

Intervenções urbanas: a cidade como suporte para as experiências artísticas de Paulo Bruscky

Ludimila da Silva Ribeiro Britto

Professora de Teoria, Crítica de Arte e Curadoria na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia UFRB. É mestre em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia- UFBA, onde, atualmente, é doutoranda pelo Programa de Pós Graduação em Artes Visuais na linha de pesquisa História e Teoria da Arte. Atuou como Professora Substituta de História da Arte na Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia de dezembro de 2009 à dezembro de 2011. É integrante do GIA Grupo de Interferência Ambiental.

Resumo: O presente artigo está voltado para as Intervenções Urbanas do artista pernambucano Paulo Bruscky, cuja atuação, a partir dos anos 1960, reflete uma íntima relação entre arte e vida. É analisada a constante busca de Paulo Bruscky por novos circuitos artísticos, nos quais o artista estabelece um posicionamento crítico e contestatório frente aos centros oficiais de arte, como museus e galerias. Bruscky utilizou em suas obras diferentes mídias que tomaram força no Brasil em meados de 1960, como xerox, off-set, vídeo, carimbos, entre outros, produzindo, dessa forma, trabalhos experimentais e multimidiáticos.

Palavras-chave: Paulo Bruscky, Intervenção Urbana, multimídia, Arte Contemporânea.

Environmental Intervention: the city as support for the artistic experiences of Paulo Bruscky

Abstract: This present article reflects about the Environmental Interventions of the artist from Pernambuco Paulo Bruscky, whose action, covering the last 48 years, reflects an intimate relation between art and life. It will be analyzed Paulo Bruscky's constant search through new artistic circuits, where the artist establishes a critic and contentious positioning facing the official centers of art, as museums and galleries. Bruscky used in his works different medias that took force in Brazil in middle of 1960s, as photocopy, offset printing, video, stamps, among others, producing, from this way, experimental and multimedia works.

Keywords: Paulo Bruscky, Environmental Intervention, multimedia, Contemporary Art.

Pode-se dizer que um dos objetivos das ações no espaço público, que se desenvolveu com maior força a partir dos anos 60 e 70 do séc. XX, era negar o estatuto da obra de arte enquanto mercadoria, em favor de uma arte processual e, muitas vezes, efêmera. Essa efemeridade, que caracteriza, por exemplo, a performance (prática que se consolidou como linguagem artística independente também nos anos 1970), era uma

tática contra o mercado de arte, que tentava, a todo custo, absorver as novas linguagens que estavam surgindo nessa época, que assim deixariam de ser subversivas e se adaptariam ao sistema vigente.

Paulo Bruscky encontrou no espaço urbano um terreno fértil para suas experimentações artísticas. Nele, realizou performances, vídeos e intervenções que chamavam a atenção dos transeuntes, rompendo com a “normalidade” cotidiana. Além de realizar trabalhos que *revelam o extraordinário no cotidiano* (FREIRE, 2006, p.77), Bruscky questionava a primazia do Cubo Branco¹ como espaço legitimador da arte, procurando locais onde pudesse atuar sem o aval institucional. É notório que muitas dessas ações foram barradas pela Polícia Federal na época da ditadura militar brasileira, que julgava subversiva a maioria das propostas artísticas realizadas pelo artista pernambucano no espaço público.

Em 1981, juntamente com Daniel Santiago, Bruscky organizou a exposição *Art Door*, uma mostra artística que tomou de assalto as ruas do Recife, ocupando os *out doors* da cidade com obras de artistas de todo o mundo. Sobre a mostra, Freire declara:

Na Art Door, a arte sai das requintadas galerias e dos arcaicos museus e toma forma em cartazes espalhados pela cidade, que é transformada num grande espaço artístico: 3942 m² de obras de arte em exposição. O artista, no juízo final, sendo julgado pela população (o que intimidou a participação de vários artistas, principalmente os pseudo muralistas, os Siqueiros da vida), numa exposição sem fins comerciais, onde a propaganda cede seu lugar para trabalhos das mais variadas técnicas, desde os mais tradicionais regionalistas até as propostas mais recentes da arte contemporânea (poemas visuais, carimbos, xerox, propostas, etc.), com a participação de 286 artistas de 25 países, dá oportunidade aos artistas e ao povo de presenciar o que está acontecendo em todo o mundo. (Freire, 2006, p.99)

Bruscky subverteu o uso comum dos veículos midiáticos – os *outdoors* – que passaram a não mais carregar anúncios comerciais, mas trabalhos de arte, propondo novas formas de apreensão do meio urbano, dessa vez ligadas à estética. Mais uma vez essas intervenções relacionam-se à *Culture Jamming*, já que interferem diretamente nos aparatos propagandísticos da cidade, mas também trazem à tona o desejo situacionista de intervir e revolucionar (mesmo que seja uma revolução pontual) o cotidiano dos cidadãos, propondo-lhes “situações” que os levassem a refletir sobre sua relação com o espaço público, investindo na ludicidade para este fim.



Figura 1. Paulo Bruscky e Daniel Santiago *1ª Exposição Internacional de Art Door* (1981)
Foto: FREIRE, Cristina. **Paulo Bruscky: Arte, Arquivo e Utopia.**
São Paulo: Companhia Editora de Pernambuco, 2006.

Uma das influências mais importantes para a arte urbana foi, sem dúvida, a Internacional Situacionista (IS), grupo que contou com a participação de pessoas de diferentes regiões do mundo, tendo surgido em meados de 1950. Os situacionistas, cujo participante mais conhecido foi o francês Guy Debord, desenvolveram um conceito denominado “deriva”, que consistia em apreender o espaço urbano de uma forma nova e inusitada. Para tanto, o pedestre deveria andar sem rumo, “descondicionado”. A idéia básica desse grupo era a construção de situações, com o intuito de revolucionar o cotidiano das pessoas; a questão do cotidiano era muito importante para a IS, pois estaria no cotidiano a origem da alienação, e onde poderia crescer, também, a participação, que seria o primeiro passo para uma revolução cultural mais abrangente, contra a banalidade do dia-a-dia. A IS influenciou muitos grupos, tanto no âmbito artístico quanto político, apesar da deriva situacionista não pretender ser vista como uma atividade propriamente artística.

Essas ideias se desenvolveram também no meio artístico após os situacionistas. Logo em seguida o grupo neodadaísta Fluxus propôs experiências semelhantes; foi a época dos *happenings* no espaço público. No Brasil, os tropicalistas também tiveram algumas idéias semelhantes, principalmente o “Delírio Ambulatorium” de Hélio Oiticica (outros artistas brasileiros já tinham proposto experiências no espaço urbano bem antes, como, por exemplo, Flávio de Carvalho). Dentro do contexto da arte contemporânea, vários artistas trabalharam no espaço público de uma forma crítica ou com um questionamento teórico, e, entre vários outros podemos citar: Krzysztof Wodiczko, Daniel Buren, Gordon Matta-Clark ou Dan Graham. O denominador comum entre esses artistas e suas ações urbanas seria o fato de eles verem a cidade como campo de investigações artísticas e novas possibilidades sensitivas; eles acabavam assim mostrando outras

maneiras de se analisar e estudar o espaço urbano através de suas obras/experiências. (Berenstein, 2003, p.35)

Alguns coletivos artísticos, assim como artistas individuais, aproveitando a utilização do meio urbano, também criticavam as instituições culturais tradicionais, propondo circuitos artísticos alternativos, como Cildo Meireles, Artur Barrio, Antonio Manuel, Hélio Oiticica, Grupo Rex, Paulo Bruscky, Daniel Santiago e muitos outros. Pode-se tomar como exemplo também as ações do coletivo 3Nós3; este grupo atuou principalmente em São Paulo entre 1979 e 1982. No início de 1979 fizeram um “ataque” às estátuas da cidade: encapuzaram todas as estátuas que encontraram pela frente, seguindo um percurso marcado previamente em um mapa. A idéia, segundo o grupo, era a motivação plástica na paisagem, chamar a atenção das pessoas que passam todos os dias pelas estátuas, e sequer percebem sua existência. Em “X Galeria”, vedaram as portas de galerias com um “X”, deixando bilhetes em cada uma com a mensagem: “O que está dentro fica, o que está fora se expande”, numa clara crítica à restrição das obras de arte dentro das instituições. Sobre a questão da obra de Paulo Bruscky em relação ao sistema institucional, Lídice Matos declara:

Ao criar sistemas paralelos ao circuito (arte correio, ateliê arquivo, ações públicas), questiona as estratégias e modos dos sistemas vigentes, consciente de que os discursos e ações só são capazes de transformar qualquer sistema quando adquirem visibilidade nesse mesmo sistema. Com isso escapa das classificações institucionais e desestabiliza conceitos e critérios de julgamento de valor. (Matos, 1997, p.121)

O discurso de Lídice Matos é fundamental para a compreensão do *modus operandi* de Bruscky, que não apenas realizou críticas às instituições artísticas convencionais, mas também propôs novos modos de sentir e perceber o mundo através da arte, a partir do momento em que apresentou novos territórios para a fruição estética. Buscou (e busca) circuitos artísticos alternativos, que aliassem a arte à prática cotidiana.

Essa busca por novos espaços onde a arte pudesse atuar livre do aparato institucional emergiu em meados de 1960.

Os museus e as galerias tornaram-se ambientes limitados e demasiadamente direcionados aos interesses econômicos do mercado de arte. Muitos artistas de todo o mundo, incomodados com essa situação (e influenciados pelas mudanças sociais vigentes em seus países – a Guerra do Vietnã e o Feminismo nos Estados Unidos; o

movimento estudantil e o Maio de 68 na França; a ditadura militar que predominava na América Latina, entre outros acontecimentos), começaram a explorar novos territórios para a execução de seus trabalhos.

Inicialmente, as intervenções urbanas eram trabalhos – em sua maioria efêmeros – que negavam o valor mercadológico do objeto arte, mesmo que depois essa idéia utópica tenha sido corrompida pelo mercado de arte, e os artistas em questão absorvidos por esse sistema, através, principalmente, da exposição e venda dos registros (vídeos, fotografias, etc.) e projetos de seus trabalhos.

Os trabalhos de Arte Ambiental (ou *Land Art*) procuraram intervir diretamente nas paisagens, que deixava de ser *um mero objeto de descrição literária e artística, se convertendo também em material plástico* (Lailach, 2007, p.8). A crítica americana Rosalind Krauss referiu-se a essa nova linguagem como “escultura em um campo expandido”, já que havia dúvidas, entre os críticos de arte, quanto à sua conceituação: seria arquitetura, escultura ou paisagismo? Artistas como Robert Smithson, Carl André, Javacheff Christo, Walter de Maria, entre outros, passaram a utilizar o entorno como suporte para seus trabalhos, escolhendo, muitas vezes, lugares distantes dos centros urbanos e de difícil acesso. Quando Robert Smithson realizou *Spiral Jetty* em um lago salgado no deserto de Utah nos Estados Unidos, o registro desse trabalho monumental foi parte fundamental no seu processo de desenvolvimento. Por ter sido feito em um local de difícil acesso, a maioria do público só tomou conhecimento da sua existência através de fotografias, esboços preliminares e do filme elaborado pelo próprio Smithson, exibido em 1972, na *Dwan Gallery*, em Nova York. Os registros documentais apresentam-se como extensão e testemunho dos trabalhos de Arte Ambiental, e esse fato é de suma importância para muitos trabalhos efêmeros contemporâneos, uma vez que garantem uma “perenidade” que seria impossível sem tais recursos. A obra se perderia no tempo e no espaço, ficando registrada apenas na memória do artista e da audiência presente no momento de execução da proposta artística.

Especificamente no Brasil, alguns artistas como Artur Barrio, Hélio Oiticica, Antonio Manuel e Paulo Bruscky (entre outros) fizeram intervenções em locais fora dos centros oficiais de arte, criticando o sistema convencional de circulação de “obras de arte”, buscando novos espaços e suportes. Não houve, de fato, uma grande produção de Arte Ambiental, mas algumas ações pontuais que dialogam com essa linguagem, como “Situação T/T 1”, de Artur Barrio, que fez “desenhos” nas margens de um rio com papel

higiênico, *em função do vento, em função da água, em função da cidade, em função do corpo.*²



Figura 2. Artur Barrio *Situação T/T 1* (1969)
Foto: CANONGIA, Ligia. Org. **Artur Barrio**. Rio de Janeiro: Modo, 2002.
(catálogo de exposição).

É interessante notar a importância do corpo e da efemeridade dos gestos nesse trabalho de Barrio, que ilustra perfeitamente o momento que vivia a arte brasileira no final dos anos 1960, em que o experimentalismo ganhava força em detrimento de uma arte monolítica e distante da relação direta com a vida.

Se o lugar da arte era colocado em questão, e se ela poderia efetivamente estar em toda parte, certamente poderia estar em qualquer lugar do nosso entorno. Paulo Bruscky e Daniel Santiago acreditaram que ela poderia estar no céu, ao desejar colorir as nuvens no projeto *Aurora Artificial* de 1976. Esse projeto, nunca realizado, propunha colorir os céus de Recife, mas para que isso fosse possível, a dupla procurou patrocínio, inicialmente em 1976, com um anúncio no Jornal do Brasil: *Composição Aurorial: Exposição Noturna de Arte Especial visível a Olho Nu na Cidade do Recife.*³ No anúncio, os artistas pernambucanos explicavam como esse “fenômeno” seria possível, e quais eram suas intenções:

A equipe propõe expor uma aurora tropical artificial colorida provocada pela excitação dos átomos dos componentes atmosféricos a 100km de altitude. Os átomos voltarão espontaneamente ao estado natural depois da exposição. A exposição não polui o espaço, não altera o tempo, nem influencia a astrologia, é um acontecimento de arte contemporânea.⁴

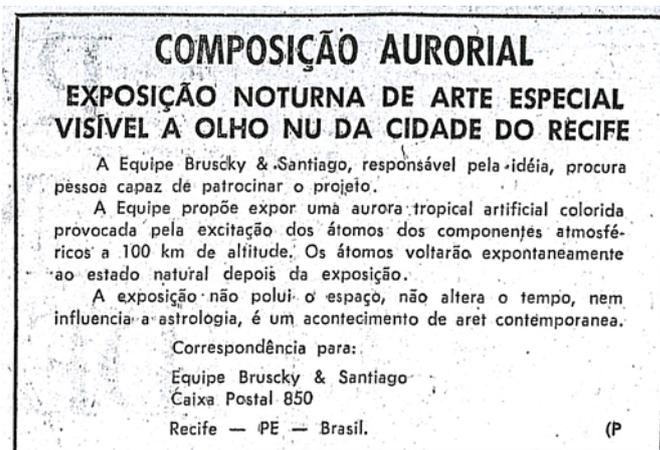


Figura 3. Anúncio feito por Paulo Bruscky e Daniel Santiago no Jornal do Brasil em 1976
Foto: Arquivo Paulo Bruscky

Segundo os artistas, não houve nenhum interessado em patrocinar o projeto, que, apesar de parecer absurdo e ambicioso, é perfeitamente possível. Não satisfeitos com a falta de patrocínio para a realização da *Aurora Artificial*, Bruscky e Santiago enviaram uma carta para a NASA nos Estados Unidos, convidando-os a participar do projeto. Na carta, explicam novamente suas intenções e terminam suas colocações com um certo ar de ironia:

Nossa atividade é sem fins lucrativos. Apenas nos interessa o aspecto estético das auroras artificiais, entretanto, se tivermos a honra de trabalhar com V.Sra., precisamos de alguns dados técnicos a respeito daqueles fenômenos fotomagnéticos. Gostaríamos de saber, entre outras coisas, se pode haver fusão de cores para a criação de matizes e se é possível controlar a forma da aurora artificial.⁵

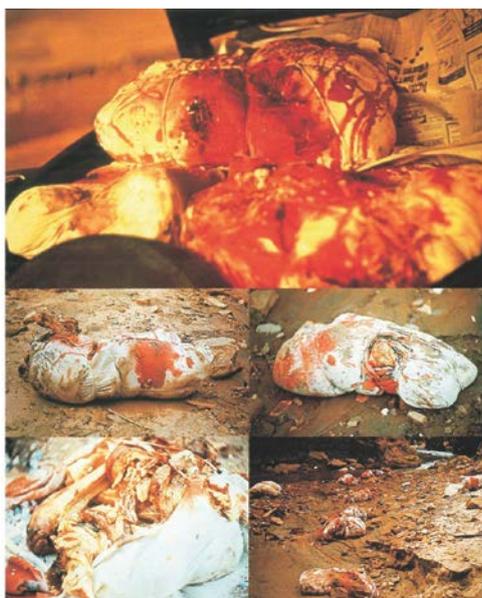
Os artistas não obtiveram resposta. O projeto continua guardado, mas a idéia permanece viva nas cabeças de Bruscky e Santiago, que ainda torcem pela sua realização. O projeto da *Aurora Artificial* remete ao *Campo Relampejante*, ação realizada pelo artista norte americano Walter de Maria, em 1971. O artista fez “desenhos” nos céus dos Estados Unidos com relâmpagos atraídos por hastes de ferro posicionadas estrategicamente em um campo isolado do Novo México.

No conceito de “deriva”, os situacionistas propunham uma nova forma de andar pela cidade, como foi dito anteriormente. No projeto “Mala”, de 1974, (e repetido em 2001) mais uma vez Paulo Bruscky faz referência ao situacionismo francês, ao propor uma situação inusitada aos transeuntes de Recife. A mala produzida por Bruscky era deixada em diferentes locais da cidade, e as pessoas que a encontrassem eram

convidadas a transportá-la para outros lugares, conforme as instruções escritas fixadas no objeto.

Contrária às manifestações de *Land Art*, esta intervenção no meio urbano se faz de forma sutil, e conta com a participação ativa dos transeuntes. Muito mais do que uma interferência na paisagem, o artista pernambucano interfere diretamente no cotidiano dos cidadãos, incitando sua curiosidade e disponibilidade para romper com o “automatismo” do seu dia-a-dia.

Em *Intervenções Urbanas - Exercícios para a cidade n° 1 – Silhuetas*, Bruscky mais uma vez propõe uma perambulação inusitada pela cidade, em que as pessoas deveriam seguir as instruções escritas nos folhetos distribuídos pelo artista pernambucano, que se inicia dizendo: *Qualquer pessoa poderá participar deste exercício artístico, bastando para isso seguir as instruções abaixo.*⁶



Artur Barrio *Situação T/T 1 - 2ª parte* (1970)

Figura 4. Artur Barrio *Situação T/T 1* (1970)
Foto: CANONGIA, Ligia. Org. **Artur Barrio**. Rio de Janeiro: Modo, 2002.
(catálogo de exposição).

Vale salientar a fundamental importância que possui a participação dos transeuntes nessa ação artística, que apenas se completa com essa interação. Bruscky se insere na dinâmica da cidade, utilizando um aparato que lhe é peculiar – os panfletos – para deflagrar sua proposta, convidar as pessoas a fazer parte de uma ação que, muitas vezes, não é apreendida como artística, lembrando que muitos desses panfletos são

descartados automaticamente pelas pessoas que o recebem. Os desdobramentos da proposta de Bruscky ficam, portanto, à mercê do acaso. Artur Barrio também interferiu na dinâmica das cidades através de suas propostas artísticas, utilizando o acaso a seu favor. Ao posicionar nas ruas de Belo Horizonte suas *Trouxas Ensangüentadas*, Barrio causava espanto nos transeuntes em uma época marcada pela violência e pelo medo, quando o Brasil vivia uma ditadura militar. Esses objetos insólitos eram feitos com pano e matérias orgânicas, como carne e sangue de animais. Muito mais do que causar um simples estranhamento nos habitantes de Belo Horizonte, Barrio desejava criticar uma realidade cada vez mais injusta, em que as pessoas não tinham o direito de se expressar abertamente sob pena de serem presas e torturadas. Sua ação, como a de Bruscky, também dependia da participação dos transeuntes para se realizar plenamente.

As estratégias de Artur Barrio de ocupação de espaços, onde confrontava os limites da arte e *questionava a pureza dos meios e dos suportes artísticos* (Canongia, 2002. p.195), terminava por estabelecer reflexões estéticas, políticas e sociais. Bruscky realizou propostas artísticas igualmente radicais, porém sem uma ênfase maior nos materiais e suas possibilidades – um dos cerne da poética de Barrio.

A estratégia sutil de infiltração na massa popular como *modus operandi* aparece inúmeras vezes nas ações de Bruscky no espaço público. Em *Arte/Pare* (1973), posicionou um laço de fita vermelho na Ponte da Boa Vista, em Recife. Ao se depararem com a situação, tanto os pedestres quanto os motoristas, em seus carros, não sabiam o que fazer: parar? Ignorar o estranho elemento? Rasgar a fita e continuar seu trajeto? A maioria dos carros optou por parar, causando um enorme congestionamento nas redondezas da ponte. A proposta lúdica terminou por boicotar a suposta “ordem” do cotidiano dos recifenses por cerca de 40 minutos, como aponta Cristina Freire (Freire, 2006, p.88). A ação foi fotografada e filmada, resultando em um vídeo arte (sem som) que testemunhou a reação dos transeuntes diante da ponte com seu laço de fita vermelho.



Figura 5. Paulo Bruscky *Arte/Pare* (1973)
Foto: FREIRE, Cristina. **Paulo Bruscky: Arte, Arquivo e Utopia.**
São Paulo: Companhia Editora de Pernambuco, 2006.

A busca por lugares alternativos para experimentações artísticas é, portanto, uma das características da arte contemporânea e suas linguagens. O contexto nacional (marcado pela censura e violência de um governo ditatorial) e internacional (caracterizado por movimentos populares revolucionários, como o Maio de 68 francês, o Feminismo e os protestos contra a Guerra do Vietnã) gerou uma vontade de “libertação” em um determinado grupo de artistas (como Paulo Bruscky, Daniel Santiago, Artur Barrio, Hélio Oiticica, Daniel Buren, entre muitos outros) que encontrou no espaço público um terreno livre e democrático para a realização dos seus trabalhos. Colocaram em questão o espaço da arte, suas implicações mercadológicas e seus agentes legitimadores, outrora incontestáveis, como as instituições tradicionais (museus, galerias, etc.), os críticos e, porque não dizer, o próprio público, que viu sua posição de observador passivo ser substituída por um convite à participação direta nos trabalhos de arte, em que todos seus sentidos, não apenas a visão, são ativados.

Notas

¹ Em 1976, o artista norte-americano Brian O’Doherty publicou uma série de três artigos na revista *Art Fórum* em que referia-se ao espaço da galeria como “Cubo Branco”, um ambiente asséptico que não poderia intervir na percepção das obras por parte dos observadores – característica que tomou força a partir do Minimalismo. O Cubo Branco seria um espaço neutro, sem influência do meio externo, e alheio aos fatores da vida cotidiana. O observador, portanto, ficaria isolado em um espaço atemporal onde o objeto arte poderia ser cultuado e sacralizado.

² Escritos de Artur Barrio retirado do catálogo **Artur Barrio** organizado por Ligia Canongia, editora Modo, 2002. p.15.

³ Trecho retirado do anúncio feito no Jornal do Brasil em 1976.

⁴ *Idem.*

⁵ Trecho retirado da carta enviada à NASA por Paulo Bruscky e Daniel Satiago, em 1981

⁶ Trecho retirado do panfleto produzido por Paulo Bruscky em 1980.

Referências Bibliográficas

ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea: Uma História Concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo: Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro**. São Paulo: Cosac e Naify, 1999.

_____. **O Moderno e o Contemporâneo: O novo e o outro novo**.

Disponível em:

http://www.oestrangeiro.net/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=54

CANONGIA, Ligia. Org. **Artur Barrio**. Rio de Janeiro: Modo, 2002. (catálogo de exposição).

_____. **O legado dos anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea, uma Introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FERREIRA, Glória. Org. **Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas**. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília. Org. **Escritos de Artistas: Anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FREIRE, Cristina. **Poéticas do Processo: Arte Conceitual no Museu**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

_____. **Arte Conceitual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

_____. **Paulo Bruscky: Arte, Arquivo e Utopia**. São Paulo: Companhia Editora de Pernambuco, 2006.

GULLAR, Ferreira. **Experiência Neoconcreta: momento-limite da Arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

GODFREY, Tony. **Conceptual Art**. Londres: Phaidon Press, 1998.

HOME, Stewart. **Assalto à Cultura: Utopia, Subversão, Guerrilha na (Anti)Arte do século XX**. São Paulo: Conrad, 2004.

JACQUES, Paola Berestein. Org. **Apologia da Deriva: Escritos Situacionistas sobre a Cidade**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

LAILACH, Michael. **Land Art**. Colônia: Taschen, 2007.

LIPPARD, Lucy R. **Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972**. Los Angeles: University of California Press, 1997.

LUBISCO, Nídia M. L; VIEIRA, Sônia Chagas. **Manual do Estilo Acadêmico: Monografias, Dissertações e Teses**. Salvador: Edufba, 2003.

MANUEL, Antonio. **Antonio Manoel**.

Textos de Frederico Moraes, Hélio Oiticica, Mário Pedrosa e Ronaldo Brito.
Rio de Janeiro : Funarte, 1984.

MATOS, Lídice. **Arte é este comunicado agora – Paulo Bruscky e a crítica institucional**. Rio de Janeiro: UERJ, DEART, 1997. Vol. 0, n° 0. p 119 -132.

MEIRELES, Cildo. **Cildo Meireles**. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

MESQUITA, André. **Arte-ativismo: Interferência, coletivismo e transversalidade**. Artigo apresentado no II Encontro de História da Arte da UNICAMP, março de 2006. Disponível em: <http://www.rizoma.net/interna.php?id=300&secao=artefato>.

PECCININI, Daisy. **Arte Novos Meios / Multimeios – Brasil 70/80**. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1985.

ROLLA, Marco Paulo e HILL, Marcos. Org. **MIP – Manifestação Internacional de Performance**. Belo Horizonte: CEIA, 2005. (catálogo de exposição).

STILES, Kristine. **Entre el agua y la piedra**. In: Fluxus e Fluxfilms 1962-2002, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sophia, 2002.p.141 – 214.

STILES, K. e SELZ, P.Org.

Theories and documents of Contemporary Art: a sourcebook of artist's writings. Berkley/Los Angeles: University of California Press, 1996.