

Nº 03 | 2023 | ISSN 2965-3312

ANAIS SEPHA UERJ

TRAJETÓRIAS PLURAIS

CATALOGAÇÃO NA FONTE

UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/

s471 Seminário de Pesquisadores de História da Arte

(3. : 2023 : Rio de Janeiro)

Anais SEPHA UERJ: trajetórias plurais. – Rio de Janeiro: UERJ,
PPGHA, 2023.

350 p.

Informações retiradas da capa: v.1, n.3.

Periodicidade anual.

ISSN 2965-3312.

1. Arte – História – Congressos. I. Universidade do Estado do
Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em História da
Arte. II. Título.

CDU 7(091)

Bibliotecária: Cristina da Cruz de Oliveira – CRB-7 4342

GT 7

**Trajetórias
Plurais:
Arte e
contem-
poranei-
dade**

O espaço como ferramenta aurática: a *Tteia 1C* do Instituto Inhotim e a sacralização da obra na arte contemporânea

Claudia Luiza Sampaio Bartoly Damasceno
(PPGAV | UFRJ)¹

Resumo: Este texto tem como objetivo a análise da instalação *Tteia 1C* (2002) de Lygia Pape, montada em galeria dedicada à artista no Instituto Inhotim (Brumadinho, MG), especificamente sobre o uso do espaço tridimensional, este em quase total escuridão, e a consequente sacralização da obra, que demanda do visitante um comportamento de imersão, reverência e performance, uma experiência de dimensão ampliada dos sentidos no espaço-tempo. A obra é o resultado das experiências que a artista iniciou em 1977, junto aos seus alunos da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro, a partir da observação das teias de aranha na natureza e de como a estrutura desaparecia e reaparecia de acordo com a incidência de luz e à medida que se caminhava pelo espaço. A partir do texto *A dupla distância* (2010) de George Didi-Huberman, na qual

¹ Claudia Luiza Sampaio Bartoly Damasceno é arquiteta graduada pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFRJ e mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFRJ (linha de História e Crítica de Arte). Email: claubartoly@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7152761553771847>. Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/6180609329576172>. Santa Maria, Brasil.

disserta sobre o conceito de “aura” e seu desdobramento na arte, compreendemos a potência que a obra adquire ao assumir esse sentido, doado, nesse caso, principalmente pelo espaço, usado como ferramenta “aurática”. As características arquitetônicas da galeria desafiam a percepção espacial e o percurso até a instalação é conduzido quase como uma procura de uma “luz no fim do túnel”.

Palavras-chave: Lygia Pape; Aura; Iluminação; Espaço; Tempo.

O espaço tridimensional, seja ele como meio artístico, campo de operações, projeções e/ou poéticas, pode ser preenchido de forma imaterial, adquirindo outros significados e contornos além da arquitetura. Determinadas instalações incluem o espaço como ferramenta artística de forma negativa – aqui a palavra “negativa” é utilizada com o mesmo significado do campo da fotografia, referindo-se à ausência de luz, que se torna, de forma paradoxal, o preenchimento do espaço.

Como uma alternativa contemporânea ao paradigma do conceito de Cubo Branco², o espaço expositivo estéril característico do modernismo, Sônia del Castillo afirma que o termo Caixa Preta na arte é definido como quando “o espaço não mais se cala para a obra falar; agora, obra e espaço falam, em uníssono, assim como na caixa preta ou ‘lugar teatral’” (Castillo, 2008, p. 329). Esse conceito se caracteriza, concretamente, de forma a criar uma “boca de cena”, como no teatro, onde apenas o objeto artístico é iluminado, e a escuridão, subjetivamente, se torna o grande ocupante do espaço, que perde, visual e perceptivamente, seus limites físicos. A instalação analisada por esse trabalho exemplifica essa questão.

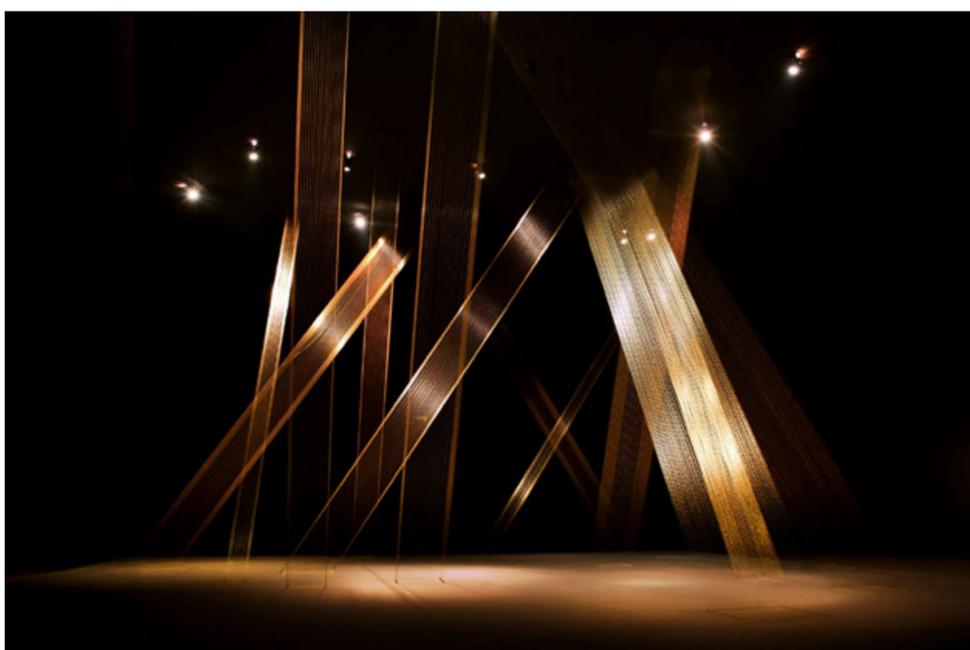


Figura 1. Lygia Pape, *Tteia 1C* (2002)
Fios metalizados, dimensões variáveis
Instituto Inhotim
Foto: William Gomes
Fonte: Instituto Inhotim

2 O'DOHERTY, Brian. No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

Montada em caráter de longa duração em uma galeria no Instituto Inhotim, dedicada à artista Lygia Pape (1927-2004), e projetada especificamente para a obra, a *Tteia 1C* (2002) é uma instalação de simplicidade e delicadeza únicas – composta apenas de fios metalizados tensionados, fixados paralela e diagonalmente de piso a teto e iluminação focal. A obra, que faz parte de uma série, é o resultado das experiências que a artista iniciou em 1977, junto aos seus alunos da Escola de Artes Visuais do Parque Lage no Rio de Janeiro, a partir da observação das teias de aranha na natureza e de como a estrutura desaparecia e reaparecia de acordo com a incidência de luz e à medida que se caminhava pelo espaço. Isso acontece quando a instalação é circunavegada, já que, dependendo da perspectiva, os fios ficam mais ou menos aparentes: a obra é estática, fisicamente, ao mesmo tempo em que se movimenta, perceptivamente. Lygia Pape narra como a imagem-sensação das teias surgiu em sua experiência:

...eu saía de madrugada para cruzar os viadutos, aqueles ali perto da Leopoldina que cruzam para cá e para lá... eu tinha a nítida impressão de que estava tecendo o espaço, sozinha a mil por hora por aquelas subidas. Era uma loucura, tinha a impressão de que estava tecendo uma teia no espaço da cidade; mas era uma coisa anônima, saía de noite, sozinha, sem comunicar a ninguém, e ia tecer as minhas teias³ (Freitas, 2004, p. 111).

Gravadora, escultora, pintora, cineasta, professora e artista multimídia brasileira nascida em Nova Friburgo, Rio de Janeiro, Lygia Pape participou do grupo Frente e foi uma das signatárias do Manifesto Neoconcreto, encabeçado pelo escritor Ferreira Gullar e o artista Hélio Oiticica, em 1959. Assim como seus companheiros do neoconcretismo, transbordou

³ Entrevista de Lygia Pape a Glória Ferreira. LHL – Lygia Clark, Hélio Oiticica, Lygia Pape. Brasília: Conjunto Cultural da Caixa Econômica, 1999.

suas obras do plano bidimensional para o espaço tridimensional em suas experimentações. Pape relata sobre o movimento e como os artistas, mesmo após a dissolução do grupo, adotavam uma postura de caráter experimental: “A escultura, por exemplo, não precisava de base, tinha que estar livre no espaço. Estávamos nos livrando da moldura, indo para o espaço tridimensional. Todo mundo estava inventando algo naquela época” (Obrist, 2018, p. 75-76).

Anteriormente às *Tteias*, Lygia Pape já havia explorado as possibilidades expressivas das formas geométricas, mas no plano bidimensional, com os *Tecelares* (1955-1959), série de xilogravuras que possuem diagramas espaciais e disposição em diagonal dos grafismos muito semelhantes às *Tteias*, além da composição de cheios e vazios que dialogam entre si. Podemos ver claramente as paridades entre as obras através do jogo de linhas e planos paralelos, tanto nos *Tecelares* como na *Tteia 1C*, que apresentam e enfatizam a pesquisa da artista e sua linguagem.

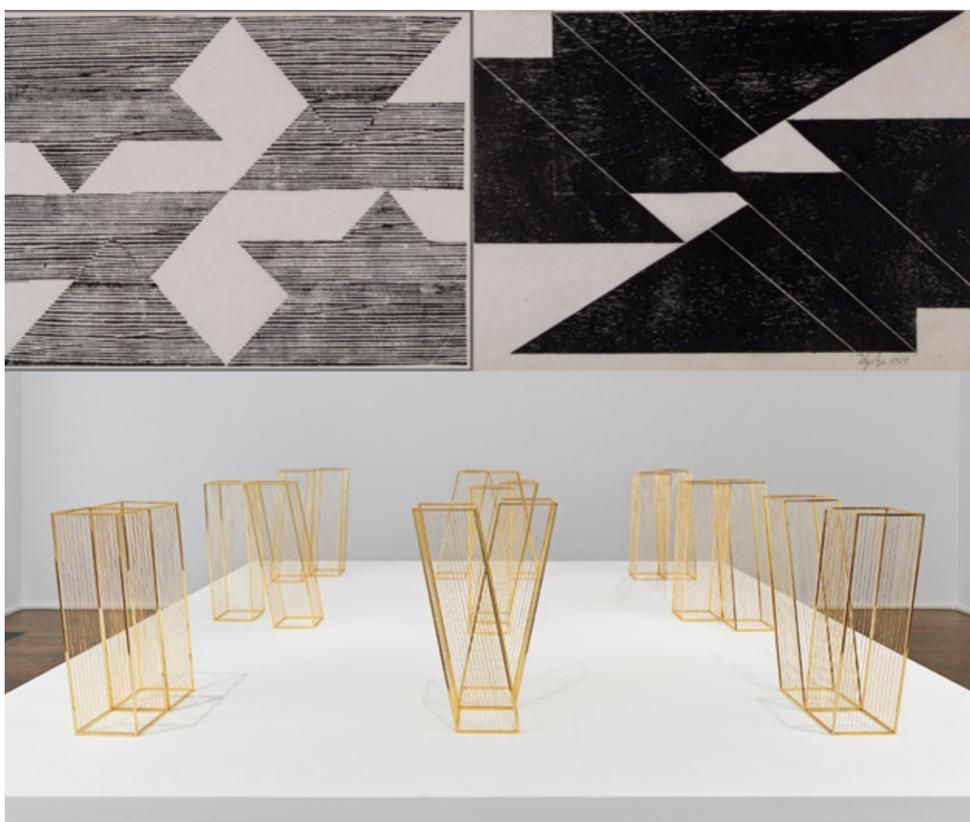


Figura 2. (em sentido horário) **Lygia Pape**, *Tecelar* (1957), *Tecelar* (1958) e *Tteias esculturas* (2003),
Fonte: Projeto Lygia Pape

Lygia Pape, desde os anos 1950, mostrou que sempre se interessou pela arquitetura e o espaço tridimensional. Quando fala a respeito do seu trabalho na área – foi professora do curso de Arquitetura da Universidade Santa Úrsula e da Escola de Belas Artes da UFRJ, no Rio de Janeiro – cita que era arquitetura, mas eu trabalhava mais com significados plásticos e invenção espacial. (Obrist, 2018, p. 81) A artista demonstra essa transposição para o espaço tridimensional também em outros suportes, como a escrita: Nos meus poemas eu uso o espaçamento da página como uma forma. Para mim, isso seria uma relação entre literatura e arquitetura, e vice-versa. Alguns dos poemas, por exemplo, são espaciais. (Obrist, 2018, p. 81) Na mesma entrevista, Pape também dialoga sobre sua relação muito próxima com a cidade e sua experiência corpórea como inspirações para suas investigações, que foram fundamentais para as *Tteias*:

(...) eu ia para a rua com os alunos. (...) tenho uma relação muito íntima com a cidade toda. Eu gostava, por exemplo, de andar de carro pelos viadutos. Parecia que eu estava tecendo o espaço. Essa é a origem de *Tteias* (2002-04), uma obra na qual eu teci fios dourados num espaço inteiro. E isso veio da minha experiência da cidade (Obrist, 2018, p. 81).

Essa perspectiva na qual enxergamos o espaço e a cidade como arte ou inspiração para tal ultrapassa as delimitações das disciplinas, que se entrelaçam e se enriquecem em prol do processo artístico. A experiência corpórea e visual do espaço constata que existe na arquitetura e no desenho urbano uma invenção das formas, não somente devido ao trabalho de arquitetos e urbanistas, mas igualmente consequente da percepção e apropriação do espaço pelo público. Aldo Rossi em *A arquitetura da cidade* analisa que, até mesmo para as ciências, a cidade é considerada como “a coisa humana por excelência” e disserta:

Essa concepção da cidade, ou melhor, dos fatos urbanos como obra de arte, percorreu o estudo da própria cidade; sob forma de intuições e descrições diversas, podemos encontrá-la nos artistas de todas as épocas e em muitas manifestações da vida social e religiosa – e, nesse sentido, está ligada a um lugar preciso, um lugar, um acontecimento e uma forma na cidade (Rossi, 2011, p. 19).

Em consonância, Lygia Pape afirma exatamente como sua experiência com a cidade inspirou essa instalação, a fim ao que Rossi desenvolve a respeito do estudo da cidade e sua concepção como obra de arte. Mas, no caso da *Tteia 1C* do Inhotim, essa origem é interrompida – já que a instalação é separada do local público – e se mantém apenas na visualidade com a presença ínfima dos fios dourados, espaço tecido pela artista. A obra aqui é isolada do mundo exterior pela galeria, que se apresenta como um invólucro da instalação, ou até mesmo uma cápsula espaço-temporal. Mesmo estando fora do âmbito da cidade e de não ser permitido caminhar por entre os conjuntos de fios, a *Tteia 1C* promove um movimento perceptivo, sutil, que o espectador vivencia ao caminhar ao seu redor. Em linhas gerais, a proposta da artista insere-se na compreensão de Michael Archer a respeito da questão: “Observar a arte não significa “consumi-la” passivamente, mas torna-se parte de um mundo ao qual pertencem essa arte e esse espectador. Olhar não é um ato passivo; ele não faz que as coisas permaneçam imutáveis” (Archer, 2012, p. 235).

Ao mesmo tempo em que a *Tteia 1C* transmite extrema leveza entre o aparecer e desaparecer dos fios, a obra é apresentada nesse espaço – desconectado do espaço externo – com atmosfera de “templo”, devido à quase completa ausência de luz, a não ser pela iluminação focal da instalação, a obra pode ser lida na chave do “sagrado”, conferindo à experiência artística

um caráter de reverência e submissão, onde há a possibilidade de compelir o espectador a permanecer em total silêncio em respeito àquela presença “mística”. Na Galeria Lygia Pape, o comportamento do público é então emprestado dos ambientes ritualísticos, já que somente os fios são iluminados, imprimindo um caráter sobrenatural à vivência como um todo e que desprende a instalação do espaço-tempo. Sobre essa experiência artística, Juhani Pallasmaa relata, recorrendo à fenomenologia:

A arquitetura, como todas as artes, está intrinsecamente envolvida com questões da existência humana no espaço e no tempo; ela expressa e relaciona a condição humana no mundo. A arquitetura está profundamente envolvida com as questões metafísicas da individualidade e do mundo, interioridade e exterioridade, tempo e duração, vida e morte (Pallasmaa, 2011, p. 16).

O projeto arquitetônico da galeria, de autoria do escritório mineiro Rizoma Arquitetura, compreende um cubo fechado de 21mx21m com altura de 6 metros e executado predominantemente em concreto aparente, que se destaca em meio à paisagem onde está implantada, à medida que nos aproximamos do local. O formato de cubo se preserva apenas em planta, já que suas fachadas possuem quebras geométricas, projetadas segundo os arquitetos, para serem trianguladas tridimensionalmente e afastar o observador, criando um respiro. Essas características amenizam o peso dado à arquitetura da galeria pelo material e pela ausência de aberturas na edificação, particularidade decisiva para o resultado cênico interior na qual a instalação de Lygia Pape é exibida. Recorremos novamente à Pallasmaa, que discorre a respeito da vivência na arquitetura:

Toda experiência comovente com a arquitetura é multissensorial; as características de espaço, matéria e escala são medidas igualmente por nossos olhos, ouvidos, nariz, pele, língua, esqueleto e músculos. A arquitetura reforça a experiência existencial, nossa sensação de pertencer ao mundo, e essa é essencialmente uma experiência de reforço da identidade pessoal. Em vez da mera visão, ou dos cinco sentidos clássicos, a arquitetura envolve diversas esferas da experiência sensorial que interagem e fundem entre si (Pallasmaa, 2011, p. 39).

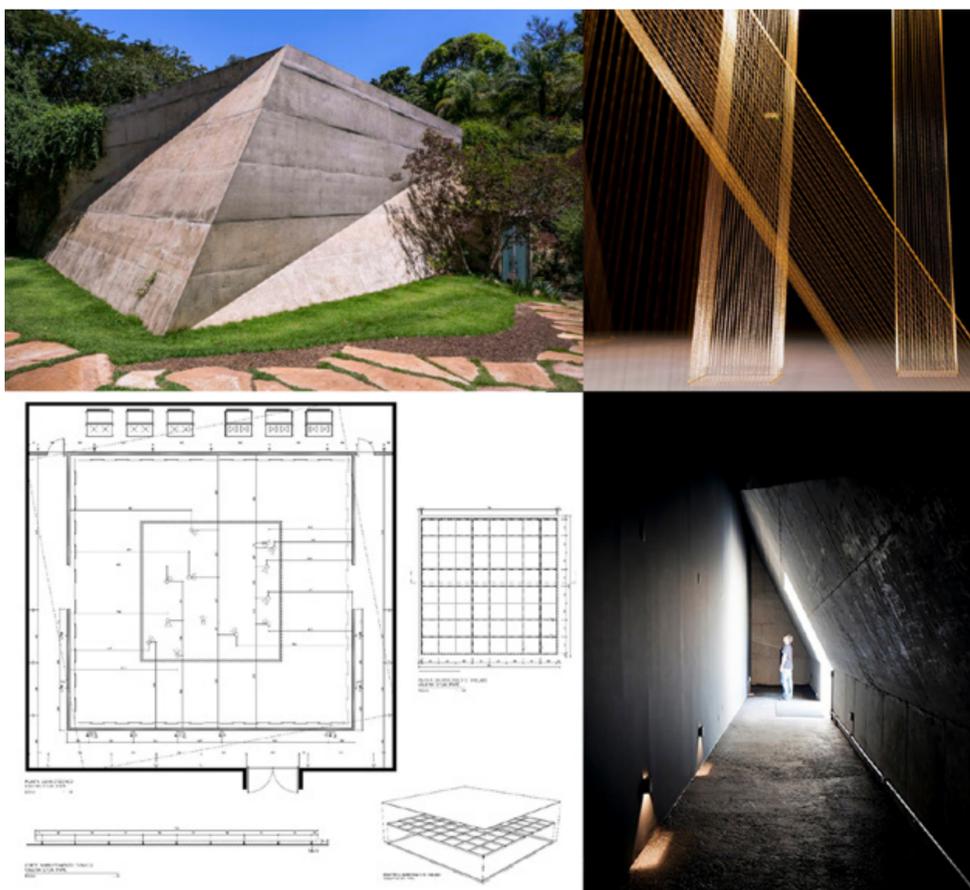


Figura 3. (em sentido horário) Galeria Lygia Pape (2012), Rizoma Arquitetura, Instituto Inhotim, Imagem do projeto luminotécnico. Fotos: Eduardo Eckenfels, William Gomes e Leonardo Finotti
Fonte: Instituto Inhotim e Rizoma Arquitetura.

No caso específico da *Téia 1C* do Inhotim, as características arquitetônicas do projeto da galeria desafiam a percepção espacial do espectador e o percurso até a obra é conduzido quase como uma procura da “luz no fim do túnel”. Pallasmaa também disserta sobre essa questão: As sombras profundas e a escuridão são essenciais, pois elas reduzem a precisão da visão, tornam a profundidade e a distância ambíguas e convidam a visão periférica inconsciente e a fantasia tátil (Pallasmaa, 2011, p. 44). A iluminação, ou sua

ausência, modificam os limites do espaço e o jogo de luzes e sombras é utilizado como ferramenta artística, perceptiva e fenomenológica. “A sombra dá forma e vida ao objeto sob a luz. Ela também cria o ambiente no qual surgem as fantasias e sonhos” (PALLASMAA, 2011, p. 44), assim como o ambiente da *Tteia 1C*, que parece adquirir, como citado anteriormente, uma atmosfera de “templo”, se tornando um espaço ritualístico. Carol Duncan argumenta sobre o assunto em *O museu de arte como ritual*:

Os museus lembram antigos espaços rituais não tanto por causa de suas referências arquitetônicas específicas, mas porque eles, também, são lugares para rituais. (...) Como muitos espaços rituais, o espaço dos museus é cuidadosamente assinalado e culturalmente desenhado como reservado para uma qualidade especial de atenção – neste caso, para contemplação e aprendizado. É esperado de qualquer um que se comporte com certo decoro (Duncan, 2008, p. 121).

Apesar de se referir ao museu como um todo – de forma institucional, arquitetônica, histórica e simbólica – a citação de Duncan cabe ao nos referirmos à galeria da *Tteia 1C*, já que, no Inhotim, as galerias se apresentam internamente como unidades autônomas, e a própria autora coloca que, em seu texto, procura mostrar os aspectos rituais gerais dos museus de arte, que se resumem em: primeiro, a implementação de um espaço separado, uma zona “liminar”⁴ de espaço e tempo; e segundo, a organização do ambiente do museu como um tipo de script ou cenário onde os visitantes atuam (Duncan, 2008, p. 117), através do seu comportamento, que podemos afirmar, possui aspectos de performance.

4 Carol Duncan descreve “liminaridade” como um termo associado com ritual e que pode ser aplicado ao tipo de atenção que levamos ao museu de arte. A autora detalha que, segundo autores citados por ela, o termo foi adotado e desenvolvido para indicar um modo de consciência completamente diferenciado ou “entremeado com os estados normais do dia-a-dia e os processos de ganho e perda.” (DUNCAN, 2008, p. 122)

Além disso, a autora também disserta que “o isolamento e iluminação dos objetos induzem os visitantes a fixar sua atenção em coisas que existem aparentemente em uma outra esfera” (Duncan, 2008, p. 131), o que confere à obra atributos que remetem ao “sagrado”, que “leva os visitantes num tipo de jornada mental, a um passo do presente adentrando um universo de valores atemporais” (Duncan, 2008, p. 131). No caso da *Tteia 1C*, o contraste entre a iluminação focal e a escuridão que oculta a delimitação espacial, expressa uma sacralização da experiência arquitetônica, de caráter “místico”. Henri Focillon desenvolve a respeito do papel da luz no espaço e na obra de arte:

A luz é tratada aí, não como um dado inerte, mas como um elemento de vida, suscetível de entrar no ciclo das metamorfoses e de para elas contribuir. A luz não só ilumina a massa interior, mas colabora com a arquitetura para lhe dar sua forma. Ela própria é forma, pois seus feixes, que jorram de pontos fixos, são comprimidos, afilados e prolongados para chegarem a tocar as diferentes partes da estrutura, mais ou menos ligadas, realçadas ou não por tramas, com o objetivo de aquietá-la ou de fazê-la mover-se (Focillon, 1983, p. 47- 48).

O aspecto conceitual da luz, descrito pelo formalismo orgânico de Focillon, oferece elementos para a análise dessa instalação como obra de arte cuja aura se revela através da ênfase espacial, podendo inclusive modificar o modo do espectador de se comportar nesse ambiente e usufruir a obra de arte contemporânea. George Didi-Huberman discute sobre a definição do termo, a partir de Walter Benjamin, no seu texto *A dupla distância*:

A aura seria portanto como um espaçamento tramado do olhante e do olhado, do olhante pelo olhado. Um paradigma visual que Benjamin apresentava antes de tudo como um *poder da distância*: “Única aparição de uma coisa longínqua, por mais próxima que possa estar” (Didi-Huberman, 2010, p. 147).

A distância entre o espectador e a obra aumenta, virtualmente, em consequência do caráter aurático que a instalação pode adquirir, deixando esquecido, até mesmo, o traço de trabalho humano no objeto, e conferindo espessura à experiência artística: “é o valor de “culto” que daria à aura seu verdadeiro *poder de experiência*” (Didi-Huberman, 2010, p. 151). Esse poder é sentido também no caminhar ao redor da obra quando mudamos o ângulo de visão: o agrupamento dos fios e o posicionamento diagonal, juntamente com a iluminação criam diversas perspectivas e, consequentemente, diversas imagens da obra. Didi-Huberman também cita a questão dentro do conceito da aura do objeto:

Aurático, em consequência, seria o objeto cuja aparição desdobra, para além de sua própria visibilidade, o que devemos denominar suas imagens, suas imagens em constelações ou em nuvens, que se impõem a nós como outras tantas figuras associadas, que surgem, se aproximam e se afastam para poetizar, trabalhar, abrir tanto seu aspecto quanto sua significação, para fazer delas uma obra do inconsciente (Didi-Huberman, 2010, p. 149).

É necessária aqui a distinção da caracterização de obra-prima e a noção de obra de arte única desta análise da *Tteia 1C*, já que a “aura” adquirida pela obra é doada pelo espaço e não pela mão e genialidade do artista – expressão predominante na arte de atributos clássicos. O espaço no

todo artístico, como elemento compósito da obra, é a ferramenta “aurática” fundamental para esse possível significado da instalação. O espectador experimenta a obra em uma totalidade sensorial, inserido, no que podemos chamar de uma “experiência mística”, onde o tempo não existe. Os limites do espaço, assim como da arte em si, ficam nebulosos, e as delimitações concretas existentes na obra se tornam significantes e não fronteiras. A percepção da obra pelo espectador e, conseqüentemente do espaço, se dá através da experiência antes da análise, segundo a fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty:

O espaço não é o ambiente (real ou lógico) em que as coisas se dispõem, mas o meio pela qual a posição das coisas se torna possível. Quer dizer, em lugar de imaginá-lo como uma espécie de éter no qual todas as coisas mergulham, ou de concebê-lo abstratamente com um caráter que lhes seja comum, devemos pensá-lo como a potência universal de suas conexões (Merleau-Ponty, 2018, p. 328).

Ambiguamente, o espaço interior que perde suas delimitações visuais devido à ausência quase total de iluminação e se apresenta quase invisível, é o elemento essencial para a composição desse ambiente supremo e a conseqüente “aura” da obra de arte. Também de forma dupla, o espectador é submisso àquela obra de caráter aurático, mas também adquire “um *poder do olhar* atribuído ao próprio olhado pelo olhante: “isto me olha”” (Didi-Huberman, 2010, p. 148), confirmando a dupla distância entre obra e visitante, que assume um comportamento de imersão, reverência e performance, uma experiência de dimensão ampliada dos sentidos no espaço-tempo. Robert Morris desenvolve reflexões sobre a questão:

A qualquer momento em que o objeto tenha se tornado específico, singular, denso, articulado e autocontido, já teve êxito em se retirar do espaço. Possui apenas vários aspectos visuais: desse lado ou daquele, próximo ou afastado. A não ser, talvez, que esteja disposto no espaço de uma maneira que eleve o fato existencial da disposição a um fato de “ocupação”, tensionando assim tanto o objeto quanto o espaço em torno dele (Morris, 2006, p. 408).

A citação de Robert Morris é pertinente se aplicada na *Tteia 1C*, onde, primeiramente, o objeto artístico pode ser caracterizado específico e desconexo de seu espaço, já que os elementos da obra se encontram em uma grande “base”, assim como uma escultura, mas, se este for retirado desse espaço e desse esquema de iluminação proposto, não haverá um todo artístico, que domina e transpõe suas partes em elementos densos e dramáticos; logo, a instalação não existiria nessa complexidade. Assim, o espaço – a caixa preta – faz parte da obra e exerce um papel fundamental para que esta seja de fato uma obra espacial, que opera de acordo com a percepção de seus objetos. Esta ideia é reforçada por outro artista de motivação fenomenológica Michael Heizer: “O trabalho não é posto em um lugar, ele é esse lugar” (Heizer, 2006, p. 275).

Concluimos, então, que todas as características peculiares dessa montagem da *Tteia 1C* não seriam possíveis sem a configuração do espaço baseada no conceito da *caixa preta*, “espaço de uma potencialidade “incolor”” (Huchet, p. 147), sendo a iluminação e/ou sua ausência ferramenta artística responsável pelo resultado “aurático” da obra. Outras instalações do Instituto Inhotim, analisadas em minha pesquisa de mestrado, da qual este trabalho faz parte, possuem essa mesma premissa: a luz focal retrata o objeto artístico como algo elevado, místico, em meio à penumbra. E, apesar

de sabermos conscientemente que essas obras estão enclausuradas em espaços fechados, a escuridão desfaz visualmente os limites físicos do ambiente, oculta seus fechamentos e o preenche de forma imaterial, mas que se assimila ao sensorial em uma experiência fenomenológica.

Referências bibliográficas:

ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea – Uma história concisa*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

CASTILLO, Sônia del Castillo. *Cenário da arquitetura da arte: montagem e espaços de exposições*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A dupla distância*. In: *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 144-165.

DUNCAN, Carol. *O museu de arte como ritual*. In: *Revista Poiésis*, publicação semestral do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da UFF, n. 11, p. 117-134, nov. 2008.

FOCILLON, Henri. *Vida das Formas*. Rio de Janeiro: Zahar Editores S.A., 1983.

FREITAS, Rosana de. *Dossiê Lygia Pape Homenagem* In: *Arte & Ensaio*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro, n. 11, 2004, p. 106-111.

HEIZER, Michael; OPPENHEIM, Dennis; SMITHSON, Robert. *Discussões com Heizer, Oppenheim, Smithson*. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). *Escritos de Artistas – Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 275-288.

HUCHET, Stéphane. *Intenções espaciais – A plástica exponencial da arte 1900-2000*. Minas Gerais: Editora C/Arte, 2012.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.

MORRIS, Robert. *O tempo presente do espaço*. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). *Escritos de Artistas – Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 401-420.

OBRIST, Hans Ulrich. *Entrevistas brasileiras vol.1*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.

O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PALLASMAA, Juhani. *Os olhos da pele: a arquitetura e os sentidos*. Porto Alegre: Bookman, 2011.

ROSSI, Aldo. *A arquitetura da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

