



# 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**





## **Modos de ver, modos de exhibir, modos de pensar arte aqui também**

Bianca Knaak

Instituto de Artes da UFRGS / CBHA

**Resumo:** A comunicação trata de exposições de arte contemporânea que representam estratégias de afirmação institucional na cidade de Porto Alegre. Evidencia curadorias e modos de exposição capazes de reinventar paradigmas para a visibilidade institucional tanto quanto para a institucionalização da arte. Aborda a trajetória da Bienal do Mercosul, a exposição Lugares Desdobrados na Fundação Iberê Camargo e o modelo labiríntico de curadoria em curso no Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Os três exemplos são examinados como modos de atuação programática que não apenas definem e nomeiam os lugares para a arte como também os modos de ver e pensar a arte e a experiência estética com grande efetividade no circuito regional.

**Palavras-Chave:** Bienal do Mercosul. Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Fundação Iberê Camargo. Parâmetros curatoriais. Afirmação institucional.

**Abstract:** The communication comes to contemporary art exhibitions that represent institutional strategies

affirmation in the city of Porto Alegre. Evidence curators and exposure modes capable of reinventing paradigms for institutional visibility as much for the institutionalization of art. Discusses the course of the Mercosul Biennial, the exhibition Lugares Desdobrados in Iberê Camargo Foundation and the curatorial model labyrinthine ongoing at the Art Museum of Rio Grande do Sul. The three examples are examined as ways of programmatic activities that not only define and name the places for art as well as ways of seeing and thinking about art and aesthetic experience with great effectiveness in the regional circuit.

**Keywords:** Mercosul Biennial. Art Museum of Rio Grande do Sul. Iberê Camargo Foundation. Curatorial Parameters. Institutional Affirmative.

A história da arte é, por natureza, transnacional e os sucessos que registra estão, por via de regra, geograficamente vinculados a centros cujo poder, não sendo exclusivamente artístico, se estende a múltiplas dimensões da existência social.

Alexandre Melo

Esta comunicação trata de modos de exposição que também representam estratégias de comunicação institucional. Destacarei, em justaposição, a trajetória da Bienal de Artes Visuais do Mercosul (BAVM) na cidade de Porto Alegre, a primeira exposição de arte contemporânea da Fundação Iberê Camargo (FIC), em sua nova sede, e o

modelo labiríntico de curadoria em curso no Museu de Arte do Rio Grande do Sul – Ado Malagoli (MARGS).

O que me interessa são as interligações, as recorrências e as aparentes exceções nas exposições de cada um desses lugares que nos ajudam a compreender suas atuações institucionais e a identificar agenciamentos para aparição social que, sob o *regime de comunicação*, regem e ratificam a arte contemporânea em seus movimentos de expansão e bloqueio (CAUQUELIN, 2005).

Sem desprezar a importância dos espaços alternativos para a renovação da cena local (revelação/ renovação/ atualização de artistas, acervos e mercados), em Porto Alegre, tais instituições estão entre as que lideram o *ranking* das exposições mais comentadas da cidade. Com elas, sob determinado *regime de visualidade*, reverbera um modelo institucionalizado que, salvo engano, remonta a sedimentação da Bienal de Artes Visuais do Mercosul na capital do Rio Grande do Sul.

### **As Bienais do Mercosul e a cidade desvelada**

Ativando os circuitos culturais locais essa mega-mostra se espalha pela cidade revelando e remodelando espaços para a apresentação artística, em todas as suas edições. Próprio da consolidação da Bienal em Porto Alegre, a precípua necessidade de renovação a cada edição incluiu exposições ora paralelas, ora complementares, ora transversais, em busca de uma notoriedade conceitualmente dialógica. Já na primeira luziram 34 espaços expositivos,

distribuídos entre oficiais, alternativos e eventuais, apresentando exposições, instalações, *performances* e *happenings*. É claro que em 1997 será preciso considerar que Porto Alegre não dispunha de espaços museológicos ou equivalentes em número suficiente para acolher o projeto de Frederico Morais em toda sua envergadura e, a ocupação desses espaços era, portanto, uma necessidade operacional. Mas desde então, desdobrar-se em múltiplos espaços na cidade virou a característica principal dessa Bienal. E fixar essa imagem com obras públicas que margeiam o lago Guaíba também.

Observa-se nesse intuito que, como intervenção definitiva na paisagem, com a primeira edição da BAVM houve a criação de um Jardim de Esculturas no Parque Marinha do Brasil<sup>1</sup>. Na 4ª edição (2003), a doação de uma escultura (de Saint-Clair Cemin), que no ano seguinte foi instalada numa rótula em via pública, num trecho não muito longe de onde a Fundação Bienal comissionaria, em sua 5ª edição (2005), a construção de quatro grandes intervenções junto à orla do Guaíba, (assinadas por Carmela Gross, Waltercio Caldas, José Resende e Mauro Fuke). E, dentre os lugares descobertos ou qualificados pela Bienal para ocupação temporária, próximo à orla tivemos ainda os galpões que sediaram as oficinas do Deprec (2ª edição); a criação da Cidade dos Contêineres, (3ª edição) vários armazéns junto ao Cais do Porto (da 4ª a 8ª edição).

---

<sup>1</sup> Um conjunto de dez esculturas assinadas por artistas brasileiros, argentinos e bolivianos. A saber: Amílcar de Castro, Aluisio Carvão, Francisco Stockinger, Franz Weissmann e Carlos Fajardo, do Brasil; Ennio Iommi, Julio Peres Sanz e Hernan Dompé, da Argentina; Francine Secretán e Ted Carrasco, da Bolívia. Trabalhos doados a Fundação Bienal e cedidos em comodato a Prefeitura Municipal de Porto Alegre.

A BAVM se reinventa a cada dois anos. Suas práticas tanto promovem sua identidade institucional quanto encaminham modelos artísticos, gestores, curatoriais e museográficos de forma afirmativa e, programaticamente, reiterada. Assim, ela também formaliza uma espécie de pedagogia das exposições e instrumentaliza seus públicos para a apreciação espontânea. Mas ela também agencia meios de difusão e reverberação extemporâneas de suas mostras e propostas. Merece destaque, na 7ª BAVM, a repercussão do trabalho de Henrique Oliveira na fachada de um palacete abandonado da conhecida Rua da Praia no centro histórico de Porto Alegre.

Essa obra, intitulada Tapume<sup>2</sup>, foi apelidada de *casa monstro* na manchete de um jornal diário e, como tal, tornou-se um dispositivo deflagrador de ampla e polêmica discussão sobre arte. A partir dessa aparição artística, mediada pela imprensa local, a pauta foi continuada em diferentes circuitos por meses após o desmanche da obra e versava sobre arte contemporânea, sobre as doações da Bienal, sobre legislação para intervenções artísticas no espaço urbano, sobre urbanismo, sobre patrimônio público e outros assuntos afins.

A Bienal do Mercosul gosta de revelar e desvelar a potencialidade artística de Porto Alegre aos seus próprios habitantes. Hoje, ir às exposições da Bienal é também visitar lugares e espaços pela primeira vez abertos à visita de pessoas, simultaneamente interessadas em arte e em seus locais de exibição. Daí que a sugestiva vocação da

---

<sup>2</sup> Obra de intervenção temporária, para o segmento *Texto Público* da 7ª Bienal do Mercosul, 2009, curado pelo artista brasileiro Artur Lescher.

Bienal para revelar lugares pouco ou nada visíveis; pouco ou nada disponíveis para a fruição pública é também seu modo de construção de valor.

De certa forma, a Bienal se tornou a própria obra em exposição. Por extensão, os lugares por onde se exhibe, também exibem novos talentos para a dinamização do circuito local enquanto platéias especializadas. Um dos exemplos mais recentes dessa disposição institucional reside na Casa M (M de Mercosul, e não monstro), aberta antes da 8ª Bienal e mantida na cidade ainda alguns meses após seu término.

A Casa M teve programação cultural e artística especial, paralela a Bienal. Procurou ser transdisciplinar e incluyente. Sobretudo tinha a diplomática função, geopolítica, de garantir a boa receptividade da Bienal junto a sua vizinhança imediata e, principalmente, junto ao meio artístico local, sem representação de destaque naquela edição, onde a curadoria ensaiava *geopoéticas*.

### **A Fundação Iberê Camargo em Lugares Desdobrados**

Três anos antes da Casa M e apenas um ano após o término da 6ª Bienal do Mercosul, até então a menor em número de artista e sem a participação de nenhum gaúcho, inaugurava a nova sede da Fundação Iberê Camargo. As margens do turístico Lago Guaíba e sob a arquitetura premiada de Álvaro Siza, a primeira exposição de arte contemporânea ali apresentada, ainda em 2008, chamada *Lugares Desdobrados (09/12 de 2008 a 8/03 de 2009)*,

serviu para evidenciar artistas locais, e, ao mesmo tempo, refletir sobre simulacros e simulações próprias do circuito expositivo institucional. Naquele momento, como até hoje, dado a novidade e propaganda, a grande afluência de público a FIC era também motivada pela curiosidade despertada pelo projeto de Siza para aquele lugar.

Apresentando três distintas formas de interrogar/instigar o sistema das artes, a partir de seus lugares de instauração e exposição, a curadoria de Mônica Zielinsky para *Lugares Desdobrados* pode ser considerada uma curadoria de exceção no histórico de exposições da FIC, desde então. Reunia as gaúchas de currículo internacional, Elaine Tedesco, Karin Lambrecht e Lucia Koch, em pequenas exposições simultâneas e articulava reflexões sobre o fazer/ver/circular/reconhecer arte contemporânea a partir da difusão de imagens. Apresentava produções imagéticas que, sob certa lógica, procedimentos e meios, podiam ser comungadas entre si e com o espectador, como atestavam os arquivos, estudos e projetos, também expostos e interpretados pela curadora como documentos de trabalho.

Lucia Koch, com seus filtros coloridos, interferiu na ambiência que permitia fruir os espaços de exposição do prédio, até com certa sutileza. Mas a luminosidade suave do teto era, no entanto, contrastada com a acidez de seus filtros aplicados nas vidraças do prédio em recortes que mimetizavam as prosaicas janelas da arquitetura funcional e popular.

Koch causava com isso estranheza, uma provocação

*kitsch*. Ela desafiava o branco imaculado de Siza colorindo os vãos envidraçados das estratégicas entradas de luz. Colocava-se como artista, sobre o trabalho do arquiteto. Ao alterar a percepção sensorial do espaço com a manipulação da luz, intermediava as visitas ao interior da arquitetura e interferia na freqüentação de suas ambiências planejadas. E assim, com seus filtros, uma obra expunha a outra, em mediação recíproca.

Da exposição de Karin Lambrecht, trabalho de maior complexidade simbólica, destacarei a obra *Pai* (2008). Ali, seus registros plásticos e gráficos nos apontam, com sangue, 77 genealogias de Cristo. Trata-se de uma série de trabalhos em papel e algodão onde o sangue de cordeiros abatidos em Jerusalém, segundo a tradição judaica, é a motivação principal para sua pesquisa. Usado como pigmento ou aguadas, o sangue colhido *in loco*, excedente desse ritual *Kosher*, é transladado em significado e simbologias para, sob sua investigação, dividir com o observador sua empresa cultural e artística.

Da Terra Santa para Porto Alegre, esse material coletado experiencial, pessoal, vividamente, conduziu a ação da artista nesses dois lugares. O rito desse deslocamento físico e simbólico e a percepção de contextos distintos e ao mesmo tempo tão próximos – o da religião e o da arte - transmutam o valor residual e cultural dessas duas materialidades (tradições), transformando o que num lugar se sabe como apresentação religiosa, naquilo que aqui, sem heresia alguma, se compreende como recepção performativa.

Mas compartilhamos apenas a recepção da obra que, embebida em tradições continuadas, no espaço de exposição se torna presença narrativa, quase sagrada. O deslocamento a torna menos vestígio de uma realidade do que informação sobre certa realidade intuída, dissociada. Nesse processo, como num observatório hermético, o trabalho de Lambrecht é ao mesmo tempo seu acervo pessoal de experiências performativas e os registros documentais e artísticos das experiências profundas que constituem esse acervo-simulacro performático.

Integrar o trabalho de Lambrecht às demais mostras, sob a idéia de lugar como dispositivo detonador de reflexões sobre nossas arraigadas maneiras de perceber o mundo e a arte, através da própria arte, naquele contexto, era tarefa exigente e refinada. Tão audaz quanto *Observatório de Pássaros*, a reflexão sobre lugares materializada por Elaine Tedesco.

Com este trabalho, o lugar surgia outra vez desdobrado em seus nexos semânticos e simbólicos. Elaine Tedesco montou uma instigante estação de observação dentro de outra instância de observação. No *Observatório de Pássaros*, os pássaros que não vemos voando pelo interior do prédio, tampouco através das janelas abertas pela intervenção de Lucia Koch, estão desenhados e alinhados numa mesa, no interior da estação. Lá, binóculos estão disponíveis para os visitantes observarem o prédio, procurarem por pássaros e, por fim, espiarem uns aos outros, e aos demais visitantes que por ali contemplavam o prédio, fotografando, flanando pela exposição.

Construção reflexiva e hiperbólica de sentidos, a construção em madeira crua do *Observatório de Pássaros* é, primeiramente, um lugar dentro de outro. Uma sala de exposição dentro de outra. Um lugar para servir de observatório dentro de outro lugar de exibição/observação. Dois lugares que se expõem para expor. Dois lugares observados enquanto obras que, apesar da ironia, se desdobram de suas funções arquitetônicas originais, sem antagonismos. Nesse observatório, também hermético, o lugar nos observa, nós observamos o lugar. Nessa relação reverencial contemporânea é possível conhecer o quê?

## **O Museu de Arte do Rio Grande do Sul em labirintos iconográficos**

Há 58 anos o Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli ancora sua atuação local no modelo de museu consagrador. E, desde 2011, vem investindo na renovação desse perfil. Num primeiro sinal de suas intenções, o novo diretor criou o cargo de curador-chefe para o museu e vem realizando apenas exposições de seu acervo. A lógica curatorial atual enseja um *modelo labiríntico de curadoria*<sup>3</sup> que o museu se propõe a instituir e que se torna mais explícita a cada exposição. Assim, exposições assinadas por José Francisco Alves, curador-chefe, e Gaudêncio Fidélis, diretor, investem na reserva técnica do museu.

Com as primeiras exposições da nova proposta, *Do Ateliê ao Cubo Branco* (13/04 a 21/05 de 2011) e *Labirintos*

---

<sup>3</sup> *Apud* < [http://www.margs.rs.gov.br/acontece\\_expo\\_aberta.php?par\\_id=197](http://www.margs.rs.gov.br/acontece_expo_aberta.php?par_id=197) > acesso em 09.9.2012.

da *Iconografia* (29/06 a 15/08 de 2011), já percebíamos que, mesmo quando a subjetividade dispõe de seus próprios labirintos os museus ainda podem incrementá-los com cânones, figuras e lendas institucionais.

Em *Labirintos da Iconografia*<sup>4</sup> as obras foram distribuídas no espaço promovendo contrastes entre períodos, escolas, gêneros, materiais e técnicas. Para isso, segundo o curador, “as escolhas foram realizadas como forma de quebrar pressupostos canônicos que fundamentam as hierarquias entre obras” (ALVES, 2011)<sup>5</sup>. Então, sob expografia inspirada no labirinto mitológico, obras de artistas consagrados e de artistas ainda sem o reconhecimento que as exposições em um museu podem legar, chegaram juntas ao salão principal do MARGS. Algumas destas obras, emergindo do sintomático silêncio das reservas técnicas, foram destacadas pelo contexto expositivo abrindo portas e perguntas à pesquisa histórica. Afinal, como foram parar na coleção do museu? E, desde então, o que representam para nossa cultura?

Ao longo de toda a mostra eram muitos os convites para perguntas e interpretações transversais e metafóricas. E o curador-chefe buscava, também, evidenciar a relação de continuidade entre essa mostra e sua antecessora (*Do Ateliê ao Cubo Branco*)<sup>6</sup>. A montagem nestas duas

---

<sup>4</sup> Com obras de 83 artistas produzidas entre o final do século 19 e a contemporaneidade, trazidas do acervo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul e de outros acervos de instituições, coleções particulares e também doações provenientes das coleções de artistas contemporâneos.

<sup>5</sup> *Apud* < [http://www.margs.rs.gov.br/acontece\\_expo\\_aberta.php?par\\_id=197](http://www.margs.rs.gov.br/acontece_expo_aberta.php?par_id=197)> acesso em 09.9.2012.

<sup>6</sup> Para tanto, reuniu as obras *Ateliê*, de Carlos Alberto Petrucci (1947), *Interior de Atelier*, de João Fahrion (sem data) e *Atelier Julien*, de Pedro Weingärtner (sem data) junto a uma grande tela, onde o contemporâneo Frantz reteve ao acaso os vestígios de tinta de

exposições, inspirada pelas observações de Daniel Buren, problematizava o cubo branco e os paradigmas modernos de exposição, abordagem e recepção da obra de arte, desde o atelier do artista até sua circulação cultural. Para Buren os museus e galerias não são espaços neutros de difusão da obra de arte, eles a situam, sobrepondo-lhes novos significados.

Essa constatação levada ao extremo pela curadoria de *Labirintos da Iconografia*, ainda revisitava alguns clichês expográficos<sup>7</sup>. Assim, variou a altura dos trabalhos distribuídos nas paredes, tirando-os do conforto do olhar frontal e obrigando o espectador a olhar para cima, para baixo, de longe e até bem de perto. Reuniu trabalhos por conteúdos, temas e técnicas, em justaposições narrativas e, por vezes, criou cenografias invasivas, como no caso da pintura de Di Cavalcanti (*Composição /Cristo morto*, 1941), apresentado sobre um fundo de madeira que lembra os bastidores de teatro e ladeado por um crucifixo, um vaso de cerâmica esmaltada e uma bacia com lentilhas de cerâmica imersas n'água (essas três peças também integrantes do acervo do MARGS).

Nesta *concepção curatorial labiríntica* a cronologia e a linearidade não interessam. Nela, segundo informava a *homepage* do museu, o visitante deveria elaborar “suas próprias vias interpretativas estabelecendo novas relações

---

seu próprio atelier.

<sup>7</sup> Tanto na exposição *Do Atelier ao Cubo Branco* quanto nas exposições *O Museu Sensível: uma visão da produção de artistas mulheres na coleção do MARGS* (19 de dezembro de 2011 a 18 de março de 2012), *Alien: manifestações do disforme* (18 de maio de 2012 a 08 de julho de 2012) e *Economia da montagem: monumentos, galerias, objetos* (21 de agosto a 28 de outubro de 2012).

históricas e artísticas”. Para tanto a curadoria buscou “justaposições, confrontos e paralelos entre períodos, escolas e gêneros diferenciados, onde uma obra estará sempre ligada à outra e/ou a um conjunto de obras”. Não obstante, para que o visitante pudesse “potencializar e expandir o significado” das obras e construir “suas próprias decisões interpretativas” extraindo da exposição apresentada “a melhor experiência no espaço do museu”, todas “as escolhas foram realizadas como forma de quebrar pressupostos canônicos que fundamentam as hierarquias entre obras, definindo-as como tendo maior ou menor importância em uma escala de valores estéticos, culturais e históricos”<sup>8</sup>.

Onde então cotejaríamos na história da arte a iconografia convocada no título da mostra? Segundo seus organizadores, no conteúdo e tema das obras, porém libertos das abordagens interpretativas, próprias de contextos históricos de significado, construção e sentido da imagem. Ou seja, a iconografia no MARGS seria aquela memória rarefeita, a nuvem que alimenta nossa cultura visual sem efetivamente precipitar-se em conhecimento estável.

Será, portanto, na experiência artística pós-moderna, afeita às citações, pastiches e apropriações subjetivas, profícua em nossa cultura, que encontraremos chancela a tal proposta curatorial. O amálgama visual, supostamente despista qualquer contexto cronológico, estilístico ou judicativo. Mas, a própria história da arte, rechaçada

---

<sup>8</sup> *Apud* <[http://www.margs.rs.gov.br/acontece\\_expo\\_aberta.php?par\\_id=197](http://www.margs.rs.gov.br/acontece_expo_aberta.php?par_id=197)> acesso em 25 10.2012.

enquanto disciplina normativa, hierárquica e hegemônica não lá não se apaga, embora, por vezes, pareça coadjuvante discreta frente aos propósitos curatoriais incluídos e libertários, expressos nos textos de apresentação institucional. A história estará sempre presente, sobretudo pela opção de organizar exposições apenas com o acervo da instituição, com isso tornando o museu, na visão de seus gestores, o verdadeiro protagonista de sua avaliação institucional.

Ao curador-chefe do MARGS, hoje o que importa é que, ao exibir obras consideradas canônicas do acervo ele pode explorar uma nova maneira de perceber e valorizar as obras, e com isso, a própria instituição<sup>9</sup>. Isso significa que com suas curadorias poderemos revisar as afirmações categóricas da história da arte. Mas significa que poderemos revisar as diretrizes que movimentam fundações e museu de arte, que orientam a formação de seus acervos e suas platéias?

## **Agências**

Nos exemplos trazidos procurei evidenciar como certas exposições fustigam a naturalidade com que concebemos o ato de ver, pensar, visualizar, colecionar. Das exposições, busquei as versões especializadas dos curadores não exclusivamente em seus textos escritos, mas principalmente em suas afirmações perceptíveis no

---

<sup>9</sup> Apud <<http://zerohora.clicrbs.com.br/rs/cultura-e-lazer/segundo-caderno/noticia/2011/06/exposicao-reune-no-margs-mais-de-150-obras-de-artistas-historicos-e-contemporaneos-3368029.html>> acesso em 09.9.2012.

espaço. Textos que numa exposição se encadeiam em imagens, montagens, agenciamentos, tanto quanto em títulos e apresentações discursivas.

Evidentemente que as exposições tratadas têm mais material e mais desdobramentos do que explorei aqui. Para fins de apresentação, fiz recortes das possibilidades de leitura de cada mostra. Com estes destaques podemos observar como alguns modos de apresentação da produção artística em Porto Alegre tendem a problematizar suas circunstâncias expositivas, retirando daí seu potencial comunicativo e modelador na ativação de um circuito.

Conforme apresentamos, nessas instâncias de visibilidade pedagógica, por assim dizer, tanto os discursos verbais quanto seus equivalentes expositivos podem ser compreendidos como modos de atuação institucional propositiva e modelar. Embora sejam instituições diferentes em procedimentos e fins, esses espaços não apenas definem e nomeiam os lugares e modos de ver arte através de exposições mediatizadas como também os modos de prescrever, criticar e fomentar considerações estéticas e artísticas.

Ainda que seja difícil mensurar e aferir resultados, sabemos que as instituições têm um grande efeito de ativação social e cultural através das exposições que promovem. Atuando individualmente ou por agenciamentos interligados, as curadorias nesses espaços de exposição também são capazes de instaurar paradigmas para a recepção das obras. Afinal, contemporaneamente é através dos discursos visuais que mais tacitamente se encaminham

os modos convergentes de ver e pensar o mundo e arte, de fazer história(s) e gerir memórias.

**Referências Bibliográficas:**

ALVES, José Francisco.(org) Do Atelier Ao Cubo Branco - Um manual de trabalho. Porto Alegre: Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 2011. Catálogo. 32 p.:Il.

BUREN, Daniel. Fonction de l'atelier, 1971, in: Ecrits vol. 1, Bordeaux, CAPC- Musée d'art contemporain, 1991, pp.195-205 (extraits).

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

COSTA, Luís Edegar de O. A partir do ateliê para pensar o cubo branco. Jornal Zero Hora, Cultura, Porto Alegre - RS, p. 6 - 6, 07 maio 2011.

KNAAK, Bianca. Estratégias de curadoria: Labirintos - Margs expõe minotauros, exus e outras morfologias. Jornal Zero Hora, Cultura, Porto Alegre, p. 07 - 07, 16 ago. 2011.

\_\_\_\_\_. Arte pública e espaço urbano: marcas da Bienal do Mercosul na cidade de Porto Alegre. In: II Seminário sobre el arte publico en Latinoamerica, 2011, Vitória. Anais do II Seminário sobre el arte publico en Latinoamerica. Belo Horizonte : C/Arte, 2011. v. I e II. p. 594-603.

MELO, Alexandre. (org) Arte e dinheiro. Lisboa: Assírio e Alvin, 1994.

ZIELINSKY, Monica. Paisagens Desdobradas. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2009. Catálogo. 80p.: Il.