



A CONTEMPORANEIDADE DE HILAL SAMI HILAL E OS ANOS 1960

HILAL SAMI HILAL'S CONTEMPORARITY AND THE 1960S

Jéssica Galon da Silva Macedo¹

RESUMO

O presente artigo tem como objetivo relacionar as transformações que envolvem a relação entre arte e vida a partir dos anos 1960 para identificar e compreender a problemática artística constituída pelos modos de espacialização e a especificidades do sítio nas instalações “Constelações” e “Seu Sami”, de Hilal Sami Hilal, e sua contribuição no debate crítico contemporâneo. Para tal, suscitaremos as transformações conceituais que envolveram os trabalhos artísticos dos últimos anos com ênfase no papel do espectador, apoiados em pesquisa bibliográfica.

PALAVRAS-CHAVE

Anos 60; Hilal Sami Hilal; Espacialização; Espectador.

ABSTRACT

This article aims to relate the transformations that involve the relationship between art and life from the 1960s onwards to identify and understand the artistic problematic constituted by the modes of spatialization and the specificities of the site in the “Constellations” and “Seu Sami” installations. “By Hilal Sami Hilal, and his contribution to the contemporary critical debate. For this, we will make a brief historical overview of the conceptual transformations that have involved in the artistic works of recent years with emphasis on the role of the spectator.

KEYWORDS

1960s; Hilal Sami Hilal; Spatialization; Bystander.

UMA SÍNTESE DE BASES HISTÓRICAS

Durante muitos anos e até certo momento da cultura ocidental, a obra de Arte era pensada no sentido de agradar o seu encomendador, assim, o espectador se configurava pela pessoa que encomendava a obra, seja ela o Rei, um Mecena ou até mesmo a própria Igreja. Em meados do século XX, diversas transformações em modos de fazer e no entendimento dos papéis exercidos por artista, público e crítica promoveram o estabelecimento de novos

¹ Jéssica Galon da Silva Macedo possui graduação em Artes Visuais pela Universidade Federal do Espírito Santo (2012); Pós-Graduação em Arte e Educação e está cursando o Mestrado em Teoria e História da Arte pela Universidade Federal do Espírito Santo (2018). Atualmente é prof. do ensino básico, técnico e tecnológico do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Espírito Santo. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Arte e Educação. Contato: jessicagalon@hotmail.com.



paradigmas para o “mundo da Arte”. Um nova aproximação entre Arte e Vida, a concepção de obras abertas à participação, o experimentalismo de linguagens não tradicionais e novas mídias, o cruzamento com os campos da Comunicação, da Antropologia e da Filosofia, o uso do próprio corpo como meio expressivo e a desmaterialização são características da chamada Arte Contemporânea. Esses novos paradigmas, embora não excluam a Arte do campo da Estética, desfazem um monopólio secular dos modos de compreensão e concepção de trabalhos de Arte. As ideias, ou conteúdo conceitual, a atitude e a postura crítica passam, muitas vezes, a serem mais interessantes que o produto final.

Muitas dessas mudanças novas posturas surgem e são discutidas entre o final dos anos 1950 e o início dos anos 1970. Isso torna a década de 1960 extremamente rica no que concerne aos debates e experimentações da Arte Contemporânea. Esse fervilhante período reúne o crescimento, o aprofundamento e o nascimento de diversas vertentes e movimentos que se tornaram célebres, como o Minimalismo, o Neoconcreto, a Land Art, os Happenings e Performances, o FLUXUS, a Nova Figuração, o Pop e as ambientações e Instalações, que nos interessam em especial para este trabalho.

É justo dizer que tais transformações não surgiram como um rompimento completo com os ismos, mas sim que respondem a possibilidades já abertas em outros momentos. Ao priorizar o gesto em detrimento da criação de um novo objeto, Marcel Duchamp, já no início do século XX, cria uma relação do objeto com o espectador/ experimentador. A operação duchampiana de deslocamento do objeto funcional de seu contexto cotidiano para o “mundo da arte” estabelece tanto um questionamento sobre os limites estéticos das categorias tradicionais de representação (pintura, escultura e desenho) como confere um novo valor para a atitude.

Jasper Johns em seu texto “Marcel Duchamp (1887-1968)”, originalmente publicado em Artforum 7, n.3 , em Novembro de 1968, aponta o artista como um dos pioneiros da arte daquele século. Afirma ainda que ele moveu o seu trabalho através das fronteiras retinianas que haviam sido estabelecidas com o Impressionismo para um campo em que a linguagem, o pensamento e a visão agem uns sobre os outros. Ali, o trabalho mudou a forma por meio de uma complexa introversão de novos materiais mentais e físicos, anunciando muitos dos



detalhes técnicos, mentais e visuais a serem descobertos na arte mais recente (JOHNS, 2006, p. 203). Jasper Johns e outros grandes nomes emergentes após o “desgaste” do Expressionismo Abstrato, como Robert Rauschenberg, John Cage e Merce Cunningham, inseria-se no cenário das artes como um neo-dada. Além da defesa de uma “estética do cotidiano”, do uso de estratégias dadaístas e do experimentalismo, o grupo neo-dada buscava pensar a importância da presença e da teatralidade na construção dos trabalhos (WANNER, 2010, p. 139-140).

Teatralidade e presença seriam elementos importantes, também, para outra frente de pesquisa estética de fins dos anos 1950 e começo dos anos 1960. Os artistas minimalistas se dispõem a pensar a espacialidade expositiva e afirmam a possibilidade de objetos produzidos sem a interferência da mão humana, padronizados e reproduzíveis em seus corpos de metal, vidro e concreto. Sobre as propostas minimalistas, Michael Fried (2002), em “Arte e Objetividade”, contrapõe as ideias que defendiam uma obra “des-psicologizada” e pontua que a experiência agora passa de “física” à justamente “psicológica”. Fried diz que os termos poéticos e estéticos nos quais as obras minimalistas eram colocadas, operavam um jogo de relação entre o espectador, o espaço e o objeto, em detrimento da obra propriamente dita. Isso significava um rompimento com a tradição moderna.

A partir dos estudos expositivos dos minimalistas já é possível percebermos que a espacialidade e os modos de apresentação dos trabalhos com questionamento dos sistemas expositivos tradicionais foi um dos eixos centrais dos debates daquela década. Se questionar o domínio do retiniano colocava em foco os limites da representação bidimensional e ressalvava as atitudes mentais como fundamentais para o ato criador, questionar os sistemas expositivos e a espacialidade das obras trazia para o centro da discussão a escultura moderna e suas tradições. Rosalind Krauss (1984), no texto “A Escultura no campo ampliado”, ao considerar que alguns trabalhos podem ser não-paisagem, não-escultura, não-monumento e não-arquitetura, sugere o surgimento de uma nova linguagem artística. Kraus analisa que, à medida que os anos 1960 se prolongavam pelos 70 e que se começou a considerar como “escultura” pilhas de lixo enfileiradas no chão, toras de sequoia serradas e jogadas na galeria, toneladas de terra escavadas no deserto ou cercas rodeadas de valas, a palavra escultura tornou-se cada vez mais difícil de ser pronunciada (KRAUSS, 1984, p.130). Nesse ponto,



encontramos elementos que são parte do que nos interessa discutir aqui. Como se dão as relações do público com essa nova espacialidade? Se questionamos as bases da representação como mecanismo de comunicação da obra, o que esperar do espectador diante de trabalhos que não se prestam puramente para a contemplação? Perceberemos que tais questionamentos não desapareceram com o passar daquelas décadas, mas permanecem vivos e com força para impulsionar trabalhos como os de Hilal Sami Hilal.

É importante ressaltar que o período sintetizado nos parágrafos acima retrata, basicamente, o cenário norte-americano das Artes. Se extrapolarmos essa fronteira no Brasil, o Concretismo e o Neoconcretismo, podem nos apresentar outros desdobramentos e caminhos para os mesmos problemas em pauta.

O notável artista e crítico brasileiro Hélio Oiticica desenvolveu seu trabalho em torno da experimentação e de conceitualizações inovadoras para a Arte. Oiticica partiu de uma transição do quadro para o espaço com monocromia, o que foi o marco da tomada do espaço como elemento ativo da obra. Paralelo a isso, a ruptura da forma retangular do quadro apontava para a pintura como objeto no espaço. Como afirma o próprio artista em seu texto “A transição da cor, do quadro para o espaço e o sentido de Construtividade”:

O que chamo de uma grande ordem da cor não é a sua formação analítica em bases puramente físicas ou psíquicas mas a inter-relação dessas duas com o que quer a cor expressar, pois tem ela que estar ligada a uma dialética ou a um fio de pensamentos e ideias intuitivas para atingir o seu máximo objetivo que é a expressão. Considero esta fase da máxima importância em relação ao que se segue e sem sua compreensão creio que se torna difícil a compreensão da dialética da experiência que domino como estrutura, cor, no espaço e no tempo. A chegada à cor única, ao puro espaço, ao cerne do quadro, me conduziu ao próprio espaço tridimensional (OITICICA, 2006, p. 84).

Pensar a cor como elemento central para atingir a tridimensionalidade é considerá-la como estrutura fundamental da pintura. Executar a transição dessa estrutura-cor para o espaço é romper com os limites da pintura sem destruir o seu elemento fundamental. Com essa operação, Oiticica não apenas atinge o cerne da discussão moderna sobre os elementos constitutivos do meio pintura, como se utiliza dessa compreensão para executar um movimento de “evolução” contínua em seu trabalho, o que atinge, inevitavelmente, o papel do espectador.



Em “Esquema geral da nova subjetividade” (2006, p. 163), Oiticica, ao enfatizar as transformações conceituais daquele momento na arte, afirma que a “Nova Objetividade” consistiria de uma reformulação de um “estado da Arte brasileira” cujas características, entre outras são: participação do espectador (corporal, tátil, visual, semântica, etc); abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos; e tendência para exposições coletivas. O autor aponta duas maneiras de participação do espectador, uma que envolve “manipulação” ou “sensorial, corporal” e outra que envolve a participação “semântica” e conclui que os dois modos buscam uma participação “fundamental, total, não-fractionado”, que não se reduzem ao puro mecanismo de participar, mas concentram-se em significados novos, diferenciando-se da pura “contemplação tradicional”. Utilizamos aqui as teorizações de Oiticica para melhor compreender como essa participação se desenvolveu em seus trabalhos e, assim, adquirir conceituações necessárias para compreender um desenvolvimento análogo nas instalações de Hilal, aqui analisadas.

Assim como a transição para o espaço e a valorização da atitude mental foram fundamentais para a inserção não apenas contemplativa do espectador nas propostas de Arte, Oiticica já ressalva que a sensorialidade deveria ser uma questão a ser considerada. Isso significa que a materialidade da obra continua a ser relevante para os experimentalismos da Arte Contemporânea no Brasil, mas também em outras partes do globo. Alguns materiais e artifícios podem exercer o importante papel de incluir o espectador literalmente na obra de Arte como, por exemplo, experiências que utilizam equipamentos de vídeos gravando e simultaneamente exibindo a imagem do frequentador da exposição. Outro material capaz de promover a “fusão” do visitante com o trabalho artístico é o espelho, sua utilização foi recorrente naqueles anos, como nas experiências do artista Robert Morris. Em seu texto “O tempo presente do espaço” (1978, p 419), afirma que o espaço do espelho pode ser uma metáfora material para o espaço mental que, por sua vez, é a metáfora do “eu” para o espaço do mundo. Com obras de espelhos, o “eu” e o “mim” se encontram face a face. Assim, entendemos que também Hilal Sami Hilal coloca o espectador como parte da obra. Me refiro, especificamente, a instalação “Constelações”, na qual, ao entrar no espaço amplo do trabalho, o público seria “abraçado” pelos milhares de nomes registrados nas paredes e sua imagem seria refletida entre esses nomes. É possível relacionar essa experiência com o



encontro do “eu” com o “mim”. O mesmo artifício é também utilizado pelo artista em “Seu Sami” e ambas instalações serão analisadas durante o presente estudo.

O ESPECTADOR/PARTICIPADOR

A obra de arte na atualidade deve obrigar o espectador a olhá-la com olho tátil, olho que toca, que penetra e apalpa. O objeto artístico passa a fazer sentido quando em relação com o observador, não é que o objeto se tornou irrelevante, mas na situação como um todo que inclui o espectador, tudo conta como parte desse “todo”, a luz, o espaço, o tempo, o corpo. Michael Fried (2002, p. 134) diz que Morris deixa claro que enquanto na arte que precede o que é para ser experimentado no trabalho encontra-se estritamente em seu interior, a experiência da arte literalista² é a de um objeto em uma situação – que, virtualmente por definição, inclui o observador. Aqui, o objeto expositivo toma os “espaços” e produz uma presença cênica que demanda atenção e expectativa.

Nas instalações de Hilal Sami Hilal a arte se reconhece como uma estrutura de acontecimentos, de situações, de práticas, de teatralidade – termo que surge nos anos 60 para conceituar e refletir a complexidade de categorias artísticas que agora incluem o tempo, o espectador, a presença e a efemeridade no teatro e nas artes plásticas.

Em “Seu Sami”³, o visitante é arrebatado pela monumentalidade da instalação situada na enorme sala de 60m em que governa um enorme vazio que se dá pelo próprio espaço que é muito longo. As duas extremidades são a sala do amor e a sala da dor com espelhos ao fundo e entre elas um grande corredor de penumbra. As mantas ou estruturas de papel⁴, compostas por quatro grandes painéis de trapo que medem 5,20 x 9,60 m, são penduradas aos pares em cada lado. “A Obra revela memórias e paralelos entre presença e ausência, luz e sombra, vazios e materialidade” (CIRILO, 2012, p.279).

De maneira intuitiva o trabalho de Hilal nos sugere afinidade com a temática da memória, do tempo, do vazio, da morte, do lugar, porém como obra aberta que é, Hilal constrói o caminho, a ponte, o entre, e nos obriga a fazer a conexão. “O artista não tem nenhum

² Michael Fried utiliza o termo “Literalista” ao se referir a arte Minimal.

³ Importante exposição de Hilal realizada em 2007, no Museu Vale em Vila Velha – Espírito Santo.

⁴ O artista trabalha a massa do papel em bisnagas desenhando seus arabescos sobre uma superfície, depois da secagem o papel é retirado e o resultado é um manto com incrível textura, linhas e vazios.



controle sobre a maneira como o observador vai perceber o trabalho, uma vez saído de suas mãos. Pessoas diferentes vão entender a mesma coisa de diferentes maneiras” (LEWITT, 2006, p.179).



Figura 1 - Hilal Sami Hilal, Seu Sami, 2007. Fonte: Catálogo Seu Sami 2008.

O artista tinha cinco anos quando o pai adoeceu e 12 anos quando morreu vítima de doença cardíaca. Ao utilizar a temática da ausência de seu pai nesta obra, o artista convoca o espectador a entrar em seu mundo e transformá-lo uma vez que ao circular pela instalação o observador se vê parte da mesma, constrói suas referências a partir da experiência sensorial contribui com a sua vivência para que a obra aconteça.

A presença corporal do espectador é requerida para que a obra de fato se realize, uma vez que a temporalidade da experiência se confunde com a do trabalho que cobra do visitante a redefinição constante de sua posição e percepção que para Fried (2002) essa condição definiria a “teatralidade”, basicamente um “efeito teatral”, uma espécie de “presença de palco”.

Em 2016, no Palácio José Anchieta, Hilal convoca a comunidade para adentrar ao local por meio do projeto “Constelações” em que foram convidadas sete escolas da rede estadual de educação do Espírito Santo para participar da escrita dos nomes. Os alunos contribuíram com suas memórias e afetos por meio da caligrafia na escrita de seus nomes, de seus



parentes e pessoas queridas em oficinas ministradas nas próprias escolas. Os dez mil nomes produzidos deram vida à instalação “Constelações” (figura 2).



Figura 2 - Hilal Sami Hilal, Constelações, 2016. Fonte: disponível em <https://secult.es.gov.br/abertura-da-exposicao-constelacoes-de-hilal-sami-hilal> - Acesso em 21 Jan 2019.

“E se tivéssemos que, em uma palavra, resumir o que na memória não se reduz à representação diríamos o afeto.” (GONDAR, 2005. 25). Em “Constelações” (2016), a memória afetiva se traduz nos nomes das pessoas através da escrita. A disposição dos nomes nas paredes do museu se dá inspirada em “Noites Estreladas” de Van Gogh, - maneira encontrada por Hilal para organizar os nomes, formando assim uma grande constelação de nomes que traduzem identidade, memória e afetos dos participantes da obra pois para Stuart Hall, memória e identidade têm íntima ligação, uma vez que uma contribui na construção da outra e estão ligadas. As pessoas são resultado das experiências vividas somadas as suas memórias individuais e coletivas. Nos relatos de adolescentes (2016), que participaram da escrita dos nomes e visitaram à exposição, observa-se reflexão sobre existência, pertencimento, identidade:

Você chega na exposição e encontra aquele monte de nomes e pensa: qual é o meu lugar neste espaço? Eu sou apenas uma pecinha, mas uma pecinha de algo muito maior, sensação de amplitude.

Quando encontra o seu nome, ao mesmo tempo que a pessoa se sente incluída, se sente também uma poeira em meio ao imenso universo.



Maria Aparecida Ramaldes (2015) ao interpretar as anotações nos documentos dos quais Hilal esboçou a montagem de “Seu Sami”, destaca a preocupação do artista em relação ao observador e declara:

Também observamos nas anotações (figura 3) de Hilal a constante preocupação com a construção do espaço expositivo. Ao que nos parece, em seus esboços o artista tem a preocupação de localizar o espectador frente à obra. Seus estudos, para além de pensar a relação de seu trabalho com a escala humana, demonstram o interesse de posicionar o espectador no ‘lugar da arte’, um entre lugares. Notamos no esboço abaixo (Figura 4) que Hilal planejou caminhos por ‘entre’ sua arte, para convidar o espectador a percorrê-los (RAMALDES, 2015, p. 74).

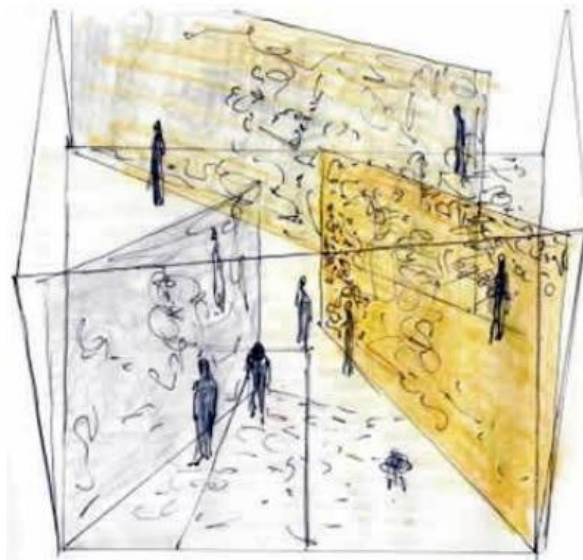


Figura 3 - Foto de documento do processo em Seu Sami de Hilal Sami Hilal. Fonte : Acervo LEENA – Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes, 2015.

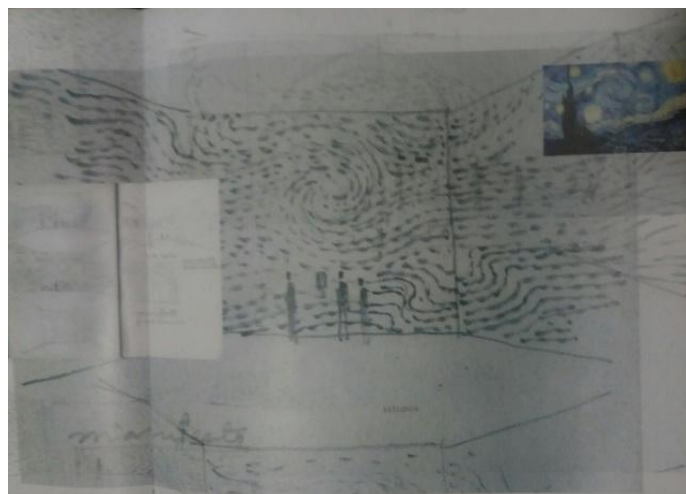


Figura 4 - Foto de documento do processo em Constelações de Hilal Sami Hilal. Fonte : Catálogo da Exposição, 2013.



A posição do espectador diante da obra nos trabalhos de instalação do artista aqui estudado parece ser uma questão recorrente, pois como observou Ramaldes nos desenhos de Hilal referentes a “Seu Sami”, igualmente é possível perceber nos croquis feitos pelo artista para a Instalação “Constelações” (figura 4).

ESPACIALIDADE

Segundo Morris (2006, p. 413) os primeiros exemplos de obras que enfocam intensamente o espaço podem ser encontrados em meados da década de 60 e complementando o que diz Morris, Donald Judd (2006, p. 99) afirma que o espaço é raso em todo o trabalho no qual o plano retangular é enfatizado, ou seja, nas pinturas tradicionais. Judd acrescenta que três dimensões são o espaço real o que significa libertar-se de uma das mais significantes heranças da arte europeia. “os diversos limites da pintura já não estão mais presentes. O espaço real é intrinsecamente mais potente e específico do que a pintura sobre uma superfície plana” (JUDD, 2006, p. 103).

A relação entre obra e espaço, tão importante na arte atual, foi relevante em diversas manifestações artísticas desde os anos 60. Robert Morris (2006, p. 413) aponta dois tipos de espaço: aqueles que são articulados dentro de estruturas contidas e aqueles que operam em uma situação de “campo” aberto. As hierarquias foram dissolvidas e niveladas à superfície dos acontecimentos no campo da vida.

O que queremos enfatizar aqui é que o espaço real e conseqüentemente o tempo são dois elementos de extrema importância nos trabalhos desenvolvidos nos últimos anos, assim como nas obras do artista aqui pesquisado. Como por exemplo, Hilal evidencia a monumentalidade do espaço expositivo tanto em “Seu Sami” quanto em “Constelações” com a disposição dos “mantos caligráficos” que saem do teto e tocam com leve debruçar o chão. Este espaço é multiplicado quando o artista utiliza o espelho, em “Seu Sami” colocado nas extremidades da sala e em “Constelações” posicionado no teto.

MATERIALIDADE

Hilal é um artista multimídia que ao longo de sua carreira experimentou e experimenta diversas técnicas e materiais, desde os tradicionais aos mais inusitados. Em entrevista ao



Canal no You Tube “Cultura Alternativa”, em 10 de Outubro de 2016, o artista assegura que seu processo criativo se dá a partir do material, do campo do fazer e não do campo das ideias. As ideias surgem do contato direto com o material, este sim, segundo o Artista, o convoca a pesquisar novas técnicas e o provoca. A fala de Hilal Sami Hilal se ajusta com a de Sol Lewit (2006, p. 176-177) ao se referir à arte conceitual como um tipo de arte que não é teórico nem ilustra teorias; é intuitivo, está envolvido com todo tipo de processos e é despropositado, ou seja, não há regras e nem ordens a serem seguidas. “Com relação à ideia, o artista é livre até para surpreender a si mesmo. Ideias são descobertas por intuição” (LEWITT, 2006, p. 177).

Em 1977 o artista foi convidado para ministrar aulas no curso de graduação da Universidade onde permaneceu por 20 anos. Passou por diversas disciplinas do currículo até fundar a cadeira de Estudo do Papel pois já havia iniciado a sua pesquisa de papel artesanal. Após duas viagens feitas ao Japão, onde estudou técnicas milenares, a convite do mosteiro Zen budista, a produção da sua própria matéria-prima já era essencial para a sua poética.

O papel sempre esteve presente em meu trabalho, que era grafite, aquarela e gravura. O papel feito à mão teve início em 1977 com uma amiga francesa que conheci no mosteiro Zen budista, aqui no estado do Espírito Santo (HILAL, 2016, p.35).

Em 1986 passou por uma fase transitória em que se deu conta de que seu trabalho era construção de superfície, começou a utilizar pigmento na massa de fazer o papel, assim a pintura nascia no fazer da superfície, foi quando conseguiu juntar dois procedimentos em um. Agora, ao invés de construir superfícies para serem pintadas a pintura se dá no processo da construção do papel.

Os papéis foram nomeados de Tapetes Voadores por Casimiro Xavier de Mendonça, para mim, eram apenas papéis, suportes para a minha pintura. No texto criado por ele para a exposição na Galeria Usina em 1986, pude compreender melhor o meu processo conceitual e ir em direção a esta arqueologia. Foi evidenciado para mim, algo que estava tão impregnado que não havia distância suficiente para identificar (HILAL, 2008, p.38).

Aspecto importante e que chama a atenção na obra do capixaba é a presença recorrente de nomes, de caligrafia e escritas. No início de sua pesquisa com o papel feito à mão, ele utilizava trapos de algodão para a produção da massa, estes trapos eram doados por pessoas



, assim, os nomes dessas pessoas, parentes do artista ou não, passaram a fazer parte do trabalho, uma vez que se tratava do lençol velho da Dona Maria, a camisola usada demasiadamente por sua mãe Adelia, o pano de prato macerado da Dona Tereza.

Referências

CANAL CULTURA ALTERNATIVA. **Entrevista com o artista Hial Sami Hilal**. 2016. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=z36X4x957Bs>>. Acesso em 24 de Março de 2019.

CIRILLO, José. Seu Sami (2007): aspectos do processo de criação da obra de Hilal Sami Hilal. In: **Estúdio**, Lisboa, vol.3, no 5, 2012. Disponível em: <http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1647-61582012000100046> Acesso em: 28 Mai, 2018.

FRIED, Michael. Arte e objetividade. In: **Arte & Ensaios** nº 9. Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/Escola de Belas Artes, UFRJ, 2002, pp. 130-147.

GONDAR, Jô. Quatro Proposições sobre Memória Social, In: GONDAR, Jô; DODEBEI, Vera. **O que é memória social**, Rio de Janeiro: UNIRIO, 2005.

HILAL Sami Hilal. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9856/hilal-sami-hilal>>. Acesso em: 18 de Mar. 2019.

HILAL, Sami Hilal. **Seu Sami**. Espírito Santo: Museu Vale do Rio Doce, 2008.

HILAL, Sami Hilal. **Entrevista concedida a Fernando Augusto**. Vitória, 16 de Outubro de 2006.

KRAUSS, Rosalind. **A escultura no campo ampliado**. Rio de Janeiro: Gávea, 1984.

MORRIS, Robert. O tempo presente do espaço. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). **Escritos de Artistas**, Anos 60/70. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2006.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco. 1986.