

Instalação: campo de relações

Elaine Tedesco

Artista plástica, Doutoranda em Poéticas Visuais, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
elainet@feevale.br

A intenção deste texto é explorar alguns conceitos referentes às poéticas que incorporam o espaço onde a obra instala-se como parte da mesma, criando, a partir daí, uma série de relações. Muitas vezes reduzidos a uma única e corrente nomenclatura, os conceitos propõem especificidades e aproximações. O termo popularmente conhecido, atualmente, para designar essas poéticas é instalação. O que é uma instalação? Como definir um conceito tão abrangente e para que ou para quem serve a definição deste conceito? Como professora universitária, deparo-me com essas questões a cada semestre¹. Se, para o artista, a definição de categorias e a necessidade de classificar uma proposta como escultura, instalação, objeto, nem sempre importa; e a definição desses conceitos pode parecer um debate ultrapassado, ou, ainda, um assunto que interesse a críticos e curadores, para os estudantes e futuros professores de artes, essa necessidade existe. A nomenclatura está aí, estampada em revistas e catálogos e em livros, nos quais exemplos não faltam.

Em minha prática docente, tenho constatado que a definição dos conceitos adquire uma significação importante se tratada através da experimentação artística do aluno. Mesmo que o aluno não queira se tornar um artista e seu objetivo é ser professor, é fundamental a vivência de problemas de ordem poética para que as estruturas conceituais em formação favoreçam a consciência crítica e não se construam a partir de preconceitos ou estereótipos. A articulação entre prática e teoria impõe-se como uma necessidade para que os futuros professores não fiquem esperando que receitas de exercícios sejam apresentadas nos materiais pedagógicos dos projetos educativos das grandes exposições.

I. O espaço percebido

As três dimensões sempre foram assunto da escultura, mas, mesmo assim, na primeira metade do século XX, o espaço que envolve o corpo

¹ O presente texto foi elaborado por ocasião da disciplina de Espacialização no Curso de Pós-Graduação: Especialização em Ensino da Arte, no Centro Universitário Feevale, 2004 e revisado para a presente publicação.

do observador não era tratado como parte da obra. O espaço de domínio crítico e conceitual da arte era o espaço bidimensional. Brian O'Doherty aponta para esta limitação no texto sobre a *Merzbau*², no qual revela-nos que essa construção era vista como um plano, observada de fora como uma imagem fotográfica. Segundo o autor, as testemunhas não falam de dentro da *Merzbau*. Olham para ela, ao contrário de se sentirem dentro dela, isto porque a idéia de um espectador rodeado não era ainda consciente (O'DOHERTY, 2002, p.43). O sentimento de estar dentro da obra e possuir a consciência dessa percepção corporal³ só veio a ser explorado pela arte anos depois. A difusão do texto *Fenomenologia da percepção* de Merleau-Ponty entre os artistas certamente contribuiu para esse entendimento. Conforme o autor:

“Agora se manifesta o verdadeiro problema da memória na percepção, ligado ao problema geral da consciência perceptiva. (...) Recordar-se não é trazer ao olhar da consciência um quadro do passado subsistente em si, é enveredar no horizonte do passado e pouco a pouco desenvolver suas perspectivas encaixadas, até que as experiências que ele resume sejam como que vividas novamente em seu lugar temporal. Perceber não é recordar-se.” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 49).

A experiência da percepção corporal passou a ser explorada por muitos artistas em suas proposições plásticas a partir dos anos 60. Durante essa década, os convites à participação física dos observadores nas propostas dos artistas difundiram-se e, ao mesmo tempo, diversificaram-se. A arte não era mais só para ser vista, passou a ser experimentada, vivida. A consciência desse outro modo de perceber a arte influenciou as poéticas dos artistas, os observadores e a crítica.

Muitas propostas artísticas dessa época foram classificadas dentro de contextos teóricos que procuraram agrupá-las por suas proximidades estéticas, conceituais e atitudinais, como, por exemplo: Arte Conceitual, Arte Povera, Arte Processual, Land Art, Body-Art, Novo Realismo e Minimalismo, segundo Michel Archer (2001) “(...) houve um afrouxamento das categorias e do desmantelamento das fronteiras interdisciplinares”⁴. Diversas das propostas artísticas classificadas dentro dos movimentos citados dão conta dessa percepção que não é apenas retiniana é corporal, alastram-se para além do circuito das galerias, utilizam-se materiais e ações ordinárias, incluem a palavra, o processo, o corpo e os objetos, aproximam a arte da vida.

II. Ambientes e instalações

As ações que os artistas realizaram com o espaço receberam, ao longo desses 40 anos, diferentes nomeações, entre elas: *environment* (ambiente) e *assemblage*. Segundo afirmam Nicolas de Oliveira, Nicola Oxley e Michael Petry (1994)⁵ na introdução de *Installation Art* “O termo

2 Obra realizada pelo artista Kurt Schwitters, foi um processo de construção contínua, em um único espaço, a construção ultrapassa a relação apenas com o espaço e se processa no tempo, durou 20 anos (1923 a 1943).

3 Em relação às observações feitas, deve-se considerar que a difusão do entendimento da percepção espacial a partir do corpo só ocorreria depois da publicação, para o inglês, da obra *Fenomenologia da Percepção* de Merleau-Ponty, publicada pela primeira vez em Paris, 1945.

4 ARCHER, Michael. *Arte contemporânea uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 145.

5 OLIVEIRA, Nicolas de; OXLEY, Nicola; PETRY, Michael. *Installation art*. London: Institution Press, Thames

ambiente foi estabelecido como uma parte da Bienal de Veneza de 1976” e os termos ambiente e *assemblage* descreviam trabalhos, “nos quais, o artista colocava juntos diferentes materiais de modo a fazer um espaço dado. Naquele tempo, instalação referia-se a nada mais do que como uma exposição havia sido sustentada”. (ibidem).

Para Simon Marchán Fiz, a diferença entre *assemblage* e ambientação “se deve unicamente a suas dimensões: quer dizer na *assemblage* andamos ao redor de algo e no ambiente penetramos, estamos nos movendo dentro de algo” (FIZ, 2001, p.175).⁶

Os ambientes eram propostas de criação compostas por objetos, peças e lugares nos quais os espectadores interagem com o trabalho em que, mais do que apenas olhar a obra, podiam penetrá-la e, às vezes, até recriá-las. Essas duas nomenclaturas impregnaram o circuito artístico durante os anos 60-70 e os autores acima citados, assim como Michael Archer, consideram a inclusão da *environmental art* como tema da Bienal de Veneza de 1976 o fator motivador para a atualização do debate crítico sobre o assunto, mas não há nenhuma precisão sobre o modo como tais termos foram substituídos por instalação ou como esse termo foi entranhando-se no circuito das artes visuais.

Conforme Oliveira, Oxley e Petry (op. cit. p.8)⁷, “foi realmente apenas na última década que este vem sendo dado para descrever um tipo de proposta artística que rejeita a concentração em um objeto em favor de uma consideração das relações entre um número de elementos ou na interação entre coisas e seus contextos”. O que não significa que as propostas dos artistas que “rejeitem a concentração em um objeto” só tenham surgido naquela década. Michael Archer afirma: “tanto ‘Ambiental’ quanto ‘Instalação’ são rótulos que se tornaram correntes desde os anos 70 para dar conta da crescente freqüência com que os espectadores achavam que precisavam estar *na* obra de arte para poder vê-la e vivenciá-la”. (ARCHER, op. cit. p.103).

Fernanda Junqueira, em seu texto *Sobre o conceito de instalação*, informa-nos que, nas primeiras vezes que o termo instalação foi utilizado nas artes visuais, na América do Norte, nos anos 60, ele servia para definir a vista geral de exposições fotográficas – *installation view*, a palavra encontrava-se em impressos junto às imagens fotográficas da vista geral de uma determinada exposição. A autora também destaca a abordagem fenomenológica adotada por artistas brasileiros durante os anos 60-70, apontando essas práticas como referências a trabalhos de artistas contemporâneos “Frente ao ‘espaço’ a experiência Neoconcreta

and Hudson, 1994. (livre-tradução do autor). Neste texto, os autores realizam uma vasta referência aos antecedentes da instalação, citando artistas e obras cujas proposições realizem-se no espaço, criando relações com o mesmo. Incluem-se aí as colagens Cubistas, Duchamp, Schwitters, Marinetti e Boccioni, Tatlin, Rodchenko, Lissitzky, Pevsner, Gabo, Fontana, Klein e Manzoni, Kienholz, Oldenburg, Segal, Fluxus, Minimalismo, Land Art, Arte Povera, Arte Processual, Arte Conceitual.

6 FIZ, Simon Marchán. **Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974) epílogo sobre la sensibilidad “posmoderna”**. Madrid: Akal, 2001. O texto original data de 1986. No texto, Fiz analisa as relações entre objetos e fragmentos da realidade inclusos em ambientes neodadaístas e hiper-realistas e o sentido de participação do público.

7 (livre-tradução do autor).

baseava-se principalmente numa orientação fenomenológica. O espaço Neoconcreto não é um dado instrumental, contudo um conjunto de vivências intensamente experimentado”.(JUNQUEIRA, 1996, p.564).⁸

Sylviane Leprun procura definir o que é uma instalação e relaciona espaço e campo plástico, “a instalação é uma forma singular de ocupação do espaço, oriunda de uma reflexão espacial posta em perspectiva no campo plástico”. Nesse artigo, a autora ressalta: noções do termo instalação, inserções das instalações nas situações de apresentação, relações entre o projeto e a execução. “O papel plástico e didático do desenho na percepção e restituição do espaço na/da instalação é fundamental”. Para a autora, “o elo entre a instalação e o espaço constitui-se sobre a duração”. Ainda, de acordo com Leprun, “a prática da instalação, baseada teoricamente nas proximidades do campo artístico, constitui um verdadeiro território de pesquisa, que estabelece uma relação essencial entre as artes plásticas, a arquitetura e as ciências humanas”.(LEPRUM, 1999, p.21).

Essas relações entre diferentes campos do conhecimento não são um privilégio da instalação, são reflexos das mudanças que vêm ocorrendo no pensamento ocidental. O isolamento do conhecimento por disciplinas não consegue dar conta da complexidade da vida contemporânea. Para Melucci (2001, p.16) “Uma sociedade que faz das informações a sua fonte fundamental, muda as estruturas constitutivas da experiência”. Modificam-se, conseqüentemente, as representações simbólicas elaboradas pelos sujeitos que vivem nesse contexto.

III. Um Campo

Constatou-se que o termo instalação foi pouco usado antes dos anos 80 para designar as propostas artísticas que não se enquadravam mais na categoria escultura, na época outras nomenclaturas eram empregadas duas delas *assemblage* e *environment* foram tratadas acima, mas não são as únicas os termos *site-specific*, *in-situ*, *site* e *nonsite* também referem-se a práticas artísticas complexas nas quais o espaço onde a obra se insere é parte constituinte da mesma. Essas nomeações como veremos adiante, possuem um artista ou autor a quem é creditado o termo, ou seja, o nome é um conceito operatório que define a articulação poético-teórica dos procedimentos do artista.

No início do século XX, alguns artistas produziram obras tridimensionais que estabelecem relações com o espaço no qual se colocam, naquela época, para a catalogação o termo usado era escultura, vou citar algumas obras nas quais a relação de interdependência entre elementos constituintes e o espaço no qual se sustentam é evidente. *Relevo de canto*, 1915, de Tatlin, é uma escultura feita com materiais diversos, que fica suspensa em duas paredes que formam um canto; *Merzbau*, 1919, de Kurt Schwitters, um processo de construção contínua, em um único espaço, a construção ultrapassa a relação

8 JUNQUEIRA, Fernanda. Sobre o conceito de instalação. Rio de Janeiro: **Revista Gávea**, nº 14, set. 1996, p. 564.

apenas com o espaço e se processa no tempo, durou 20 anos (1923 - 1943); *Porta 11*, 1927, de Marcel Duchamp, a construção de um espaço arquitetônico, no qual, uma mesma porta situada em um canto abre e fecha duas entradas distintas, uma em cada parede. Pode-se ainda lembrar de *Obstrução*, 1920, de Man Ray, um conjunto de cabides de madeira ligados entre si formando uma trama, suspensa.

Quase seis décadas depois ainda procura-se consolidar a apropriação conceitual sobre as mudanças ocorridas com a categoria escultura. Antes disso, muitas reflexões foram sendo realizadas através da prática e das reflexões de artistas e, também, da teoria, das quais destaco o texto *A escultura no campo ampliado* de Rosalind Krauss. A autora busca, em seu ensaio, definir a ampliação do conceito escultura. Analisando esculturas dos anos 60 escreve "seria mais apropriado dizer que a escultura estava na categoria de terra-de-ninguém: era tudo aquilo que estava sobre ou em frente a um prédio que não era o prédio, ou estava na paisagem que não era a paisagem" (KRAUSS, 1984, p. 89). Ao final do texto a autora chega à criação de relações entre escultura, arquitetura, paisagem, não-paisagem, não-arquitetura e não-escultura:

"O fato de a escultura ter tornado-se uma espécie de ausência ontológica, a combinação de exclusões, a soma do nem/nenhum, não significa que os termos que a construíram – não-paisagem, não-arquitetura – deixassem de possuir certo interesse. Isso ocorre em função desses termos expressarem uma oposição rigorosa entre o construído e o não-construído, o cultural e o natural, entre os quais a produção escultórica parecia estar suspensa" (KRAUSS, op. cit. p. 90).

É, por meio da trama de relações entre conceitos afirmativos e seus negativos, que problematizam a simples afirmação ou negação dos conceitos, abrindo-os para as *relações entre conceitos* que a autora define: "o campo ampliado é, portanto, gerado pela problematização entre as quais está suspensa a categoria modernista escultura". (ibidem, p. 91).⁹ Pode-se perceber, pela data de publicação do texto analisado, que uma série de experiências plásticas produzidas durante os anos 60 e 70, que, hoje, talvez sejam lidas por outros autores como instalação, no texto, não receberam essa terminologia. Constata-se que a autora estava posicionando-se diante da crítica e das mudanças ocorridas com a categoria escultura.

Nos anos 70, o artista plástico Robert Smithson nomeou dois conceitos operacionais complementares *site* e *nonsite*. Na definição desses conceitos, o artista procurou estabelecer ligações e extensões entre o lugar no qual se situa a obra (em uma situação extragaléria) e os elementos (mapas, desenhos, fotografias, filmes, pedras), que, deslocados deste local físico, desdobram-na e completam-na. A "obra" é tanto a intervenção na paisagem (*site*) como o filme sobre ela, os mapas, fotos e desenhos organizados na galeria (*nonsite*). Smithson

⁹ A autora explora mais detalhadamente as questões referentes aos desdobramentos e mudanças no pensamento da categoria escultura em outra obra: KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

reflete sobre questões fundamentais a respeito das propostas extragalérias, como o pensamento sobre o registro, sobre a duração e transformação de seus trabalhos, sobre o deslocamento (dos observadores, quando em contato com a obra) e da obra (para que chegue aos observadores que não a vivenciam diretamente), a incorporação de uma atitude poética diante da elaboração do que seja o documento, tornando-o também obra.

Outro termo usado para definir relações entre obra e lugar é *site-specific*. Na origem de seu uso, encontram-se referências a relações de interdependência entre escultura e o local onde é construída. A teórica Miwon Know procura re-definir o conceito *site-specific* e atualizar o debate sobre as implicações críticas das práticas poéticas programadas para lugares específicos. O termo em sua origem, “costumava implicar algo enraizado, sujeito às leis da física”. As primeiras propostas *site-specific* retomam o vínculo com o local de exposição descartado pelas propostas de escultura modernas auto-referentes, nômades, transportáveis, deixando de lado a auto-referencialidade, o nomadismo e o espaço idealizado que essas propunham. As propostas *site-specific* situavam-se em um contexto de "materialidade da paisagem natural ou do espaço impuro e ordinário do cotidiano". (KNOW, 1997, p.24).

Para Robert Barry (apud. KNOW, 2004)¹⁰ as obras feitas para o lugar no qual são instaladas (*site-specific*) não podem ser removidas sem serem destruídas. O argumento *site-specific*, estabelecido por Robert Barry, em 1969, foi posteriormente empregado por Richard Serra, como defesa da sua obra *Titled Arc*. Na mesma época em que o termo *site-specific* é empregado por Barry, Daniel Buren, artista francês, também, pensa e escreve sobre as formas de apresentação e inserção do trabalho de arte de modo crítico, firmando a interdependência entre obra e o lugar. Para Buren, “o trabalho que leva em consideração o lugar no qual mostra-se/expõe-se, não poderá ser transportado para outro lugar e deverá desaparecer após a exposição”. O posicionamento crítico do artista refere-se principalmente ao sistema das artes visuais e abarca questões entre obra-apresentação – instituição museológica. (BUREN, 2001, p. 170). De acordo com Buren (op. cit. p. 93) obra e lugar implicam-se e limitam-se mutuamente, gerando uma tensão que propicia o surgimento de uma crise dialética entre a função do museu e a função da arte. Inevitavelmente a obra que tem o lugar como um pretexto para sua constituição, durante sua construção e existência, provocará um deslocamento nas ordenações existentes. Essas relações são tratadas no trabalho *in situ*.

“Empregado por acompanhar meu trabalho depois de uma quinzena de anos,

10 KNOW, Miwon. **One palce after another. Site-specific art and locational identity**. Massachussets: Massachussets Institute of Tecnology, 2004. Livre tradução do autor. A autora faz uma extensa análise do desenvolvimento e mudança das proposições *site-specific* dos anos 60 até o início do século XXI, explorando as mudanças do sentido de lugar específico que inicialmente possuía um componente físico, mas que hoje possui mais significações de contexto social e identidade. O depoimento de Barry é de 1969 e ele refere-se a suas montagens feitas com fios no espaço da galeria. Além de Barry, outros artistas como Michael Ascher, Mel Bochner, Miriele Ukeles e Mark Dion criaram, durante os anos 70, proposições *site-specific*, implicando o espaço da galeria ou o Museu. P. 24

esta denominação não quer somente dizer que o trabalho está situado ou em situação, mas que sua relação com o lugar é também incomoda, que implica ele mesmo e ao lugar no qual se encontra. A palavra trabalho faz-se extremamente ambígua e, entretanto, ela leva a compreender um senso ativo: 'um certo trabalho é efetuado aqui' e não dentro de um senso de resultados: 'Um trabalho foi feito'"(BUREN, 1986, p.326).¹¹

Para Buren o trabalho é uma ação, um posicionamento; e o lugar não é apenas físico, é contexto, significação. As relações não se limitam a aspectos físicos da escultura e da topografia, estendem-se ao sistema das artes visuais e às relações de trabalho.

Assim como as propostas *in situ* de Buren e as propostas *site-specific* as instalações também são constituídas a partir de relações e não de um objeto único, implicam o lugar e os demais elementos que as compõem e acontecem no tempo. As instalações, geralmente, conformam-se dentro dos espaços expositivos convencionados à arte: espaços artificiais, com indicações como título, data, textos de apresentação, iluminação, para onde o artista, muitas vezes, leva fragmentos da vida ordinária e reorganiza os índices do mundo.

James Elkins afirma que, fora do mundo das artes visuais, instalação não é uma palavra que traga algum problema, o colocador de janelas, o encanador e o electricista, entre tantos outros profissionais e seus clientes, sabem o que isto significa. Para o autor, a crítica sobre a instalação considera que o trabalho deve "responder" ao espaço da galeria. A crítica tende a usar a palavra "espaço" para significar a dimensão da sala junto com sua luz, cor, textura e o trabalho é avaliado pelo modo como "agarra" ou "ocupa" ou "relata" esse espaço. Uma instalação bem-sucedida controla o espaço, assim como responde às suas peculiaridades, e uma mal resolvida torna-se "perdida" no espaço, ou é "indiferente" ao seu entorno.(ELKINS, s/d, p. 8.)

Para o senso comum instalação é uma proposta artística penetrável, herança das ambientações, mas isso nem sempre ocorre, existem propostas de instalação nas quais seria impossível entrar. Algumas instalações são remontáveis exatamente como foram projetadas e outras reconsiderando o novo contexto. Nesse sentido, retomam a essência da escultura móvel, transportável, acrescentando-lhe a possibilidade de ser desmontada, mantendo assim a possibilidade de nomadismo do objeto artístico. Nas operações com a instalação, o artista implica simultaneamente sua proposta e o lugar onde se situa; depois, a duração estende-a ao curso da vida, um determinado local é temporariamente transformado, mas o que seriam dessas reordenações espaciais se não fossem os sujeitos que a vivenciam? As instalações são proposições espaço/temporais que evidenciam o caráter de

¹¹ BUREN, Daniel apud POISOT, Jean-Marc. Centre Georges Pompidou. In situ, lieux et espaces de la sculpture contemporaine. **Qu'est-ce que la sculpture moderne?** Paris, octobre, 1986. (Livre-tradução do autor). CATÁLOGO. Este depoimento, dado por ocasião da exposição da obra "La rencontre des sites", no catálogo da Bienal de Paris, em 1985, discute a tensão provocada pela inserção de sua obra no contexto geral da exposição coletiva, onde a obra implicava não somente o lugar no qual se inseria, mas também as obras dos demais artistas participantes.

experiência da arte.

O termo instalação passou a ser difundido nos anos 80, naquela época, era tão difícil comprar uma instalação quanto uma performance. Talvez esse fato ainda fosse uma herança dos questionamentos das duas décadas anteriores, quando, segundo Archer:

“O sistema comercial de galerias era, evidentemente, apenas uma parte de uma economia de mercado capitalista mais ampla. Inevitavelmente, havia o conflito de quando a arte que expressava sua rejeição desse sistema era forçada a depender dele para ser exibida, apreciada e consumida”(ARCHER, op. cit. p.144) .

Esse dilema não era novo, pelo mesmo problema já haviam passado as práticas conceituais e pós-minimalistas (Ibidem, p.148.) e as propostas da arte moderna que questionavam o sistema e, portanto, já havia uma solução, a incorporação do dilema como parte da obra, o que resultou no desenvolvimento da arte *site-specific* – onde as operações de crítica das relações espaço-contextuais institucionais muitas vezes ocorriam dentro da própria galeria.

Considera-se que a palavra instalação passou a ser largamente utilizada no campo de relações conceituais da arte contemporânea (década de 80) quando as transformações operacionais e rupturas propostas pelas poéticas tridimensionais desenvolvidas pelos artistas nos anos 60-70, muitas delas realizadas fora dos espaços institucionais como galerias ou museus, passaram a ser consumidas e instaladas nos museus e coleções particulares. A nomenclatura serviu como uma forma de aglutinar e incluir as mais diversas proposições artísticas devido a uma necessidade geral de poder nomear, classificar e enquadrar essas práticas em um sistema que possa ser controlado, difundido e explorado. Hoje, negocia-se, vende-se e arquivam-se projetos, fotografias e outros documentos sobre instalações, mas ao mesmo tempo, em muitos casos o artista que trabalha com instalações projeta, orça e supervisiona a montagem e documentação de seu trabalho. Nesse campo, o espaço no qual a instalação se sustenta, ao qual se refere, com o qual se articula e onde os visitantes são acolhidos, é um espaço híbrido onde coexistem o espaço da arte e o espaço da vida. Os artistas agem nesse campo de relações criando táticas dignas das “artes de fazer”, sobre as quais escreve Michael de Certeau (1994).

REFERÊNCIAS:

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BUREN, Daniel. **Notas sobre a obra com relação ao lugar onde ela se inscreve. Daniel Buren, textos e entrevistas escolhidos (1967-2000)**. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, Consulado Geral da França no Rio de Janeiro, 2001.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano, 1. Artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 1994.

ELKINS, James. **Installation objects in their settings from ancient tombs to contemporary art**. Polígrafo impresso na The School Art Institut of Chicago. (s/d).

FIZ, Simon Marchán. **Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974) epílogo sobre la sensibilidad posmoderna**. Madrid: Akal, 2001.

JUNQUEIRA, Fernanda. Sobre o conceito de instalação. Rio de Janeiro, **Revista Gávea**, n. 14, set.1996.

LEPRUM, Sylviane. Sobre maneiras de instalações. Porto Alegre: **Porto Arte**, v.10, 1999.

KNOW, Miwon. One place after another. **Revista October 80**, spring, 1997. KNOW, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre Site Specificity. Tradução Jorge Menna Barreto.

_____ **One palce after another. Site-specific art and locational identity**. Massachussets : Massachussets Institute of Tecnology, 2004.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no Campo Ampliado. Tradução Elizabeth Carbone Baez. Rio de Janeiro: **Revista Gávea**, nº 1, 1984.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

O'DOHERTY, Brian. **O Cubo branco, notas sobre o espaço da galeria**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OLIVEIRA, Nicolas de; OXLEY, Nicola; PETRY, Michael. **Installation art**, with texts by Michael Archer, Smithsonian. London: Institution Press, Thames and Hudson, 1994.

MELUCCI, Alberto. **Jogo do eu A mudança de si em uma sociedade global**. Lisboa: Feltrinelli, 2001.

POISOT, Jean-Marc. Centre Georges Pompidou. In situ, lieux et espaces de la sculpture contemporaine. **Qu'est-ce que la sculpture moderne?** Paris, octobre, 1986.

SERRA, Richard. Titled Arc destruído. Tradução Célia Euvaldo. **Novos Estudos Cebrap**, São Paulo, Cebrap /26, março, 1990.