

# PROPOSIÇÕES PARA UMA ESTÉTICA FIGURAL DO RETRATO: O OCASO DO SUJEITO NOS RETRATOS DE FRANCIS BACON E PEDRO COSTA

Diogo Nóbrega<sup>1</sup>

**Resumo:** Este ensaio visa circunscrever o estatuto filosófico do retrato no espectro da experiência artística contemporânea. O argumento desenvolve-se em três momentos. 1º desenharemos uma arqueologia breve do conceito, desvelando no seu espaço etimológico a tensão ou dialética que desde sempre o acompanha, promovendo, simultaneamente, a apresentação e o recuo da figura humana que nele se inscreve (Nancy 2014); 2º tomando como escopo o tríptico “Study for Three Heads” (1962), de Francis Bacon, analisaremos a assunção do retrato enquanto dispositivo que ilide e abole a possibilidade de um sujeito retratado, i.e, de uma figura (corpo) estável e auto-reiterada. A partir de uma problematização da composição estética enquanto captura de forças (Deleuze 2011; Gil 2005), acompanharemos a sucessão de factores que nos permitem discernir em tal figura uma vocação propriamente figural (Lyotard 2002), não re-presentativa; 3º examinaremos as condições de reversibilidade dos pressupostos estéticos de Bacon no espaço cinematográfico de Pedro Costa. Para tal, tomaremos como exemplo o plano inaugural do filme *Ossos* (1997), formalmente um retrato, nele descobrindo as condições de uma ruptura com paradigmas perceptivos que nos prometem, no âmbito de um cinema popular/comercial, uma figura ideal, unívoca e transparente.

**Palavras Chave:** Rosto; retrato; força; devir; Francis Bacon; Pedro Costa.

**Contato:** diogo\_nobrega\_@hotmail.com

*Le propre du visible est d'avoir une doublure d'invisible au sens strict, qu'il rend présent comme une certain absence.*

Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*.

## I. Retratar, Retrair – Etimologia e espaço semântico do retrato

No espectro das línguas oriundas do latim, o italiano *ritratto* preserva uma especial complexidade semântica. A palavra encerra uma dupla significação: re-presentação de uma pessoa/rosto, cujo eco se prolonga, modalizado, numa miríade de idiomas (*Retrato*,

---

<sup>1</sup> Cineasta e investigador. Doutorando em Estudos Artísticos na FCSH.UNL, onde prepara uma tese sobre o cinema de Pedro Costa. Publicou e apresentou vários artigos científicos com incidência em domínios epistemológicos tais como Cinema e Filosofia; História e Teoria da Imagem; Teoria da Figura; Teoria do Sujeito e Metodologias de Análise de Imagens.

Nóbrega, Diogo. 2016. “Proposições para uma estética figural do retrato. O ocaso do sujeito nos retratos de Francis Bacon e Pedro Costa”. In *Atas do VI Encontro Anual da AIM*, editado por Paulo Cunha, Susana Viegas e Maria Guilhermina Castro, 123-133. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-6-9.

*Portrait, Porträt..*), e “recuo” ou “retirada” (*tirare indietro*), vale dizer, desaparecimento, desaparecimento como efeito/propriedade do retrato.

O conceito designa, então, não apenas a apresentação imitativa de um modelo ou original, o sentido de produção de semelhança com que vulgarmente o acolhemos, por exemplo em português, mas, também a desaparecimento do *outro* no contexto da sua própria re-presentation.

Dir-se-ia que uma estrutura conceptual de tipo propriamente dialético – no sentido benjaminiano de movimento indecível, infinito - parece enformar o conceito desde sempre, obrigando-nos a considerar a sua força teórica intrínseca segundo um duplo enfoque/movimento. Por um lado, o retrato configura, geralmente, um processo/gestualidade que destaca/imprime os traços distintivos de um rosto. Note-se, a este título, que um vocábulo vizinho como *effigies* (do lat. *effigies*) procede da mesma raiz (“fig-”) que os termos *ingere* (modelar) e *factor* (modelador, escultor), sendo, deste modo, possível vislumbrar uma ligação original entre retrato e matéria, mas, também, entre retrato e fazer manual. O conceito aproxima-se, a este nível, de uma operação de *mise en présence*, logo, de substituição do modelo pela imagem. “Não lhe falta senão falar”, diz-se. Por outro lado, devemos igualmente considerar, neste processo, a excisão do traço/contorno, o seu deslocamento para um fora do modelo a re-presentar. Com efeito, o italiano *ritratto* reteve a composição do latim *trahere, traciare*, i.e, tirar/trazer, traçar. O prefixo *re* indica, justamente, o deslocamento a que nos referimos. Aqui, o problema parece ser o da pura reprodução/semelhança, mimese (do gr. *mimesis*, “imitação”), confundindo-se a análise com um exercício comparativo.

O lugar do retrato no âmbito de uma filosofia da arte, constrói-se, pois, considerando a tensão ou intervalo permanente em que ele se elabora entre um traço/materialidade objectual, autónoma, e a fabricação de semelhança, i.e, entre presença e re-presentation.

Neste matéria, é da maior relevância evocar a intervenção de Jean-Luc Nancy:

“Dans le portrait l’autre se retire. Il se retire en se montrant, il fait retraite au sein de sa manifestation même. (...) il est retiré dans sont altérité. Mais ce retrait révèle le mystère de cette altérité: il ne le dévoile pas, il révèle au contraire qu’il s’agit d’un

mystère – et que sans doute il n'est pas question de le dissiper” (Nancy 2014, 18).

Segundo Nancy, o retrato funciona, então, como uma espécie de dispositivo de aproximação a um mistério que atravessa/distingue o *outro* retratado, o mistério da sua própria alteridade. Aqui, o argumento do filósofo faz perigar uma ideia convencionalizada de retrato como forma de reconhecimento/re-presentação de um *si-mesmo*<sup>2</sup> originário do sujeito. Para Nancy, o retrato não parece poder senão fixar uma percepção flutuante, acêntrica, o puro movimento de heterogénese de um “si” necessariamente “alterado”. Todo o trabalho teórico à volta do conceito deverá, então, considerar não apenas o desaparecimento do *outro* retratado no contexto da sua própria re-presentação, mas o desaparecimento de um *em-si* do sujeito.

Ora, o entendimento clássico do retrato enquanto re-presentação do humano, supõe, justamente, a presentificação de uma ipseidade estrita. Toda uma ontologia do ser singular intervém como endocondição de um tal regime da imagem, o que se torna explícito se nos propusermos, por exemplo, inventariar a terminologia com que, historicamente, se ajustou o problema. De facto, a escolha favoreceu sempre um conjunto de noções problemáticas, como sejam as de “alma”, “personalidade”, “natureza”, “substância”, etc., dirigidas a uma coesão essencial do sujeito que o retrato inscreveria.

Na verdade, trata-se de um contexto ainda bastante presente nos discursos sobre arte contemporânea. Vejam-se os casos de Maria Augusta Babo, que nos propõe o retrato como dispositivo que “convoca a interioridade do sujeito, produzindo a sua identidade” (Babo 2003); ou de Bart Verschaffel, consignando a um “eu profundo, oculto” a finalidade do retrato (Verschaffel 2007).

Por outro lado, a análise de Julia Kristeva parece aproximar-se de Nancy na demanda comum de se distanciarem de modelos de pensamento que compreendam o sujeito como instância ideal: “le sujet unaire n'est qu'un moment, une phase d'arrête, disons une stase, excédée par le mouvement et ménacée par lui” (Kristeva 1977, 68).

---

<sup>2</sup> Servimo-nos, aqui, de tal categoria de acordo com um paradigma propriamente junguiano ou analítico. Para a psicologia analítica o “Si-mesmo”, em redor do qual gira o Eu, é, numa definição clássica, generalista, o centro potencial do psíquico. Contudo, o “Si-mesmo” também é o perímetro que, simultaneamente, abraça a consciência e o inconsciente; é o centro desta totalidade, tal como é o centro da mente consciente.

Distintamente, Kristeva (1977) sugere que se discuta o sujeito como processo, i.e, como possibilidade infinita, pura forma em devir.

Ora, o gesto crítico adequado a uma tal mudança de paradigma consistirá, face a um retrato, em considerar uma figura instável, sem eixo de referência central/invariante na sua relação com o mundo, doravante pensada de acordo com a cisão rítmica que a sustenta entre uma aproximação e um recuo, uma visibilidade e uma invisibilidade. A este nível, o conceito de “figural” de Jean-François Lyotard parece circunscrever a tensão/quiasma de que nos pretendemos aproximar, abordando a presença de uma dimensão de invisibilidade constitutiva do visível. Nesta matéria, o dinamismo a que Lyotard procura dar forma conceptual não se baseia na canónica oposição visível/invisível, mas no contágio entre ambos os domínios. O seu axioma é o seguinte: o invisível é inerente ao visível, designadamente no que este encerra de figurativo, como elemento que produz a sua figurabilidade. No plano de uma teoria da figura, não se trata, assim, de formular qualquer tipo de oposição a um regime figurativo, mas de nele perceber uma perturbação, um inconsciente (Lyotard 2002).

A partir daqui, dever-se-á considerar a figura como uma espécie de fenómeno de fronteira, nem visível, nem invisível, mas “entre-mundos” (Rodowick 2001). O espaço conceptual de Lyotard agencia, pois, uma espécie de presença/ausência, cujo modelo se poderá buscar numa relação de tipo *fort-da*, tal como prescrita pela psicanálise<sup>3</sup>. Através do conceito de figural começa, então, a compreender-se o ser-aí essencialmente transgressivo da figura que o retrato dá a ver, face a modelos interpretativos que a pretendam fixar.

## **II. Francis Bacon - da imanência como possibilidade plástica**

A fecundidade teórica do figural permite-nos conjugar o conceito ao infinito, franqueando, aliás, qualquer tipo de dependência face a modelos/estruturas da psicanálise. De facto, o texto fundador de Lyotard encontrou o seu paradigma no sonho, no desejo e no inconsciente freudianos, cuja dinâmica pulsional, disruptiva, define um espaço original/originário que se não estrutura como linguagem (*logos*), mas como

---

<sup>3</sup> O processo a que nos referimos encontra o seu contexto original no segundo capítulo de “Jenseits des Lustprinzips” (1920), de Sigmund Freud. Disponível em português em Freud 2009.

campo de forças <sup>4</sup>. Neste sentido, Gilles Deleuze oferece-nos uma releitura particularmente original, redesenhando o conceito em termos de corpo, sensação e devir.

Em “Francis Bacon/ Logique de la Sensation”, Deleuze introduz pela primeira vez o figural na sua obra. O filósofo servir-se-á do conceito para autonomizar a figura que ele próprio discerne no trabalho de Bacon, face a um regime representativo da imagem pictural. No cerne de tal figura, Deleuze desvela, assim, não já a potência transgressiva do desejo, mas a da sensação e do afecto, da pura força vital.

O esquema deleuziano encontra, justamente, no conceito de força o agente que lhe permitirá problematizar a articulação entre visibilidade e invisibilidade da figura. Recuperemos a sua tese original:

“Em arte não se trata de reproduzir ou inventar formas, mas sim de captar forças. (...) A tarefa da pintura define-se como tentativa de tornar visíveis forças que o não são” (Deleuze 2011, 111).

Em pintura como nas outras artes, tratar-se-ia, então, de perturbar um esquema de carácter mimético face às formas existentes do real e da história da arte. Inversamente, Deleuze distingue uma espécie de latência do visível como carácter/destino da produção artística, um desvio ou ruptura propriamente figural que lhe caberia captar.

Nestas condições, o artista parece devir um operador no plano de uma etiologia estritamente imanente. A sua atividade confunde-se com um diagnóstico de forças que se agitam, justamente, num plano imanente do visível.

No âmbito específico da obra de Bacon, Deleuze poderá, assim, propor uma espessura energética, referida a forças que investem a figura sob a forma de uma desfiguração. Ora, o território de fixação semântica/filosófica de tal figura reenvia, na análise deleuziana, para o domínio corporal. “Desde o início, a Figura é o corpo” (Deleuze 2011, 53). As forças que o filósofo designa neste contexto são, então, forças físicas que se distinguem umas das outras na medida em que deformam/desfiguram diferentemente os corpos sobre os quais se exercem.

---

4 A propósito de um diálogo e, em grande medida, de um contínuo de sentido entre Freud e Lyotard, poder-se-á consultar a análise exaustiva de François Aubral em Aubral 1999.



Fig. 1 - Francis Bacon – *Study for Three Heads*, 1962.

Assim considerada, a economia visual do pintor irlandês permite-nos, portanto, especializar o problema de uma latência do visível, finalmente circunscrito, segundo Deleuze, ao domínio das forças que atravessam e designam um plano imanente do corpo humano. Face ao problema central da figura que Bacon dá a ver, dir-se-á, então, que ela ocupa o intervalo sensível entre o corpo existente e as forças que o afetam. Ora, a esse intervalo em que duas dimensões se articulam/contaminam no corpo, Deleuze chamará sensação. Assim, a figura que surge, finalmente, inscrita na tela, não é nem uma mera representação do visível (figuração), nem um plano puramente matricial/imanente do humano (abstração), mas a coordenada precisa em que ambos os domínios se encontram. “O que está pintado dentro quadro é o corpo, não na medida em que é representado como objecto, mas na medida em que é vivido como experienciando uma determinada sensação” (Deleuze 2011, 80). Pode, deste modo, dizer-se que a figura conserva um carácter sintético, afirmando o corpo como momento ou realidade rítmica, figural.

Deleuze encontrará o gérmen do seu pensamento na noção de “corpo sem órgãos” (CsO), de Antonin Artaud, situando, assim, a figura de Bacon num estado corporal anterior à representação orgânica. Aqui, o filósofo sublinhará a ausência radical de organismo, i.e, de uma estirpe particular de dispositivos (ânus, esófago, estômago..) que regulam e encarceram a “vida” do corpo. De acordo com Deleuze, existe uma realidade energética e intensiva que, no corpo, não determina dados representacionais, mas variações alotrópicas, devires. A figura de Bacon apresentará, então, limiares, níveis,

movimentos cinemáticos e tendências dinâmicas, assumindo um carácter excessivo/espasmódico que rompe a atividade orgânica.

Em tais prerrogativas, reconhecemos o embrião de uma rigorosa crítica do sujeito. Para a compreendermos, convirá, porém, retomar/decompor, um pouco mais completamente, o conceito de sensação. Ora, no esquema deleuziano, uma sensação não é um sentimento, não está na dependência dos esquemas privados de um sujeito particular, nem submetida, portanto, à diluição apropriativa no âmbito do já-sentido. Em contrapartida, a sensação designa, na ordem do experimentar e do sentir, aquilo que excede a afirmação do sujeito enquanto vida sentimental constituída, orgânica. Torna-se, então, claro que a uma lógica da sensação deverá corresponder, necessariamente, uma lógica do “devir outro” do sujeito, inibindo, portanto, o papel cristalizador de uma entidade constituída de forma estável/auto-reiterada, de modo a aceitar as múltiplas formas de des-figuração que a sensação desencadeia.

Veja-se o exemplo do tríptico *Study for Three Heads* (1962) (Fig. 1). Dir-se-ia que o autor se esforça por mobilizar um dispositivo que obste uma certa nitidez do rosto humano, ou antes, de uma dada organização da face. De facto, o rosto perdeu os seus dados probabilísticos ao ser submetido a um arsenal de procedimentos concretos, de marcas livres a escovagens, que convergem para esse fim. A conseqüente agitação que deforma a figura, a dilatação das narinas, o prolongamento da boca, funcionam como zonas do organismo neutralizadas, libertando o rosto de uma representação orgânica.

Bacon parece captar feixes distintos de forças não visíveis que sobrevêm, finalmente, investindo a figura sob os mais variados ângulos. Nestas condições, um plano propriamente imanente parece conquistar uma possibilidade plástica, confundindo-se a atividade do artista com uma detecção aplicada de fluxos energéticos que desorganizam o rosto, dele permitindo, apenas, uma percepção instável e flutuante. O rosto (rostos..) parece, então, funcionar como superfície onde se inscreve/atualiza o poder de um múltiplo devir do sujeito, conformando, justamente, a sua apresentação pelo retrato um dispositivo privilegiado de criação de multiplicidades.

Ao localizar o seu projeto como retratista no intervalo figural entre o visível e o invisível do rosto, entre as suas coordenadas figurativas e a latência energética que as

desfaz, Bacon reinventa a arte do retrato como captura não já de um sujeito absoluto, mas de uma figura disponível, agora, para o infinito como forma que o retrato reivindica.

### III. Pedro Costa – um excesso do visível

Nos termos em que se conjuga na obra de Bacon, a problemática da figura encontra, na poética de Pedro Costa, um *locus* privilegiado de reversibilidade/expansão das suas mais elementares prerrogativas. Dir-se-á, desde logo, que, num e noutro caso, a visão do espectador colide com o inelutável volume dos corpos humanos fixados como estrutura primeira de todo o conhecimento/visibilidade. Também para Costa, o corpo é a figura. A partir daqui, interessar-nos-á, sobretudo, formalizar o quadro geral de acordo com o qual o corpo, neste contexto, deverá ser pensado. A esse título, tomaremos como exemplo o plano inicial de *Ossos* (1997) (Fig. 2), por nele se condensar o essencial do pensamento do cineasta nesta matéria.

De um ponto de vista morfológico, dir-se-ia tratar-se não apenas de um plano-sequência fixo mas, justamente, de um retrato. Começemos por distinguir dois momentos na sua percepção: 1) o reconhecimento da figura de uma jovem com características visíveis determinadas: cabelos negros, lisos, rosto alongado, camisola negra, etc.; 2) o impacto concomitante de uma presença que excede o conjunto visível: não é apenas uma jovem que está ali, mas o enigma que a ultrapassa e que parece habitá-la do interior, devendo acrescer as características que anteriormente enumeramos de uma substância perceptiva singular.

Consideremos esta ideia de um excesso do visível. Versando sobre a obra de Bacon, verificamos que o corpo/rostro visível se deixa envolver/perturbar por um regime particular do invisível. Verificamos, também, que esse regime reenvia para uma imanência energética, referida a forças que investem a figura sob a forma de uma desfiguração. Ora, algo de semelhante parece ter lugar no espaço fílmico de Costa. Tal como Bacon, o cineasta situa o seu projeto no intervalo entre a figura visível e as forças que a afectam, ainda que estas refluem de outro modo na visibilidade da figura. Com efeito, em Costa não existe desfiguração, mas um processo inteiramente distinto que será necessário, doravante, circunscrever.





Fig. 2 – Pedro Costa – *Ossos*, 1997.

No decurso do plano em apreço, vemos como a cada situação/postura corporal parece corresponder um estado particular do corpo, de tal forma que somos impedidos de indicar, por hipótese, uma “percepção pura”, “objectiva” do corpo, como se houvesse um “objecto corpo” e não, como na verdade se constata, um corpo sempre diferente daquilo que é, um “devir outro” do corpo. De facto, não existe uma situação rígida/estável do corpo, mas apenas um devir como vector permanente da vida do corpo. Nestas condições, não há repouso, mas sempre um infinito de ínfimos movimentos que impedem a determinação de uma forma e de um estado corporal fixos. “O corpo – explicita José Gil – deve ser definido como um complexo de possíveis” (Gil 2005, 294), apresentando-se como superfície onde um não-inscrito se “esboça”, influenciando, exatamente por isso, na sua visibilidade. Ora, esse espaço-tempo da não inscrição designa, como vimos, uma espessura/circuito imanente de forças que se inscrevem no corpo/rosto, como linhas ou contornos que se agravam, abrindo, por hipótese, espasmos, contorções ou desdobramentos como possíveis em nós.

Neste ponto do percurso, perguntar-se-ia de que instrumento de análise nos poderemos servir para pensar o intervalo específico entre a visibilidade do corpo e o não-

inscrito que a afecta? A este título, Gil proporá o conceito de “pequenas percepções”, ou seja, de sensações mínimas, infinitesimais, que esgrimem e dão a ver “formas de forças” (Gil 2005), permitindo-nos situar a esse nível a experiência que o plano em análise nos oferece.

Observamos, de facto, como a figura avança/recua, piscando os olhos, rebatendo o corpo, a cabeça contra a parede. Dir-se-ia que o corpo é vivido em estado nascente, animado do interior, como se um movimento de libertação de forças se efetivasse sobre a carne, incarnasse sobre o visível do corpo, vivificando-o com a sua própria intensidade, indicando – e é isso a intensificação – o movimento/vibração exata dos braços e das pernas, dos lábios e do olhar. Costa ensaia uma aproximação ao problema quando refere: “a pequena dúvida nos olhos, aquele leve tremor dos dedos (...) todos os dias tinha à minha frente uma realidade que me levava mais longe do que a mera superfície que se cola aos olhos e à lente” (Costa 2011, 29). O dizer do cineasta, parece indicar, de facto, o carácter da figura que o seu cinema penetra e expõe, nos moldes em que a vimos abordando. O autor não apenas distingue, na figura, uma vocação propriamente figural, i.e, a articulação de uma superfície trivial/constituída com uma distância ou vazio que nela se torna presente como uma certa ausência, como identifica a natureza energética do intervalo em que ambas as dimensões se entrecruzam, sugerindo vibrações nos dedos, no olhar, percepções ínfimas que designam a coordenada específica em que um feixe invisível de forças investiu a visibilidade da figura.

Nestas condições, Costa parece iluminar com uma inteligibilidade nova o problema do retrato, e, em particular, o problema do retrato no cinema. Toda a relação perceptiva que o espetador mantém com a figura se vê alterada, face a paradigmas que a prometem e distinguem como relação de poder/propriedade de um sobre o outro. No cerne do plano que escolhemos para exemplo, detemo-nos no limiar de dois movimentos contraditórios: ver uma determinada figura significa perde-la, sentir que ela nos escapa na sua apresentação, funcionando como índice do seu próprio afastamento.

Caber-nos-ia, finalmente, perguntar como é que isto acontece? De que meios se serve Costa para se aproximar de uma figura desta natureza? O cineasta não recorre, como Bacon, a uma coorte de procedimentos técnicos que convergem para desfazer a visibilidade/estabilidade do humano. Os meios do cinema consentem que o autor

mobilize estratégias porventura mais subtis, permitindo que um processo de turvação da figura adquira consistência no tempo, na duração que o cinema pode moldar, construindo a sua obra sob o signo do plano-sequência, preferencialmente fixo. Assim, se Bacon nos dá a ver uma imagem sintética, fixando um corpo afectado por múltiplos domínios sensitivos simultaneamente, em Costa, de outro modo, deparamo-nos com um antes e um depois, a aparição e desaparecimento de inúmeras e plurais sensações que se sucedem ao longo do plano. O carácter sintético da imagem de Bacon, devem, então, expandido/analítico na obra do cineasta português.

O rosto da jovem de *Ossos* parece finalmente iludir qualquer tipo de modelo/tentação identitária, propondo-se, distintamente, como superfície infinitamente móvel/plural, independente de normas estéticas, culturais, sociais e políticas que a pretenderam circunscrever enquanto símbolo ou ícone, enquanto absoluto do sujeito.

O rosto, neste contexto, não oferece ao sentido a miragem de um único reflexo, exibindo, diversamente, uma falta ou enigma, um conhecimento lacunar, cujo único e inelutável princípio se deve buscar no devir que diferirá sempre a hegemonia “Um”.

## BIBLIOGRAFIA

- Aubral, F. 1999. “Variations figurales”. In: Aubral, F. & Chateau, D. (eds). *Figure, Figural*. Paris: L’Harmattan, 197-243
- Babo, Maria Augusta. 2003. “Olhando o olhar no retrato”. In: Gil, José & Cruz, Maria Teresa (org.). *Revista de Comunicação e linguagens – Imagem e Vida*. Lisboa: Relógio D’Água.
- Costa, Pedro. 2013. *No Quarto da Vanda*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Deleuze, Gilles. 2011. *Francis Bacon/ Lógica da Sensação*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Deleuze, Gilles. 2000. *Différence et Répétition*. Paris: PUF.
- Freud, S. 2009. *Para Além do Princípio do Prazer*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Gil, José. 1999. “O Retrato”. In: Lhote, J.F. et all. *A arte do retrato – quotidiano e circunstância*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 10-31.
- Gil, José. 2005. *A imagem-Nua e as Pequenas Percepções / Estética e Metafenomenologia*. Lisboa: Relógio D’Água.
- Kristeva, Julia. 1977. “Le sujet en procès”. In: Kristeva, Julia. *Polylogue*, Paris: Seuil, 55-106.
- Liotard, Jean-François. 2002. *Discours, Figure*. Paris: Klincksieck.
- Nancy, Jean-Luc. 2014. *L’Autre Portrait*. Paris: Galilée.
- Merleau, Ponty, Maurice. 1985. *L’Œil et l’Esprit*. Paris: Folio.
- Rodowick, David. 2001. *Reading the figural, or Philosophy after the New Media (Post-Contemporary Interventions)*. Durham: Duke University Press.
- Verschaffel, Bart. 2007. *Essays Sur les Genres en Peinture*. Paris: La Lettre Volée.