



ANAIS DO XXXII COLÓQUIO CBHA 2012

DIREÇÕES E SENTIDOS DA HISTÓRIA DA ARTE

Organização

Ana Maria Tavares Cavalcanti

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

Maria de Fátima Morethy Couto

Marize Malta

Universidade de Brasília

Outubro 2012



Os desafios da arte contemporânea para o museu: observações do Instituto Inhotim

Anna Thereza do Valle Bezerra de Menezes
(PPG-PMUS/UNIRIO)

Resumo: Partindo-se da observação das obras *Continente-nuvem*, de Rivane Neuenschwander e *Através*, de Cildo Meireles, presentes no acervo do Instituto Inhotim aborda-se a relação entre arte contemporânea e museus. Em meio à espaços de exposição onde prevalece uma suposta “neutralidade” e uma ausência de diálogo entre obra e lugar, propõe-se uma mudança de ponto de vista para se repensar estes espaços e instituições. Parte-se da obra para se observar como o espaço expositivo se relaciona com o acervo que abriga. Procuram-se, por fim, alguns caminhos para a compreensão de como a obra habita um lugar e como um lugar se deixa habitar pela obra.

Palavras-chave: Arte contemporânea. Museologia. Museus. Inhotim

Résumé: En observant les oeuvres *Continente-nuvem*, de Rivane Neuenschwander et *Através*, de Cildo Meireles, présentes au Institut Inhotim, ce texte se réfère à la relation entre l’art contemporain et les musées. Dans un contexte où les espaces d’exposition

sont souvent construits à partir de une neutralité supposé, c'est proposé un changement du point de vue pour se réfléchir à propos des espaces d'art. À partir de l'oeuvre s'observe comment l'espace expositif se met en relation avec les objets qui lui concernent. Quelques possibilités sont cherchées pour la compréhension de la question: comment l'oeuvre habite un lieu et comment un lieu se laisse habiter pour l'oeuvre.

Mots-clés: Art contemporain. Museologie. Musées.
Inhotim

Os museus de arte contemporânea correspondem, normalmente, à prédios com arquitetura arrojada, localizados em um grande centro urbano e com amplas salas brancas, onde prevalece a noção do “cubo branco” de neutralidade do espaço e isolamento da obra.¹ Ao mesmo tempo, as obras de arte contemporânea correspondem a um amplo universo de possibilidades que nem sempre é compatível com esses museus. Neste sentido, reflète-se sobre a relação das obras de arte com o seu espaço expositivo. Para fundamentar esta reflexão observa-se o Instituto Inhotim.

Antes de mais nada é necessário dizer que o Instituto Inhotim se apresenta como uma proposta diferenciada de espaço para a arte contemporânea, que busca se estabelecer como um paradigma museológico. Ao mesmo

¹ O'DOHERTY, 2007.

tempo, procura se distanciar da alcunha de museu, muitas vezes associada pelo Instituto, em seus catálogos e textos institucionais, à locais com pouca flexibilidade para propostas artísticas e sociais e que não estão em diálogo com a realidade à sua volta. Segundo relatório do Instituto “a imagem do museu como um espaço fechado e restrito, distanciado do contexto a que pertence, já não é compatível com o cenário contemporâneo” e acrescenta que “Inhotim caminha pioneiramente nesse sentido”². A escolha por este objeto de análise se dá justamente nesta contradição: por um lado há uma negação do Instituto em se ver atrelado aos museus e por outro, há um reconhecimento de sua importância para se repensar essas instituições, indicando uma clara aproximação.

Para além da predominância de um modelo de espaço neutro, nota-se igualmente, na formatação dos museus, a existência de um prédio principal que contém as obras expostas, sendo cada vez mais notória a presença de exposições temporárias com objetos que não são do acervo do museu. Exige-se uma adaptação constante do espaço expositivo. Lisbeth Gonçalves e Sonia Castillo³, ao abordarem esta flexibilização, estabelecem uma relação entre o museu e o espaço teatral. Apresentam uma abordagem semelhante no que diz respeito a uma aproximação mais estreita entre a ação museográfica e a cenografia. Esta constante modificação das salas expositivas, como nos palcos teatrais, para receber as diferentes exposições e neste caso, por vezes sair da

² INSTITUTO, 2011 (doc. não paginado)

³ GONÇALVES, 2004 - CASTILLO, 2008

neutralidade, não diz respeito aos aspectos estruturais (tanto de suas práticas como de seu espaço físico) e permanentes dos museus. Neste sentido, há um método de trabalho que prevê mudanças *superficiais* constantes mas que não buscam contemplar o universo artístico contemporâneo e nem alterar de todo, essa neutralidade.

Há uma aparente dificuldade em se congregarem obras que lidam com o *lugar*, compreendido aqui como o “lugar antropológico” que segundo Marc Augé⁴ corresponde à lugares identitários, relacionais e históricos. Os artistas, numa aproximação com a antropologia, atuam realizando um “trabalho de campo” e uma posterior reinterpretação artística das estruturas simbólicas de determinada localidade. Raramente ocorre esta construção interpretativa do artista com o local onde a obra é exposta. A solução, para a exibição de tais trabalhos é apresentá-los na forma de um registro fotográfico ou audiovisual, que representa a obra que se encontra algures fora do espaço expositivo. Abre-se uma outra discussão no meio artístico: se o registro passaria a ser também a obra. A dificuldade da presença de tais propostas artísticas se dá, em primeira instância, pela suposta neutralidade destes espaços, que os torna não-lugares nos quais seus “frequentadores” trocam suas identidades por uma noção coletiva de comportamento e atitudes, há, portanto, um afastamento de si mesmos. “Sozinho, mas semelhante aos outros, o usuário do não-lugar está com este em relação contratual”⁵. São clientes, passageiros, motoristas e, porque

⁴ AUGÉ, 2005

⁵ *ibidem* pg. 93

não, visitantes de museus e centros culturais. Apesar de todos os apelos cenográficos presentes nas práticas museográficas, continuam portadores de características - em suas práticas e organização física - que os identificam como não-lugares por excelência.

Por outro lado, existem projetos nos quais os artistas são convidados a elaborarem obras que estabeleçam uma relação com um lugar específico. De uma forma geral, a partir destes projetos, sejam atrelados ou não à museus⁶ o invólucro já está pronto, havendo pouca decisão do artista ou mesmo interferência dele e sua obra nesta estrutura continente. Nestes casos é posto um desafio da arte se adaptar a esses espaços e não o oposto. Talvez seja o momento de uma alternância de ponto de vista a fim de se questionar o que pedem as obras e artistas e de que modo desafiam estes espaços e instituições.

O conflito entre a produção artística e sua inserção no ambiente museológico pode ser exemplificado com a séria *inserções em circuitos ideológicos* do artista Cildo Meireles, que apenas acontece quando os objetos estão em circulação (na vida cotidiana), o que geralmente não ocorre em acervos museológicos. Igualmente, os *bichos* de Lygia Clark correspondem a um outro exemplo onde, diante da necessidade de preservação de um exemplar original, constantemente a obra deixa de *acontecer* segundo as intenções artísticas de interação com o público. Há ainda, casos onde não há a compreensão

⁶ Como o Monumenta, que ocorre no Grand Palais e já contou com a participação dos artistas Anselm Kiefer, Richard Serra, Christian Boltanski, Anish Kapoor e Daniel Buren.

dos materiais constitutivos das obras⁷ ou mesmo das relações que estes desempenham em sua totalidade.

Com relação à circulação e ao próprio uso dos objetos há exemplos de museus não ocidentais que permitem a saída de peças para participação em cultos e rituais ou mesmo da sua substituição.

Trate-se do Japão ou da África, a noção de patrimônio- e, do mesmo modo, de conservação – é diametralmente oposta à visão ocidental. Testemunhos, estes templos milenares “autênticos”, mas inúmeras vezes reconstruídos, ou estas máscaras e estátuas substituídas ciclicamente após a utilização.⁸

É uma forma de compreender a funcionalidade dos objetos e sua maneira de *acontecer* simbolicamente.

Nesta imbrincada relação alguns aspectos se fazem notáveis quando se aborda a relação entre arte contemporânea e museu. Observa-se então, a apropriação do espaço do museu pela obra, a importância em se compreender as demandas das obras e participação do público a partir das intenções artísticas, a dificuldade em lidar com as distintas dimensões, com a localização, e material constitutivo, entre outros e por fim, a estreita relação necessária entre o espaço expositivo (invólucro da obra) e a obra.

⁷ uma funcionária da limpeza de um museu alemão deteriorou parcialmente e de maneira irreparável uma obra do artista germânico Martin Kippenberger (1953-1997) (...) Pensando em acabar com a mancha, a empregada eliminou totalmente essa característica da obra, (...) o dano é irreversível. Disponível em <http://www.estadao.com.br/noticias/arteelazer,faxineira-destroi-obra-de-arte-na-alemanha-ao-tentar-limpar-la,794240,0.htm> acesso em abril de 2012

⁸ Qu'il s'agisse du Japon ou de l'Afrique, la notion de patrimoine – et par là même de conservation – est diamétralement opposée à la vision occidentale. Témoins, ces temples millénaires “authentiques”, mais maintes fois reconstruits, ou ces masques et statuettes remplacés cycliquement après utilisation.” MAIRESSE, 1999, pg. 64, tradução nossa

O Instituto Inhotim tem como proposta congregar acervo de arte contemporânea e botânica dispostos em um grande parque. Seu acervo artístico é formado por obras de grandes dimensões, nas quais o visitante entra e é envolvido por elas. Algumas destas obras foram feitas para o Inhotim ou quando já existentes antes de serem adquiridas pelo Instituto ganham, nessa nova “casa”, elementos relacionados, sobretudo, à localidade e situação onde o Inhotim se encontra. São quase que novas obras. Em Inhotim passam a ter outros sentidos agregados, e seu traslado significaria uma mudança destes sentidos. A partir da observação de duas obras presentes em seu acervo, notadamente *Através*, de Cildo Meireles e *Continente-nuvem*, de Rivane Neuenschwander, busca-se delinear alguns desafios colocados pela arte contemporânea aos espaços de exposição. E, ainda, de que forma, em resposta à esses desafios o museu se molda à arte e a arte ao museu?

A partir da obra *Continente-nuvem* são percebidos resquícios da antiga ocupação da área hoje pertencente ao Instituto Inhotim. Em uma pequena casa de finais do século XIX, a artista Rivane Neuenschwander optou por instalar a sua obra. A partir de uma estrutura que conta com pequenas bolas de isopor, ventiladores, luzes e placas quadrangulares de plástico translúcido, forma-se um teto onde desenham-se nuvens ou continentes que modificam-se a todo instante ao movimento do vento.

Ao optar por instalar a obra no teto desta casa a artista agrega outros elementos e sentidos à obra. No processo

de instalação da obra, a casa foi reformada. Retiraram-se as paredes internas e um fogão à lenha, portanto os resquícios de uma ocupação particular. Esta casa possui duas janelas na fachada, e duas janelas em cada lateral da casa. Na frente e nos fundos há uma porta, ficando aberta apenas a dos fundos, por onde se dá a entrada dos visitantes. A alusão à cozinha como local de intimidade e aconchego familiar no imaginário do público é reforçada e vez ou outra se ouve, na brincadeira, um visitante informar que “vai ali tomar cafezinho” ao dirigir-se à entrada da obra. Esta escolha também implica a decisão da artista em não desejar criar um local de passagem – entre a porta da frente e a dos fundos – mas um local onde o visitante entra e circula.

A obra *Continente-nuvem* para além deste agenciamento com relação ao visitante, funciona com o abrir e fechar das janelas que permitem um controle da luminosidade necessária para a obra acontecer. Deste modo as janelas da frente raramente são abertas devido à constante luminosidade que por ali entra. Assim, estabelece-se uma relação simbiótica, onde a casa passa ter outro sentido sem o teto de nuvens e o teto, outro sentido fora daquela casa.

A casa em questão foi comprada de uma família cuja matriarca além de mãe, era avó e sogra de atuais funcionários do Inhotim. Esta família, assim como tantas outras, habitava onde hoje se localiza o Inhotim. Outros ex-moradores também trabalham atualmente no Instituto, e para muitos deles, a casa é uma das referências do que

era Inhotim de antes: um povoado de mesmo nome e com cerca de 300 casas.

A obra *Continente-nuvem*, de Rivane Neuenschwander nos apresenta um mapa fluído. Inserida no Inhotim relaciona-se diretamente com diversos aspectos presentes neste museu. A relação entre os ex-moradores com estes dois momentos de Inhotim (como povoado e como instituto) perpassa pela fluidez dos limites entre propriedade e pertencimento. Para além disso, o Inhotim é um museu em constante construção, não havendo nem mesmo previsão de um limite claramente demarcado. Em adição, no que concerne seus campos de atuação, se amplia a cada ano, e novas diretorias internas são criadas. Fisicamente a cada obra que entra são feitas alterações para “melhor” recebê-la e novos limites e zonas de atuação se criam na relação entre obra e obra. O próprio Bernardo Paz, idealizador do Inhotim o afirma como um céu inconstante. Para ele,

Inhotim é um espaço que se transforma como o céu: você olha para ele, e ele está de um jeito, com uma nuvem de um determinado formato. Alguns minutos depois, você novamente olha e a forma já mudou. Quando você menos espera, a nuvem desaparece.⁹

Por fim, incluem-se os limites da obra *Continente-nuvem* que são postos em questão. Na sua feitura a artista contou com projeto arquitetônico para a realização da reforma da casa e com projeto paisagístico para a realização do jardim que a cerca. Estes questionamentos não ocorrem nos casos em que esta mesma obra foi

⁹ LARA; SERAPIÃO; WISNIK, 2011 pg. 26

exposta em salas e espaços expositivos que seguem o modelo do cubo branco, onde há uma clara definição de onde a obra começa e onde termina.

As fronteiras e demarcações representadas por *Continentes-nuvens*, são temas que não se aplicam unicamente às relações ali estabelecidas, também refletem as discussões de limites e pertencimentos de uma maneira ampla. Para Gupta e Ferguson a associação de fronteiras à culturas determinadas é questionável. Esses autores colocam que o território de uma cultura e de uma sociedade pode não corresponder ao de uma nação e ainda, que “(...) as noções de localidade ou comunidade remetem tanto a um espaço fisicamente demarcado como a aglomerados de interação”¹⁰ (ibidem, p.237, 238, tradução nossa). Como nuvens que sobrevoam áreas demarcadas, as culturas e sociedades se sobrepõem, invadem territórios. O próprio nome da obra ao mesmo tempo que propõe uma oposição dos termos, propõe pensá-los em somatória. Continente como algo demarcado e nuvem como algo fluido, um continente que receba o qualificativo de “nuvem”, seria um território disforme, sem fronteiras claramente estabelecidas.

Nessa obra há uma apropriação da casa que teve como consequência uma correlação - intencional ou não - da obra com a situação local. O tema suscitado pela obra, apesar de extremamente amplo e universal (nesse mundo globalizado e de imigrações) tal como colocado por Gupta e Ferguson, se aplica e se adequa às questões permeadas

¹⁰ “las nociones de localidad o comunidad remiten tanto a un espacio físicamente demarcado como a cúmulos de interacción (...)”. GUPTA e FERGUSON, 2008, pgs 237 e 238

pela construção do Instituto na localidade. Nesse sentido, há uma apropriação do *lugar*. Em Inhotim este passado recente de uma população que ali viveu se faz presente não apenas pela casa mas também nas construções que ainda existem como a capela de Santo Antonio; nos funcionários que ali trabalham e que por ali viveram; e na memória de pessoas que eventualmente visitam o Inhotim e que o conheceram antes do museu se estabelecer na região.

Durante os primeiros anos do Instituto, quando ainda era Centro de Arte Contemporânea Inhotim (CACI), essas relações eram mais próximas e existiam moradores vizinhos ao Centro de Arte. Havia uma creche que funcionava em frente a recepção / bilheteria, onde hoje é uma das lojas do Instituto. Pensar na construção e estabelecimento de um Centro de Arte de tamanha envergadura em um município de 30.000 habitantes faz reportar a grande esfera disforme da obra *Através* de Cildo Meireles.

Esta obra é composta por inúmeros elementos que juntos formam um labirinto de interdições. Compõem esse labirinto arame farpado, aquário com peixes transparentes, grades de ferro, placas de vidro entre tantos outros. Ao centro da obra encontra-se uma grande esfera disforme, feita de papel celofane transparente amassado. Acima da esfera é onde se localiza o único foco de iluminação da sala. É a partir deste material que a obra surge no seu amassar e desamassar.¹¹ À semelhança do vidro, o celofane é um

¹¹ “Nesse momento, comecei a ouvir o barulho. Era o celofane que estava se movimentando. (...) Comecei, então a listar possíveis interdições.” SCOVINO, Felipe (org.), 2009, pg. 275

material por onde a vista atravessa mas que apresenta uma flexibilidade que o vidro não possui. Vidro e celofane são postos em diálogo. Este se estabelece pelo chão que é feito de cacos de vidro sobre os quais o visitante percorre e placas penduradas verticalmente, mostrando a rigidez deste material. Ao redor da esfera há uma organização de ângulos retos e cálculos precisos que contrasta com a esfera disforme de celofane, ponto central e luminosos da obra. A visão vai longe enquanto o corpo se move cauteloso sobre pedaços de vidro.

Pensar no Instituto Inhotim, nesse processo de estabelecimento na região é também observá-lo como uma bola disforme, que procura um equilíbrio possível. Estabelece-se uma relação agora quase entrópica entre, não mais Inhotim povoado já que este não mais existe como tal, mas entre o Instituto e Brumadinho, município onde está localizado. Esta relação passa por interdições, barreiras, tensões, mas também por aproximações nessa busca por equilíbrio.

No caminhar da obra de Cildo Meireles cria-se um som que se propaga e ocupa o espaço, a interação do visitante com a obra desperta este elemento. Nesta obra, tal como na *Continente-nuvem* o visitante participa ativamente. Visto de fora esse conjunto de materiais assemelha-se a um grande cubo translúcido, como um grande aquário.

Em Inhotim essa obra inicialmente apresentava-se em um espaço aberto. Possuía a grade (de onde os elementos pendem) mas não existiam paredes. A obra

se perdia no jardim, e o jardim era visto através da obra. Por opção do artista, após essa primeira tentativa, construiu-se uma galeria para receber a *Através*. As paredes então, subiram. Na tomada de decisão por esse formato de exibição levou-se em consideração outras duas montagens desta mesma obra: uma em um local totalmente fechado (uma fábrica na Bélgica, em 1989) e outra em um local todo envidraçado (palácio de Cristal, parque do Retiro, Madrid). Nestes casos o invólucro veio antes e a obra se adequou à eles. Segundo o artista, em entrevista à autora, durante muito tempo ele procurou um espaço onde pudesse exibir esta obra, pois necessitava de um espaço de pelo menos 19 x 19 metros – 15 x 15 da obra e mais dois metros de cada lado para circulação.

Diante da proposta do Inhotim como um grande jardim botânico com paisagismo modernista, diferentemente dos jardins do Parque do Retiro, ao redor do Palácio de Cristal, optou-se por um diálogo de quebra. Segundo Cildo Meireles, em Madrid “tinha uma integração com a natureza, e claro que uma natureza com moderação (...) A natureza do Retiro é quase assim monástica, já o Inhotim é um escândalo.”¹² Deste modo a decisão tomada na montagem atual da obra no Inhotim, foi de se apontar onde se inicia a arte e onde termina a botânica.

Ao abrir a enorme porta que dá acesso a obra *Através* se efetiva essa quebra. Lá de dentro vem um ar fresco, a visão passa a se acostumar com um ambiente mais escuro, o som passa a ser do visitante que caminha; ele

¹² entrevista concedida à autora, em 12 de julho de 2011

age e a obra “reage”. O som fica restrito ali dentro e tem, nessa formatação, alguns de seus elementos ressaltados. No Inhotim a *Através* é exposta em caráter permanente em uma galeria feita à medida para abrigá-la.

A trajetória da *Através*, no Inhotim, demonstra uma preocupação do Instituto com a intenção do artista com a obra. Há um caráter de experimentação, onde a obra passa inicialmente por um ambiente aberto resultando finalmente, em uma sala hermética. Outro ponto a ser destacado é o uso do chão com cacos de vidro. Em uma exibição desta mesma obra na Tate Modern, em Londres, foram colocadas placas de vidro plano por cima dos cacos. Segundo o artista isso representou “um preservativo” para a obra, isentando o público da sensação de andar sobre os cacos e de produzir o som tão característico.

Mais do que isso, tal ação exemplifica a dificuldade em se encontrar um ponto de equilíbrio entre a arte contemporânea e os princípios museológicos. No caso a preocupação era com a segurança do público. Por outro lado, a colocação das placas fez com que o visitante andasse mais rapidamente neste labirinto de interdições e pudesse igualmente ter a sua segurança em risco ao se chocar com um arame farpado ou uma grande placa de vidro suspensa na vertical. Esta situação demonstra a importância de se perguntar cada vez mais o que faz da obra a obra. Quais elementos são essenciais para o seu funcionamento e de que forma isso ocorre? Quais podem ou não ser substituídos, e ainda até que ponto essa substituição / alteração compromete ou não a obra?

Ressalta-se que nesta obra o caráter “objeto original” citado anteriormente ao se referir aos *bichos* da Lygia Clark, não se aplica. Durante a exibição em Londres, a obra no Inhotim permaneceu aberta à visita do público. Suas “peças” podem ser facilmente substituídas, seguindo-se sempre o projeto da obra. Prática comum na arte contemporânea o projeto passa a figurar quase como uma partitura que pode ser musicada, passa a ser o elemento tangível de projetos fugidios. Porém essa prática por vezes esbarra na relação que a música ao ser tocada terá com o espaço. A partir da obra *Continente-nuvem*, que igualmente teve montagens simultâneas à do Inhotim, questiona-se até que ponto às relações com o lugar mantém a obra sendo a mesma. Em que medida as versões da obra *Através* já realizadas podem ser consideradas como uma mesma obra? Esta mesma pergunta se aplica a inúmeras outras obras presentes em distintos acervos, expostas em diferentes situações, onde o local interfere nelas. Em situações onde a obra agencia o espaço e se deixa agenciar por ele, talvez se crie uma relação de tamanha simbiose na qual a indissociabilidade entre continente e conteúdo torna-se uma característica.

Ao observar as duas obras aspectos da relação do Instituto com a região são trazidos. Questões para o estudo da relação entre arte contemporânea e museologia são postas. Observa-se que em ambos os casos houve uma preocupação na construção de uma “moradia” para a obra, pensando-se desde as relações com o entorno - se de quebra ou de integração e prolongamento da obra - ao

tamanho necessário para aquela habitante-obra e seus elementos fundamentais e ainda, de que forma o visitante desta “casa” age sobre e nela. Nota-se portanto uma outra formatação de museu diferente daquela de galerias com paredes brancas. Nesta formatação são constantes casos onde a obra é a sua própria moradia, tendo uma forma de operar específica. Ressalta-se que o Inhotim não é caso único, havendo outros museus com propostas semelhantes.¹³

Procura-se aparentemente, no Inhotim, a realização de um trabalho conjunto, onde a presença do artista é parte fundamental nesta construção de um invólucro para a obra. Este invólucro pode ser compreendido desde a galeria (nos casos estudados a antiga casa e o espaço que abriga a obra *Através*) até o museu como um todo, em constante mutação. Neste sentido o trabalho integrado entre as diversas equipes de um museu são fundamentais, assim como a maleabilidade do museu em se moldar a cada obra.

Compreender a funcionalidade das obras e seus elementos constitutivos, também é de importância para a formação de um museu que se propõe a ser um espaço onde as obras quase criam raízes. Nesse quase criar raízes o museu também se torna pertencente à uma localidade e caminha no sentido de se estabelecer como *lugar*. As relações aqui apontadas sobre a aproximação das obras com a histórica local, refletem essa não neutralidade que permite se pensar no espaço expositivo a partir das obras.

¹³ No livro intitulado *destination Art*, Amy Dempsey apresenta um panorama de espaços onde obras estão em constante e proposital diálogo com os seus locais de instalação.

Já que muitas obras estabelecem um diálogo – mesmo que não proposital, como visto na obra *Continente-nuvem* – com a localidade dá-se um processo cíclico.

Faz parte da construção do lugar pela obra absorver esse entorno (seja ele histórico, social,...). No caso da obra *Continente-nuvem* isto torna-se mais evidente no ato de se apropriar de uma construção já existente. O exercício de questionar à obra - por mais esquizofrênico que pareça - o que faz dela, ela, é um primeiro passo para se entender de que forma ela habita um espaço.

Referências Bibliográficas:

- AUGÉ, Marc. Não-Lugares: Uma introdução a uma antropologia da supermodernidade. São Paulo: Papirus, 2005
- CASTILLO, Sonia Salcedo del . Cenário da arquitetura da arte: montagens e espaços de exposição. São Paulo: Martins, 2008
- DEMPSEY, Amy. Destination art. California: University of California Press, 2006
- GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. Entre-cenografias: o Museu e a Exposição de Arte no Século XX. São Paulo: Edusp / Fapesp, 2004
- GUPTA, Akhil e FERGUSON, James. Más allá de la “cultura”: Espacio, identidad y las políticas de la diferencia. In: Antípoda. n° 7, jul-dez de 2008, pgs 233-256
- INSTITUTO Inhotim. Relatório de ações educativas e sociais. Brumadinho, MG: Instituto Inhotim, 2011
- LARA, Fernando; SERAPIÃO; Fernando; WISNIK, Guilherme. MONOLITO: Inhotim, arquitetura arte e paisagem. Edição nº4, agosto/setembro, 2011
- MAIRESSE, François. La relation spécifique. In : Muséologie et Philosophie ICOM/ ICOFOM. ICOFOM Study Series - ISS. 31, Coro, 1999, pg. 60 -67
- O'DOHERTY, Brian. No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- SCOVINO, Felipe (org.). Cildo Meireles. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009 (encontros)

