

**arte**





**Instalação e site specific works:**

**arte**

**como**

**oposição**

*Marcos Fabris*

**T**odos os interessados nas relações entre arte e fotografia devem, imperiosamente, conhecer o trabalho da norte-americana Barbara Kruger (1945). E não pretendo, com tal afirmação, impor um gosto ou reivindicar um local destacado para uma artista supostamente pouco valorizada no panteão da arte contemporânea, carente de honra ao devido mérito – Kruger é suficientemente consagrada nos círculos artísticos e no (cada vez mais) aquecido mercado das artes, onde circula com a propriedade de quem vende uma imagem por centenas de milhares de dólares. Se grandes museus, galerias e colecionadores tendem a medir o valor de seu trabalho em cifras astronômicas (como é praxe), gostaria, inversamente, de propor uma avaliação de sua obra em termos artísticos, que não excluirão aspectos de natureza política. Adiantando o argumento que pretendo desenvolver: transitando entre arte, publicidade e fotografia, Kruger busca congrega aspectos da vida cotidiana que *aparecem* separadamente, quais sejam, consumo, espetáculo, gênero e classe, explicitando como tal a operação de fragmentação ideologicamente construída ao conceber, com os fragmentos

extraídos da linguagem da propaganda, instalações em museus, galerias, lojas e espaços públicos. Como veremos, tais obras pretenderão iluminar os nexos existentes – e metodicamente eclipsados – naquilo que Guy Debord definiu como “sociedade do espetáculo”: “Toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação de *espetáculos*. Tudo o que era vivido diretamente tornou-se uma representação” (Debord, 1997, p. 13).

A maior contribuição da arte produzida por Kruger, que já poderíamos caracterizar como enfática, múltipla e combativa, prenhe de ambição crítica, reflexiva e intelectual, residirá, nos termos que sugeri, no repúdio às tendências reinantes no universo artístico contemporâneo, que premia o inconsequente, o ingênuo, o imaturo, o anódino... enfim, toda variação e combinação que camufla conflitos sociais ou, se preferirmos, as lutas de classes. Precisamente este o elemento que a obra de Kruger tenciona evidenciar. Como?

---

**MARCOS FABRIS** é doutor pela FFLCH-USP, com pós-doutorado na Universidade de Columbia (Nova York) e Université Paris Ouest Nanterre (Paris).

Utilizei a palavra “instalação” e gostaria de contextualizar o surgimento desse tipo de arte, fundamental para a compreensão do trabalho da artista. Em seguida, considerarei a formação e algumas instalações de Kruger, refletindo como estas obras estabelecem diálogo profícuo com a tradição que as precede para, como sugeri, produzir uma arte consequente – porque crítica de suas coordenadas espaço-temporais (ou “de oposição”).

## II

O que hoje conhecemos por “instalação” teve origem no início da década de 60 na Europa e nos Estados Unidos. À época, o termo “ambientação” foi usado para descrever, por exemplo, obras como *Memorial de Guerra Portátil*, de 1968, do pintor norte-americano Ed Kienholz (1927-1994). Essas ambientações, que pretendiam se relacionar com o espaço ao redor, constituíam uma rejeição flagrante às práticas da arte tradicional porque, ao incorporarem o espaço exterior, integravam ou absorviam também o próprio observador à obra. Expansivas e abrangentes, pretendiam figurar certas experiências ou conteúdos, desrespeitando toda concepção de arte como receptáculo de significados fixos.

A partir dos anos 60, a instalação se desenvolveu de diferentes formas e por muitos artistas dos mais diversos movimentos contemporâneos: arte *pop*, arte *op*, *fluxus*, minimalismo, arte performática, *sound art*, *earth art*, *arte povera* e *site works*. Em Paris, em 1958, o novo realista Yves Klein (1928-1962) expôs o espaço vazio de uma galeria (Iris Clert), a que deu o nome de *A Especialização da Sensibilidade à Idade da Matéria-Prima em Sensibilidade Pictural Estabilizada. O Vazio*. Sua “réplica” não tardaria a

surgir. O franco-americano Arman (Armand Pierre Fernandez, 1928-2005) entulhou a mesma galeria com lixo, chamando a intervenção de *O Cheio* (1960). Deve-se notar que as instalações não eram propriamente procedimentos artísticos “inéditos” nos anos 60. Anteriormente, seu objetivo essencial limitava-se sobretudo à ampliação da pintura para o campo da tridimensionalidade. Constituem exemplos desse tipo de produção o grande trabalho de ocupação espacial do dadaísta Kurt Schwitters (1887-1948) intitulado *Merzbau (Casa Merz)*, de 1923, que ocupava toda a residência do artista em Hannover, e as ambientações luminosas de Lucio Fontana (1899-1968), como *Estrutura de Néon para a IX Trienal de Milão*, de 1958.

Das obras surrealistas, surgiu a ideia de instalação como conceito criativo de exposição. Por ocasião da mostra surrealista realizada em Nova York, em 1942, Marcel Duchamp construiu um labirinto de fios amarrados em torno das telas no local em que estavam instaladas, chamando sua intervenção de *Uma Milha de Barbante*. A instalação exigia uma postura ativa do espectador, que, emaranhado na teia tecida pela “aranha Duchamp”, contemplava as obras expostas ao mesmo tempo em que se percebia fisicamente aprisionado ao tipo de apreciação tradicional imposta por formatos expositivos consagrados – precisamente o que se pretendia pôr em xeque. Vale notar que Duchamp desempenhou papel exemplar nesse sentido, planejando a instalação de suas obras nos mínimos detalhes, incluindo, como se sabe, a exposição póstuma na qual trabalhara em segredo por anos a fio intitulada *Étant donnés (Dados, numa tradução livre)*, realizada no Museu de Arte da Filadélfia em 1969. Ele é, até hoje, uma

importante referência para muitos artistas que trabalham com instalações.

A partir dos anos 70, galerias comerciais e espaços alternativos (incluindo a rua ou qualquer outro espaço que não aquele convencionalmente dedicado à exposição da obra de arte) passaram também a acolher a arte da instalação e todas as suas variações, como os chamados *site works*, termo em inglês que designa obras artísticas especialmente concebidas para certos espaços. As instalações e suas variantes seriam logo percebidas como gêneros vigorosos para artistas ativistas, que acreditavam na ideia de que a arte deveria ser tão crítica quanto democrática, disponibilizada para muitos e inclusive com subvenção (de natureza pública ou privada) – pensemos na tradição da pintura mural mexicana. Nesse sentido, tais obras explorarão os contextos nos quais estão inseridas, que efetivamente passarão a fazer parte de sua fatura artística. Noutros termos, não se trata de pensá-las como “mobiliário urbano”, tampouco como peças decorativas. As instalações mais bem-sucedidas serão aquelas que buscarão equacionar uma relação (tensionada?) entre as possibilidades e condições de produção e consumo de arte num certo espaço por um certo público, todos agora partes integrantes da obra em questão. Sem entrar no mérito individual ou no grau de sucesso de cada obra, alguns exemplos dessa produção incluem *Batcolumn* em Chicago, de Claes Oldenburg, de 1977, a arquifamosa *Duas Plataformas* em Paris, de Daniel Buren, de 1985-86, e *O Anjo do Norte* em Gateshead, de Antony Gormley, de 1998. Se, como vimos, as instalações e *site works* podem ser instrumentos poderosos para artistas que pretendem refletir sobre as relações entre arte e sociedade, resta então identificar e avaliar casos

bem-sucedidos dessas produções artísticas. Entra em cena Barbara Kruger.

### III

A arte dita “engajada” dos anos 70 consolidou-se como um dos pilares do que se convencionou chamar de pós-modernismo artístico (Wood et al., 1998)<sup>1</sup>. Seu principal desdobramento foi precisamente a confirmação de uma tendência, aquela de ignorar o tradicional foco na classe em favor de uma insistente concentração nas questões de grupos hegemonicamente minoritários. Estou me referindo sobretudo ao gênero e raça – *queer*, *lesbian* ou *black studies* são exemplos dessa segmentação nos estudos teóricos e departamentos acadêmicos norte-americanos, que os difundiriam globalmente. Esse desdobramento foi conduzido sobre um termo abrangente e deveras vago, o “poder”, amplamente estudado pelo filósofo francês Michel Foucault (1926-1984). Em linhas bastante gerais, Foucault acreditava que o poder era “secretado” pelas sociedades, impossível de se escapar inclusive por meio de revoluções. Tal como para Althusser, a ideologia para Foucault era, então, uma condição social da vida ou, se preferirmos, uma condição “permanente” da vida em sociedade. Tal posição teórica, amplamente difundida na academia e nas artes, fora concebida em oposição ao que uma fração da *intelligentsia* francesa, da qual Foucault fazia parte e era expoente, percebia como “fracasso marxista”, segundo ela explicitado após a derrota de maio de 1968 (Wood et al., 1998)<sup>1</sup>.

---

1 Uma poderosa avaliação deste dominante cultural encontra-se em Jameson (1991).

Nesses termos, as análises de Foucault pretendiam conceber possibilidades alternativas de resistência, mirando em alvos como lutas sociais de caráter contingente e/ou institucional, não em transformações sistêmicas e estruturais. Evidentemente, ao deslocar a ênfase das relações econômicas, como as de classe, para as relações de poder entre indivíduos, Foucault reorientou toda a preocupação para áreas psicossociais: orientação sexual, gênero e raça tomam o lugar da classe para se tornarem os “temas melódicos” da maior parte das práticas culturais e intelectuais consideradas radicais no período. O trabalho de Barbara Kruger é frequentemente citado e valorizado como exemplo artístico paradigmático desse tipo de produção pós-moderna, que busca discutir as questões de gênero no âmbito de sua produção e, *essencialmente por isso*, tornou-se consagrado nos círculos artísticos. O ponto cego para o qual gostaria de chamar a atenção reside precisamente no fato de que a artista não se limita à crítica de gênero, como anteriormente mencionado. O interesse, a força e a atualidade de seu trabalho estão estribados no questionamento dos limites da produção artística, intelectual e crítica que se restringem *apenas* a uma área da experiência social, o que a artista, no conjunto de sua obra, não parece fazer. Ao contrário, acredito que compute e reúna diversos aspectos da vida sob o capitalismo contemporâneo graças a procedimentos aprendidos ao longo de sua formação e carreira no universo (ou indústria) das artes, da fotografia e da propaganda norte-americano. Passo a descrevê-lo de modo abreviado.

Kruger estudou arte e design na consagrada escola nova-iorquina Parsons School of Design com duas figuras importantes para

seu futuro trabalho artístico: Diane Arbus (1923-1971), um ícone da fotografia norte-americana, conhecida por seu engajamento artístico e pelo retrato dos excluídos sociais (pensemos em *Mulher Porto-Riquenha com Pinta*, de 1965), e Marvin Israel (1924-1984), artista, fotógrafo e professor nova-iorquino conhecido pela criação de interiores sinistros e surreais e pela imagística abstrata, nervosa e perturbadora, característica de seu trabalho artístico. Igualmente fundamental para o desenvolvimento artístico de Kruger foi seu trabalho como designer na prestigiada casa editorial Condé Nast (em publicações como *Mademoiselle*, *House and Garden* e *Aperture*), onde aprendeu e desenvolveu a linguagem típica da propaganda como ferramenta de estímulo do consumo, presente nesse tipo de veículo, e que utilizará em suas obras de modo diametralmente oposto às revistas onde trabalhou. Noutros termos, na apropriação de imagens existentes e na associação de texto e imagem em montagens fotográficas (que não descartarão montagens inclusive no nível semântico, como veremos) a artista refuncionalizará a linguagem tradicional da publicidade para fins críticos e reflexivos. Na forte conotação publicitária de seu trabalho verifica-se um padrão: à imagem fotográfica básica, em geral de impressão monocromática, é acrescido um breve texto exortatório que funciona essencialmente como um *slogan* publicitário (como em *Sem Título [Seu Conforto É Meu Silêncio]*, de 1981). Com frequência, esse texto é apresentado em letras brancas sobre fundo vermelho, cortando ou margeando a imagem, de tal modo que o texto não apareça apenas como uma “legenda clássica” para a imagem, tampouco seja a imagem uma “ilustração” “subordinada” ao texto. Nes-



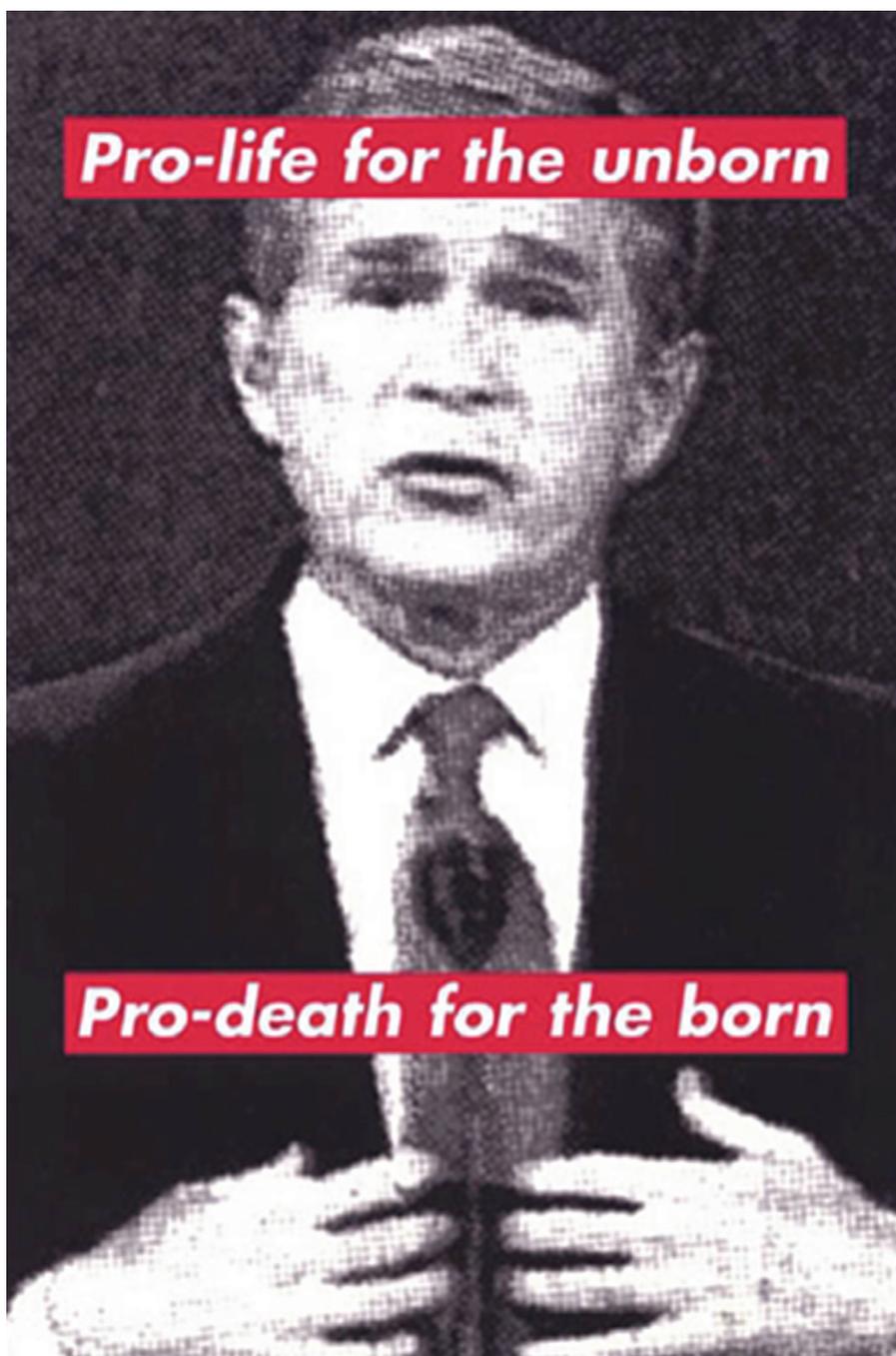
*Sem Título [Seu Conforto É Meu Silêncio]*, Barbara Kruger, 1981

---

sas “pseudolegendas”, Kruger frequentemente utiliza artifícios semânticos de oposição binária (“Nós”/“Vocês”, “Meu”/“Seu”, “Vida”/“Morte”, etc.) para questionar tanto o uso tradicional do *tagline* da propaganda quanto as operações de oposições simplis-

tas por ela criadas para, creio, repensá-las nos termos de suas contradições, funções e consequências (por exemplo, *Sem Título [Pro-Life for the Unborn]*, de 2000).

A isso, adiciona-se o fato de que vários de seus trabalhos aparecem em lugares pouco



*Sem Título [Pro-Life for the Unborn]*, Barbara Kruger, 2000

ou nada convencionais para obras de arte “tradicionais”: *outdoors*, revistas, pôsteres ou camisetas (como *Sem Título* [da série *We don't Need Another Hero*], de 1986). Esses trabalhos *nesses* lugares questionam, adicionalmente, o local “ideal” para a obra “ideal”. Outros trabalhos são especialmente concebidos para exposição em galerias de arte, no formato de uma instalação do tipo *site-specific*, como *Toda Violência É uma Ilustração de um Estereótipo Patético* [*All Violence is an Illustration of a Pathetic Stereotype*], de 1991. Gostaria de me deter nesta que parece uma obra emblemática do caráter compósito da obra da artista.

Aqui, vemos uma parte dessa instalação, a terceira exposição individual da artista na prestigiada Galeria Mary Boone, de Nova

York. O título é interessante e representativo do trabalho de Kruger. Em inglês, o substantivo *illustration* pode significar “ilustração”, “figura”, “desenho” ou “imagem”. Também pode significar “típico”, “característico” ou “exemplo que explica”. Assim, já no título, e por meio da montagem (que estará presente também nas imagens), Kruger introduz o ruído que aponta para as múltiplas e ambíguas relações entre significados e suas relações com violência, produção imagética, exemplaridade de processos (artísticos e sociais) e ratificação (e questionamento) de estereótipos. Para tanto, Kruger transformou o espaço expositivo de modo a provocar no espectador uma experiência inusitada de desaclimatação: ao entrar na galeria, o visitante deparava com o texto: “Tudo o



*Sem Título* [da série *We Don't Need Another Hero*], Londres, Barbara Kruger, 1986



Instalação na Galeria Mary Boone, Nova York, Barbara Kruger, 1991

que parecia abaixo de você lhe fala agora. Tudo o que parecia surdo o escuta. Tudo o que parecia estúpido/mudo sabe o que se passa em sua mente. Tudo o que parecia cego enxerga através de você/o desvenda” (“*All that seemed beneath you is speaking to you now. All that seemed deaf hears you. All that seemed dumb knows what’s on your mind. All that seemed blind sees through you*”). As sentenças iniciais, tão ambíguas quanto familiares para aqueles que vivem nas grandes metrópoles globais, dão o tom do que aguarda o observador no restante da instalação. Paredes, chão e teto do espaço foram forrados de imagens à *la Kruger*, que implicam os sentidos do observador (a visão e a audição foram particularmente evidenciadas nas frases iniciais – falar, escutar, enxergar, desvendar). Não temos alternativa senão confrontar um universo estético surreal de medo, opressão, violência e controle. A imagem decepada e duplicada de uma figura sem sexo ou idade aparente grita “silenciosamente” (pensemos no homúnculo de Munch para *O Grito*). Sua angústia é “verbalizada” na sentença “Toda violência é a ilustração de um estereótipo patético” (“*All violence is the illustration of a pathetic violence*”), que ecoa pela sala e reverbera nas outras sentenças e imagens ali presentes, do teto ao chão.

Em claro diálogo com a estética dadaísta e construtivista, Kruger intensifica o tom hostil da relação oriunda entre texto e imagem, explicitando suas matrizes artísticas para ativar os sentidos e as emoções do espectador, que deverá indagar-se dos motivos da artista para agredi-lo tão diretamente, confrontando-se com um universo igualmente agressivo, vigiado e punitivo, sempre artisticamente *construído*.

Gostaria de tecer brevíssimos comentários sobre a tradição artística que precede a artista e sobre uma das matrizes de Kruger, explicitada nessa instalação. Trata-se da obra do fotomontador alemão John Heartfield (1891-1968). Nos trabalhos realizados para a revista alemã *AIZ – Jornal Ilustrado do Trabalhador (Arbeiter-Illustrierte-Zeitung)*, podemos identificar certas afinidades eletivas entre os dois artistas. Tomemos como exemplo a obra *Adolf, o Super-Homem: Engole Ouro e Cospe Asneiras*, de 1932. A produção de Heartfield, que como Kruger não fotografava e apenas se apropriava de imagens existentes, está assentada na ideia da colagem e da *assemblage*: aqui, são negados os materiais tradicionais da arte (como a tela e a tinta) a fim de produzir obras artísticas “mestiças”, ou seja, estruturadas por um princípio que permite a introdução de elementos da realidade cotidiana (tais como fragmentos de papel de parede, jornais, revistas; pensemos também nas colagens de Picasso). Trata-se, então, do que poderíamos chamar de matéria “vulgar”, que com sua “vulgaridade produtiva” dessacraliza o objeto artístico convencionalmente concebido, aproximando-o da experiência cotidiana. Este é o golpe mais violento desfechado contra a pintura e a fotografia tradicionais – e contra toda concepção idealista ou sentimentalista da obra de arte. Nesses termos, o objeto artístico não é mais concebido como resultado da expressão privilegiada do saber técnico que reproduz uma beleza absoluta, classicizante, a-histórica. Com o esfacelamento da hierarquia dos materiais e o questionamento a fundo do fazer artístico sugere-se inclusive a possibilidade de indistinção cada vez maior entre artistas exclusivamente produtores e público unicamente consumidor.



*Adolf, o Super-Homem: Engole Ouro e Cospe Asneiras*, John Heartfield, 1932

Vejamos como *Adolf, o Super-Homem...* esclarece certos procedimentos artísticos típicos de Kruger, evidenciando-os:

1) *Blechen* é um verbo em alemão que significa “pagar”, “inchar” ou “expectorar”; *blech*

é um substantivo neutro que significa “folha de flandres”, “ferro” ou “disparate”. Percebemos como Heartfield, tal qual Kruger, opera uma montagem significativa, inclusive em termos semânticos, para expor o ditador.

2) A imagem, no nível do fragmento, está

ao mesmo tempo colada a seu referente e propondo novas relações de sentido graças à construção desnaturalizada do todo numa narrativa imagética nova. É assim que, a partir da fragmentação ou do fragmento, o artista pretende compreender o todo com o qual ele se relaciona ou, se preferirmos, como o todo se apresenta (fragmentado) no fragmento.

3) Heartfield produz ironia e sarcasmo em verdadeiras “caricaturas fotográficas” (à *la* Honoré Daumier) que explicitam as marcas do trabalho do artista (ao contrário da “peça bem-feita” nas artes representacionais, executada de modo a esconder as “emendas” ou as marcas do trabalho artístico – pensemos, por oposição, no “liso” da fotografia idealizada de Sebastião Salgado em *Gênese...*).

4) Aqui, o corpo do ditador títere é um objeto de estudo. A tentativa de compreendê-lo em suas entranhas vai de par com a compreensão do “corpo social” que o produz.

5) Heartfield reitera cientificamente a limitação da visão humana, incapaz de enxergar certos conteúdos a olho nu – daí a necessidade de penetrar a epiderme da realidade, como um inconsciente óptico capaz de revelar aspectos desconhecidos da consciência.

6) Presenciamos então uma abordagem analítica, que cirurgicamente decupa uma ação aparentemente natural e contínua, o discurso do líder, para investigá-la em seus nexos profundos.

7) O fotomontador aponta uma pistola cronográfica para o coração de Hitler, semelhante àquela utilizada por Étienne-Jules Marey (1830-1904) ao analisar o movimento dos pássaros no século XIX. É com o avanço científico, tecnológico e artístico – indissociáveis entre si – que toda matéria deixa de ser impenetrável para tornar-se cognoscível.

Esse tipo de fotomontagem é consequente em termos artísticos (por desmistificar o ato criador, que é trabalho mental e trabalho manual ao mesmo tempo) e sociais (por propor o que poderíamos definir por uma “contravisão”, que pretende desembolar todo olhar viciado e permitir um maior conhecimento das estruturas ópticas, psicológicas e sociais). Essa subversão da racionalidade instrumentalizada não é absolutamente alheia ao trabalho de Kruger, que analogamente estrutura de modo dialético os detalhes fotográficos cuidadosamente escolhidos, evidenciando processos e suas contradições no seio de sua realidade social para discutir as relações entre cultura, sociedade e poder.

Vale ressaltar que a utilização da técnica de montagem por si mesma não é garantia do caráter progressista de um artefato de cultura. Há uma importante distinção entre a montagem tradicional, característica da propaganda e publicidade, e aquela que poderíamos definir como reflexiva: ambas têm como princípio a recombinação de “partes da realidade”. Mas a montagem tradicional falsifica a realidade social como um todo, usando a pseudo-objetividade da fotografia para disfarçar processos e para dar a impressão de que o que está sendo apresentado é a “verdadeira realidade”. A fotomontagem reflexiva, ao contrário, estrutura a realidade dialeticamente, de modo a opinar sobre processos sociais em curso.

#### IV

Assim como aquele de Heartfield, o trabalho de Kruger opera numa função artística que não a da contemplação ou consumo estético, o que não significa, claro, que não se mobilizem artifícios de composição como

meios para um determinado fim. Nesse sentido, o trabalho da artista ocupa um lugar parecido ao das “propagandas” do inglês Victor Burgin, produzidas em meados dos anos 70 (pensemos em *Indo para Algum Lugar?*, de 1975, ou *Zoo78*, de 1978-79). Não teríamos aqui uma encruzilhada de instituições (arte, economia, política, identidade sexual, etc.) e referência às tradições artísticas modernas que também, a seu tempo, refletiram sobre tais questões em conjunto (*Um Bar no Folies Bergère*, Édouard Manet, 1882)?

Creio que Kruger atualiza e amplia certas discussões fazendo avançar o próprio conceito de instalação ou *site work* ao repensar o local ocupado pela obra de arte, pelo fazer artístico e pelo consumo de arte – inclusive aquela produzida pela artista, questionando-a como mercadoria no rentável mercado das artes, sempre pronto a acomodar o dissenso... (*Sem Título [I Shop Therefore I Am]*, de 1987; produtos com as imagens de Kruger; campanha publicitária para a loja de departamento inglesa Selfridges, de 2003). Em suas



*Sem Título [I Shop Therefore I Am]*, Barbara Kruger, 1987



Campanha publicitária para a loja de departamentos inglesa Selfridges, Barbara Kruger, 2003

obras e instalações, a artista se torna, então, mais uma manipuladora de signos do que uma produtora de objetos de arte no sentido convencional, e o espectador, mais um leitor de mensagens do que um contemplador de objetos estéticos “clássicos”.

Para compreender em termos profundos o projeto e o local ocupado pela artista como exemplo de arte de “oposição”, precisamos necessariamente coligar gênero, classe, consumo e espetáculo, pilares do *business* cultural e artístico contemporâneo (*Sem Título [Business as Usual]*, de 1987). Ao questionar as fronteiras da arte nesses termos, Kruger se aproxima das demandas para a produção

artística articuladas pelo Walter Benjamin de *O Autor como Produtor*, nos lembrando que:

“Um [produtor de cultura] que não ensina outros [produtores de cultura] não ensina ninguém. O caráter modelar da produção é, portanto, decisivo: em primeiro lugar, ele deve orientar outros produtores em sua produção e, em segundo lugar, precisa colocar à disposição deles um aparelho mais perfeito. Esse aparelho é tanto melhor quanto mais conduz consumidores à esfera da produção, ou seja, quanto maior for sua capacidade de transformar em colaboradores os espectadores” (Benjamin, 1993, p. 132).



*Sem Título [Business As Usual]*, Barbara Kruger, 1987

## BIBLIOGRAFIA

- BENJAMIN, W. *Obras Escolhidas – Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo, Brasiliense, 1993.
- DEBORD, G. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro, Contraponto, 1997.
- JAMESON, F. *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Londres/Nova York, Verso, 1991.
- KRUGER, B. *Love for Sale – The Words and Pictures of Barbara Kruger*. Nova York, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Money Talks*. Nova York, Skarstedt Fine Art, 2005.
- WOOD, P. et al. *Modernismo em Disputa – A Arte desde os Anos Quarenta*. São Paulo, Cosac & Naify, 1998.