

A ECONOMIA POLÍTICA NA ARTE: HEGEMONIA, MERCADO E COLONIALIDADE CULTURAL

POLITICAL ECONOMY IN ART: HEGEMONY, MARKET, AND CULTURAL COLONIALITY

ECONOMÍA POLÍTICA EN EL ARTE: HEGEMONÍA, MERCADO Y COLONIALIDAD CULTURAL

Gabriela Morais Rigo¹

DOI: 10.54899/dcs.v23i86.4036

Recibido: 14/12/2025 | Aceptado: 17/12/2025 | Publicación en línea: 08/01/2026.

RESUMO

O presente artigo analisa como a arte, mais que uma expressão estética de desinteresse e de prazer, se constitui enquanto espaço de poder, de disputa simbólica e como mercadoria de um sistema global hegemônico. Assim, a partir de autores como Fiori, Cox, Gramsci, Bourdieu, Faria e Said, discute-se a arte como parte de uma economia política internacional, ao considerar a hegemonia cultural que se sustenta por mecanismos materiais e ideológicos. No mercado global da arte, a hierarquia reproduz desigualdades históricas entre centro e periferia ao consolidar um “espaço colonial cultural” ao moldar valores simbólicos de obras e legitimar narrativas eurocêntricas. Neste contexto, a posição de artistas periféricos neste meio é condicionada a sua adaptação ao olhar hegemônico. O estudo de caso da artista palestino-libanesa Mona Hatoum evidencia essa tensão: suas obras que refletem o deslocamento, o exílio e a resistência, ao ser prestigiada por instituições do Norte Global demonstra inserção e contestação das estruturas dominantes. Assim, conclui-se que o mercado da arte, ao mesmo tempo, em que reproduz hegemonias por meio da capitalização do simbolismo, também abre fissuras de resistência, nas quais a arte atua como espaço de enfrentamento e questionamento do “status-quo”.

Palavras-chave: Arte. Hegemonia. Resistência. Mercado. Colonialidade Cultural.

ABSTRACT

This article analyses how art, more than an aesthetic expression of disinterest and pleasure, it functions as a space of power, symbolic dispute and as product of a hegemonic global system. Therefore, drawing on authors such as Fiori, Cox, Gramsci, Bourdieu, Faria e Said, this article argues how art is part of the international economic politics, when considering that cultural hegemony is sustained by material and ideological mechanisms. In the global art market, hierarchy reproduce historical inequalities between the centre and the periphery when it reinforces a “colonial-cultural space” by shaping symbolic values of artworks and legitimate eurocentric narratives. Within this context, the position of marginalized artists is conditioned by their adaptation to the hegemonic view. The case study of the palestine-libanese artist Mona

¹ Bacharela em Relações Internacionais, Universidade do Vale do Taquari (UNIVATES), Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil. E-mail: rigomgabriela@gmail.com

Hatoum evidences this tension: her oeuvres which reflect the coerced displacement, exile, and resistance, when celebrated by North Global institutions, demonstrates both inclusion and contestation of the dominant structures. Thus, the study show that the artwork market whilst reproduces hegemonies by capitalizing the symbolism, it also creates fissures of resistance, in which art functions as a space of questioning and confrontation of the “status-quo”.

Keywords: Art. Hegemony. Resistance. Market. Cultural Coloniality.

RESUMEN

El presente artículo analiza cómo el arte, más que una expresión estética de desinterés y placer, se constituye como un espacio de poder, de disputa simbólica y como mercancía de un sistema global hegemónico. Así, a partir de autores como Fiori, Cox, Gramsci, Bourdieu, Faria y Said, se discute el arte como parte de una economía política internacional, considerando la hegemonía cultural que se sustenta en mecanismos materiales e ideológicos. En el mercado global del arte, la jerarquía reproduce desigualdades históricas entre centro y la periferia al consolidar un “espacio colonial cultural”, moldeando los valores simbólicos de las obras y legitimando narrativas eurocéntricas. En este contexto, la posición de los artistas periféricos en este medio está condicionada a su adaptación a la mirada hegemónica. El estudio de caso de la artista palestino-libanesa Mona Hatoum evidencia esta tensión: sus obras, que reflejan el desplazamiento, el exilio y la resistencia, al ser reconocidas por instituciones del Norte Global, demuestran inserción y contestación de las estructuras dominantes. Así, se concluye que el mercado del arte, al mismo tiempo que reproduce hegemonías mediante la capitalización del simbolismo, también abre fisuras de resistencia, en las cuales el arte actúa como espacio de confrontación y cuestionamiento del “status quo”.

Palabras clave: Arte. Hegemonía. Resistencia. Mercado. Colonialidad Cultural.



Esta obra está bajo una [Licencia Creative Commons Atribución- NoComercial 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

INTRODUÇÃO

A produção estética, além de ser uma forma de expressão individual, de criatividade, também atua como meio de exposição de relações de poder, de conflitos políticos, assim como de interesses econômicos. Para mais que um meio de expressão artística, obras de arte também são mercadorias que fazem parte de um mercado global muito hierarquizado. Neste caso, são poucos aqueles que decidem qual é o “real” valor de uma peça artística, selecionando as que consideram de alto valor e as que não são, permanecendo à margem do mercado. Seguindo essa lógica, a análise da arte a partir da economia política auxilia na compreensão da dinâmica entre hegemonia e resistência dentro do campo cultural.

A partir de Fiori (1995), há de se perceber que não é somente pelo poder militar e econômico que as ordens mundias se sustentam, elas necessitam ter a capacidade de moldar consensos, pois além da força, a liderança moral é o que sustentará uma hegemonia. No campo dos gestos artísticos, a ideia de consenso é produto de instituições, críticos de arte, leilões, eventos e colecionadores que determinam as narrativas visuais e decidem o valor de cada obra. Consequentemente, estes direcionam quais artistas merecem reconhecimento. Tendo noção disso, o mercado da arte passa a ser um local privilegiado, no qual se articula poder simbólico e material.

Nesse sentido, o presente trabalho procura responder o questionamento: de que maneira o mercado internacional da arte reflete e reproduz hierarquias de ordem mundial e de espaço colonial cultural? Para isso, o artigo terá embasamento teórico em Fiori, Cox, Gramsci e Faria. Além disso, o trabalho lidará com Bourdieu, Bhabha e Said para enfatizar a correlação entre cultura, economia e arte. O artigo contará com três partes, iniciando a discussão enfatizando teoricamente a arte como parte da economia política; a segunda parte trará a relação entre o mercado global da arte em um espaço de colonialidade e seletividade e; por fim, haverá um estudo de caso da trajetória e das obras da artista árabe, Mona Hatoum, complementando o que já foi debatido.

REFERENCIAL TEÓRICO

Arte como Parte da Economia Política Internacional

Com o processo de emancipação do capitalismo como base regulatória da configuração de poder, percebe-se que a ideia de hegemonia consegue ser explicada, como uma teoria de dominância praticada por um Estado como uma necessidade para que haja uma ordem internacional estável (Cox, 1999). Atualmente, o novo sistema ocorre a partir do desenvolvimento de um dólar flexível que acontece em meio a um período de globalização. Tal período significa que o grau de concentração econômica sempre deve estar aumentando. Com as diferentes manifestações de crises ocorrendo, percebeu-se necessário encontrar alguma maneira de trazer uma estabilidade longa. A partir disso, criou-se a teoria do país estabilizador. Nela, para ter estabilidade econômica internacional, somente um Estado em posição de hegemonia mundial possui o poder de controlar tal estabilidade (Fiori, 1997).

Para Fiori (1997), a ideia de um país hegemônico significa que este, além da força, precisa do consenso, ou seja, liderança moral. Essa perspectiva atua como um laço que une a ideia de poder e capital. Seguindo a lógica de Cox (1999), a característica estrutural entre os Estados na ordem mundial atual é imperialista. Neste sistema imperialista, há países dominadores e outros subordinados que possuem funções complementares aos anteriores.

Um sistema imperial é, ao mesmo tempo, mais que e menos que um estado. Ele é mais que o Estado na medida em que constitui uma estrutura transnacional com um núcleo dominante e uma periferia dependente. [...] O Estado é, portanto, uma categoria necessária, mas insuficiente para explicar o sistema imperial. O próprio sistema imperial passa a ser o ponto de partida da investigação... (COX, 1999, p.106; tradução nossa)².

Logo, o autor afirma que hegemonia não pode ser interpretada apenas como uma ordem entre os Estados, já que ao se falar em uma hegemonia global, significa que a estrutura social, econômica e política são hegemônicas, todas influenciadas por um modo de dominação e subordinação. A ideia de hegemonia global é expressa mediante normas universais, assim como por instituições e mecanismos que moldam a percepção de mundo e o comportamento dos indivíduos, determinando o que é certo e errado, assim como aquilo que deve ser consumido e aquilo que deve ser ignorado (Cox, 1999).

A partir daí, Faria (2013) analisou a perspectiva hegemônica e dividiu seu exercício em três níveis. Primeiramente, há o plano material, que lida com o conceito da força tradicional, dividido em quatro seções: segurança (vantagem militar e capacidade de destruição); economia (vantagem de produção e domínio comercial); tecnologia (controle da pesquisa e da inovação) e; finanças (controle da moeda e do crédito). Seguindo a lógica do autor, o outro plano é o ideológico que possui três esferas: a dos valores (moralidade, regras e comportamento); a das crenças (imagens simbólicas, saberes compartilhados e as razões dos relacionamentos, entre os indivíduos, da estrutura social) e; do conhecimento (liderança na produção artística e científica).

Ambos os planos são conectados entre si, sendo que um depende do outro. O elo entre os dois são as instituições, consideradas as regras e os costumes que organizam e atuam para trazer funcionalidade a ordem estabelecida. Neste sentido, o campo das artes se estabelece na terceira esfera no plano das ideologias. Sendo a mais fluida dentre as três, ela cria tanto o conhecimento,

² The imperial system is at once more than and less than the state. It is more than the state in that it is a transnational structure with dominant core and dependent periphery. [...] The state is thus a necessary but insufficient category to account for the imperial system. The imperial system itself becomes the starting point of enquiry... (COX, 1999, p.106).

quanto tem a maior facilidade de propagação dentro do sistema hegemônico (Faria, 2013). É a partir daí que Gilpin (2001) percebe que, no campo da economia cultural, os setores que trabalham com cultura são os que possuem o maior dinamismo da globalização econômica, mesmo que ligadas a valores simbólicos. No mercado das artes, isso pode ser exemplificado pelos grandes leilões e feiras, normalmente, estruturados em países europeus, ou nos Estados Unidos, no papel de museus e bienais que proporcionam uma integração entre educação e arte, assim como nas diferentes narrativas e discursos visuais que diferentes obras podem transmitir.

Quando se compreende que a ideia de hegemonia precisa estar em uma posição de influência e dominação, isso significa que controlar a estrutura cultural em suas diferentes identidades (econômica, política, ideológica, etc) leva a reivindicação do controle do público. Isto é, a partir de palavras de Gramsci (1999), “descobrir que o julgamento contido no termo “aparência” aplicado às superestruturas nada mais é do que o julgamento da historicidade do mesmo [...] através de uma linguagem “metafórica” adaptada ao público ao qual se destina” (Gramsci, 1999, p.295).

Em vista disso, a ideia de uma hegemonia cultural se mostra sustentada tanto por uma esfera material, com organizações e mercados, assim como na esfera simbólica e ideológica, com tradições e narrativas. No caso italiano, a partir de Gramsci (1999), a sua hegemonia cultural escondia raízes transnacionais. Ou seja, mesmo que existisse uma cultura nacional que também era hegemônica, esta não se baseava, estritamente, no plano geográfico, mas sim foi herdeira de um cosmopolitismo medieval-cristão que estava entrelaçado com a Igreja e o Império. Logo, há a construção de uma narrativa articulada pelo poder e pelo simbolismo que ultrapassava as fronteiras italianas. O mesmo pode ser dito da França no século XIX, com o movimento do romantismo, assim como o neoclassicismo, levando diversos profissionais estrangeiros a estudarem nestes países para absorverem a cultura e incorporarem os padrões estéticos, se integrando a uma rede de prestígio no cenário internacional.

O Mercado Global da Arte: Colonialidade e Seletividade do Mercado

O mercado global da arte funciona de maneira fortemente hierarquizada, já que nele quais obras são valorizadas e/ou estão em circulação, determinam, fundamentam o que é belo e consumível, e também demonstram como funcionam as relações de poder econômico e simbólico. Os grandes centros de arte são concentrados, em sua maioria, no Norte Global, com

destaque para as cidades de Londres, Paris e Nova Iorque, e Hong Kong. São nestas cidades que, caso o artista consiga expor e/ou vender suas obras, determinarão o seu alcance de visibilidade global.

Nesse sentido, o valor de uma obra artística é decidido conforme a qualidade estética do trabalho, assim como, dependem de instituições e pessoas consideradas renomadas para avaliar e dizer qual é o “real” valor da arte. Para Bourdieu (1993), uma peça de arte somente existe caso ela possuir reconhecimento instituído socialmente. Dessa forma, tornando-se um objeto simbólico. Neste espaço, há um constante processo de negociação entre o capital econômico e o capital simbólico. Acumulando prestígio, o artista consegue criar uma rede de relações institucionais, para assim, sua capacidade de trabalho e artística serem reconhecidas.

Mais que isso, compreendendo que um mercado globalizado segue as diretrizes de acumulação de riquezas, compreende-se que sua dinâmica depende da reprodução de desigualdades históricas entre centro e periferia. Esta seletividade é tanto cultural, quanto econômica. Há de se perceber uma maior valorização de um estilo em detrimento a outro, grande presença de artistas e narrativas que acabam por reforçar o poder hegemônico da ordem mundial, recriando uma narrativa de colonialidade que funciona e é necessária para a manutenção de um sistema de base capitalista.

Edward Said (2003), em sua obra “Orientalismo”, demonstra essa lógica, já que a construção narrativa hegemônica predominante é um instrumento que constrói a periferia do mundo, em todos os aspectos. Nela encontram-se os “Outros”, “O Leste”, assim como, “O Oriente”. Sua perspectiva demonstra que a rede de interesses hegemônica, não somente cria o discurso eurocêntrico, como também, o projeto imperialista ocidental. Logo, as produções culturais de lugares do Sul Global, ou que expressam contextos periféricos, como, por exemplo, obras contemporâneas que chama a atenção para a questão de gênero, assim como outras que denunciam preconceitos, tiranias, posições hegemônicas opressoras, são, frequentemente, traduzidas sob a óptica eurocêntrica. Estas, muitas vezes, exotizadas e fetichizadas, o que limita a complexidade da peça.

Para estudar este mercado concisamente, é necessário levar em consideração três premissas: a ideia das estruturas institucionais, valorização simbólica (capital econômico e simbólico) e as relações de poder no sistema internacional. É interessante ter em mente o que foi discutido através das ideias de Cox (1999) e Fiori (1997), pois, ao analisar a arte como mercadoria, percebe-se que a hegemonia cultural atua para além da coerção, através do consenso.

Isto beneficia, partindo pela circulação simbólica da mercadoria, a manutenção do “status quo”, ao passo que marginaliza as vozes periféricas.

Essa marginalização, por meio de narrativas culturais homogeneizadoras, cria as imagens do “Outro”, neste caso, artistas e obras de arte não-ocidentais. Esses discursos moldam, tanto o processo interpretativo de quem vê as obras, quanto o posicionamento delas no mercado global. Há de reparar que existe a valorização de obras de arte, as quais os artistas vêm da periferia, como, por exemplo, o escultor ganês El Anatsui, o qual cria instalações feitas com material reciclável e outros materiais considerados “lixo”. Seu principal objetivo é, ao passo que fala sobre colonialismo, trazer consciência ambiental através das obras que são uma forma única e sofisticada de tratar o tema. Em 2023, sua obra “Prophet”, de 2013, foi leiloada por, em média, dois milhões de dólares americanos na casa de leilão Christie’s, em Nova Iorque. Outro exemplo, a obra “Another Plot”, de 2017, arrecadou quase US\$ 1,2 milhões (Christie’s, 2025).

A partir disso, percebe-se que o exótico “sofisticado” que traz um debate atual sobre reciclagem e meio-ambiente, transformou-o em um artista de grande sucesso. Ressalta-se que esta análise não tem por objetivo desmerecer o trabalho e a produção artística do escultor, contudo, é interessante perceber que as histórias de colonialidade são deixadas em segundo plano, ao passo que se possui a narrativa de reaproveitamento de materiais. O artista é muito valorizado em diferentes leilões e coleções ocidentais, sendo sempre apresentado a partir de conceitos-chave que tragam a perspectiva de “africanidade” para sua narrativa. A partir de Bourdieu (1993), evidencia-se um interesse no desinteresse:

Todos os críticos declaram, não somente, seus julgamentos sobre a obra, mas também, reivindicam seu direito de falar e julgar sobre. Resumidamente, eles participam da disputa pelo monopólio de um discurso de legitimação de obras de arte, e consequentemente, da produção de valor da obra” (BOURDIEU, 1993, p.20; tradução nossa)³.

Conforme Faria (2013), através do exercício da hegemonia ao nível material e ideológico, ela se mantém de forma a preservar a ordem mundial vigente. No mercado global das artes, essa lógica se mostra quando é concretizada por meio de instituições que legitimam suas narrativas, histórias e práticas comerciais, reproduzindo e intensificando hierarquias culturais e econômicas. Entende-se, com Said (2003), que este sistema mais que marginalizar, ele molda as

³ All critics declare not only their judgment of the work but also their claim to the right to talk about it and judge it. In short, they take part in a struggle for the monopoly of legitimate discourse about the work of art, and consequently in the production of the value of the work (BOURDIEU, 1993, p.20).

representações artísticas e as produções culturais da periferia, categorizando-as em estilos e estéticas que reforçam a hegemonia Norte Global. O resultado disso é a consolidação de um campo simbólico, ou, utilizando um termo criado por Homi K. Bhabha (1999), um “espaço colonial cultural”, onde a circulação de obras de artes se dão por meio de estruturas condicionadas, historicamente, pela dominação. Logo, o reconhecimento internacional necessita da adaptação ou modificação das expressões estéticas marginalizadas para se adequarem ao olhar hegemônico.

METODOLOGIA

Neste sentido, a metodologia adotada é qualitativa e de caráter teórico-analítico, baseada em revisão bibliográfica e com o estudo de caso da artista Mona Hatoum, cuja trajetória e obras exemplificam a relação entre arte, hegemonia e resistência simbólica.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

Estudo de Caso: Mona Hatoum

A artista Mona Hatoum nasceu em Beirute, no Líbano, em 1952, hoje ela vive na cidade de Londres. Mesmo nascendo no Líbano, sua família é palestina que se exilou no Líbano após 1948. Hatoum, em 1975, foi para Londres, contudo, no mesmo período, iniciou-se a guerra civil libanesa, obrigando-a a permanecer no Reino Unido. Sua história narrativa expressa se interlaça com sua arte, já que essa trajetória mostra-se presente por meio de técnicas, da ironia e da subjetividade em suas obras. Ela consegue criar uma dialética única, conseguindo unir a tensão política pessoal, atravessada pelo exílio, assim como sua intimidade ao expressar seu deslocamento enquanto alguém longe do seu lar (Tate, 2025).

Hatoum transparece ser uma das artistas mais interessantes para se analisar o campo artístico global, mesmo com obras que evidenciam vozes periféricas silenciadas, ela ainda opera sob moldes hegemônicos já debatidos por Cox, Bourdieu, Faria e Fiori. Suas obras podem ser encontradas dentre os principais museus de arte, como o Tate Modern, MoMA e Centre Pompidou (Treloar, 2019). As peças de arte, quando expressam conteúdo político de forma

intensa, mesmo possuindo o nome da artista, necessitam de legitimidade do Norte Global para se tornarem visíveis, reforçando a perspectiva de “espaço colonial cultural” e o capital simbólico.

A grande relevância de suas obras não é a quebra, em si, da estrutura capitalista do centro, mas como ela consegue tensionar suas normas. Sua história, assim como suas obras, indica que seu trabalho consegue operar como forma de resistência simbólica, ao problematizar o globalismo hegemônico, assim como ela representa as mulheres árabes enquanto questiona o Norte Global. Retomando o conceito de capital simbólico, Mona evidencia que mesmo ao tensionar as regras, ela ainda possui prestígio internacional e reconhecimento crítico/institucional que determinam seu valor dentro destes circuitos do mercado global da arte (Bourdieu, 1993).

O cruzamento entre a visibilidade de Hatoum e a tensão política criada através de suas obras, configura um ótimo exemplo de “espaço colonial cultural”. Para Bhabha (1999), este espaço, mais que evidenciar a opressão, é a partir dele, com a criação de fissuras pela própria narrativa do colonizador, como, por exemplo, a popularização de obras de arte que evidenciam os distanciamentos de realidades, desgasta a imagem hegemônica do centro, criando espaço para a resistência. Contudo, ainda que ela seja um grande exemplo de resistência simbólica, a estrutura sistêmica continua demandando a necessidade de satisfazer as necessidades hegemônicas, por meio de normas e expectativas centrais que colaboram para a manutenção do sistema capitalista.

CONCLUSÃO

O presente trabalho procurou debater os conceitos de hegemonia cultural, níveis hegemônicos e resistência simbólica dentro das perspectivas do mercado global da arte. A partir da análise teórica de Fiori (1995), Cox (1999), Gramsci (1999), Bourdieu (1993), Said (2003) e Faria (2013) foi possível dialogar sobre como o mercado internacional não se resume apenas a relações econômicas, mas também envolve a produção de símbolos, assim como sua circulação. Tal simbolismo atua de maneira a reproduzir a então ordem global. A partir disso, para haver legitimação de obras e artistas no mercado global da arte, é necessário haver capital econômico e simbólico, ao passo que demonstra a grande disparidade de visibilidade entre o centro hegemônico e a periferia. Este processo de marginalização cria um “espaço colonial cultural” que permite a manutenção da ordem vigente quando necessário, contudo, também manifesta expressões contrárias a hegemonia global.

Com o estudo de caso de Mona Hatoum, foi possível evidenciar esta dinâmica. Mesmo com as obras da artista sendo exemplos de expressões anticoloniais e de resistência, carregadas de críticas políticas advindas de sua trajetória de vida, sua presença se faz em museus conceituados internacionalmente e em coleções internacionais. Isso demonstra a necessidade de estar presente em instituições que criam reconhecimento e produzem valor de mercado das obras. Contudo, ela demonstra como é possível, também, atuar com resistência, ao criar objetos sensoriais, mapas, criar experiências desestabilizadoras, expondo a fragilidade do discurso central hegemônico.

Dessa maneira, o objetivo do artigo de debater sobre a reprodução hegemônica por meio do mercado da arte conclui que para além de apenas transações econômicas, a expressão artística trabalha com o simbolismo. Capitalizar o simbolismo é necessário para criar um consenso que serve como base para a manutenção de um “status quo” que para existir necessita criar espaços distantes e nada semelhantes entre o “outro” e o “nós”. Todavia, é também através deste simbolismo que pode haver resistência por parte da periferia global e a arte consegue atuar criando espaço entre fissuras para que diálogos que desafiem a ordem global vigente ocorram.

REFERÊNCIAS

BHABHA, Homi K. **The location of culture**. London: Routledge, 1993.

BOURDIEU, Pierre. **The field of cultural production: essays on art and literature**. Nova York: Columbia University Press, 1993.

CHRISTIE'S. **El Anatsui**. Nova York, [2024?]. Disponível em: <https://www.christies.com/artists/el-anatsui>. Acesso em: 5 nov. 2025.

COX, Robert. **Approaches to world order**. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

FARIA, Luiz A. E. O valor do conceito de hegemonia para as relações internacionais. **Austral: Revista Brasileira de Estratégia e Relações Internacionais**, Porto Alegre, v. 2, n. 3, p. 209-232, jan./jul. 2013.

FIORI, José L. O sistema interestatal capitalista no início do século XXI. In: FIORI, José L.; MEDEIROS, Carlos; SERRANO, Franklin. **O mito do colapso do poder americano**. Rio de Janeiro: Record, 2008.

GILPIN, Robert. **Global political economy: understanding the international economic order**. Princeton: Princeton University Press, 2001.

GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do cárcere**. Vol. 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

SAID, Edward W. **Orientalism**. 2. ed. Nova York: Pantheon Books, 2003.

TATE. **Mona Hatoum: who is Mona Hatoum?** [London, 2024?]. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artists/mona-hatoum-2365/who-is-mona-hatoum>. Acesso em: 5 nov. 2025.

TRELOAR, Marley. **Mona Hatoum artist overview and analysis**. The Art Story, 2019. Disponível em: <https://www.theartstory.org/artist/hatoum-mona/>. Acesso em: 5 nov. 2025.