



**TEMPO, MATÉRIA E DEVIR NA ESCULTURA CONTEMPORÂNEA. A PEÇA DE
AKIKO FUJITA NO CAMPUS DA UNICAMP**

**TIME, MATERIAL AND TO BECOME IN SCULPTURE. AKIKO FUJITA'S PEACE
AT UNICAMP CAMPUS**

Sylvia Furegatti / UNICAMP

RESUMO

Este artigo discute alguns dos elementos caracterizadores da escultura contemporânea por meio de sua relação com o tempo, a matéria, o entorno e seus devires. Para tanto, organiza-se a partir de uma revisão teórica sobre esse campo de modo a alcançar e averiguar o contexto poético e crítico trazido pelo trabalho "Monumento a Campinas", criado em 1985, pela artista japonesa Akiko Fujita a partir do projeto "Arte no Campus" da Unicamp.

PALAVRAS CHAVE

Escultura contemporânea; tempo, espaço e materialidade; Akiko Fujita; Monumento a Campinas; Projeto Arte no Campus.

ABSTRACT

This article discusses some of the characterizing elements of contemporary sculpture through its relation with time, matter, environment and its devires. Therefore, it is organized from a theoretical revision on this field in order to reach and verify the poetic and critical contexts brought by the work "Monument to Campinas", created in 1985, by the Japanese artist Akiko Fujita through the project "Art In the Campus" of Unicamp.

KEY WORDS

Contemporary sculpture; time, space and materiality; Akiko Fujita; Monument to Campinas; Art in Campus Project.

Esta investigação localiza-se no interesse pela condição dupla; estrutural e estruturante, desempenhada pela escultura contemporânea frente ao entorno urbano que a envolve. Interessa, assim, pela condição própria de sua resistência (física, material e conceitual) aos lugares urbanos que ela ocupa, temporária ou permanentemente.

Trata-se de compreender alguns aspectos de sua existência, sobrevida e valores artísticos que acompanham a História da Escultura vinculada à desmaterialização que modela, na atualidade, tanto a práxis artística, quanto seus espaços de apresentação ou acervamentos. Busca-se verificar determinado tipo de inteligência poética apresentada pelos artistas em projetos escultóricos criados sob tal contexto. O que se anuncia também é a afirmação do interesse pelas formas da Escultura que transita entre o Moderno e o Contemporâneo por meio de processos poético-políticos, a expressar, na mesma velocidade desses conceitos, seus contextos de pertença e força vital.

Está na instabilidade e na diversidade do exercício da Escultura construída nos dias de hoje a demanda para a perspectiva aqui adotada. É junto da produção prática e discursiva do artista e de seu trabalho e não ao largo dele que se selecionam as análises dos estudiosos que auxiliam neste percurso. Adverte-se, contudo, que além da mirada para o trabalho específico da artista Akiko Fujita no campus da UNICAMP, aplica-se certa economia no recuo bibliográfico de modo a priorizar autores considerados seminais para o campo da Escultura, a partir desse século. Este recorte deve também ser compreendido como indicativo selecionado pelos inúmeros ajustes, ampliações e derivações que colocam em cheque a própria nomenclatura da Escultura, tanto quanto redime a suposição de seu distanciamento calculado em relação à Arquitetura.

Akiko Fujita ocupa lugar específico no campo da produção artística entre a Escultura e a Arquitetura, o que por si, já suportaria a destinação feita por este estudo. Aliada à construção das suas chamadas “esculturas de fogo”¹ realizadas em distintos lugares do Mundo a partir das técnicas da cerâmica artística, construídas em campi universitários, Fujita chega ao Brasil em 1982 e logo se instala em Campinas atuando como professora do Instituto de Artes da Unicamp, por 2 anos, de 1985 a

1987². Atesta seu interesse pelo espaço e pela qualidade da terra argilosa brasileira que viabilizariam suas intenções criativas, tal qual depoimento feito por Alberto Baumstein, em vídeo produzido em 1986.³

Elabora um trabalho que empreende esforço criativo na construção de esculturas-monumento de dimensões de 01 a 03 metros de altura, de 10 a 15 metros de diâmetro; trabalhos cuja escala indica sua forte vocação para o interim localizado dentre a Cerâmica (técnica originária); a Escultura Pública (estrutura de diálogo com o entorno) e o Monumento (ordenador dos elementos físicos e conceituais do trabalho).

Nessa direção, Nicolaus Pevsner apresenta-se como um dos estudiosos que nos instrumenta de modo pontual. Preocupado em reconhecer as propriedades estéticas da Arquitetura por meio da localização plástica e modelável da Escultura, este autor apressa-se em apresentar, na introdução de: “Panorama da Arquitetura Ocidental” (1943), certa reserva territorial da Arquitetura perante as práticas artísticas por meio de sua expressividade tríplice entre a bidimensão e a tridimensão. Pevsner assim declara:

(...) O primeiro desses aspectos é bidimensional: o domínio do pintor. O segundo é tridimensional, e na medida em que aborda o edifício enquanto volume, enquanto unidade plástica, é domínio do escultor. O terceiro também é tridimensional, mas diz respeito ao espaço: é o aspecto do arquiteto, aspecto esse que lhe é mais próprio do que os outros dois. Aquilo que distingue a arquitetura da pintura e da escultura é sua característica espacial. Nisso e apenas nisso, nenhum outro artista pode rivalizar com o arquiteto. (PEVSNER: 1982, 7-9)

Já há algumas décadas, os estudiosos revisaram essa proposição de Pevsner sobre a reserva da espacialidade para a Arquitetura. Há várias décadas, a Fenomenologia da Percepção (Husserl, Merleau Ponty, dentre outros) nos conduz ao caminho de outra forma de expressão e de relação com a matéria e com o entorno abrindo espaço para que o artista e o arquiteto, vinculados a um mesmo território de expressão estética, tornem-se agentes comuns.

De alguma forma, essa mesma vontade inventiva é o caminho buscado por Herbert Read em seu prólogo para: “*Modern Sculpture*”, publicado em 1964, quando no texto introdutório do livro, empreende longa descrição sobre o termo Moderno que pauta sua seleção de trabalhos e artistas. Visa justificar sua investigação a partir da contextualização do Moderno como “*estilo que quebra com a tradição aceita e busca criar formas mais apropriadas para o sentido e sensibilidade de uma nova era*”⁴. Empossado assim de espírito do Moderno, Read enfatiza a importância da forma que determinaria o campo da plasticidade para a Escultura, de sua vinculação às Artes Plásticas, não às Artes Visuais, tal como vai nos propor, logo mais, Rosalind Krauss.

A análise proposta por Krauss em seu artigo: “Escultura em campo ampliado”, publicada na *October Magazine* (1979) e traduzida para o Português pela Revista Gávea (1984), atenta para a necessária revisão sobre aquilo que tem sido intitulado como Escultura na Pós-modernidade.

Nessa revisão a autora discorre sobre os papéis da escultura e do artista dentro de uma nova condição criativa dada pela Pós-modernidade e, descontente com o aspecto meramente formal e o tratamento dado para a especificidade do que seriam distintos meios de expressão (Pintura, Desenho, Escultura, etc) Krauss introduz a leitura de um campo ampliado para a escultura relacionando pontos estruturais de um diagrama formado por escultura / paisagem / arquitetura / não-paisagem / não-arquitetura. Ela observa que:

(...) no pós-modernismo, a práxis não é definida em relação a um determinado meio de expressão - escultura – mas sim em relação a operações lógicas dentro de um conjunto de termos culturais para o qual vários meios– fotografia, livros, linhas em paredes, espelhos ou escultura propriamente dita– possam ser usados.⁵

Como veremos, está no princípio plástico escultórico a origem do projeto poético de Fujita mas, distante dessa determinação, será na paisagem, na monumentalidade e no envolvimento público como miradas proposta por ela, circunstância que a coloca em contato direto com a ambiência, a espacialidade e a sensorialidade típicas da contemporaneidade.

No sentido desse conjunto ampliado é que Krauss e Ronaldo Brito aproximam-se. Brito, reconhecido crítico brasileiro elabora, em 1998, um texto dedicado à mostra de Richard Serra no Rio de Janeiro. Nesse texto anuncia uma definição de escultura que nos auxilia a compreender sua latência no espaço de convívio comum. Este autor identifica a Escultura como espécie de *agente formal destinado à experiência de apreensão concreta, poética e política do fenômeno do espaço*⁶ e assim sugere o suposto protagonismo dessa linguagem para a conformação das bases da arte contemporânea. O fluxo dentre temporalidade e linguagem estabelecidos por Fujita em seu trabalho, a apresenta a partir da ideia de experiência trazida por Brito e Krauss.

A construção dessas peças-monumentos era feita por processo colaborativo que vai ganhar maior tônus nas discussões da Arte Pública Atual. Apesar de claramente posicionada nessa vertente não encontramos esse tratamento conceitual prévio aplicado à sua produção. Kano Koukei é talvez uma das exceções que pudemos levantar, apenas de modo preliminar, por conta do título que emprega à produção de Fujita no qual a apresenta como “*landscapes of fire*”.⁷

No currículo da artista encontramos interessante revisão de nomenclaturas. Na década de 1960, o termo *escultura* é recorrente. Sua vinculação ao espaço já se dá, mas esse elemento é o disparador de sua criação, seja por meio de artigos, títulos de jornal, títulos empregados nos trabalhos. Na década de 1970, o termo *paisagem* ou mesmo *cidade* passam a nomear seus projetos e demais citações feitas por pesquisadores ou dos meios de comunicação.⁸ Sob esse mesmo raciocínio é que se verifica o termo *monumento* aplicado por ela ou demais pesquisadores e imprensa geral.

“Monumento a Campinas” contempla assim, dupla constituição: entre cidade e monumentalidade. O projeto recebia também o título de “Casa das Andorinhas” sugerindo curiosa proximidade com outra escultura moderna, importante para a História urbana da cidade, de título “Monumento às Andorinhas” feita por Lelio Coluccini, em 1953.

Nota-se que o contexto que ordena o monumento toma posse do projeto de Fujita, pelo menos por duas entradas distintas: a primeira delas, talvez a mais importante e

abrangente, está na grande dimensão e na ambiência; a segunda, particularizada pelo projeto da UNICAMP, destaca a ideia da homenagem que abarca o sentido público e de pertença de sua produção. Vivian dos Santos faz uma importante colocação sobre esse contexto ao sugerir que: *“Para Akiko, a ideia é fazer do Monumento um Movimento de Arte.”*⁹

No Brasil, Akiko Fujita promove duas experiências públicas com os projetos monumentais e colaborativos construídos em campi universitários. Na UNICAMP, em 1985, a partir do projeto da atual Reitoria, intitulado “Arte no Campus” com o qual elabora o “Monumento a Campinas” e na USP, no mesmo ano de 1985, constrói: “Flores da Terra” (60 toneladas de argila e 150 m² e até 0,5 m de altura), localizado próximo à Praça do Relógio.

O projeto “Arte no Campus” tinha como proposta principal a criação e viabilização de um conjunto de esculturas e painéis escultóricos criados pelos professores e técnicos do Departamento de Artes Plásticas do Instituto de Artes, em diferentes espaços de convívio do campus.¹⁰

Importa pontuar aqui que os dois trabalhos foram feitos concomitantemente pela artista entre Campinas e São Paulo. Um excerto de publicação, provavelmente de jornal local, recuperado dos arquivos da Galeria do Instituto de Artes da Unicamp, porém sem identificação, informa que a artista trabalhava parte da semana em Campinas e outra parte, que incluía os finais de semana, em São Paulo. Ambos foram consumidos pelo tempo e não existem mais. O de Campinas perdura por delongados anos; apaga-se lentamente na paisagem da Praça Henfil, tendo a terra consumida pela ação natural, até que em meados dos anos 2000, desaparece por completo. O projeto de São Paulo não dura mais que um ano e é destruído pela ação de um trator que fazia a manutenção da praça do Relógio/USP.

O “Monumento à Campinas” é construído por Akiko Fujita e um pequeno grupo de pessoas que usualmente participavam de seu cotidiano no Ateliê instalado no distrito de Barão Geraldo. O projeto realiza-se por meio de convite aberto à comunidade. Empregando um tipo de alicerce labirintesco, o monumento instalado na Praça Henfil, ocupa uma das principais entradas do Campus e empreende 10 toneladas de argila em sua construção.

A estrutura tem forma orgânica e aspecto de múltiplos casulos reunidos é uma espécie de abrigo. Guarda também vinculação do encontro da artista com as altas raízes da figueira branca que conhece no país e pela qual declara sua paixão e convergência simbólica.¹¹ Desse modo, os monumentos nos sugerem um modelo arquetípico de cidade como abrigo, lugar de convívio presentes nos elementos discursivos e poéticos que acompanham a artista. Ela se diz movida pelo interesse em descobrir “*onde e como uma pessoa poderia viver?*” além da questão da reconhecida limitação a terra, produto raro e caro em seu país de origem.¹²

Da cultura japonesa ela retira a ideia de parcerias de convívio e coletividade. Na década de 1980, quando esse comportamento participativo é apresentado por Fujita, a concentração de propostas com tal qualidade operativa, é garantida no Brasil pela intensa atuação artística (prática e textual) de Hélio Oiticica, dentre poucos outros artistas, à margem do contato e fluxo constante de que dispunham no Rio de Janeiro, junto ao MAM.¹³

A coletividade estava presente também na forma de esforço físico para a construção do trabalho, tanto quanto carregavam certa expectativa pela contemplação na etapa das queimas, como evento espetacular de transmigração das matérias. O processo poderia durar até uma semana e era executado com pó de serragem, troncos de madeira e chapas de zinco. Nesse tempo de vigília, a artista estabelecia a expansão para outras atividades paralelas, quando as pessoas passavam a ler poesias ou elaboravam danças. Assim, a artista explora o fazer escultórico sob a dimensão do encontro com o outro, necessário para que o trabalho pudesse instaurar-se. Tal como elabora Bourriaud em sua “*Estética Relacional*” (1998) não será mais a filosofia crítica tradicional aquela a pautar os interesses da arte contemporânea, mas sim “*os espaços de convívio revisitados, cadinhos onde se elaboram modos heterogêneos de socialidade*” (BOURRIAUD: 2009, 44).

Nessa direção chegamos à leitura trazida por Judith Collins que compreende a Escultura como linguagem expressiva em frequente mutação, sintonizada à própria mutação experimentada pela sociedade contemporânea. Pontua que “*a invenção e a complexidade do mundo contemporâneo estão vinculadas com a invenção e complexidade da escultura contemporânea*”¹⁴ e explora em seu estudo como as

mudanças no modo como passamos a entender o tempo e o espaço, modificados estruturalmente pelas novas tecnologias da informação, podem responder pela fluidez assumida pela Escultura na atualidade.

É assim também, pela contiguidade dentre campos e estratégias, que ela percebe o lugar ocupado pela Escultura atual a partir do colapso do Modernismo e nosso envolvimento com a Pós Modernidade, geradora esta, dentre tantas, de estratégias de construção da Escultura por meio das chamadas “*sculpture actions*” (COLLINS: 2007, 07).

Entre o escultórico e o ambiental insurge o fluxo estabelecido por Fujita entre a forma moderna de sua modelagem escultórica e a formatividade estabelecida pelo processo/ação que garante sobrevivência às suas “esculturas/paisagens de fogo”.

Benjamin Buchloh discute o trabalho escultórico de Michel Asher a partir da Escultura Moderna e seus embates com a Escultura Contemporânea. Apoiado na produção e reflexão dos Minimalistas, Buchloh utiliza o termo “Estética Situacional”, cunhado pelo artista visual Victor Burgin, para anunciar três condições estéticas para a criação escultórica e ou tridimensional, na atualidade.

A primeira delas pauta-se pela noção do material e de sua especificidade contextual frente ao campo artístico; a segunda trata da noção da escultura como o próprio lugar tomando-o por suas condições espaciais ao invés de materiais. A terceira aborda a especificidade temporal e ou presença da escultura vinculada às duas primeiras noções e aos aspectos temporais e que determinam, durante a exposição e mesmo depois dela finalizada, a previsão de disponibilidade daquele trabalho apresentado. Sob tais condições conclui que é dentro do contexto, determinado temporal e discursivamente que o trabalho existe, nunca fora dele.¹⁵

Dentre as contribuições deixadas por Robert Morris para o campo da Escultura Contemporânea, encontramos na introdução de: “*Continuous project Altered Daily*” (1993) uma passagem na qual ele coaduna-se ao recorte de Collins sobre a temporalidade da arte mediada pelo tempo presente e suas condições próprias de valoração, tecnologia, memória e significação. Morris atenta para:

Eu sempre rejeitei a noção de que a arte dura. O que está vivo, em qualquer uma das modalidades do fazer artístico é necessariamente breve. O contexto que presidiu ao seu nascimento não perdura mais do que nós permanecemos os mesmos.¹⁶

O contexto que indica a ação no tempo e no espaço do entorno da escultura é talvez, o principal elemento constitutivo do projeto poético de Fujita. Ela pratica um tipo de trabalho cuja fundamentação em escultura cerâmica, moldada em barro, queimada e disposta, segundo uma ordem estética, em espaço aberto e urbano, instala-se na paisagem e significa sua existência por meio do tempo que, tal qual a arte creditada por Morris, prenuncia sua finitude.

A vocação de seu trabalho com a terra é igualmente destinada a ela. Dentre seus vários depoimentos encontrados, ela evidencia o desejo de vincular sua criação à natureza, seja por suas formas, seja por sua constituição cíclica e ritual. No vídeo dirigido por Baumstein, Akiko declara: *“Eu quero criar algo que forma raízes na terra, talvez esse seja o meu sonho, minha vida”* (BAUMSTEIN: 1986, 1’36’’)

É assim que Akiko Fujita redime o tempo delongado que nossa sociedade e cultura impingem para a arte e seus monumentos. Ao empregar o contexto coletivo na construção dos trabalhos, bem como, ao combinar cerâmica e ambiência, assenta sua práxis na contemporaneidade artística. Sob o rigor tradicionalista da Arte, estaria ela pautando-se em certa fragilidade. Mas, ao invés disso, investe e se fortalece na fragilidade própria do monumento ante ao tempo; apesar da matéria, a partir do seu envolvimento, passivo ou ativo com a paisagem e as pessoas. Seus monumentos temporários, cuja materialidade advém da terra, com o passar do tempo devem a ela retornar. Resquícios desse monumento erigido em Campinas podiam ser ainda vistos na praça Henfil, até meados dos anos 2000, quando ali já se via crescer uma goiabeira que hoje floresce na praça, quase que renunciando, em vida, o desejo da artista ou de sua peça para aquele lugar.

Notas

¹ GRACE, Helen. The foundling and the fire: improvised life between cultures. Center for contemporary Asian Art. Disponível em: http://www.4a.com.au/4a_papers_article/foundling-fire-improvised-life-between-cultures/

² Dado recuperado de: MARCÃO, Cloves. A cerâmica contemporânea de Akiko Fujita: seu desenvolvimento no Brasil e no Japão. IA Unicamp, Dissertação de Mestrado, 2014, pag.56.

³ AKIKO Fujita. Direção: BAUMSTEIN, Alberto. São Paulo, Vídeo Comunicações do Brasil - Videcom, 12 min, 1986. Disponibilizado parcialmente pela DVDteca do Instituto de Artes da Unicamp em: <http://artnaescola.org.br/dvdteca/catalogo/dvd/81/> e apresentado por completo na “Mostra Jardins de Cerâmica”, sob curadoria de Cristina Rocha, no SESC Campinas, 26.maio a 30.junho de 2017.

⁴ Tradução livre da autora para esse artigo. Neste trecho, Read coloca que: “I use the word ‘modern’ with this same restricted meaning and feel perfectly justified in doing so. “Modern” has been used for centuries to indicate a style that breaks with accepted traditions and seeks to create forms more appropriate to the sense and sensibility of a new age.” READ, H. *Modern Sculpture*, pages 11-12.

⁵ Ver em: KRAUSS, Rosalind. *A escultura no campo ampliado*, Revista Gávea, nº 1, trad. Elizabeth Carbone Baez, 1984.

⁶ BRITO, R. Espaço em ato. In: Richard Serra. Klabin, W. (org). RJ: Centro de Arte H.Oiticica, 1997, pág 26 e LIMA, S. (org) *Experiência Crítica. Textos Selecionados*. Ronaldo Brito. SP: Cosac & Naify, 2005, pag 302.

⁷ A obra tem circulação bastante limitada a bibliotecas da Ásia e Austrália e até o fechamento desse artigo não foi possível conseguir sua disponibilização. A informação geral está disponível no site oficial da National Library of Australia, em: <http://trove.nla.gov.au/work/16891424?q&versionId=19826830>

⁸ Alguns exemplos dessa configuração levantada podem ser obtidos em: Salon de DAHU Fine Arts Gallery, disponível em: <http://www.dahu.jp/artists/akiko%20fujita/akiko%20fujitae.html>

⁹ SANTOS, Vivian. “A escultura em espaço público na Universidade Estadual de Campinas: sua restauração e preservação como patrimônio cultural e artístico.” III Encontro de História da Arte IFCH- Unicamp, 2007. Pag. 579.

¹⁰ FUREGATTI, S. Arte no campus. Aspectos da coleção de obras de arte pública na UNICAMP. In: MATTOS, Claudia Valadão e ELUF, Lygia (org). “Coleções de Arte da Unicamp” Campinas, Editora da Unicamp, 2012. pag. 155.

¹¹ Akiko deixa vários depoimentos do seu encontro com a paisagem brasileira por meio da árvore Figueira Branca. O vídeo de Alberto Baumstein traz alguns deles em detalhe e na forma de depoimento textual podemos encontrar esse dado na Dissertação de Mestrado de Cloves Marcão, 2014, pag 55.

¹² Ver em: “Terra e água, a escultura de Akiko”. O Estado de São Paulo, 06.abril.1982 pag 23 Disponível no Arquivo online do Jornal em: <http://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19820406-32843-nac-0023-999-23-not>

¹³ Os elementos da forma de arte participativa, coletiva e elaborada no espaço aberto e urbano são explorados por mim, no capítulo II de minha Tese de Doutorado na qual, Hélio Oiticica e outros artistas daquele período histórico são mais bem discutidos. Ver em: FUREGATTI, S. *Arte e Meio Urbano. Elementos de formação da estética extramuros no Brasil*. SP: FAU USP, 2007.

¹⁴ Livre tradução da autora para este artigo. O trecho em questão traz: “Sculpture has probably changed more during the last thirty years than at any other time in its more than 30,000-year history, and it has changed because we have changed. The invention and complexity of the contemporary world is matched by the invention and complexity of contemporary sculpture. (...) The most radical change worldwide since 1970s has been the increase in electronic and digital technology (...) This has changed the way in which we think about ourselves as human beings, and about the concepts of space and place.” COLLINS, J. *Sculpture today*. Pag. 06

¹⁵ BUCHLOCH, Benjamin. “Michael Asher and the Conclusion of Modernist Sculpture,” In: KING, J. (ed) *Michael Asher*. Cambridge: MIT, 2016, pag. 22-23.

¹⁶ Tradução livre da autora para este artigo. O trecho original traz o seguinte: “I Always rejected the notion that art lasts. What is alive in any given mode of art making is necessarily brief. The context that presided at its birth does not endure any more than do we remain the same.” MORRIS, R. *Continuous project altered daily*. Cambridge: MIT Press, 1995, pag. IX.

Referências Bibliográficas

AKIKO Fujita vai expor toneladas de cerâmica. *Jornal Correio Popular*, Seção Arte e Variedades, abril, 1985, p.17

AKIKO Fujita. Direção: BAUMSTEIN, Alberto. São Paulo, Vídeo Comunicações do Brasil - Videcom, 12 min, 1986.

AMARANTE, Leonor. Akiko bíblica, moldando a terra. *Jornal Estado de SP*, sexta-feira, 09.ago, 1985 disponível em: arquivo do Jornal. <http://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19850809-33877-nac-0019-999-19-not/busca/Akiko>

BUCHLOH, Benjamin. *Michael Asher and the conclusion of modernist sculpture*. In: KING, J. (ed) *Michael Asher*. Cambridge: MIT, 2016.

BRITO, Ronaldo. Espaço em ato. In: Richard Serra. Klabin, W. (org). RJ: Centro de Arte H.Oiticica, 1997, págs 25 a 29.

COLLINS, Judith. *Sculpture Today*. Londres: Phaidon Press, s/data.

FUJITA, Akiko. *Memorial Descritivo do Projeto Monumento Campinas*. Campinas: Galeria de Arte da Unicamp, 1986. Unicamp / Acervo de Documentos da Galeria do Instituto de Artes.

FUREGATTI, Sylvia. Arte e Meio Urbano. Elementos de formação da estética extramuros no Brasil. Tese Doutorado. SP: FAU USP, 2007.

_____. Aspectos do conjunto de esculturas públicas da Unicamp: coleção, campus e urbanidade. In: MATTOS, Claudia Valadão e ELUF, Lygia (org). Coleções de Arte da Unicamp. Campinas, Ed. da Unicamp, 2012. pags. 154 a 157.

GRACE, Helen. The foundling and the fire: improvised life between cultures. Center for contemporary Asian Art. Disponível em: http://www.4a.com.au/4a_papers_article/foundling-fire-improvised-life-between-cultures/ Acesso em: 08/06/2017.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado, Revista Gávea, nº 1, trad. Elizabeth Carbone Baez, 1984.

LIMA, S. (org) Experiência Crítica. Textos Selecionados. Ronaldo Brito. SP: Cosac & Naify, 2005.

MARCÃO, Cloves. A cerâmica contemporânea de Akiko Fujita: seu desenvolvimento no Brasil e no Japão. Dissertação de Mestrado. Campinas: IA Unicamp, 2014.

MORRIS, R. Continuous project altered daily. The writings of Robert Morris. Cambridge: MIT Press, 1995.

PEVSNER, Nicolaus. Panorama da Arquitetura Ocidental. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

READ, H. Modern Sculpture. A concise history. NY: Thames and Hudson, 1998.

SANTOS, Vivian. A escultura em espaço público na Universidade Estadual de Campinas: sua restauração e preservação como patrimônio cultural e artístico. III Encontro de História da Arte IFCH- Unicamp, 2007. Pag. 577 a 583. Disponível em: <http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2007/SANTOS.%20Vivian%20Palma%20Braga%20do%20s.pdf> Acesso em: 10.março.2017

SALON de DAHU Fine Arts Gallery, disponível em: <http://www.dahu.jp/artists/akiko%20fujita/akiko%20fujitae.html>. Acesso em: 10.03.2017

TERRA e água, a escultura de Akiko. O Estado de São Paulo, 06.abril.1982 pag 23 Disponível no Arquivo online do Jornal em: <http://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19820406-32843-nac-0023-999-23-not>

UM hino de amor, feito de barro e fogo. Jornal O Estado de São Paulo. Seção Divirta-se, 23/08/1985.

Sylvia Furegatti

Artista visual e Docente do Depto de Artes Plásticas e do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Unicamp. Atualmente, ocupa o cargo de Diretora do Museu de Artes Visuais da UNICAMP. É coordenadora nacional do GEAP BR – Grupo de Estudos sobre Arte Pública no Brasil. Dedicar-se à produção e reflexão da Arte Contemporânea, em particular às intervenções artísticas.