

## DISPOSIÇÕES AFETIVAS. CONSIDERAÇÕES SOBRE O MUSEU DE ARTE HOJE.

Melina Almada Sarnaglia

Mestranda História e Teoria da Arte do PPGA/UFES.

Bacharel em Artes Plásticas – UFES

### Resumo

O caminho desenvolvido nessa pesquisa parte das alterações sofridas pelo espaço expositivo, que deve se adequar às mudanças ocorridas nas obras e na sociedade; o direcionamento de críticas a estes espaços por parte dos artistas [críticas tais que se configuram como obra]; e a reconfiguração do sistema a partir dos vetores artista, espectador e obra. Diante dessas modificações plástico-conceituais da obra, e por consequência da especialização também do espaço, o apreciador de arte passou por metamorfoses; assim como a arte, o espectador-observador modernista passou por especificações que lhe propiciaram uma mudança gradativa de posicionamento diante das obras e, de uma possibilidade de maior reflexão sobre o caráter dos espaços de arte. A proposição direciona-se, então, à articulação de propostas fenomenológicas, conceituais e discursivas, na aplicação de uma análise da performance do sujeito dentro desses espaços formais, da obra e da instituição.

**Palavras-chave:** espectador, museu, pós-moderno.

### Abstract

The path developed in this search starts with the changes in the showing space, which must fit to the changes occurred on the artwork and on the society; the critical address to those spaces by artists [critics that configures itself as the artwork itself]; and the system reconfiguration from the vectors artist, spectator and work. In face of those plastic and conceptual changes of the work, and in consequence of the specialization also of the space, the art viewer has changed too; as art the modern spectator has been trough specifications that given to him a chance of gradual change of position in front of the work and a deeper reflexion about the character of the art space. The proposition address to an articulation of phenomenological, conceptual and discursive proposals, in application of an analyze of the subject performance inside this formal spaces, inside the work and inside the institution.

**Key Words:** spectator, museum, postmodern

**museu = mundo?**

A constituição do sistema das artes visuais se dá através da inter-relação das suas várias partes constituintes como artista, obra, espectador, museu, curador, crítico, historiador, diretor de museu, e a própria mídia. Deteremos aqui na possível relação entre museu e espectador. Compreendidos como autônomos e ao mesmo tempo relacionais, esses elementos conjugam possibilidades de interações diversas e mutáveis ao longo da história da arte, em especial se pensarmos no século XX. A partir da segunda metade do século XX, a lógica aquífera<sup>1</sup> da galeria modernista, caracterizada como “cubo branco”, teve suas raízes modificadas na sua arquitetura, no seu conceito e no tipo de trabalhos que está apta a abrigar. O resultado de tais modificações é que a galeria modernista, como a conhecemos, foi destituída de sua principal característica: transportar o espectador para outro espaço, outro mundo. Thomas McEvilley, na introdução de *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*, o caracteriza.

O cubo branco foi um instrumento de transição que tentou descorar o passado e ao mesmo tempo controlar o futuro lançando mão de métodos pretensamente transcendentais de presença e poder. Mas o problema dos princípios transcendentais é que por definição referem-se a um outro mundo, não a este. É esse outro mundo, ou o acesso a ele, que o cubo branco representa.<sup>2</sup>

Esse outro espaço a que o modernismo se refere é tomado cada vez mais pelo espaço real; ou é tomado, ao menos, pela realidade em que está o *espectador* inserido. Desde as colagens cubistas esta realidade, partilhada pelos *espectadores*, penetra cada vez mais a arte, pretendendo diluir as fronteiras entre arte e vida, através da inserção de elementos físicos, reais e não somente elementos representativos, no plano do quadro. Tal aproximação irá respaldar desde a *planaridade* da pintura de Jackson Pollock até, e para além dos espaços Minimalistas; uma vez que remete seu conteúdo ao universo da materialidade recorrente no cotidiano deste *espectador*. Ainda que de alguma maneira estas práticas tenham subvertido a relação daquele que *especta*, que *olha*, buscando

---

<sup>1</sup> Aquífero por ser, este espaço (a galeria), considerado incolor, inodoro, insípido e, por funcionar (este arte-lugar) como condutor universal. A galeria modernista se propõe a funcionar como um espaço de suspensão do tempo, um conector entre duas realidades, a do *espectador* que é uma, e a da obra, que se configura de uma maneira diferente.

<sup>2</sup> MCEVILLEY, Thomas. Introdução. In: O'Doherty, Brian. *No interior do cubo branco: a lógica do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

transformá-la na relação daquele que experimenta uma nova sensação de mundo ao dispor de elementos não ficcionais, elementos presentes na realidade daquele que observa, a sua efetivação enquanto aproximação deste sujeito é, de certa forma, muito rara. Através de uma nova configuração do espaço pictórico e depois, do próprio espaço da galeria, é que ocorrerão modificações efetivas também na postura do observador. Miwon Kwon reflete sobre este espaço dizendo que

(...) o espaço idealizado, puro e incontaminado dos modernismos dominantes foi radicalmente substituído pela materialidade da paisagem natural ou do espaço impuro e ordinário do cotidiano. O espaço de arte não era mais percebido como uma tábula rasa, mas como um espaço real. O objeto de arte ou evento nesse contexto era para ser experienciado de forma singular no aqui - agora a partir da presença de cada participante, em uma imediatez sensorial da extensão espacial e duração temporal (o que Michael Fried chamou de *theatricality*), mais do que instantaneamente “percebido” em uma epifania visual por um olho sem corpo.<sup>3</sup>

As práticas Minimalistas resultam em outro processo, que é o de “transbordamento” da galeria; a busca por espaços cada vez menos especializados, institucionalizados. Os trabalhos de *Land Art* reforçam esse pressuposto, pela retirada do espectador desse recinto fechado, em contrapartida estes trabalhos começam a exigir uma nova configuração deste mesmo espaço institucionalizado. Os museus e galerias reconhecem tal demanda e modificam suas estruturas para abrigar as novas configurações das propostas artísticas. A relação dos artistas com o sistema da arte que é, desde o Salão dos Recusados a partir de 1863, cada vez mais conturbada, devido principalmente ao *ciclo virótico*<sup>4</sup> que se torna mais visível no modernismo: o

---

<sup>3</sup> KWON, Miwon. *One place after another: notes on site-specificity*. October 80, Massachusetts: MIT Press, 1997. pp.86. trad. Nossa.

<sup>4</sup> Este termo que utilizo refere-se ao modelo cíclico de absorção do mercado e sistema aos desbordamentos deste experimentado pelos artistas como forma de apropriação de propostas que destinavam a crítica, e talvez, de uma maneira mais drástica, porém utópica, o fim do próprio Sistema. Como este é um processo viral, se configura de maneira a fortalecer-se a partir das proposições que tentam destruí-lo, fortalecendo-o e, normalmente, gerando outro vírus. Tal prática é oriunda dos modernismo e vanguardas. Antoine Compagnon analisa a modernidade pelo viés da busca incessante pelo novo, para um estudo mais profundo sobre tais questões ver COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da Modernidades*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996. E ROSENBERG, Harold. *A tradição do novo*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

objeto artístico configura-se de modo diferente aos modelos imediatamente anteriores. Há uma rejeição inicial por parte ‘daqueles’ que concentram o papel de validar as obras e conseqüentemente do público. Dentro de pouco tempo (e esse tempo parece que vem diminuindo drasticamente desde então) há a aceitação ‘daquela proposta’, que é transformada, então, no novo modelo a ser seguido. Deste modo, portanto, as vanguardas inexoravelmente terminam nos museus.

Nos moldes ‘contemporâneos ou pós-modernos’<sup>5</sup>, este sistema [que se caracteriza pelo movimento de expulsão, tanto da obra quanto do espectador, do espaço especializado da arte e, depois, o seu retorno a este espaço.] pode ser exemplificado pelo trabalho *Spiral Jetty*, de Robert Smithson, que neste caso ilustra o movimento de retorno de ambos, espectador e obra, através de um processo que o próprio Smithson denominou como *non-site* ou construção do *não-lugar* da obra<sup>6</sup>. Este movimento, como exemplificado pelo trabalho de Smithson adquire uma pulsação passível de ser comparada, de se assemelhar, ao respirar, inspirar e expirar, dentro – fora, em um ambiente onde acontecem trocas de experiências, de relações, de conceitos.

---

<sup>5</sup>Rosalind Krauss no seu ensaio “*A escultura no campo ampliado*” mostra-se confortável em utilizar o termo pós-moderno uma vez que tal denominação já faz parte dos vocabulários de outras áreas da crítica, para determinar a ruptura histórica e a transformação no campo cultural que ela determina. KRAUSS, Rosalind. Op. Cit. Pg. 5. Entretanto, para Thomas McVilley, a pós modernidade não é simplesmente um artifício histórico, mas uma conceituação pautada na dúvida. Em a “*Sculpture in the age of doubt*” McVilley afirma que o *readymade* duchampiano é que instaura a pós-modernidade, ao converter todas as afirmações, nascidas do modernismo, em perguntas, em questões. McVILLEY, Thomas. *Sculpture in the age of doubt*. New York: Allworth Press, 1999. Já o crítico brasileiro Ronaldo Brito, se vale do termo Contemporâneo ou Outro Novo, onde busca denominar esse termo para além de uma mera cronologia empírica do agora. BRITO, Ronaldo. *Moderno e Contemporâneo (o novo e o outro novo)*. In: BASBAUM, Ricardo. **Arte Contemporânea Brasileira: Texturas, dicções, ficções e estratégias.** Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

<sup>6</sup> *Non-sites*, para Smithson, são configurações abstratas para *earthworks indoor*. Funcionam em geral como a metáfora de um outro *site*, a conexão com ele. Que pode ser dada através de materiais recolhidos no site exterior ou simplesmente pela construção da definição deste site exterior. O *non-site* é na verdade a abstração da idéia de ou do *site*. SMITHSON, Robert. *A provisional theory for the non-sites*.

## O museu que quer a crítica. A crítica que quer o museu.

A crítica à instituição – já creditada à Marcel Duchamp – ganha um corpo ácido e ativo na proposta do homônimo belga de Duchamp, Marcel Broodthaers. Ao constituir seu próprio museu, a crítica de Broodthaers é direcionada para as formas de apresentação do museu e talvez, para a incapacidade dos museus históricos de realmente informarem.

Broodthaers é altamente influenciado pelo apelo de René Magritte em questionar a natureza da imagem, por essa razão acaba por questionar todo o sistema em que arte está balizada. Questiona então a veracidade dos fatos, das imagens, da arte. Walter Benjamin afirma que “os museus fazem parte, do modo mais límpido, das casas de sonho coletivo”<sup>7</sup>. Por si só a afirmação corrobora o sentido do museu de Broodthaers como criação não só de uma mitologia pessoal, mas de um sentido pessoal para o que se chama história.

A partir dessa afirmação é que a crítica em relação aos museus – e em consequência à própria história – se constitui. Ao entender o funcionamento dos museus como uma extensão da avaliação pessoal do curador ou diretor do museu, Broodthaers interroga a veracidade das exposições não só históricas, como, e principalmente, as artísticas. Deste modo, seu trabalho Musée d’Art Moderne, Département des Aigles põe em xeque a posição da instituição em torno da validação e da divulgação de valores artísticos, que são a partir de seu trabalho, colocados como pessoais.

O que é Arte? Desde o século XIX que tal questão tem posado incessantemente sobre os artistas, o diretor do museu, e ao apreciador de arte em geral. Eu duvido, na verdade, que seja possível dar uma séria definição ao termo Arte, a menos que examinemos a questão em termos de uma constante, eu me refiro às transformações do mercado de arte <sup>8</sup>

A fragmentação do sujeito, ocorrida no final do século XIX, reforça a inexistência das verdades teleológicas do sistema Clássico vigentes até então. A arte passa então, de uma verdade inabalável para um questionamento, onde as possibilidades de reflexão permitem a elaboração de novos projetos para esse

---

<sup>7</sup> BENJAMIN, Walter. *Das passagen werk*. Apud. LEAL, Miguel. *A verdade da mentira*\_O museu como dispositivo ficcional na obra de Marcel Broodthaers. In: Revista de Comunicação e Linguagens, n° 32, Lisboa, Relógio de Água, Julho de 2003

<sup>8</sup> BROOD'THAERS, Marcel. *To be bien pensant...or not to be. To be blind*. In: ALBERRO, A. and SMTINSON, B. **Conceptual art: a critical anthology**. MIT Press: London, 1999. Tradução nossa.

sistema, que podem ou não serem mais eficazes do que o sistema vigente anteriormente. Propostas estas, inseridas no Projeto da Modernidade<sup>9</sup>, ecoarão ainda em um futuro próximo – a segunda metade do século XX, possibilitando que tais questionamentos sejam inseridos no contexto da própria arte; elevando à máxima potência a questão da autonomia da arte ao amparar trabalhos que fazem de maneira clara e direta, uma crítica aos membros constituintes deste sistema das artes, no caso de Broodthaers, os museus.

A questão é: quando os próprios museus [ou Instituições] aceitam, convidam Broodthaers para utilizar o seu espaço, sua crítica é ativada, potencializada ou perde o sentido? Afinal, ele passa a corroborar com a instituição a que tanto critica ou de certo modo, coloca a questão ainda mais em xeque ao dizer que o que eles dizem que é verdade, que seja arte, ele – do seu centro – diz que não.

A possibilidade então de “criação” de verdades – por Broodthaers, pelos membros que constituem o Museu (diretores, curadores, etc.), pelo espectador – de modo que as inferências realizadas a partir das propostas apresentadas vão desvelar o modo como são estabelecidas as exposições: de maneira subjetiva e pessoal. Charles Garoian, em seu texto *Performing the museum*, publicado em 2001 afirma que “incluir os conhecimentos e experiências pessoais do espectador introduz um conteúdo crítico à experiência do museu”.<sup>10</sup> Ou seja, mais do que levar estes pontos de individualização do sujeito em questão, Broodthaers revela a massa de sujeitos com a qual o museu é construído, cada qual com seus valores e escolhas particulares mas que, em algum momento – respaldadas pela instituição – se tornarão, ainda que não-universais, ao menos, amplamente aceitáveis.

Trabalhando sob a questão da existência de um ponto de vista nada neutro na concepção arquitetônica e conceitual do museu, a artista norte americana Andrea Fraser, propõe este tipo de questionamento em trabalhos onde, por exemplo, oferece uma monitoria guiada aos visitantes e os apresenta ao banheiro do museu como uma obra de arte. As relações, neste caso, com **A Fonte** são evidentes. Fraser aqui questiona de modo similar à Duchamp, a validação da arte por parte do sistema, além da cega credulidade do público leigo em relação às informações fornecidas nos museus. A questão aqui toca, portanto novamente em Broodthaers e em sua reflexão de que tanto a história – no caso dos museus históricos – quanto a própria arte, são contados a partir de pontos de vista pessoais e refutáveis. Talvez seja neste sentido que

---

<sup>9</sup> FERRY, Luc. *Homo aestheticus: a invenção do gosto na era democrática*. São Paulo: Ensaio, 1994.

<sup>10</sup> GAROIAN, Charles R. *Performing the Museum*. Studies in Art Education, vol. 42, no. 3 (Spring 2001). Pp. 235 Trad. Nossa.

Duchamp afirma que o a posteridade é um tipo de espectador<sup>11</sup>, uma vez que as escolhas feitas só apresentam sua real importância tempos depois.

As propostas do francês Daniel Buren são próximas, em alguns sentidos, das propostas de Andréa Fraser. Ambos questionam pontos não só como a arquitetura dos museus, como a constituição de seus públicos e as particularidades do sistema da arte que acabam por validar – por estar inserido na instituição – tais obras, configurando um movimento contínuo. Buren posiciona o museu como inserido em três papéis: o estético, o econômico e o místico. Este último, normalmente, é o que mais interessa ao público em geral, e ao qual Buren mais direciona suas questões. A espacialidade do museu é contestada no sentido de seu transbordamento, da possibilidade de seu transbordamento; da possibilidade de produção de arte fora do museu. O trabalho de Buren transborda a galeria fisicamente, mas seu epicentro ainda é a instituição e as relações sociológicas que este trás. Afinal, ele questiona a dualidade de se problematizar algo em que se está inserido. Brian O’Doherty em *No interior do cubo branco*, entretanto, direciona o trabalho de Buren no sentido da “ausência que quer revelar”<sup>12</sup>. Assim, para começar, a listra verde ou negra, só se torna uma listra, ou seja, é mostrada como forma, porque existe ali o branco – o vazio – que delimita o espaço. Quando Buren fecha a galeria e em sua porta instala essa bandeira verde, ele assume uma postura de que a arte está do lado de fora, mas este fora só pode existir porque existe uma dialética entre o que está fora ou está dentro; a dicotomia entre o estético e o conceitual, por vezes tênue em seu trabalho. Michael Archer delimita os interesses de Buren justamente nas relações de oposição e diálogo;

Buren estava particularmente interessado pela questão da apresentação da arte, da sua colocação e das conseqüências que surgiriam com a escolha de lugares diferentes: um espaço doméstico, comercial ou de galeria, por exemplo, ou uma posição exterior em vez de interior, tal como uma parede ou um quadro de anúncios. Indagações deste tipo fizeram com que se redesenhassem as fronteiras da obra de arte.<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*. São Paulo: Perspectiva, 2001. p. 173

<sup>12</sup> O’DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a lógica do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002. p. 112.

<sup>13</sup> ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. pg. 72

As semelhanças entre os trabalhos de Buren e Fraser talvez consistam especialmente por seus trabalhos se localizarem no campo discursivo<sup>14</sup>. Ou seja, a partir das relações engendradas pelo sítio. A relação dos três, Broodthaers, Buren e Fraser são por escolherem o museu como lugar de crítica [crítica como crise], mas principalmente por terem seus trabalhos comissionados e apresentados em grandes instituições. O caso de Broodthaers é particular por suas apresentações se darem, por exemplo, na Documenta de Kassel e grandes Bienais, mas estes são órgãos que não deixam de representar e identificar talvez potencializadamente a Instituição e o modelo aglutinador e propositor de verdades, a que Broodthaers tanto criticava. Ou seja, mesmo que esteja na ficha catalográfica escrito: “Isto não é uma obra de arte!” – mais uma vez referenciando Magritte – o fato de o trabalho estar inserido na Instituição, que a valida, o acaba por transformar em arte.

### **Disposições Afetivas. Indagações sobre o Museu de arte hoje.**

Em meio à dialética proposta entre o *ingênuo* Marcel Proust e o *ranzinza* Paul Valéry, em *O museu Valéry-Proust*, Adorno procura o balanceamento das reflexões e se direciona para a constatação da impossibilidade de uma postura sem a outra. As relações são dispostas de modo que o ciclo da vida é exemplificado na relação morte e vida presente na inefável proximidade com a “realidade”. A morte e a vida estão também presentes na arte e assim permitem uma renovação de seu próprio sistema, os ciclos existentes nestas duas esferas que tendem a cada vez mais não se separarem. A morte em Valéry permite o nascimento, a vida, do menino Proust, encantado e despreparado, na ânsia própria da juventude de coletar – e aqui em um sentido próximo do descrito por Benjamin, como de colecionador<sup>15</sup> – todas as informações possíveis a fim de construir então seu próprio imaginário. A contenda de Valéry é justamente com este excesso de informação, próprio do museu a que ele se refere – aparentemente o Louvre – perdido pelos gritos dos quadros que o convocam, Valéry sentem-se acuado, desprotegido, fadigado. Descritos aqui como visitantes, espectadores de museus do século passado estes dois ilustres visitantes executam papel fundamental na construção dessa idéia do que seria o museu ideal.

---

<sup>14</sup> KWON, Miwon. Op. Cit. Pg. 95. Miwon Kwon denomina os três paradigmas da arte *site-specificity* como: fenomenológico, social/institucional e discursivo. E frisa que embora estes termos estejam apresentados cronologicamente, não são de modo algum estágios em uma trajetória linear de evolução.

<sup>15</sup> BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

Os questionamentos partem para a configuração de um espaço – físico e conceitual – e que sua atuação se dê para além de um continente de obras. De que maneira é possível pensar um museu | instituição que, dentre outras coisas, esteja consciente da sua condição e mais do que isso, que revele tais condições ao seu público. Especialmente se pensarmos o modo como os próprios museus vêem-se hoje como efetivo destino de “peregrinação” dos adoradores da arte, vide o exemplo de Bilbao.

Portanto, idealizar um museu que não seja recipiente desta decrepitude de que nos fala Adorno, mas sim “a casa dos sonhos coletivos” de Benjamin e, como toda coletividade, constituída de indivíduos. A idéia então de um *antimuseu*, talvez sem paredes como o de André Malraux, individual e pessoal como o de Duchamp. É interessante perceber que diante do afã vanguardista de demolição dos museus, lembremo-nos dos Futuristas e da queima do Louvre – Duchamp, inserido totalmente nas vanguardas irá de alguma maneira rebater essa idéia na construção de um museu portátil, pessoal e intransferível, mais conhecido como **A caixa-valise** (1936-1941). Mais do que se ter uma obra de Duchamp, tem-se um museu inteiro. A união da proposta de Malraux à de Duchamp nos leva a uma percepção ao mesmo reconfortante e aterradora: os acervos digitais pessoais, que todos temos em nossos computadores pessoais. Não quero aqui, de modo algum, anular a importância contida na relação corporal/fenomenológica do espectador-obra. Não são eles, os arquivos digitais pessoais – o museu imaginário de que Malraux fala. (?) A possibilidade de que nos detenhamos nas obras que de verdade nos interessem como diz Adorno. (?)

Não devemos nos esquecer da freqüente incompetência destes espaços para lidarem [em caráter de acervo] com os objetos e propostas da arte contemporânea, já se tornou anedótica a solução encontrada pelo MoMA para arquivar a obra *One and Three Chairs*, de Joseph Kosuth<sup>16</sup>. Ou o caso dos *Bichos*, de Lygia Clark, encarcerados em redomas de acrílico, “salvos” da curiosidade do espectador, condenados, contudo, à inexistência e não-efetivação daquilo que intencionava.

No entrave, portanto, entre as ficções broodtharianas, a independência malraux-duchampiana e as possibilidades reais de construção deste sítio, somos confrontados a pensar nossa condição pós-moderna não somente como sujeitos cindidos mas principalmente, conscientes desta condição de ser, habitar e pensar no/o espaço do museu. Livres deste espaço fechado e regimentado,

---

<sup>16</sup> Para maiores discussões sobre o caso de Kosuth ver: FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo: arte conceitual no museu*. São Paulo: MAC: Iluminuras, 1999.

podemos nos valer da busca “pela experiência cotidiana” em Hélio Oiticica, e sua mais do que pertinente constatação de que “museu é o mundo”<sup>17</sup>.

### Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 2001.
- ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001
- BASBAUM, Ricardo. *Perspectivas para o Museu do Século XXI*. 05/01/2007. FORUM PERMANENTE.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- BROODTHAERS, Marcel. *To be bien pensant...or not to be. To be blind*. In: ALBERRO, A. and SMTINSON, B. **Conceptual art: a critical anthology**. MIT Press: London, 1999.
- CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- FERRY, Luc. *Homo aestheticus: a invenção do gosto na era democrática*. São Paulo: Ensaio, 1994.
- GAROIAN, Charles R. *Performing the Museum*. Studies in Art Education, vol. 42, no. 3 (Spring 2001).
- KWON, Miwon. *One place after another: notes on site-specificity*. October 80, Massachusetts: MIT Press, 1997.
- MONTANER, Josep Maria. *Museos para el siglo XXI*. Barcelona: G. Gili, 2003.
- O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a lógica do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- OITICICA, Hélio. *Catalogue Raisonné*. Rio de Janeiro, 2002

---

<sup>17</sup> OITICICA, Hélio. 1966. *Catalogue Raisonné*. Rio de Janeiro, 2002.