação física/corporal com o espaço da arquitetura, da galeria ou do museu (WHITE, 2011, texto adaptado do catálogo *Richard Serra Drawing: a retrospective*, s/p, tradução livre)⁵.

Essas anotações de Serra revelam a ênfase dada ao processo, e alinha-se com as proposições publicadas pelo artista americano Sol LeWitt (1928-2007) sobre os conceitos norteadores da Arte Conceitual – *Paragraphs on Conceptual Art* [Sentenças sobre Arte Conceitual] ⁶.

Quando um artista usa uma forma conceitual de arte, isso significa que todo o planejamento e decisões são feitos de antemão e a execução é um assunto superficial. A ideia torna-se uma máquina que faz arte⁷ (*Sol LeWitt on Conceptual Art -1967*, In: *International Art and Culture*, 29/11/2011, s/p).

Neste contexto, *Verb List*, pode ser abordado tanto como obra em si, quanto pelo seu potencial iniciador de inúmeras investigações artísticas. Cada ação manuscrita funciona como um *protocolo motivador*, ou na palavras de Serra um *guidepost of possibilities* [guia de possibilidades] para a exploração de produções em escultura e desenho.

Trabalhar com um plano pré-definido é uma maneira de evitar a subjetividade. Também evita a necessidade de projetar cada trabalho por sua vez. O plano projetaria o trabalho. Alguns planos requerem milhões de variações, outros um número limitado, mas ambos

⁵ *The increasingly ambitious scale of Serra's Installation Drawings in the mid-1970s—they began to fill rooms and wrap around corners—led to a practical development in his technical procedure. He discovered a more effective way of covering his large canvases by melting the paintsticks (commercially available in crayon-sized sticks) together into brick-sized blocks. The result, a molded chunk of pigment that you hold with two hands, requires the whole body to be in motion, bending at the knees and hips, to apply the black substance. The process of repeatedly going over the surface with the paintstick on site helps the artist determine his own physical relationship to the architecture of the gallery or museum (Michele White – curadora, Texto adaptado do catálogo “Richard Serra Drawing: a retrospective. The Menil Collection : 2011. Disponível em: <https://cdn.filepicker.io/api/file/YgKkpxjzTiVMZfNsFAMg?> , Acesso: 10/05/2018).*

⁶ *Paragraphs on Conceptual Art*, foi publicado pela primeira vez na Artforum (1967) e reeditado em Art-Language I (1969).

⁷ *When an artist uses a conceptual form of art, it means that all of the planning and decisions are made beforehand and the execution is a perfunctory affair. The idea becomes a machine that makes the art. (Sol LeWitt on Conceptual Art -1967, Disponível em formato digital pela International Art and Culture, 29/11/2011 - <http://sfaq.us/2011/11/sol-lewitt-on-conceptual-art-1967/> . Acesso: 07/04/2018)*

são finitos. Outros planos implicam infinitude. Em cada caso, no entanto, o artista selecionaria a forma básica e as regras que governariam a solução do problema. Depois disso, quanto menos decisões forem tomadas no decurso do trabalho, melhor. Isso elimina o arbitrário, o caprichoso e o subjetivo tanto quanto possível. Esse é o motivo para usar esse método⁸ (*Sol LeWitt on Conceptual Art -1967, idem, s/p*).

Tomemos para análise os *Installations drawings* [desenhos de instalação], realizados no início dos anos 1970 e parte integrante da exposição *Richard Serra Drawing: a retrospective. The Menil Collection 2011*⁹. A proximidade com as obras permite observar as diversas ações empreendidas com bastão de óleo preto, até cobrir quase toda a superfície de grandes folhas de papéis com dimensões variando até 100x500 cm (alt x larg). Visualmente pode-se perceber o uso de um gesto com qualidades de fluência livre, peso firme, e uso do espaço direto e tempo sustentado. Há indícios reveladores quanto ao como, onde, e qual ação foi explorada diante do resultado alcançado. De certa forma, o esforço contínuo (peso firme) de esfregar as barras de óleo pretas em direções ordenadas (espaço direto) até cobrir, de maneira calculada, partes ou toda a superfície da folha, nos revela a presença física constante (fluência livre) e a atenção focada do artista em ação (tempo sustentado) por trás das grandes massas em preto que dialogam com a arquitetura do lugar, num jogo de tensões visuais.

Inexiste, a princípio, qualquer traço de subjetividade. Diante dos *desenhos de instalação* podemos intuir o *protocolo motivador* planejado e ativado pelo artista.

Assim, em cada desenho, encontram-se juntos todos os planejamentos que antecederam sua execução, desde a escolha e preparação do suporte, elaboração e testagem do instrumento de registro – tijolos de bastão oleoso derretido, escolha e intensidade da força do gesto, organização de todo o corpo para executá-lo, e o tamanho da área de cobertura da massa negra sobre o fundo branco.

⁸ *To work with a plan that is preset is one way of avoiding subjectivity. It also obviates the necessity of designing each work in turn. The plan would design the work. Some plans would require millions of variations, and some a limited number, but both are finite. Other plans imply infinity. In each case, however, the artist would select the basic form and rules that would govern the solution of the problem. After that the fewer decisions made in the course of completing the work, the better. This eliminates the arbitrary, the capricious, and the subjective as much as possible. This is the reason for using this method. (Sol LeWitt on Conceptual Art -1967 In: International Art and Culture, Idem, s/p)*

⁹ A exposição itinerante *Richard Serra Drawing: A Retrospective* com obras integrantes da coleção Menil sediada em Houston, foi curada por Bernice Rose e Michelle White com a participação de Gary Carrels do San Francisco Museum of Modern Art.

Juntos, os trabalhos da série refletem a compreensão dinâmica do artista sobre o processo e a percepção espacial do desenho, afirmando a noção simples, porém profunda, de que um desenho é uma arte temporal. *É um corpo em contato com uma superfície fazendo uma marca* (grifo nosso). O arrastar de lápis no papel, o gesto de grafite varrendo a superfície, a pressão de um bloco de bastão oleoso contra um suporte, todos são vestígios de um toque – indicações de movimento físico no tempo, através do espaço¹⁰ (WHITE, 2011, texto adaptado do catálogo *Richard Serra Drawing: a retrospective*, s/p, tradução livre).

Assim sendo, esse registro da fisicalidade do gesto de Serra, pode também ser lido como uma outra instância da presença do artista que se presentifica toda a vez que observamos seus desenhos. Dito de outra forma, a temporalidade do ato de desenhar atualiza-se diante dos olhos do observador.

CONCEITO DE PERFORMATIVO: DA LINGUAGEM PARA O DESENHO

Ainda em relação ao *Verblast*, pode-se estabelecer um paralelo entre esses verbos no infinitivo de Serra, entendidos como proposições de ações em andamento, com o “conceito de performativo” criado em 1955, no campo da filosofia da linguagem pelo filósofo britânico John Lanshaw Austin (1911-1960). Segundo Austin, ao proferirmos um “verbo intransitivo¹¹ performativo”, estamos de certa forma agindo sobre o mundo através da linguagem, assim o verbo apresenta-se como “uma das ocorrências, senão a principal ocorrência, na realização de um ato” (AUSTIN, 1990:26). Essa qualidade de ação implícita no ato de pronunciar certas palavras no presente, foi fundamental para que o filósofo britânico estabelecesse o conceito de performativo.

¹⁰ *Together, the works in the show reflect the artist's dynamic understanding of process and spatial perception to drawing, affirming the simple yet profound notion that a drawing is a temporal art. It is a body coming into contact with a surface and making a mark. The drag of pencil on paper, the gesture of graphite swept across a surface, the pressure of a block of paintstick pressed against a support, all are traces of touch – indications of physical movement in time, across space.* (Michele White – curadora. Texto adaptado do catálogo *Richard Serra Drawing: a retrospective. The Menil Collection* : 2011. Disponível em: <https://cdn.filepicker.io/api/file/YgKkpxjzTiVMZfNsFAmg?> Acesso:10/05/2018).

¹¹ Verbos intransitivos são aqueles que não necessitam de complementação, uma vez que sozinhos, indicam a ação ou o fato. Por exemplo: As crianças correm. As frutas murcharam.

Aplicado exclusivamente ao campo dos estudos da linguagem, o termo performativo vai ganhar amplitude a partir do pós-modernismo, em especial com as práticas artísticas dos anos 60.

Os verbos no infinitivo nos dizem que o trabalho de Serra do meio até o final dos anos 60 implica na agência do corpo – do autor como um agente físico na produção de uma obra que serve principalmente para demonstrar os princípios e ações de sua própria criação (WEISS, Artforum, December, 2015- tradução livre)¹².

Ao enfatizar o desenho como gerador de marcas, abriu-se um outro leque de possibilidades de investigações cujas características, segundo Helena Elias & Maria Vasconcelos (2009), valorizavam em especial a vitalidade como elemento central da criação, a espontaneidade e potencialidade da experimentação de gestos sobre suportes variados, desafiadores sobre o que pode ser considerado estético para além da representação do real.

Há desenhos antigos feitos no chão, nos quais eu aplicava tinta óleo em bastão em um grande papel. Eu colocava uma tela, dessa de mosquito, sobre o bastão molhado e, com minha mão ou pé, traçava um caminho de dentro para fora, que acabava tomando a forma de um círculo irregular. Então, eu tirava um pequeno molde a partir do qual, a começar pela extremidade, formava outro círculo irregular. Dois desses desenhos menores estão no corredor. Datam, provavelmente, de vinte anos atrás¹³ (Richard Serra, 2014, transcrição de legenda de vídeo).

Neste contexto, verbos que indicam ação, podem funcionar como protocolos ativadores de produção de marcas, onde os resultados estabelecem uma íntima relação entre a qualidade do gesto e a materialidade investigada.

A matéria, o material em si, informa a forma, então se você usar a matéria, dependendo de como utilizá-la,

¹² *The infinitives tell us that Serra's work of the mid to late '60s implicates the agency of the body—of the author as a physical agent in the production of a work that foremost serves to demonstrate the principles and actions of its own making* (WEISS, Artforum, 2015, s/p.)

¹³ Os caminhos de Serra - Depoimento oral em entrevista à coordenadora de artes visuais do Instituto Moreira Salles -RJ, Heloisa Espada, por ocasião da exposição *Richard Serra: desenhos na casa da Gávea*, Rio de Janeiro, direção: Laura Liuzzi, duração: 20 mins, publicado 01/07/2014, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-veHMP3Cpco>, acesso: 30/07/2018.

poderá investigá-la, para que ela de fato permita-lhe entender quais são as suas possibilidades estruturais¹⁴ (Richard Serra, 2014, transcrição de legenda de vídeo).

Investigar a matéria para Serra, pressupõe o manuseio e experimentações constantes. “Nessa troca recíproca de influência, artista e material vão se conhecendo, sendo reinventados e seus significados são, conseqüentemente, ampliados” (SALLES, 1998:128). Entender as *possibilidades estruturais* é fundamental para a ampliação de um conjunto de saberes, na maioria das vezes construído empiricamente, que nortearão as futuras escolhas e declinações sobre quais ações e materialidades deverão compor os projetos artísticos.

DESENHO COMO MANIFESTAÇÃO DISTENDIDA DA AÇÃO

A historiadora catarinense Regina Melin¹⁵ (1955-), no livro *Performance nas Artes Visuais* (2008) comenta que o termo *performance*, a partir dos anos 1990, ganhou outros contornos e passou a considerar como performance uma “variante de elementos performativos presentes na ordem construtiva de muitos trabalhos apresentados na forma de vídeos, instalações, desenhos, filmes, textos, fotografias, esculturas e pinturas”(p.9).

Assim, o termo *performance*, originariamente cunhado em 1970, para nomear as manifestações ao vivo, cujo foco centrava-se na presença e a ação do artista, passou a incluir as ações que deixam ou não qualquer evidência do trabalho, assim o que antes fora muitas vezes catalogado como subproduto de uma ação ou resíduo, passa a ser reconhecido como uma *manifestação distendida* da mesma.

Essas outras variantes da *performance* são como presentificações, de outra natureza, da mesma. São como portais de acesso e ao mesmo tempo integrantes do evento.

Por sua vez, a norte-americana Amelia Jones (1961-), pesquisadora e crítica de arte, no *Chapter II. Temporal anxiety/’Presence’ in Absentia – Experiencing performance as documentation* [Capítulo II. Ansiedade temporal/ Presença na

¹⁴ idem

¹⁵ Regina Melin é Mestre e Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC de São Paulo, docente no Departamento de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina, onde coordena o grupo de pesquisa Processos Artísticos Contemporâneos.

absentia – vivenciando performance como documentação] (2012), aponta para a possibilidade de resgate e ativação do *sense of liveness* [senso de vivacidade] ao escrever sobre a experiência de uma vivência ao vivo, especialmente quando a autora relata eventos que nunca presenciara pessoalmente, tendo acesso às obras somente por meio de relatos e textos de terceiros, objetos, registros fotográficos e ou filmagens.

Essas outras formas de conexão com a obra apresentada ao vivo, são mais que registros documentais, são ativadoras da ação capazes, cada uma a seu modo, de reavivá-la.

Nesse sentido, os desenhos de Serra, também carregam um senso de vivacidade e podem pela análise de suas características, nos dar pistas sobre as ações empreendidas pelo artista.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se uma produção em desenho pode ser considerada como performática, como avaliar a ênfase que uma linguagem opera sobre a outra diante da obra finalizada? Para responder a pergunta, devemos considerar primeiramente, a presença de um corpo, depois analisar a qualidade da ação duracional escolhida e por fim, os resultados desta sobre uma materialidade. Acreditamos que se a intenção pendular para a *forma final resultante da ação do gesto*, ainda que para executá-la o artista tenha estabelecido a priori um protocolo de ações, acumulado por repetições deliberadas durante uma determinada quantidade de tempo sobre uma materialidade, pode-se pensar que o desenho em si ganha destaque, por sua vez quando o *processo centra-se na vivência do corpo em ação*, ainda que os registros em desenhos resultantes deste possam também ser considerados como manifestações distendidas da ação, a performance toma para si o formato final almejado.

Referências

ALVARES, Kátia Salvany Felinto. *Rudolf Laban nas Artes Visuais: fatores do movimento e o ensino do desenho*. Dissertação (Mestrado em Artes). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

AUSTIN, John Langshaw. *Quando dizer é fazer: palavras e ação*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

AUSTIN, John Langshaw. *Lecture I in How to Do Things with Words*. In: Philip Auslander (Ed.). *Performance: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*. Vol. I. Londres: Routledge, 2003.

autográfico in Dicionário infopédia da Língua Portuguesa [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2018. [consult. 2018-07-16 00:40:26]. Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/autográfico>

ELIAS, Helena e VASCONCELOS, Maria. *Desmaterialização e campo expandido: dois conceitos para o desenho contemporâneo*. 8º Congresso LUSOCOM, CICANT/Centro de investigação em comunicação aplicada e novas tecnologias, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 2009, pp. 1183-1189, disponível em: https://www.researchgate.net/publication/261698242_Desmaterializacao_e_Campo_Expandido_dois_conceitos_para_o_Desenho_Contemporaneo

JONES, Amelia. *Chapter II. Temporal anxiety/'Presence' in Absentia – Experiencing performance as documentation*. In: *Archaeologies of Presence – Art, Performance and The Persistence of Being*. Edited by Gabriella Giannachi, Nick Kaye and Michaels Shanks. NY: Ed. Routledge, 2012.

JONES, Amelia. *Body-art: Performing the Subject*. Ed. University of Minnesota Press, 1998.

MELIN, Regina. *Performance nas artes visuais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

OVERTON, Neill. *Drawing as performance: The art Gallery meets experimental theatre*. IN: *FUSION Journal*, nº 007 – Mask: performance, performativity and communication, December, 2015. Disponível em: <http://www.fusion-journal.com/issue/007-fusion-mask-performance-performativity-and-communication/drawing-as-performance-the-art-gallery-meets-experimental-theatre/> Acesso: 15/05/2018.

RICHARD SERRA, *DRAWING: A RETROSPECTIVE* - [exhibition, Metropolitan Museum of Art, Apr. 13-Aug. 28, 2011 ; San Francisco Museum of Modern Art, Oct. 15, 2011-Jan. 16, 2012 ; Menil Collection, Houston, Mar. 2-June 10, 2012. Publisher: Menil Collection, 2011.

RICHARD SERRA: DESENHOS NA CASA DA GÁVEA

Documentário com o artista sobre a exposição realizada em 30/05 a 28/9 de 2014 no IMS- Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro, Direção: Laura Liussi , duração: 20 min <https://www.youtube.com/watch?v=-veHMp3Cpco> . Acesso: 05/07/2018.

SALLES, Cecilia Almeida. *Gesto Inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: FAPES/Annablume, 1998.

Sol LeWitt on conceptual art (1967). Disponível em formato digital pela *International Art and Culture*, 29/11/2011 - <http://sfaq.us/2011/11/sol-lewitt-on-conceptual-art-1967/> . Acesso: 07/04/2018.

WEISS, Jeffrey. *Due Process: Richard Serra's early splash/cast works*, IN: Artforum, December, 2015. Disponível em: <https://www.artforum.com/print/201509/due-process-richard-serra-s-early-splash-cast-works-55532>. Acesso: 05/06/2018.

WHITE, Michele. *RICHARD SERRA DRAWING: a retrospective*. The menil drawing collection, march 2-june 10,2012, em parceria com San Francisco Museum of Modern Art. Disponível em: <https://cdn.filepicker.io/api/file/YgKkpxjzTiVMZfNsFAMg?> Acesso: 10/05/2018.