

APROPRIAÇÃO: DO *READY MADE* DE DUCHAMP AO *NÉCESSAIRE* DE MAREPE

Priscila Valente Lolata

É possível dizer que na história da arte as mudanças, ao contrário do que a análise tradicional dos processos históricos mostra nos livros, não aconteceram de maneira pontual. Entretanto, para se fazer uma análise de algumas obras do artista plástico baiano Marepe, não se pode desprezar que, na era moderna, um aspecto foi introduzido aos fatores que impulsionam as mudanças no gosto e na maneira de compreender e produzir a arte: a possibilidade de o artista poder opinar na maneira e no tema que quisesse atribuir ao seu trabalho.

O surgimento de uma filosofia da arte, das novas técnicas de produção industrial, da fotografia fez com que o artista revisse seu papel na sociedade e, naquele momento, optasse por ser e querer falar de seu tempo.

Esta autonomia do artista possibilitou a criação das rupturas mais veementes e em espaços muito menores de tempo. Pelo aceleração das modificações das sociedades e dos costumes, bem como pela produção de bens de consumo, potencializados cada vez mais com o período da era da industrialização. A diferença trazida à tona por Marcel Duchamp abriu uma nova maneira de compreender a arte e, é sem dúvida, um conceito ainda em digestão na contemporaneidade.

O cubismo, sendo um estágio avançado das descobertas do plano com Cézanne, proporcionou um forte rompimento com as maneiras de pintar de até então, mas a atitude de Duchamp acabou por colocar a própria criação em desconforto, deixando de atribuir ao artista, inclusive a tarefa de produzir a obra através da manipulação de materiais. O que proporcionou esta atitude? Seria um ato artístico ou político? De fato a autonomia do artista adquirida no romantismo é um dos fatores que contribuíram com estes eventos intrigantes da arte do século XX.

O ato de Marcel Duchamp tem seu fundamento pela decepção com a pintura. Quando tem seu trabalho "Nu descendo a escada", em 1912,

rejeitado pelos cubistas do “Salão dos Independentes”, afirmou o descontentamento do artista em relação à pintura e ao meio artístico. A atitude de Duchamp, ao fazer a “Roda de bicicleta” também em 1912, possuía um reflexo da sociedade daquele momento histórico que já vinha configurando novas profissões e novas perspectivas para profissões antigas como a do alfaiate, por exemplo. Todo este processo deságua na “Fonte” em 1917 que, assinada com um pseudônimo, participa de uma exposição da qual o artista é um dos organizadores e, conhecendo os mecanismos da instituição arte, trabalha com suas lacunas, suas falhas de maneira sutil e discreta. Criando, então, o maior rompimento formal da história da arte, o *ready made*.

O que está em evidência a partir daí, é que o ato criador distanciou-se, no caso de tendências neoduchampianas, do artista como técnico possuidor de um dom manual valorizado como o “toque de Midas”¹. Mas seria insuficiente dizer que a única origem para a criação de um “novo” olhar em relação ao objeto de arte vem de Duchamp e do Dada? A vanguarda Russa, com o Construtivismo e o Suprematismo, trouxe também um novo posicionamento do artista em relação à criação de objetos de arte. Posicionamento possuidor de uma nova ótica social na arte.

O construtivismo não pretendia ser um estilo abstrato em arte nem mesmo uma arte, ‘per se’. Em um âmagô, era acima de tudo a expressão de uma convicção profundamente motivada de que o artista podia contribuir para suprir as necessidades físicas e intelectuais da sociedade como um todo (...) eis o objetivo: não a arte política, mas a socialização da arte (SCHARF, 2000, p. 116).

O *ready made* e as vertentes dadaístas vão delegar à arte produzida a partir do século XX a possibilidade de se apropriar de coisas e imagens já existentes no mundo e, com alguma modificação, atribuir a estas, outros significados. Como nas fotomontagens de Hannah Höck, no “Cadeau” (1921) de Man Ray ou nas obras oriundas das tendências neodadaístas como nos “*ready mades* alterados” de Yoko Ono em “Meio quarto”² (1967) ou nos fichários de Mel Bochner denominados “Desenhos de trabalhos e outras coisas visíveis sobre papel não necessariamente feitas para serem encaradas como obras de arte”³ (1966).

O que se configurou a partir dos eventos dadaístas e surrealistas, foi uma onda de experiências e fusões de conceitos que antes não faziam parte do círculo das artes visuais. Foram introduzidos elementos que reverteram ainda mais a noção de “obra de arte”. Com o surgimento da performance estes experimentos foram levados a conseqüências extremas que acabam por, ironicamente, trabalhar com a “morte” da arte e do ato criador.

Em 1969, Allan Kaprow afirmou, como já o fizeram os construtivistas russos, a necessidade de o artista adaptar-se a outras funções, e escapar de sua própria profissão, que no mundo a produção da indústria foi muito além das possibilidades artísticas. Dizendo que um módulo lunar superava qualquer construção no campo da escultura ou que o movimento de clientes de um supermercado entrelaçando-se nas filas era melhor que qualquer movimento de dança contemporânea “não arte é mais arte que a ARTE-arte” dizia Kaprow (CHIARELLI, 2001, p. 265).

Então, esta vertente que opta por destacar alguns objetos ou ações como produção artística vai reaparecer em vários momentos da história da arte do pós-guerra.

Como já foi dito, a inserção da maneira de produção artística, intitulada *ready made*, inspirará outras tendências artísticas. O crítico de arte Raul Zamudio-Taylor assinala que, após Duchamp, houve três aparições do *ready made* de significância para a história da arte, seriam elas: o Neodada, a Arte Pop e o conceitualismo, mais precisamente com Joseph Kosuth (2000, p. 154).

Estas reaparições guardaram diferenças entre si, criando novas tradições em cima do conceito de apropriação. A historiadora da arte Sheila Cabo coloca:

Durante toda a década de 1960, a prática de apropriação havia estabelecido significados para a arte que tiveram repercussão acentuada tanto na Europa, com o *Nouveau Réalisme*, quanto nos Estados Unidos, com o Neodada e o Pop. Fazendo apropriações de objetos que, produtos da industrialização avançada, tinham sua carga de unicidade reduzida ou anulada, o movimento dos novos realistas diferia do Pop e do Neodada no que diz respeito à crença que os primeiros tinham na possibilidade de impregnação da sensibilidade humana nos objetos-produtos-industriais apropriados (2001, p. 100).

No Brasil, desde a década de 1950, com Flávio de Carvalho, já aconteciam ações de cunho situacionista, como se apropriar de passeatas, ou utilizar classificados de jornais para atuações de arte subversiva – atividades que ainda não foram compreendidas pela história da arte nacional. Porém, a ênfase no campo da apropriação só foi visível no movimento neoconcreto. No modernismo foram assimiladas apenas correntes pictóricas e de esculturas das vanguardas européias do início do século XX. O dadaísmo e o construtivismo foram correntes desprezadas pelos modernos brasileiros. Curiosamente, essas tendências que caracterizarão o período neoconcreto aqui no Brasil nos anos 60.

Ainda na década de 1960, é possível observar um posicionamento da classe artística brasileira, em relação às tendências estéticas internacionais. Com isso, o Neoconcretismo irá se posicionar em relação às tendências mundiais de seu tempo, isto está relacionado à Arte Pop e ao Novo Realismo. Hélio Oiticica dentro de sua formulação do “Esquema Geral da Nova Objetividade” diz que “A ‘Nova Objetividade’ sendo, pois, um estado típico da arte brasileira atual, o é também no plano internacional, diferenciando-se pois das duas grandes correntes de hoje: Pop e OP, e também das ligadas a essas: Nouveau Réalisme e Primary Structures (Hard Edge)” (1996, p. 110).

O que então pode ser visto no contexto brasileiro, é uma necessidade de inserção no contexto mundial, e de uma afirmação de parâmetros nacionais para a produção visual, sem deixar de lado as “descobertas” feitas por artistas que fizeram sua trajetória em anos anteriores. É a similaridade com a noção de antropofagia de Oswald de Andrade que permeará vários movimentos de suma importância na arte brasileira a partir do Neoconcretismo, como o Cinema Novo, o Tropicalismo e o Mangue Beat.

Será, também, na geração dos artistas da década de 1960 que a noção de destituição do quadro de cavalete se tornará um dos pontos fundamentais do já referido “Esquema Geral da Nova Objetividade” de Hélio Oiticica, onde ele assinala a trajetória de desintegração da pintura tradicional, que vinha sendo negada, sobretudo nas pesquisas de Lígia Clark, desde 1954, e nos poemas objetos de Ferreira Gullar (1996, p. 111).

Esse abrir de portas da arte brasileira em relação às tendências internacionais instalará uma nova dinâmica na produção nacional, em grande parte, preocupada com questões referentes à situação em que se encontrava o país sob a ditadura militar.

O gesto de apropriação neste período está distante da noção original do *ready made* de Duchamp. As apropriações terão características peculiares, geralmente envolvidas por questões políticas-sociais pertinentes à época. Um exemplo é os parangolés de Hélio Oiticica, onde o resultado artístico só seria alcançado no momento em que o espectador vestisse a capa e se movimentasse fazendo com que as camadas sobrepostas pudessem ser vistas com o movimento. Logicamente, não se trata de uma apropriação convencional de um objeto específico possuindo aura de obra de arte.

Sendo um neoconcreto de grande evidência, Hélio Oiticica desencadeou uma série de esquemas e teorias que acabam por torná-lo um artista de extrema significância para a arte brasileira. Desenvolveu um programa

que tem na apropriação um sentido ético contra a manipulação mercadológica do comércio de obras de arte. Assim o artista explica:

Não existe pois o problema de se saber se arte é isto ou aquilo ou deixa de ser – não há definição do que seja arte. Na minha experiência, tenho em programa e já iniciei o que chamo de ‘apropriações’: acho um ‘objeto’ ou ‘conjunto-objeto’ formado de partes ou não, e dele tomo posse como algo que possui para mim um significado qualquer, isto é, transformo-o em obra (...) essa compreensão da maleabilidade significativa de cada obra é que cancela a pretensão de querer dar à mesma premissa de diversas ordens: morais, estéticas, etc. A característica fundamental da criação artística é que impera como algo fixo, inalienável: a própria criação dada pelo ato de criar e sua consequência ao realizar-se: propor uma atitude também criadora. Só isso basta para definir o propósito e justificar a razão de ser de tais proposições (1996, p. 100).

Neste âmbito, Hélio Oiticica promoverá uma série de apropriações que alteram por completo o sentido do *ready made* criado por Duchamp. Em uma de suas apropriações, tomou posse de um concerto no centro do Rio de Janeiro estabelecendo um contato entre a manifestação sonora e plástica como uma proposta de arte ambiental. Para ele, esses concertos são muito importantes como manifestação e criação de ambientes, e explica:

(...) já que não posso transportá-las, aproprio-me delas ao menos durante algumas horas para que me pertençam, e dêem aos presentes a desejada manifestação ambiental (...) enfim coisas que não seriam transportáveis, mas para as quais eu chamaria o público à participação – seria um golpe fatal ao conceito de museu, galeria de arte, etc., e ao próprio conceito de ‘exposição’ – ou nós o modificamos ou continuamos na mesma (1996, p. 104-110).

Daí sua célebre frase “*Museu é o mundo*”.

A Arte Pop e o Neodada agem dentro da própria estrutura da arte, se apropriando de objetos industriais e imagens da era da informação, da tecnologia e da grande mídia, levando-os a uma tal exaustão, que atingem o ponto máximo de degradação e dissolução dos mesmos como obra de arte.

Na década de 1960, com o conceitualismo, mais uma nova noção de arte se instala e conseqüentemente uma nova noção de apropriação. São designadas a Duchamp as premissas da arte conceitual. Considera-se que este artista francês, do início do século XX seja o precursor da arte conceitual ao atribuir ao objeto artístico, mais importância à idéia que ao

objeto terminado. Ao escrever “O ato criador”, Duchamp demonstrou que o processo de criação é mais importante que a obra em si.

Seguindo a conotação da importância do ato e da idéia encontramos obras que comportam essas premissas. O artista holandês Stanley Brown em 1960, se apropria de todas as sapatarias de Amsterdã e anuncia que elas constituem sua obra exposta. Arman, no mesmo ano em Paris, deixa uma galeria repleta de lixo descarregado de dois caminhões, e Joseph Kosuth, em 1965, apresenta “Uma cadeira e três cadeiras” que consistia em uma cadeira, a foto da mesma e a definição de cadeira descrita em um dicionário. Artur Barrio no trabalho “4 movimentos”⁴ (1974), se apropria dos movimentos de uma vendedora de peixes em Portugal, o trabalho é registrado por fotos, que não são consideradas pelo artista como obra, mas como documentação.

No contexto da arte conceitual no Brasil, podemos abordar a América Latina baseada no texto “O saber pode destruir” de Raul Zamudio-Taylor (2000, p. 153-159) evidenciando o argumento de muitos críticos de arte, como Rafael Squirru que destaca o “acento extra” em relação ao engajamento social dos artistas latino-americanos. Argumentando nesta mesma linha, a crítica porto-riquenha Mari Carmen Ramirez observa que os latino-americanos atuam de forma mais abrangente na contextualidade, na referencialidade e no ativismo enquanto os estadunidenses, segundo Ramirez, seguem a linha da auto-reflexividade, da tautologia, da passividade e do imediatismo. Ramirez ainda coloca que o *ready made* duchampiano encontrou “terreno fértil” nos artistas para atuar ironicamente no contexto inoperante da América Latina, durante os anos repressivos das ditaduras. O que se observa é que, nesta época, os países considerados “primeiro mundistas” têm como foco a sociedade de massa, a industrialização e nos países latino-americanos, a contestação e a subversão aos regimes militares.

Incluso na representatividade das diferenças acima abordadas, o brasileiro Cildo Meireles trabalhou com várias noções de apropriação, compreendendo que o trabalho pode dialogar dentro da instituição ou fora dela, sem perder o conteúdo, implementado pela prática de apropriação de coisas e noções. Neste contexto podemos citar trabalhos de apropriação que apenas funcionam em instituições, colocando-as em xeque como “Árvore do dinheiro”⁵. Retineamente o trabalho nada tem de político, mas a iniciativa de dar o valor da obra vinte vezes maior do que o valor contido no montinho de dinheiro, a torna uma crítica às instituições e ao mundo da arte:

Árvore do dinheiro questiona, como declara o artista, as discrepâncias entre valor real e valor simbólico. (...) Ao confrontar os conceitos marxistas de valor de uso e valor de troca, Cildo esclarece a constituição imaginária do objeto de arte como

signo-valor de troca. Ele demonstra a incongruência entre valor e preço no sistema monetário capitalista, desarticulando a ilusão de valor monetário que, como Marx teorizou, camufla a exploração da força de trabalho (HERKENHOFF, 2000, p.47).

A idéia de eleger objetos para atribuir-lhes valores estéticos, no caso da prática de Cildo Meireles, foi muito além de meras inquietações formais de noções do objeto de arte para museus. Retomando novamente a máxima de Hélio Oiticica, "Museu é o mundo", pode-se notar na série "Inserções em circuitos ideológicos" de Meireles, a operância desta idéia. O trabalho consiste em duas fases: cédulas e garrafas de Coca Cola. A primeira consiste em gravar em notas de dinheiro mensagens subversivas para a época, como "quem matou Herzog?"⁶ inserindo-as novamente à circulação. A segunda, gravar nas garrafas de Coca Cola mensagens como "Yankees, go home!" devolvendo-as depois ao mercado. Tanto "cédulas" como "garrafas" possuem um outro sentido de apropriação descrita por Meireles assim:

As inserções em circuitos ideológicos tinham esta presunção: fazer o caminho inverso ao dos ready mades. Atuar no universo industrial. Não mais o objeto industrial colocado no lugar do objeto de arte, mas o objeto de arte atuando no universo industrial. Elas eram um graffiti num meio (suporte) que circulava (2000, p. 108-109).

Na década de 1980, não fica aparente na grande parte da produção artística, qualquer preocupação de ordem político-social. A pintura prevalece. A possível democratização, a anistia política, a abertura econômica do Brasil, gerou um otimismo artístico que deixou de lado o exercício da autocrítica. Houve uma movimentação dos chamados estudos culturais dos Estados Unidos e da Inglaterra em relação aos países periféricos, como o Brasil. O debate em torno do multiculturalismo e a busca de novos produtos para o insaciável mercado de arte movimentam relações entre os chamados "primeiro" e "terceiro" mundos.

Em relação à apropriação, o que caracterizou a produção da década de 1980 foi o uso de imagens de segunda geração, como fotografias e imagens publicitárias.

Algumas análises dizem que a História se movimenta em espiral, fazendo com que eventos tornem-se a repetir, adaptando-se às novas características sociais. O que se vê na década de 1990 é um retorno aos ideais político-sociais e experimentais das décadas de 1960 e 1970. Guardando as devidas diferenças contextuais, essa tendência é visível na obra de artistas como Jarbas Lopes, Marta Neves, Ducha, Oriana Duarte e Marepe dentre muitos outros.

Tratando especificamente de Marepe, na sua obra é revelada a relação social e de troca com o que nos remete à sua terra natal, Santo Antonio de Jesus⁷. Com o trabalho “Tudo no mesmo lugar pelo menor preço” (2002), Marepe absorve de sua cidade uma relação de diálogo entre a publicidade de uma loja de material de construção, pintada num muro, com a história da arte. A partir do momento que um muro, de quase três toneladas, é retirado de Santo Antonio de Jesus e deslocado para a 25ª Bienal de São Paulo, a noção formal de conceitos da arte é diretamente associada: apropriação, deslocamento, os conceitos duchampianos e a plasticidade da arte pop. Há também um elemento, no sentido apropriativo, que reside na assimilação da pintura publicitária como obra plástica que, ao serem revertidas para dentro do espaço sacralizado da galeria ou do museu, ganham um sentido fora de sua função inicial. Assumindo assim, como pintura, outro sentido estético que, no entanto, está longe de ser encarado como uma pintura do próprio artista. Demonstrando objetos ou noções que são retirados de suas funções primordiais e eleitos pelo artista como bem cultural. Porém, restringir-se a esses parâmetros de observação é correr o risco de ser reducionista e não penetrar num mundo sensível da relação arte/cotidiano. O “muro” representa o desenvolvimento econômico daquela cidade e, saindo de seu território geográfico, demonstra todo o processo migratório do nordestino para o Sudeste do Brasil em busca de trabalho, ou seja, migram de uma situação ingrata para outra (LAGNADO, 2002, p.17). Será que está aí a sua relação com os camelôs de Salvador? O comércio informal de São Paulo é feito em grande parte pelos nordestinos.

Quando Marepe evidencia uma banca de bijuterias e uma banca de venenos dentro do cubo branco, ele não está evidenciando um objeto específico, eleito por sua plasticidade, nem atribuindo a algo industrializado, noções e valores estéticos. Pois, ao deslocar um artigo, que inicialmente foi “criado” por um trabalhador informal como suporte de seus produtos de venda, está na verdade se apropriando não só do objeto, mas declarando existente tal situação de subemprego ao qual tais vendedores, de bijuterias ou venenos para ratos e baratas, se encontram. É válido ressaltar que tais bancas, antes comuns nas calçadas do centro de Salvador, já não existem mais. Os camelôs passaram por um processo de padronização de suas bancas/barracas e tiveram designados, pelo poder público, locais específicos para fixar seu meio de sobrevivência. O que mantém a situação de subemprego, porém, poda a expressão criativa do vendedor que utilizava recursos atrativos para chamar a atenção dos passantes para seus produtos. A padronização é uma forma de institucionalizar a contravenção, sem resolver a base do problema.

Outro fator importante a ser destacado é que, no caso de Marepe, a apropriação acontece em um sentido conceitual e não material. Em vez de levar a banca específica do camelô, ele a observa com minúcia, descobre

os materiais que são utilizados e, se apropriando⁸ da imagem e da funcionalidade, constrói uma igual, com os mesmos produtos, transferindo a imagem/conceito para o museu. Isso nos remete novamente à noção de que o objeto apropriado, neste caso, não pode ser separado de seu contexto histórico, de sua realidade social. Aliás, para o artista, o termo que melhor designa sua atividade não é *ready made*, mas *nécessaire*, pois está relacionado às necessidades do ser humano. A necessidade incomensurável de criação das necessidades através da fabricação de produtos e objetos em escala muito maior às que realmente necessitamos. Ao mesmo tempo, estamos diante da necessidade de viver, comer, divertir-se, o que leva um número enorme de “cidadãos” a criar situações para reverter outras situações desfavoráveis: a do desemprego e da falta de dinheiro e oportunidades.

Assim, o conceito de deslocamento de um objeto industrializado para um espaço onde este é neutralizado não funciona, necessariamente, para a poética de Marepe. Ele não tenta anular as coisas “eleitas”, mas evidenciar, trazer à tona o objeto como obra e como condição social de um determinado local, região.

Em “Os filtros”⁹ (1999), há também a mera transposição da situação de um objeto para um contexto em que o mesmo não possui a função de outrora. Porém, a simbologia do trabalho é a ampliação do significado original do objeto apropriado. O filtro de barro, utilizado para filtrar a água e torná-la própria para beber, traz conotações e levanta questões que implicam em uma situação social alarmante. Desde a seca no Nordeste, e suas implicações, políticas à poluição e tratamento da água nas grandes cidades.

Em última análise, as variações que a linha de raciocínio de Marcel Duchamp sofreu desde a sua concepção revelaram potencialidades inquestionáveis. Muitos artistas que seguiram ou seguem tendências que implicam em um posicionamento político, seja em relação ao meio artístico ou à sociedade, utilizam a apropriação e a importância do processo artístico e do conceito para sua expressão. As implicações da herança de Duchamp entre os artistas brasileiros são em geral contundentes como referencial de um determinado contexto, desde a época da ditadura à atualidade. A apropriação, mesmo com suas variáveis, não significa, necessariamente, a abstinência total da participação manual do artista, mesmo isso não tendo significâncias maiores. Porém, o que é válido ressaltar é o posicionamento que o artista toma em relação ao seu meio e ao contexto em que produz. Ter preocupação, mesmo não explícita, com as conotações legadas ao seu trabalho. Sem “estereótipos ideológicos” como expressa Canclini, não reservar ao espectador um diálogo passivo, e sim instiga o caráter crítico e questionador do indivíduo.

Referências bibliográficas

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992. 709 p.

BOCHNER, Mel. *Mel Bochner: catálogo*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1999. 64 p. 45 p. il.

CABANE, Pierre. *Marcel Duchamp: Engenheiro do tempo perdido*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987. 205 p.

CABO, Sheila. Barrio: a morte da arte como totalidade. In: BASBAUM, Ricardo (Org.). *Arte Contemporânea Brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001. p. 98-100

CANCLINI, Nestor García. *A produção simbólica: Teoria e metodologia em sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979. 118 p.

CHIARELLI, Tadeu. Considerações sobre o uso de imagens de segunda geração na arte contemporânea. In: BASBAUM, Ricardo (Org.). *Arte Contemporânea Brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001. p. 257-270

COHEN, Ana Paula (Coord.). *Panorama da Arte Brasileira 2001: catálogo*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2001. 132 p. 296 il.

DUCHAMP, Marcel. O Ato Criador. In: BATTOCK, Gregory. *A Nova Arte*. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 71-74

FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo: Arte conceitual no museu*. São Paulo: Iluminuras/MAC, 1999. 197 p.

HERKENHOFF, Paulo. Um gueto labiríntico: A Obra de Cildo Meireles. In: HERKENHOFF, Paulo; MOSQUERA, Geraldo e CAMERON, Dam. *Cildo Meireles: catálogo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000. p. 36-81

LAGNADO, Lisete e LOUREIRO, Raul. *Marepe: catálogo*. São Paulo: Galeria de Arte Luisa Strina, 2002. 68 p.

LUCIE-SMITH, Edward. Manifestações de Tendências Sociais Atuais na Arte Contemporânea. In: CREDY, Jean (Org.). *O Contexto social da Arte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1975. 189 p.

MEIRELES, Cildo. Information 1970/89. In: HERKENHOFF, Paulo; MOSQUERA, Geraldo e CAMERON, Dam. *Cildo Meireles: catálogo*. São Paulo, Cosac & Naify, 2000. p. 108-109

OITICICA, Hélio. Esquema geral da nova objetividade. In: VERBERKT, Mat (Coord.). *Hélio Oiticica: catálogo*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1996. p. 110-119

_____. Posição e programa. In: VERBERKT, Mat (Coord.). *Hélio Oiticica*: catálogo. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1996. p. 100

SCHARF, Aaron. Construtivismo. In: STANGOS, Nikos (Org.). *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000. p. 116-121

SMITH, Roberta. Arte Conceitual. In: STANGOS, Nikos (Org.). *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000. p. 182-192

ZAMUDIO-TAYLOR, Raul. El saber puede destruir. *Revista TRANS>*: arts.cultures.media. New York, nº 07, p. 153-159, 2000. ISBN 1-888209-08-9