



O sistema das exposições de arte e seus modos de transtextualidade¹

Elisa de Souza Martinez²

Universidade de Brasília

Resumo

As exposições de arte em espaços institucionais têm sido realizadas de modo a negar o paradigma historiográfico e construir um percurso de leitura não-linear. Produz-se um contexto para percepção em que os valores da história da arte possuem equidade com os de outros campos da atividade humana como a economia e a política. A autonomia da experiência estética é substituída pela constatação de que esta ocorre em um sistema que não é restrito à arte. A exposição de arte exige, em um percurso de análise semiótica, o tratamento de aspectos como a intersubjetividade, os modos de transtextualidade e intra-textualidade, o hibridismo e as relações texto-contexto. A inclusão de obras realizadas com tecnologia digital tem motivado, recentemente, uma avaliação do meio, a situação de exposição, como um sistema configurado segundo valores que contrariam uma perspectiva evolucionista.

Palavras-chave

transtextualidade; semiótica do espaço; obra e contexto

Ao considerar que a exposição é percebida como a relação entre uma manifestação material, o espaço no qual articulam-se as obras e os dispositivos museográficos, e um significado é necessário afirmar também sua existência sígnica. Essa existência está apoiada nas duas qualidades que, tomando de empréstimo a definição de Saussure (1999, p. 137), são correlativas: arbitrário e diferencial. As escolhas de um sujeito, seu projeto curatorial, não esgotam as possibilidades de tratar um tema gerador para essas mesmas escolhas. Entretanto, para que a totalidade de suas relações internas seja apreendida é necessário considerar que cada um de seus componentes é indispensável

¹ Trabalho apresentado no VII Encontro dos Núcleos de Pesquisa em Comunicação – NP Semiótica da Comunicação.

² Doutora pelo Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Professora do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Arte, onde atua na linha de pesquisa em Teoria e História da Arte e ministra a disciplina Semiótica Visual. Coordena o grupo de pesquisa Modernismo e Discursos Utópicos. E-mail: souzamartinez@gmail.com, esmartinez@uol.com.br.



para a compreensão de um modo de tratar aquele mesmo tema gerador. Dito de outra forma, é a situação de exposição que define o curador. Assim, deve-se considerar que cada situação de exposição é única e diferente de todas as demais: seus elementos e as relações que partilham são irreprodutíveis e produzem uma unidade indissolúvel³. Ao distinguir-se de outros eventos de mesma natureza, a exposição e todos os elementos que a constituem são um único signo⁴. Quando afirma que “na língua só existem diferenças”, Saussure (1999, p.139) resume o modo pelo qual no sistema lingüístico as relações entre diferenças conceituais e diferenças no uso do código e seus produtos não pertencem a um repertório pré-existente. Ainda que seja possível identificar a instância de operacionalização do código, como se fosse uma gramática que prevê certas possibilidades combinatórias, esta é sempre passível de subversões. Com esta perspectiva, as possibilidades combinatórias não são fatos de gramática.

A universalidade de um vocabulário formal, descontaminado de relações de significação com universos culturais específicos locais é uma obsessão renitente do modernismo que invadiu o século XXI, sobretudo no uso recente da tecnologia digital. Se a total correspondência de termos plásticos a camadas de significação fosse possível, conforme um código pré-definido para cada linguagem artística, poderíamos prever que algum dia as possibilidades combinatórias seriam esgotadas e que estamos, sempre, interagindo em um processo comunicacional global. Assim como quadrados vermelhos ou a imagem de uma mulher chorando não determinam a universalidade do sentido de uma pintura, mesmo que sejam imagens presentes em obras de tradições artísticas distintas, o modo pelo qual a linguagem artística é trabalhada já não nos indica um estágio em qualquer processo evolutivo da história da arte. Assim, a valorização pendular de um dos termos opostos local/universal encontra um paralelo temporal: primitivo/vanguardista.

Embora seja pelas relações entre os elementos de um fato artístico (uma pintura, uma performance ou uma exposição) que se torna possível descrever o seu modo de funcionamento, este não se esgota na descrição de um modo pelo qual nele se

³ Embora as exposições possam ser realizadas em projetos itinerantes, não consideramos que duas situações de exposição sejam absolutamente idênticas. Dentre os vários exemplos a serem citados destacamos os projetos realizados pelo Centro Cultural Banco do Brasil, que são adaptados às condições físicas de cada um de seus espaços: Brasília, Rio de Janeiro ou São Paulo.

⁴ Segundo Saussure (1999, p.141) “o que distingue um signo é tudo aquilo que o constitui”.



manifestam as regras para a realização de eventos similares. Em vez disso, partimos das particularidades de localização dos componentes do fato analisado para reconstruir, por meio da metalinguagem, a existência única de um código. O sintagma não é uma pressuposição de encadeamento entre os componentes de um objeto de análise, mas sim a constatação do modo pelo qual operam no processo de significação do evento. Também não deve ser confundido com o modo pelo qual relações associativas (SAUSSURE, 1999, p.143) se produzem na memória de um destinatário que pode, conforme a sua grade de leitura, relacionar um pôster com o Impressionismo francês ou com uma embalagem de biscoitos. Nas seqüências mnemônicas virtuais os elementos *in absentia* são relacionados. O sintagma, por outro lado, pressupõe a relação entre termos, cuja escolha está fundamentada na pertinência e no caráter insubstituível de seus traços distintivos, que existem *in praesentia*.

Outro aspecto a ser destacado é a existência de uma situação de exposição quando se tem em vista a continuidade de um sistema da arte. Embora as escolhas de um curador possam ser qualificadas como arbitrárias e únicas, quando se trata de reiterar a durabilidade ou a universalidade dos valores da história da arte, sua liberdade é limitada. Pois, além do evento, existe outro sistema no qual já estão previstas as qualidades e os modos de expressão que são valorizados. Para validar a originalidade de um projeto curatorial é necessário submetê-lo à comparação com eventos similares, identificando aspectos convergentes e divergentes, tanto em suas abordagens conceituais quanto em suas manifestações significantes.

Recebido como um legado, passado de uma geração a seus sucessores, o conjunto de valores artísticos é, por sua vez, arbitrário na medida em que é impossível traçar uma origem única e universal para a produção e a apreciação estética. Assim, ainda que algumas de suas narrativas nos tenham tentado convencer de sua universalidade, se considerarmos que “nenhuma sociedade conhece nem conheceu jamais a língua de outro modo que não fosse como um produto herdado de gerações anteriores e que cumpre receber como tal” (SAUSSURE, 1999, p.86), no campo da arte o objeto de estudo tem sido a dinâmica de um sistema já constituído e o modo pelo qual este tem suas fronteiras permanentemente expandidas. Talvez esta afirmação possa parecer óbvia para o leitor que não está habituado aos espaços museológicos consolidados de grandes instituições nas quais o visitante tem a experiência reiterada de ver cada obra de arte em



um ambiente ao qual parece estar eternamente vinculada. De fato, esta foi uma obsessão que levou alguns curadores a atacar o empréstimo de obras das coleções permanentes dos grandes museus para a realização de mostras temporárias⁵. A exibição permanente é, neste contexto, inseparável da reiteração de uma relação quase fixa entre obra e história da arte. A manutenção do contexto museográfico, deste modo, poderia garantir a duração infinita de um mesmo significado. Sabemos, entretanto, que os formatos museográficos não são imutáveis.

Como se dá a continuidade da instituição da arte apesar da mutabilidade do código museográfico? É preciso também considerar que o equilíbrio entre a continuidade de uma tradição institucionalizada e a ação imprevisível do artista ocorre de modo peculiar. A busca de uma visão evolucionista, tendo sido abandonada há algum tempo, deu lugar à constatação de que, como um sistema, a historicidade da arte não é única. Embora seja possível afirmar que modificações são introduzidas tanto nos aspectos conceituais quanto nos expressivos, e que há uma correspondência entre esses eventos e uma cronologia dos fatos artísticos, a ampliação das fronteiras da linguagens não ocorre em uma evolução unidirecional global.

O tratamento conceitual do signo e dos processos de significação, nos quais o mesmo não é percebido fora de um contexto relacional, aproxima a teoria semiótica da história da arte. Mieke Bal (1991, p.174) descreve o modo pelo qual a semiótica trata, nos anos setenta e oitenta, uma diversidade de problemas que se reflete no modo pelo qual o encontro com a história da arte envolve áreas de análise novas e distintas como

[...] a polissemia de sentido; a problemática da autoria, contexto e recepção; as implicações do estudo da narrativa para o estudo das imagens; a questão da diferença sexual em relação a signos verbais e visuais; e as reivindicações de verdade na interpretação.

Na visão de Bal, a base positivista da história da arte ainda dá sustentação à autenticação de obras de arte e à história social. No caso da autenticação, como nos

⁵ O *fenômeno* foi descrito por Germain Bazin (1967, p.274) como aquele que “is contributing to the dismantling of museums: the vogue for exhibitions. Everyone launches them – scholars for study purposes, public officials for political reasons, curators to show off their talents; and the general public claims for more. Formerly, a good curator was one who built up a collection; today, it is one who has a flair for dramatic exhibitions”. As reflexões de Bazin tem como alvo as transformações sofridas por grandes museus, como o Museu do Louvre, após o fim da Segunda Grande Guerra.



demais processos interpretativos, as decisões que produzem relações associativas levam à aferição de pertencimento da obra a um conjunto de unidade estilística e autoral consolidado pela história da arte.

Para pressupor a relação segura de continuidade entre uma obra e certo contexto, será necessário supor que este é imutável e que um pesquisador é capaz de reconstituí-lo totalmente. Entretanto, considerar que a obra é uma totalidade englobada por outra, seu contexto, não implica, na perspectiva da semiótica do texto, que o contexto a precede e determina efeitos de sentido. O texto é tanto produtor quanto produto do contexto em que é situado. A operacionalidade da relação texto-contexto é relevante desde que o segundo componente desta relação de inter-dependência possa ser reconstituído pelo processo de análise.

Visto sob esta perspectiva, o contexto é tão material ou tão conceitual quanto a obra que está ao alcance da percepção. Na relação de co-dependência não existe uma ordem ou indeterminação que seja própria do texto ou do seu contexto. É como se uma transferência de modos de organização ocorresse nos dois sentidos. A obra e o contexto se estruturam reciprocamente. No processo interpretativo, as convenções e coerções da linguagem operam tanto no processo de significação da obra quanto sobre seu contexto. Ou seja, para interpretar um evento no qual são expostos lado a lado um conjunto de fotografias documentais e uma instalação efêmera realizada por outro artista *in loco*, considera-se tanto a heterogeneidade interna da situação de exposição quanto a especificidade do processo artístico de cada obra. Tanto para analisar a produção contemporânea da arte quanto para buscar a fundamentação que permite abordá-la criticamente, não é possível deixar de considerar que a pluralidade de meios e processos é um valor na contemporaneidade. No lugar de opor uma linguagem mais tradicional a outra mais vanguardista, a tarefa que se impõe é identificar o modo pelo qual os diferentes usos da linguagem artística se articulam, quer seja na trajetória individual de um artista, quer seja nos diferentes projetos realizados pelo mesmo curador⁶.

A segurança transmitida pela relação entre obra e uma única história da arte é abalada na medida em que as condições de percepção e de seus agentes são indetermináveis.

⁶ O paralelo artista/curador é proposital.



Uma exposição itinerante, ainda que apresente o mesmo elenco de obras em cada uma de suas edições, é sempre adaptada ao lugar em que é exposta por meio de supressões e acréscimos de acordo com as várias categorias de elementos de natureza física ou conceitual, e é também percebida de modo único por cada visitante.

A categoria geral denominada público visitante cumpre a função de comparecer ao local em que o evento é realizado e as obras são expostas. Ainda que o evento seja concebido em relação a um perfil de público abrangente, este não pode ser representado por um conjunto de características previsíveis. As referências culturais variadas e as projeções de valores de cada um dos sujeitos atuam no processo perceptivo tanto quanto as atitudes que são diretamente convocadas pela presença de componentes sensoriais e conceituais. A pluralidade de interpretações atribuídas a um mesmo evento pode ser tanto o resultado das possibilidades de percepção do conjunto de obras quanto, no caso em que estas fazem parte de uma situação de exposição, do processo de significação que as vincula a um contexto imediato. Tomado desta forma, o contexto não é um local demarcado no passado, mas sim uma contextualidade presente na qual o discurso da história da arte é narrativizado⁷.

O processo de análise, a partir da constatação de uma instância do signo, gera uma interpretação de eventos que ocorrem não apenas em relação à história da arte, mas sim, em grande parte das situações, apesar desta. Por outro lado, o campo de relações diacrônicas e hierarquizadas entre objetos de natureza artística não pode ser ignorado no processo de interpretação das situações de exposição, ainda que não seja tomado como um ponto de convergência lógica única. A exposição, um campo de relações entre as obras e seus contextos de produção, não se restringe à reiteração ou ao resgate de valores estabelecidos numa instância anterior à sua atualização textual.

Ao considerar que a exposição, e não um princípio curatorial precedente que tenha gerado uma seleção de obras e os elementos que constituem o ambiente em que são expostas, é uma tessitura de elementos significantes, podemos afirmar que a exposição e sua integridade estrutural heterogênea são uma obra? Para Barthes (1988, p. 73) , as possibilidades interpretativas do texto excedem as da obra que “se fecha sobre o

⁷ Conforme Bal (1991, p. 181): “In art history, modes of narration are of capital importance”.



significado”, e seu *campo* se faz segundo “um movimento social de desligamentos, de cruzamentos, de variações”. Consequentemente, “a lógica que regula o texto não é compreensiva (definir ‘o que quer dizer’ a obra), mas metonímica” (BARTHES, 1988, p. 74).

Considerar, então, a exposição como uma obra não significa atribuir-lhe uma existência real no mundo tal qual a de uma pintura, cuja materialidade é apreendida pelos sentidos. Sua existência é uma realidade que pertence ao domínio da linguagem, no qual o jogo das combinações de seus elementos, além das prescrições institucionais para o uso de um código não garante um resultado mais ou menos ambíguo. A ambigüidade, na medida em que todos os textos poéticos não obedecem a regras de previsibilidade lógica entre meios, processos e significados, qualifica. Esses textos possuem, sempre, vários sentidos. Esta é a sua condição de existência que não é apenas a constatação de uma possibilidade de gerar vários sentidos, mas sim “que realiza o próprio plural de sentido: um plural irreduzível” (BARTHES, 1988, p. 74).

Considerando que o texto é, etimologicamente, um tecido, os significados que o constituem, tecem, uma situação definida por Barthes como uma *pluralidade estereográfica*. Talvez essa condição seja ainda mais evidente ao considerarmos não a contribuição de uma obra de arte individual para a constituição de um contexto de exposição que está, por sua vez, subordinado a um conceito ou tema, mas sim ao tratar este mesmo contexto como um texto no qual interagem sistemas semióticos, linguagens e códigos artísticos, que se materializam de modos diversos: instalações sonoras, pinturas, performances ou livros de artista. Embora seja possível identificar em cada objeto exposto a manifestação de um código, a percepção de sua situação, de seu contexto relacional, parte do que pode ser definido como a “diferença que nunca poderá repetir-se senão como diferença” (BARTHES, 1988, p.75). Deste modo, se concordarmos com a afirmação de Barthes (1988. p. 75), de que não há “gramática” do texto, a leitura é “inteiramente tecida de citações, de referências, de ecos: linguagens culturais (que linguagem não o seria?), antecedentes ou contemporâneas, que o atravessam de fora a fora numa vasta estereofonia”.

É preciso explicitar o implícito: a modalidade de relações construídas em um evento ocorre a partir da percepção intertextual? Há uma relação de implicação que ainda não

foi exposta. Na relação entre o texto e o sujeito que o interpreta, o segundo emprega competências cognitivas e sensoriais que não surgiram necessariamente do contato com o primeiro. Ainda que se afirme que a experiência estética, em se tratando dos textos que analisamos, é única, o repertório de competências que permite identificar sua função – estética – é constituído por outras experiências com outros textos cujos traços determinaram a ampliação da compreensão dos limites dos códigos que lhes dão origem, a serviço de um autor⁸.

Ainda que o processo de significação seja imanente à obra, sempre será possível associá-lo a outros eventos. Essa associação e seus percursos é o intertexto definido por Calabrese (1997, p. 39) como “o retículo de referências textos ou a grupos de textos anteriores construindo como o duplo objetivo de proporcionar a compreensão da obra individual e de produzir efeitos estéticos parcelares ou globais”.

Considerando que há um processo no qual o sentido é produzido pela articulação de diferentes categorias gerais de usos do código e suas implicações semânticas, Gerard Genette (1997, p. 1) determinou a precedência da transtextualidade, como uma tipologia das relações intertextuais, definida como “tudo o que coloca o texto em uma relação, óbvia ou escondida, com outros textos”. Para o mesmo autor, as relações transtextuais são de cinco tipos: intertexto⁹, paratexto, metatexto, arquitexto e hipertexto¹⁰.

A intertextualidade é um tipo de relação que se estabelece simultaneamente entre dois ou mais textos. É uma relação de co-presença, cujos modos de manifestação são facilmente identificáveis. Ao citar uma obra de outro autor, o artista insere em sua obra a presença da obra citada. Como exemplo temos as séries de fotografias de fotografias e

⁸ Sobre este aspecto, das relações extra-textuais que são atribuídas ao binômio sujeito-discurso, Bakhtin (2000, p. 319) afirma que o sujeito “não é um Adão, e por isso o objeto de seu discurso se torna, inevitavelmente, o ponto onde se encontram as opiniões de interlocutores imediatos [...] ou então as visões do mundo, as tendências, as teorias, etc”.

⁹ Para Rifaterre (apud Genette, 1997, p. 2) o intertexto é “a percepção, pelo leitor, da relação entre uma obra e outras que a tenham precedido ou sucedido. Esta definição, de fato, corresponde à denominação mais geral de Genette para a transtextualidade e encontra-se, segundo seu autor, restrita ao terreno da literatura. Sua identificação é motivada por traços particulares, e não pela existência de uma heterogeneidade constitutiva geral.

¹⁰ Este último, no contexto teórico explicitado por Genette, não é um termo que possa ser confundido com as definições do Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, segundo as quais é uma “forma de apresentação ou organização de informações escritas” geralmente “implementadas em meio eletrônico computadorizado”. Ou seja, a relação hipertextual definida por Genette é de natureza puramente cognitiva e não depende de uma forma de estruturação ou organização visual “no qual as remissões correspondem a comandos”.

de pinturas de postais de pinturas famosas realizadas nos anos oitenta do século passado. Existem modos de citar que variam segundo o tipo de relação que o artista queira estabelecer diretamente com um aspecto do contexto da obra que cita. No caso da pintura *Study for a portrait of Van Gogh VI* (1957) de Francis Bacon, a homenagem tem um sentido de continuidade histórica: a artista constrói uma ponte com a obra de Van Gogh que simboliza uma tradição a ser levada adiante, ainda que o uso do código pictórico seja diferente. Não é uma forma de plágio, como poderia ter sido um tipo de “empréstimo” sem referência explícita à obra citada, mas sim uma alusão, ou seja, a apreensão de seu sentido pressupõe a percepção da relação entre ambas as pinturas.

O paratexto une o texto ao sistema semiótico ao qual pertence. Ao mesmo tempo em que é considerado um componente do texto, como a moldura ou as etiquetas, pode ser ignorado pelos puristas que não aceitam que estes mesmos elementos sejam dignos da atribuição de *status* de componente interno da obra tanto quanto a assinatura do artista. Por esta razão, em muitas ocasiões, sua disponibilidade na exposição parece ter sido deliberadamente subestimada ou, como sua contrapartida, a capacidade cognitiva do público para contextualizar o evento parece ter sido sobrevalorizada. As situações em que as etiquetas não são colocadas próximas às obras ou que fornecem informações insuficientes são frequentemente justificadas por um diagnóstico de perfil de público, situado *acima da média*. Em outras ocasiões, considerando a existência de uma função paratextual para todos os catálogos de exposição, estes são ostensivamente auto-referenciais ao reproduzir não mais as obras expostas mas sim o processo de montagem, os croquis do curador ou do autor do projeto arquitetônico, depoimentos sobre a concepção geral, textos institucionais diversos ou até mesmo os currículos de outros agentes no projeto que não são os autores das obras expostas!

O terceiro tipo de “transcendência textual” para Genette é a *metatextualidade*, que equivale ao “comentário”. A relação entre textos, neste caso, se dá por meio de uma citação em que o citado por vezes é implícito. Ao citar sem explicitar, a relação torna-se invisível para aqueles cuja grade de leitura não permite identificar um tipo de transtextualidade. Neste caso, a proximidade, acessível apenas ao sujeito que é capaz de compreender tanto o alcance conceitual quanto o expressivo da obra citada, ou apenas uma das dimensões perceptivas, é hermética. Se não sabemos que Marcel Duchamp realizou *Fountain* (1917) e que esta palavra significa fonte em português, não somos

capazes de estabelecer uma relação dessa obra com *Fontes* (1992), de Cildo Meireles, uma vez que esta não apresenta nenhuma semelhança visual ou plástica com a obra de Duchamp¹¹.

Por outro lado, a relação *Fountain/Fontes* utilizada para exemplificar o metatexto, pode servir como um caso cuja análise permita descrever outro tipo de transtextualidade: a do hipertexto. Nesta, a precedência é temporal: um texto – hipertexto – é unido a outro – hipotexto – que o antecedeu. O hipertexto difere do comentário. Ele deriva do hipotexto de um modo descritivo ou intelectual, ou seja, por meio de uma transformação em que o primeiro é evocado de um modo mais ou menos perceptível. O hipertexto não contém necessariamente uma citação, porque possui uma integridade textual própria. Atribuímos aos objetos artísticos uma função hipertextual na medida em que evocam as realizações de autores passados. Sua natureza material permite identificar as marcas do fazer de um sujeito que, ao menos historicamente, não coincide com o autor da obra que evoca. Como exemplo, a obra *The Bachelors* de Sherrie Levine não nos remete diretamente à *The Bride Stripped Bare By Her Bachelors, Even* de Marcel Duchamp enquanto obra pictórica. Transformação *simples* ou *direta* é a que ocorre quando os espaços desenhados por Piranesi são transformados por Escher em outros espaços. Outras transformações são mais complexas e indiretas como a que ocorre com *Fountain*. O visitante pode entrar na instalação *Fontes*, perder o senso de orientação durante o percurso e sair.

A imitação também é, sem dúvida, uma transformação, mas que envolve um processo mais complexo porque pressupõe um modelo de competência genérica que tenha sido previamente constituído a partir de uma única obra. Por outro lado, a existência de imitações a partir de uma obra referencial ou modelar indica que esta é fértil a ponto de gerar um número infinito de performances.

Naturalmente, pode-se considerar que a imitação não é sempre vista pelo autor como uma manifestação de admiração por seu trabalho. Imita-se o estilo da obra, ou as marcas deixadas no texto que denunciam as escolhas de um autor no exercício da linguagem, com um modo próprio de agir e relacionar os elementos em sua obra.

¹¹ Cf. MARTINEZ, 2003.



Arquitextualidade é uma relação abstrata e implícita, construída de modo a vincular uma obra a um grupo de obras às quais se assemelha por traços que não são, necessariamente, perceptíveis. Pode-se considerar o gênero como um dos aspectos do arquitexto, embora esta relação esteja sempre sujeita a oscilações provocadas pelas especificidades de cada momento histórico. É por meio desta relação aberta com o arquitexto que as obras são analisadas em cada contexto relacional de exposição. Para exemplificar esta afirmação podemos citar a obra de Gordon Matta Clark e suas relações com a intervenção urbana, com o uso do espaço negativo na escultura moderna, com a apreensão fragmentada da forma volumétrica ou com o Dada. Essas aproximações não são mutuamente excludentes, e nenhuma é definitiva ou totalizante.

Se a delimitação das fronteiras do texto pode demandar na análise o tratamento de uma tipologia da transtextualidade, encontra-se na delimitação das fronteiras do sujeito que o produziu um desafio similar. Em alguns casos, argumenta-se que o sujeito é mais palpável do que o contexto. Afinal, sempre é possível pressupor que um texto foi produzido por um sujeito. Ou seja, ainda que uma obra de arte possa ser analisada de modo desvinculado do contexto em que é exposta ou ao qual sua interpretação parece estar vinculada desde a sua gênese, seu autor é pressuposto na percepção de um objeto que, para existir, pressupõe um processo de produção. Este processo, de conversão de meios e escolhas ao alcance de um sujeito, é recuperado por meio da análise que atribui às qualidades perceptíveis do objeto a existência de uma instância na qual o sujeito realiza no mundo sua capacidade de produzir textos. Deste modo, o contexto é o da sua realização por um autor, em certo momento de uma trajetória de produção artística.

Referências bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BAL, Mieke; BRYSON, Norman. Semiotics and Art History. *The Art Bulletin*, New York, vol. 73, n. 2, Jun 1991, p. 174-208.

BARTHES, Roland. Da obra ao texto. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988. p. 71-78.



BAZIN, Germain. *The museum age*. New York: Universe Books, 1967.

CALABRESE, Omar. *Como se lê uma obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 1997.

GENETTE, Gerard. *Palimpsests: literature in the second degree*. Lincoln and London : University of Nebraska Press, 1997.

MARTINEZ, Elisa de Souza. Fontes : dois contextos expositivos para a incomensurabilidade. *Galáxia*, São Paulo, n. 5, p. 71-89, 2003.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*. São Paulo: Editora Cultrix, 1999.