

ARTE EM DESLOCAMENTO: EXPERIMENTAÇÕES EM CIRCUITOS NÃO – INSTITUCIONAIS

Atila Ribeiro Regiani - UNB
Ruth Moreira de Sousa - UFRGS

Resumo: Neste artigo são discutidas as intervenções em meios de circulação de massa e a arte-correio. Entendemos que estas experiências artísticas deslocam a relação entre espectador e obra de uma burocratização das formas de olhar para uma instância não institucionalizada, problematizando o espaço e o tempo desse encontro. Propomos a análise crítica de obras que se apresentam como uma alternativa às imposições perpetradas por espaços institucionalizados de Arte. Desta forma, as relações massificadas se tornam singulares e significações unilaterais se expandem.
Palavras-chave: Arte, Instituição, Circulação, Deslocamento.

Abstract: In this article the interventions in mediums of mass communication and the mail-art are discussed. We understand that these artistic experiences displace the relation between spectator and art work from a bureaucratization of the ways of looking into a non-institutionalized instance; making problematic the time and the space of this meeting. Proposing an alternative to the impositions perpetrated by institutionalized spaces of Arte, massive relations become singular and unilateral significations expand.
Key-words: Art, Institution, Circulation, Displacement.

Pode-se dizer que uma das principais problemáticas envolvendo a produção, exposição e análise de obras artísticas é a relação desta com o público. Tal relação se colocou incisivamente por meio de diversas experimentações artísticas durante a história da Arte ocidental recente. A posição do espectador, do autor e o espaço que a obra ocupa foram questionados por realizações que iniciaram no final do século XIX e se estenderam até o contexto atual.

Remete-se, principalmente, a posicionamentos como os de Marcel Duchamp, que aponta para uma idéia de que esta relação pode ser entendida como um *rendez-vous* (encontro). Também Joseph Kosuth, que e recorreu aos estudos do filósofo Ludwig Wittgenstein, que afirmava que “o significado é o uso”, para pensar as ações engendradas pelo público sobre a obra.

No Brasil, Lygia Clark, com sua obra *Os Bichos* (1960), esculturas feitas de placas móveis de metal que podem ser manipuladas pelo público, criando novas relações e esculturas de acordo com esta manipulação. Hélio Oiticica, com os *Parangolés*, convida o público a uma participação ativa, vestindo a obra. Sobre esta, Oiticica comenta:

Ponto principal que nos interessa citar: o sentido nasceu com o Parangolé de uma participação coletiva (vestir capas e dançar), participação dialético-social e poética (Parangolé poético social de protesto, com Gerchman), participação lúdica (jogos ambientação, apropriações) e o principal motor: o da proposição de uma “volta ao mito” (OITICICA, 2006: 160) ¹.

As experimentações destes dois artistas brasileiros evidenciam a relação entre a obra de Arte e o público, pois, ao serem manipuladas, atualizam a obra, que sem o “uso” do público encontra-se em um estado de espera, uma potência de vir a ser. A partir das questões que emergem da fruição destes trabalhos se torna possível estabelecer uma ocorrência múltipla de tempo e espaço sobre a obra de Arte.

A condição de “encontro” ou de “objeto em uso” certamente já evoca a multiplicidade do tempo, todavia, pelas obras de Oiticica e Clark, torna-se perceptível que a obra cria instâncias de fruição. Ou seja, um *Parangolé* é obra enquanto vestido e quando visto por outro, que olha quem veste. Todavia, institucionalmente, ele é dado ao público como objeto estático de observação, criando um afastamento que condensa todas as suas potências em um único espaço-tempo impositivo.

Não apenas o tempo da obra é significativo, um tempo passado (repouso), presente (em uso) ou futuro (a potência do uso), mas o espaço que se faz novo a cada fruição. Como já havia anunciado Walter Benjamin, a experiência diante de uma obra de Arte trata-se de uma dialética das distâncias: “é uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que esteja” (1987: 170).

A questão do culto, decorrente do encontro entre espectador e obra, é marcada pela análise de Benjamin que reconhece aí “um valor teológico, por mais remoto que esteja” (Idem). A observação desta relação benjaminiana entre o espaço religioso e o museográfico se torna explícito ao analisarmos os gestos dos visitantes de um museu: as vozes baixas, os passos cautelosos, a postura contida. Instaura-se uma atmosfera sagrada de reverência e a reação conseqüente do público é a de assumir uma atitude de *voyer* destes objetos sagrados, intangíveis. Sobre esta questão, o artista Christian Boltanski comenta:

Eu não sou religioso, mas eu acredito que a primeira relação que nós temos com Arte é quando vamos pela primeira vez a igreja. Não porque a pintura está lá, mas por causa da presença do padre, cujas palavras e ações, por alguma forma de abstração nos dizem algo importante. Você é a ordem simbólica e o rei do mistério. O mesmo ocorre na pintura. Na idade média, a catedral da cidade guardaria as relíquias de seus santos – da mesma forma como um museu hoje armazena obras de Arte. As pessoas fariam peregrinações para não construir mais catedrais; elas constroem museus. Museus tem se tornado hoje as novas igrejasⁱⁱ (BOLTANSKI, 1997:17).

As obras de Oiticica e Clark reagem a estas relações de forma crítica, requerendo para suas obras tempo e espaço sempre mutáveis. Para eles, a obra existe em um espaço físico, um efêmero espaço de experiência, marcado pela distância sempre renovada do processo. Os *Parangolés* e os *Bichos* se tornam potentes justamente por problematizarem as questões envolvidas na fruição, ao sugerirem uma interação diferenciada e singular de experimentação da obra de Arte.

Todavia, é incomum este mesmo *modus operandi* presente na concepção da obra se realizar quando da exposição destas em espaços legitimados da Arte. O lugar que estas obras ocupam em museus ou galerias é o mesmo que uma pintura religiosa medieval, protegidas do público. Ironicamente, estes espaços de exposição acabam por literalizar a metáfora de Benjamim, pois distanciam algo que deveria estar próximo.

O encontro é barrado, o uso impedido pelas imposições ideológicas e funcionais dos espaços de exposição. Douglas Crimp compara os museus aos mausoléus, Bryan O'Doherty compara a construção das galerias de Arte às igrejas medievais, e comenta: “a galeria ideal subtrai da Arte todos os indícios que interfiram no fato de que ela é ‘Arte’”. A Obra é isolada de tudo o que possa prejudicar sua apreciação de si mesma” (O'DOHERTY, 2002: 3). Paradoxalmente, o *Parangolé*, quando exposto, é tolhido do que o transforma em obra de Arte. O encontro e o uso são diluídos até o desaparecimento.

Christian Boltanski, de forma jocosa, comenta um dos casos em que foi alvo de semelhante contradição:

Usei muitas bolachas de lata no meu trabalho, e no início era de alguma forma mais pessoal, porque eu urinava nelas para fazê-las enferrujar. Todavia, eu estava usando muitas caixas e não poderia mais fazer isso, então eu comecei a usar coca-cola para enferrujá-

las. Elas eram facilmente substituíveis e facilmente enferrujáveis. Eu comecei a expô-las em Hamburg e em Oslo. A peça foi enviada para lá, cada caixa envolvida em papel seda, e, quando chegaram, o curador exigiu que todos os funcionários usassem luvas brancas. Isto foi ridículo porque, claro, as luvas ficaram vermelhas em minutos. E o biscoito não era precioso (BOLTANSKI, 1997: 17).ⁱⁱⁱ

Mesmo em circunstâncias em que a materialidade do objeto é tão radicalmente ordinária, o toque continua sendo vetado, sob a pena de violar a sacralidade da obra. Assim como nos trabalhos já mencionados de Oiticica e Clark, o afastamento do público é sintoma das imposições ideológicas que a história da Arte e os espaços de exposição lançam sobre a experiência de fruição. Boltanski também aponta para a questão cultural deste pensamento, ao lembrar que:

Para um africano, não é tão importante preservar uma máscara do século XVI. O que é importante é ter alguém hoje que ainda tenha a habilidade produzir a máscara. Em muitas outras culturas, não é importante guardar o objeto, já que o que é valioso é conhecer a idéia ou estória por trás dele. No Japão, os templos Zen são tão frágeis que tem que ser reconstruídos a cada dez anos. Mas as pessoas chamam estas construções de monumentos precisamente porque sabem a sua estória. Então, você tem culturas de objetos e culturas de conhecimento (idem) ^{iv}.

Seguindo este pensamento abordado por Boltanski, remetemo-nos à exposição “Do-it”, curadoria de Hans-Ulrich Obrist, em que um grupo de artistas (o próprio Boltanski, Ilya Kabakov, Bertrand Lavier, dentre outros) descrevia a obra antes de sua realização e apresentação na exposição. Após o término desta, foi produzido um livro contendo apenas as descrições, o qual foi enviado para um grande número de museus e espaços artísticos com a proposta de realização do evento, sob a regra de que as peças deveriam ser produzidas pelos próprios centros, sem a participação dos artistas. O grupo também impunha outras normas, como a destruição das obras após o término da exposição. Este é um caso em que se aborda o próprio espaço institucional de maneira não a restringir a eficácia da obra, mas vale-se de seus próprios mecanismos para questionar seu funcionamento.

Já outros artistas optam por locais não institucionais para a Arte. O espaço urbano, o correio, a televisão, jornais, revistas, publicações, etc. Pode-

se afirmar que a busca por novos meios de exposição vem de encontro à busca por novos meios para a própria obra de Arte. As obras aconteciam em um “campo ampliado” (Rosalind Krauss). Pode-se dizer que mesmo esta classificação já não dava mais conta de categorizar as obras produzidas naquele período. Como comenta Rosalind Krauss em seu artigo, *A Escultura no Campo Ampliado* (1984) :

Coisas realmente surpreendentes têm recebido a denominação de escultura: corredores estreitos com monitores de TV ao fundo; grandes fotografias documentando caminhadas campestres; espelhos dispostos em ângulos inusitados em quartos comuns; linhas provisórias traçadas no deserto. Parece que nenhuma destas tentativas, bastante heterogêneas, poderia reivindicar o direito de explicar a categoria escultura. Isto é, a não ser que o conceito desta categoria possa se tornar infinitamente maleável (KRAUSS, 1984).

Pensando as experimentações artísticas dos anos de 1960, Allan Kaprow entende que as possibilidades da Arte se abrem para experiências cotidianas e que qualquer material pode dar forma à Arte, “objetos de todos os tipos são materiais para a nova Arte: tinta, cadeiras, comida, luzes elétricas e néon, fumaça, água, meias velhas, um cachorro, filmes, mil outras coisas que serão descobertas pela geração atual de artistas”. E completa: “descobrirão, a partir das coisas ordinárias, o sentido de ser ordinário. Não tentarão torná-las extraordinárias, mas vão somente exprimir seu significado real”. (KAPROW: 2006: 45)

Além das possibilidades que se lançavam sobre a construção das obras, acontecia um prolongamento dos espaços ocupados pelas mesmas. O correio, por exemplo, aparece como um importante meio para a exibição de trabalhos de Arte. A *Arte correio*, ou *mail-art*, tem início com o grupo *Fluxus* na década de 1960. Artistas como o Brasileiro Paulo Bruscky, os argentinos Horacio Zabala, Edgardo Antonio Vigo, os uruguaios Clemente Padin e Jorge Carabalo, dentre outros, também fazem uso do correio para expor seus trabalhos. As características particulares dessa forma de exposição demandavam dos trabalhos expostos uma forma particular de pensar a própria construção da obra em função deste meio de circulação, como comenta Paulo Bruscky:

Enviar uma escultura pelo correio não é *Arte correio*. (...) Ao contrário, na nova linguagem artística que estamos analisando, o fato de que a obra deve percorrer determinada distância, faz parte de sua estrutura, é a própria obra. A obra foi criada para ser enviada pelo correio e esse fato condicionado à sua criação (BRUSCKY, 2006: 375).

Percebe-se, pela análise de Bruscky, que, assim como a antiga pintura devia ser pensada para ocupar o espaço sacralizado do museu, a *arte correio* devia ser pensada para seu trânsito pelas vias postais. De maneira que a forma como se intentava sugerir o ‘encontro’ entre espectador e artista, bem como as demandas para seu ‘uso’ já estavam contidas em sua materialidade. O espaço de experiência da obra é deslocado desde sua origem.

Neste sentido, menciona-se a obra *Sem Destino* (1975-83), que se dá unicamente pela especificidade do sistema no qual é inserida. Bruscky envia cartas seladas tendo o nome dele no campo remetente e o campo destinatário vazio. Desta forma, testa as trajetórias errantes de seus trabalhos que retornam ao ateliê do artista após um longo percurso espacial realizado pelo correio. Outras operações consistem em deixar enviar cartas a pessoas que mudaram de endereço, arquivando as diferentes justificativas apresentadas pelo correio para a não-entrega da encomenda. O artista analisa desta maneira a operação adotada pelo correio para cada condição inusitada com a qual se depara, escrutinando as falhas, encontros e perdas que se dão neste processo burocrático^v.



BRUSCKY, Paulo. *Sem Destino*. 1975-83.

Bruscky, além da *arte correio*, faz uso de anúncios de jornal, que atingem o público em massa. Classificados nos quais anunciava "Ruídos adventícios da ausculta pulmonar", "uma aurora tropical artificial colorida" a venda de uma "máquina de filmar sonhos em cores". As propostas de Bruscky para os jornais lançavam a proposta de descontinuar o cotidiano, lançando o público desavisado a uma zona fantástica. Enquanto o público consumidor do jornal procurava empregos, casas para alugar, produtos, etc. se deparava com objetos e situações absurdas. Diferente das obras que poderiam aparecer no caderno de cultura do jornal (fotografadas e analisadas), as obras de Bruscky se valiam de sua localização no jornal para estabelecer uma relação singular com o público.

Outro artista que utilizou a interferência em jornal foi Allan Kaprow, que publicou em diferentes partes de um mesmo jornal uma única fotografia, mas com legendas diferentes. Abaixo, comentário de Fontcuberta (1997) acerca dos resultados desta experiência:

Se as imagens tivessem sido reproduzidas uma única vez e não quatro, com um único texto e não com quatro versões, talvez nada tivesse havido de irregular. Contudo, a simultaneidade das fotografias na edição de um mesmo dia levantava toda a sorte de suspeitas a descarada polissemia daquelas fotografias que serviam para explicar quatro fatos distintos explicitava uma falsificação.^{vi} (FONTCUBERTA, 1997: 59)

A obra de Kaprow revela, desta forma, o caráter essencialmente ideológico dos discursos sobre a imagem inseridos sutilmente sob a forma de legenda. Assim, o trabalho de Kaprow opera explicitando estas forças, colocando-as a nu.

Já no caso da Artista Laura Baigorri, a inserção não se dá apenas em um uso atípico da imagem no periódico, mas também na forma pela qual esta inserção se torna possível. Se o jornal permitiu a publicação inusual da imagem proposta por Kaprow, em quatro pontos distintos do jornal, em um acordo claro com o artista, no caso de Baigorri há uma radicalização desta cumplicidade, fundindo as duas instâncias, agindo como um vírus inserido no próprio sistema, atuando por dentro, nos mecanismos do próprio jornal.



BAIGORRI, Laura. Da serie Co+ Media, 1994.

A artista trabalha profissionalmente como editora do caderno de esportes de um jornal, no qual insere as vezes insere seu rosto no lugar do rosto de alguma esportista (ver caso a esquerda), em montagens sutis. Em outros casos, sua imagem no jornal se dá de fato por sua participação como cidadã, em situações como a que ela recebe um cumprimento de um político por sua atuação como voluntária (ver a imagen a direita). A artista, assim, variando seus papéis, formas de ação e inserção, instaura uma dimensão ficcional nas reportagens jornalísticas.

Já no curioso caso seguinte, um concurso fotográfico envolvendo o registro de situações cotidianas faz leva um dos seus participantes a perambular pelas ruas, onde se deparou, surpreso, com a inusitada situação: uma mulher vestida de noiva saía correndo aos prantos de um edifício, com o noivo ao seu encalço. A fotografia foi considerada um sucesso pelo disparate da cena, e o fotógrafo ganhou o prêmio.



COMELLAS, Jaume Muntaner. *Me'n vaig amb la meva maré*. 1986.

Todavia, dias depois, descobre-se que o casal retratado pelo fotógrafo pertencia a um grupo teatral que propunha ações públicas que retiravam as pessoas da monotonia cotidiana e as inseria em uma descontinuidade imprevista. Quando os demais fotógrafos souberam que a cena havia sido intencionalmente montada, exigiram que o vencedor devolvesse o prêmio, apesar deste não saber que se tratava de uma performance quando fez a fotografia.

As ações deste grupo teatral, que propunha uma fusão entre Arte e vida, não eram divulgadas, e o público era o que estava no local por acaso. O fotógrafo, pode-se dizer, fazia parte desta massa contingente. Todavia, pode-se também dizer que, além de ser público, este fotógrafo se tornou também um veículo de propagação da imagem, inserindo-a em outro circuito. O fotógrafo como meio, quase como um “transmissor”, que cumpre desavisadamente o seu papel de levar o vírus a seu hospedeiro.

Já Cildo Meireles aproveita-se de forma política dos anúncios de jornal, sob o pseudônimo de Gildo Meireles testa os limites desse meio. Limites demarcados pelas ferramentas de controle da informação.

O que me interessava estava muito além do jornal. Era exatamente a questão dos mecanismos de controle de informação no interior de cada sistema. A sua aparente liberdade poderia se afunilar drasticamente em meios como o rádio, a televisão e o jornal, que são facilmente controláveis. (...) Este trabalho estaria, portanto, aquém das possibilidades dos meios circulantes, idéias ou vasilhames (MEIRELES apud Herkenhoff, 2002: 60).

Em 13 de janeiro de 1970 publica o anúncio: “Área nº1. Gildo Meirelles 70” do qual comenta: “A idéia era ter uma clareira, um espaço inteiramente branco, demarcando um território numa página de classificados”. Cujas função simbólica estaria ligada à tomada de um território. Não obstante o projeto não atingiu a eficácia da intenção, como observa o artista, “o primeiro anuncio não saiu como eu queria”. (idem)

Em uma segunda etapa do projeto (13 de julho de 1970), Meireles anuncia a venda da Floresta Amazônica: “AREAS extensas. Selvagens. Longínquas. Cartas para Gildo Meirelles. Rua Gal. Climério 445 apt. 1.003. Larangeiras. GB (Idem).”

Estes trabalhos de Meireles, denominados pelo artista como *Inserções em Jornais: Classificados*, ocorrem antes do projeto *Inserções em Circuito Ideológico*, no qual cria um circuito de informação a partir de um circuito de comércio, ou seja, não aproveita um meio de difusão de informação para veicular uma mensagem artística, mas transforma um outro meio para este fim. O projeto consistia em:

1. *Projeto coca-cola*: Gravar nas garrafas informações e opiniões críticas e devolve-las à circulação.
2. *Projeto cédula*: gravar informações e opiniões críticas nas células e devolve-las à circulação.

O projeto se garantia pela circulação automática dos objetos que sofriam intervenções, as garrafas de *Coca-Cola* retornavam às fábricas para serem preenchidas pela bebida negra novamente, o dinheiro circulava. Meireles comenta: “a suspensão da possibilidade de circulação de informações implica a paralisação do próprio sistema” (ibid, 56).

Certamente os anúncios de Meireles não se destinam a encontros futuros, como fez Robert Barry em 1969 quando publica no *Art & Project Bulletin* #17 o anúncio de que “durante a exposição a galeria estará fechada” e em

março daquele ano, Barry fecha de fato a Eugenia Butler Gallery por três semanas, e coloca a frente da galeria a mesma frase. Os encontros de Meireles ocorrem no instante da leitura do jornal. Barry anuncia uma ação, Meirelles apresenta uma ação.

A eficácia do projeto se manifesta em sua circulação, e apesar de ser exposto como um objeto composto por três garrafas, Meireles afirma que este é apenas uma referência. “O trabalho só existe enquanto estiver sendo feito. O seu lugar é um pouco como o terceiro malabar na mão do malabarista. Está ali num processo de passagem” (idem). Apesar de existirem os objetos de relíquia (expostos no museu), o trabalho se manifesta como uma ação que promove o encontro com a obra e principalmente como um uso político para a Arte.

Estas experimentações (arte-correio, intervenções em periódicos e inserções em circuitos ideológicos) se colocam em um circuito dinâmico, no qual estabelecem relações singulares com o espectador, expandindo o espaço e tempo de encontro. A efemeridade das relações cotidianas e massificadas dilata-se por descontinuidades em sua lógica. Estas obras se abstêm de uma existência sacra, corriqueiramente atribuída aos objetos de arte, e se convertem em objetos de uso. Realizam-se enquanto deslocamentos, não ocupam um lugar, mas tornam a passagem um território.

ⁱ OITICICA, Hélio. *Esquema geral da nova objetividade*. 2006. p. 160.

ⁱⁱ Livre tradução de: “I’m not religious, but I do think that the earliest relationship we have with art is when we first go to church. Not because painting is there, but because of the presence of the priest, whose words and actions by some sort of abstraction tell us something very important. You are the symbolic order and in the realm of the mysterious. The same occurs in painting. In the middle ages the town cathedral would keep the relics of its saint - rather like a museum today housing works of art. People would do pilgrimages to don’t build cathedrals anymore; they build museums. Museums have today become the new churches”. PEREC, Georges, et al. *Christian Boltanski: (Contemporary Artists)*. 1997. p.17

ⁱⁱⁱ Livre tradução de: “I’ve used a lot of biscuit tins in my work, and at the beginning they were more personal somehow because I peed on them to make them rust. But I was using so many boxes that I couldn’t do this anymore, so I started using coca cola to rust them. They were easily replaceable and easily rustable I remember I exhibited them in Hamburg and in Oslo. The piece was sent there, each box wrapped in tissue paper, and when they arrived the curator demanded that all the workers wear white gloves. It was ridiculous because of course the gloves became red in minutes. And the biscuit tins aren’t precious”. (idem)

^{iv} Livre tradução de: “for an African it is not so important to preserve a mask form the sixteenth century. What is important is to have someone now who still has the skill to make a mask. In many other traditions, it’s not important to keep the object, but what is of value is knowing the idea or story behind it. In Japan, the Zen temples are so fragile that they have to be rebuilt every ten years. But people there call these buildings monuments precisely because they know their story. So you have cultures of objects and cultures of knowledge”. (idem)

^v Pode-se pesquisar mais sobre as obra de Bruscky no campo da mail-art nos livros *Paulo Bruscky: arte arquivo e utopia* e *Arte-correio*.

^{vi} Livre tradução de: “Si las tres imágenes hubiesen sido reproducidas una sola vez y no cuatro, co nun único texto y no com cuatro variantes, nadie hubiese advertido nada irregular. Pero La simultaneidad de lãs fotos en la edición de um mismo dia levantaba toda clase de sospechas. La descarada polisemia de aquellas fotografías que servía para explicar cuatro hechos distintos a la vez no solo obviaba uma falsificación puntual basada em un método de contextualización manipulada sino que sobre todo denunciaba El uso falsificador de la fotografía en general”.

Fontcuberta, Joan. *El beso de Judas: fotografía y verdad*. 1997. p.159.

Referências

- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BRUSKY, Paulo. *Arte-correio*. In: FERREIRA, Glória, COTRIM, Cecilia (org.). c. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- COTRIM, Cecilia (org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- Fontcuberta, Joan. *El beso de Judas: fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili, S.A., 1997.
- FREIRE, Cristina. *Paulo Bruscky: arte arquivo e utopia*. Companhia Editora de Pernambuco, 2006.
- HERKENHOFF, Paulo (org). *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- KAPROW, Allan. *O legado de Jackson Pollock*. In: FERREIRA, Glória, COTRIM, Cecilia (org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- KRAUSS, Rosalind. *A escultura no Campo Ampliado*. Tradução Elizabeth Carbone Baez. Rio de Janeiro: Revista Gávea, nº 1, 1984.
- MEIRELES, Cildo. *Inserções em circuito ideológico*. In: FERREIRA, Glória, COTRIM, Cecilia (org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do Espaço da Arte*. São Paulo, Martins Fontes, 2002
- OITICICA, Hélio. *Esquema geral da nova objetividade*. In: FERREIRA, Glória, COTRIM, Cecilia (org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- PEREC, Georges, KUSPIT, Donald B., SEMIN, Didier, GARB, Tamar. *Christian Boltanski: (Contemporary Artists)*. London: Phaidon Press Limited, 1997.

CURRÍCULOS RESUMIDOS:

Ruth Moreira de Sousa é doutoranda em Poéticas Visuais pela UFRGS e mestre pela mesma instituição. Como artista plástica, atua principalmente na área de fotografia. Participou de diversas exposições, mostras de vídeo e salões de Arte em Brasília (DF), São Paulo (SP), Porto Alegre (RS), Blumenau (SC) e Madison (EUA).

Atila Ribeiro Regiani é doutorando em Teoria e História da Arte pela UnB e mestre na mesma área pela UDESC. É professor nos cursos de graduação e pós-graduação da Faculdade de Artes Dulcina de Moraes (Brasília), ministrando disciplinas de Poéticas Contemporâneas, Instalação, Estágio e História da Arte Moderna. Atua como curador e coordenador de programas educativos em espaços institucionais.