

O ESPAÇO EXPOSITIVO E O TEMPO DE REFLEXÃO: *DESLOCAMENTOS E PERCURSOS* NAS EXPERIÊNCIAS CONTEMPORÂNEAS DAS FUNDAÇÕES IBERÊ CAMARGO, EM PORTO ALEGRE E CHINATI, NO TEXAS, EUA

Exhibition spaces and the time for reflection in art: *displacements and passages* in contemporary experiences at Iberê Camargo Foundation, Porto Alegre, Brazil and Chinati Foundation, Marfa, Texas, USA.

Paloma Oliveira de Carvalho Santos

Doutoranda do Programa em História Social da Cultura da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Resumo

Talvez o maior desafio para a sobrevivência da arte num futuro imediato seja *como* poderemos continuar proporcionando experiências poéticas, profundas. Para muitos artistas, a partir dos anos 1960, o descompasso entre a brutal aceleração dos fluxos contemporâneos e o *tempo necessário à reflexão* veio gerando tensões que ultrapassaram as questões museológicas, levando-os a criarem suas obras a partir de um espaço expositivo. Naquelas da Fundação Chinati, os artistas dessa geração conceberam-nas como *instalações permanentes* e em larga escala, supondo como um aspecto crítico fundamental à compreensão dessas obras mesmas a *liberação das condições históricas de apresentação* consolidadas no modelo do *Museu*. Com *deslocamentos* desta ordem, as Fundações de artistas vêm ganhando atenção como um modelo alternativo aos discursos das grandes instituições, até hoje fortemente atrelados ao poder econômico das grandes metrópoles. Identificamos os debates dessa geração com o recente projeto de Álvaro Siza para a Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre. O arquiteto transformou a necessidade objetiva de controlar o fluxo de visitação numa experiência fenomenológica: criou *percursos* que delicadamente nos conduzem: variações de ângulos, velocidades, luminosidades, ambientes.... Ora estamos voltados para o átrio, problematizando os planos das paredes nas suas múltiplas combinações, ora estamos num dos “túneis” que envolvem o prédio, onde o espectador silenciosamente pode amadurecer o que já foi visto no andar anterior e, enfim, ser levado a um universo particular. Álvaro Siza concebeu um *promenade* existencial, compartilhando com Richard Serra, Donald Judd e outros grandes pensadores a construção do espaço como um fator proporcionador de experiência vital.

Palavras-chave: instalação, tempo, espaço.

Abstract

The greatest challenge for the survival of contemporary art in an immediate future might be the own possibility for us to keep on affording deep, poetic experiences. For many artists from the 1960s on, the gap between the brutal acceleration of contemporary streams and the necessary time for reflection has originated tensions that exceeds museology. They started considering the exhibition space as determinant for creation itself. Those works from the Chinati Foundation's collection were created as permanent, large-scale installations. They assumed those critical aspects as essential comprehensions of the works, then liberated from the historical exhibition conditions consolidated in the *Museum* model. With such displacements, Artists Foundations are gaining attention as a new model, alternative to that of the great institutions', which until today are strongly connected to the economic powers of the metropolises. We identify those debates initiated with that generation of artists with Alvaro Siza's recent project for the Iberê Camargo Foundation, at Porto Alegre. The architect has turned objective needs to control the flux of the public into a phenomenological experience. He created passages that courteously guide us: some changes in angle, speed, luminosity, atmosphere... Sometimes we are turned into the atrium, putting wall planes and all their combinations into doubt, sometimes we walk into tunnels embracing the building, where silently we assimilate what was seen in the previous floor and, finally be taken to a particular universe. Álvaro Siza conceived an existential *promenade*, sharing with Richard Serra, Donald Judd and other great thinkers the construction of space as an agent for vital experience.

Key Words: installation, time, space.

A CONDIÇÃO CRÍTICA DA ARTE MODERNA

A reflexividade intrínseca à produção modernista expandiu os domínios do artista: da mera produção de objetos¹ aos textos e manifestos e às apropriações do espaço real, as ações modernistas culminaram na vontade utópica de síntese entre as artes no espaço arquitetônico no ambiente real da vida. Os pioneiros modernistas não poderiam imaginar, entretanto, a brutal aceleração do mundo contemporâneo, e o seu descompasso com o tempo natural da reflexão, necessário à arte.

¹ Segundo o conceito de “campo ampliado” em: KRAUSS, Rosalind E. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

A partir dos anos 1960, multiplicaram-se os debates acerca da possibilidade de sobrevivência da arte no mundo contemporâneo, o pressuposto de aquilo que garantiria a poética -a *abertura de significados*, a *profundidade* de uma experiência artística- era então ameaçada pela cultura de massa. Motivados por Marcel Duchamp, esses artistas detiveram-se no que ele então já evidenciara - que as condições institucionais de exposição determinam fortemente os sentidos das obras- e criaram intervenções tensionadoras dos limites físicos e simbólicos dos museus e seus prédios.

A aceleração temporal observada nas máquinas estivera em conta desde as primeiras pincladas impressionistas: embates viscerais entre a matéria pictórica e o plano real da tela de cavalete. Já os artistas atuantes na década de 1960 em Nova Iorque tomaram a progressão anônima da indústria -o ritmo repetitivo das máquinas e a sua relação entre tempo e espaço- para tentar escapar do peso da cultura européia. A partir do automatismo dadaísta, eles deliberadamente optaram pela seqüência infinita, onde não existe início nem fim, mas fluxo, continuidade ininterrupta, como Constantin Brancusi já havia sugerido, com a sua “coluna infinita”, onde o “todo” gestáltico é indefinido, frustrando o ideal de harmonia composicional.

Os artistas atuantes em Nova Iorque nos anos 1960 ultrapassaram as questões museológicas para condicionarem a própria criação ao ambiente, decorrendo no conceito de “site-specific” ou *instalação*. Eles exigiram *mais* das instituições e do público: mais espaço e um maior envolvimento por parte do espectador, que teria que percorrê-lo ativamente, quebrando a frontalidade característica da pintura.

As obras da coleção da Fundação Chinati, criada por Donald Judd, assim como as “Land Arts” posteriormente adotadas pela “Dia Foundation” foram concebidas por essa geração como instalações permanentes e em larga escala, requerendo ao público de arte um investimento ainda maior: o deslocamento dos grandes centros urbanos- para que ele pudesse vivenciar aspectos ambientais, fundamentais para a compreensão dessas obras. Isto significou criar para o espectador um *percurso* que o fizesse liberar-se da intensidade urbana e das condições históricas de apresentação e de construção de significados consolidadas pelo modelo tradicional de museu. Assim, o descompasso entre a aceleração dos fluxos urbanos contemporâneos e o *tempo necessário à reflexão* – derivou numa tensão que acabou por determinar condições museológicas especiais, aproximando a arte das condições ambientais: da arquitetura e da paisagem. Além disso, a intervenção ambiental desvinculou a arte da arquitetura, ou melhor, apreendeu do projeto arquitetônico aquilo que ele tem de mais específico: o estudo aprofundado do terreno.

A condição crítica moderna manifestou-se nessas obras no controle do tempo e do espaço de fruição das obras de arte, expandindo a conscientização crítica também para o público: os artistas tiveram a intenção explícita de evidenciar todos os processos da “cadeia produtiva da arte”, desde a criação até a instalação. Afinal, entre o que foi efetivamente produzido pelos artistas e a percepção dessas obras pelo público encontram-se inúmeras variáveis, que podem favorecer ou não a relação entre eles. Exibir as obras de arte de modo que se estabeleça uma *diferença*, continuar proporcionando *experiências profundas* tem sido um desafio à sobrevivência da arte, continuamente colocado em pauta pelos artistas desde então. Um espaço adequado de fruição não significa separar a arte da vida, mas fazer sua diferenciação dos fluxos corriqueiros externos. Seria condição de existência da poética moderna a *profundidade* da experiência com as obras. Para esses artistas, esta seria a especificidade do *conceito moderno de arte* – o que garantiria a *abertura de seus significados* e a sua própria sobrevivência: proporcionar uma experiência profunda com as obras.

Estabeleceremos conexões entre dois casos de espaços expositivos excepcionais concebidos a partir desses debates sobre as *condições* da experiência poética da arte contemporânea: a Fundação Chinati, em Marfa, texas, EUA, começada em 1979 e a nova sede da Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre, inaugurada em 2008.

A ESPECIFICIDADE DO LUGAR DE INSTALAÇÃO DAS OBRAS DE ARTE NAS FUNDAÇÕES CHINATI E IBERÊ CAMARGO

Cada artista estabelece para si as origens de sua criação. Alguns o fazem a partir do próprio caos urbano; outros necessitam de isolamento e suas obras demandam um ambiente minimamente neutralizado, destacado de qualquer contexto muito significativo, uma diminuição no ritmo da vida, um tempo de fruição diferenciado. Pressupondo a importância do espaço de exposição, muitos artistas aproximaram a criação plástica do espaço arquitetônico, decorrendo no conceito de “site-specific” ou *instalação*, que nada tem a ver com as exposições portáteis muito comuns a partir da década de 1990. A *instalação* para aquela geração experimental significou a *criação a partir de um lugar*. As obras, se retiradas daquela situação ambiental e simbólica específica, perderiam o seu sentido. É o que ocorreu com a obra “Tilted Arc”, de 1981, considerada destruída pelo seu autor, Richard Serra, por ter sido retirada da praça para onde foi concebida depois de oito anos sendo combatida por grupos contrários à sua instalação. Em Marfa, Donald Judd, com as suas peças de concreto com um quilômetro de extensão da primeira à última, faz com que o espectador não consiga reduzir sua obra a uma imagem única. A apreensão deve ser

fenomenológica: o andar, o experimentar da obra não pode ser transformado num *snap* de camera digital. Este é também o caso de outra obra de Richard Serra, *Promenade* – uma instalação temporária que neste ano de 2008 esteve em Paris- que impossibilitava a visão de todas as peças juntas. Serra utiliza a estrutura do aço cor-ten para desestabilizar o horizonte do espectador: como se cruzássemos o oceano, nos apoiando visualmente nas paredes oblíquas de um imenso navio.

Essa geração trabalhou com aquilo que Yve-Alain Bois denominou “paralaxe”: a impossibilidade de ver toda a obra em conjunto, a não-frontalidade da obra: o espectador é obrigado a circundar a obra para perceber sua variação com os ângulos, é obrigado a percorrer, experimentar num sentido fenomenológico, além da modificação da própria obra segundo as mudanças ambientais.

Donald Judd, num dado momento em que havia conquistado um certo poder de ação dado o reconhecimento público de sua própria obra, dedicou-se à realização de um projeto ambicioso, de grande relevância. A partir de sua radical experiência com o conceito de *instalação* surgido nas suas obras e de outros contemporâneos, consegue o apoio da Dia Foundation, e cria a Chinati Foundation: um lugar onde artistas possam criar suas obras a partir da definição de um lugar único, instalados em caráter permanente. Donald Judd reclamou do tratamento dispensado à arte e aos artistas na grande maioria dos museus: que a capacidade criativa do artista é limitada por um espaço exíguo de exibição não controlado pelo artista. Temos a missão da Fundação Chinati na declaração de Judd:

toma-se um grande tempo e pensamento para instalar o trabalho cuidadosamente. Isto não deve ser sempre jogado fora. A maior parte da arte é frágil e algumas devem ser colocadas e nunca mais deslocadas. Em algum lugar uma parte da arte contemporânea tem de existir como um exemplo do que a arte e seu contexto quiseram significar. Em algum lugar, assim como o metro de platina e irídio garante a fita métrica, uma medida estrita deve existir para a arte deste tempo e espaço².

Na Fundação Chinati, a cada artista é oferecido um prédio inteiro: um antigo hospital, um armazém, antigos depósitos. Todo o complexo de Marfa servia como base militar para proteger a fronteira dos EUA na época da Revolução Mexicana. Os prédios são reformados conforme as indicações dos

² Essa declaração encontra-se no site da Fundação:
“<http://www.chinati.org/visit/missionhistory.php>”

artistas para que eles concebam uma instalação, com a garantia de que, se conseguido o financiamento, a Fundação se responsabilizará pela sua total permanência. Isto as protege daquilo que Judd coloca como um abuso do esforço do artista: exposições que duram pouco tempo, dando chance a um pequeno número de pessoas as visitarem.

Um segundo ponto é o deslocamento. Judd quis que o público se deslocasse como para conhecer uma antiga igreja italiana; quis que todo o ambiente contribuísse para um envolvimento emocional do espectador. A localização da Fundação, a três horas de carro do principal aeroporto em El Paso, determina que a visita seja planejada, distanciando-se da idéia de metrópole cultural, com roteiro turístico para um público genérico. Para visitar a fundação, é necessário dormir pelo menos um dia na cidade. O tempo de visita impõe um envolvimento especial: dura o dia inteiro, das dez da manhã até as três da tarde, com uma hora de intervalo para almoço.

O deslocamento não é apenas uma imposição autoritária. É parte da poética de Judd e sua geração. Como a escala das obras é enorme, ao caminharmos as condições atmosféricas mudam, a obra nunca se esgota numa “imagem”, o que nos exige um aguçamento dos sentidos. A intenção é explícita: anular a hierarquia de pontos de vista, assim como Jackson Pollock transformou a pintura no movimento infinito do *all-over*. Ao investir contra a carga hierárquica do espaço tradicional de exposição, Donald Judd integra a obra ao contexto específico de sua criação.

Nas peças de concreto de Judd, a distância entre a primeira e a última é de nada menos que um quilômetro. Enquanto imos e voltamos, em pelo menos algumas dezenas de minutos, as condições atmosféricas mudam, o ângulo do sol cria diferentes linhas geométricas nas peças, a luz pode deixar de ser dura e se suavizar por uma nuvem ou mudar de cor ao aproximar-se do horizonte. A instalação de Dan Flavin ocupa *seis* prédios; a nova instalação de Robert Irwin ocupa todo o prédio do antigo hospital. A instalação de John Chamberlain - esculturas feitas com carros amassados- ocupa todo o antigo armazém de lã da cidade. Na Fundação Chinati, Judd estendeu o tempo de percepção ao máximo, exigindo do espectador um devoção incomum, quase uma peregrinação. De qualquer maneira, a experiência não nos frustra: realmente nos transforma.

Depois da realização da minha própria obra, meu esforço por dezoito anos, começando por um imóvel na rua dezenove em Nova Iorque, tem sido o de instalar permanentemente o maior número possível de obras, como o de instalar as de outros artistas. A principal razão para isto é viabilizar viver com a

arte e pensar sobre ela, e também, ver o trabalho instalado como se deve³

Assim, diferentemente da experiência mais comum nas grandes instituições, onde as obras de arte são obrigadas a dividir as atenções do público com outras delicadas questões ideológicas e mercadológicas, na Chinati Foundation privilegia-se a *criação*. Assim, Donald Judd consegue realizar uma obra num sentido maior: ele cria uma Fundação que é uma declaração da fragilidade e da excepcionalidade da arte e a necessidade de protegermos essas conquistas tão raras.

O fator unificador da coleção da Fundação Chinati foi determinado pelas exigências específicas dessa geração, protegendo-as de toda espécie de abusos institucionais. Judd escolheu um local pouco usual para a Fundação: uma cidadezinha de dois mil e quinhentos habitantes do perdido velho oeste, no Oeste do Texas. Fez isso, prioritariamente para afastar um espectador turístico, típico dos museus das grandes metrópoles. Com isso, ele determina um investimento emocional prévio. O resultado é tão potente que talvez possamos chamá-lo de utópico. Isto faz com que Judd se aproxime da tradição crítica moderna. Também faz com que acreditemos que o nosso tempo, tão fugaz, tão complexo, não seja incompatível com a reflexão, com as idéias mais profundas. Judd inaugura a contemporaneidade com uma obra sem concessões, irracional, assim como seus valores em toda a sua vida. Como ele sempre defendeu e acreditou que deveria ser: que para viver no mundo atual não é necessário concordar com tudo que está à nossa volta, mas lutar pela diferença.

Esta determinação da *apreensão do espaço pelo caminhar*, pelo *deslocar-se* também é a forte impressão causada pelo prédio de Álvaro Siza em Porto Alegre. Na Fundação Iberê Camargo, o tempo é discutido a partir de uma das principais funções do prédio: a organização do fluxo de visitantes. Siza cria um percurso motivante na passagem de um andar para o outro, seu projeto constitui uma dimensão temporal única, provida por descoberta e surpresa, por acumulação. O arquiteto criou percursos obrigatórios que delicadamente conduzem o espectador, guiam as suas passadas, como o andamento de uma composição musical. Esses percursos também tem a função objetiva de controlar o fluxo de visitação, reduzir o volume de público em cada sala, para

³ “After the work itself, my effort for some eighteen years, beginning in a loft on Nineteenth Street in New York, has been to permanently install as much work as possible, as well to install some work by some other artists. The main reason for this is to be able to live with the work and to think about it, and also to see the work placed as it should be...” JUDD, Donald: *On Installation*. JUDD, Donald. Complete Writings 1975-1986. Eindhoven: Stedelijk Van Abbemuseum, 1987.

que a experiência da visita ao museu seja prolongada e se torne mais agradável. As rampas de acesso, a partir do alto, nos conduzem a uma rica descida. Ora estamos voltados para o átrio e observando os espaços expositivos conjugando-se entre si, ora estamos num dos braços que envolvem o prédio, num túnel existencial que produz um silêncio indispensável à reflexão. Nesses túneis, o espectador amadurece o que já foi visto no andar anterior, cria uma diferenciação, enfim entre o caótico meio urbano e o universo particular da arte. Siza concebeu um *promenade* existencial, compartilhando com Richard Serra e outros artistas a reflexão do espaço como um fator proporcionador de experiência vital, de diferença.

Em seu monolito de concreto branco, Siza privilegia as paredes, a materialidade das superfícies do concreto e da pedra, abrindo mão da transparência dos panos de vidro e dos pilares. Esta decisão confere ao prédio certo arcaísmo e, ao mesmo tempo, proteção e solidez. O *promenade architecturale* de Siza diferencia-se do conceito original de Le Corbusier, ao indagar sobre a pureza e transparência do projeto moderno. Siza absorve o caráter problemático da obra de Iberê Camargo, que se nutre da tradição moderna ao mesmo tempo sem deixar de conferir-lhe um destino trágico, uma “autocrítica radical do *logos* ocidental acerca de suas premissas universalistas”⁴. Arquitetos atuais, como Siza, reavaliam a tradição moderna sob um forte questionamento daquelas interpretações simplificadoras do modernismo num mero repertório de formas, retomando a riqueza moderna da exploração poética do espaço sem desconsiderar sua condição ética, funcional em primeiro lugar.

Na Villa Savoye, Le Corbusier confere consciência moderna ao fruidor pela acumulação de perspectivas, de planos gerais que desvendam, compreendem o espaço. No prédio de Siza, os percursos criados nas rampas externas que Kenneth Frampton designa como “tendões fraturados de um monstro calcificado”⁵ aproximam a arquitetura da trágica condição colocada pela obra de Iberê: mesmo que os espaços expositivos sejam luminosos e protetores, ao nos deslocarmos para o andar inferior, somos submetidos a uma situação de confinamento, insegurança e dúvida, o que confere uma inevitável seriedade ao que foi experimentado no andar anterior. Vistos pelo lado de fora do prédio, esses corredores são como *braços* que, como coloca Siza, “são uma

⁴ Como elabora Ronaldo Brito sobre a obra de Iberê em “Trágico Moderno” In: BRITO, Ronaldo; LIMA, Sueli de. *Experiência crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 233.

⁵ SIZA, Álvaro e FIGUEIRA, Jorge. *Álvaro Siza: Fundação Iberê Camargo*. Organização: Flávio Kiefer. São Paulo: Cosac & Naify, 2008, p. 93.

espécie de libertação psíquica do colete de força daquele terreno”⁶. Dramaticidade e contraste são expressos no conflito entre sombra e luz quebram a costumeira neutralidade praticada por Siza, não por mero capricho expressivo, mas por perfeita coerência com a obra de Iberê.

Siza exerce uma crítica ao seu próprio método, adaptando-o à condição de um prédio que abrigaria uma coleção com um significado específico, questionador da *pureza* modernista de Le Corbusier e mesmo de Niemeyer, na incompreensibilidade imediata da planta –labiríntica, como colocou Frampton ou sóbria como uma caverna lusitana, como colocado por Wisnik⁷, adensando-a com planos mais fechados, que se recusam a se resolver em composições finais, reorganizando-se em cada ângulo. As vistas deixam de ser perspectivas transparentes, deixam de se completar e de se auto-explicar na simultaneidade sintética cubista; a estratégia de Siza é multiplicar a experiência pela ambigüidade espacial, uma face contradizendo a anterior, por isso a opacidade branca do concreto. Acumulação e percurso que produzem intimismo, encerramento no silêncio das paredes discretas do concreto branco que, apesar de tecnológico, nos conduz em sua taticidade mural, herdeiro da materialidade explícita da opção escultural do arquiteto. Assim, a racionalidade do espaço não o resolve, não o extingue, não o sintetiza. O tempo é expandido nos percursos e, com ele, a constante indagação poética.

A arquitetura de Siza nos remete ao texto de Judd sobre como Malévich supera a composição: "Até então, a maioria dos trabalhos com muitas partes, principalmente escultura, é ainda derivada da composição cubista, um ajuntamento de fragmentos conectados indo em direção ao espaço."⁸. Na obra de Judd, a "composição" e a "ordenação de partes discretas" seriam substituídas pela seqüência de elementos iguais ou proporcionais: "...uma vez que a

⁶ Citação de Roberto Segre a Ana Vaz Milheiro, em “Metáforas Corporais”, in: SIZA, Álvaro e FIGUEIRA, Jorge. *Álvaro Siza: Fundação Iberê Camargo*. Organização: Flávio Kiefer. São Paulo: Cosac & Naify, 2008, p.123.

⁷ “Sim, pois me parece evidente, neste caso, a existência de um diálogo verdadeiro entre o projeto do edifício e o seu conteúdo propriamente dito, as telas do pintor gaúcho”. WISNIK, Guilherme. Hipóteses acerca da relação entre a obra de Álvaro Siza e o Brasil”. In: SIZA, Álvaro e FIGUEIRA, Jorge. *Álvaro Siza: Modern Redux*. Ostfildren: Hatje Cantz Verlag, 2008, p. 50.

⁸ "So far, most work having many parts, mainly sculpture, is still derived from Cubist composition, an amalgam of connected fragments going into space. " in: JUDD, Donald. Kandinski in his citadel. 1963. JUDD, Donald: *Complete Writings 1959–1975: Gallery reviews, Book Reviews, Articles, Letters to the Editor, Reports, Statements, Complaints*. Halifax: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1975/ 2004, p. 211-17.

superfície é excepcionalmente unificada e envolve pouco ou nenhum espaço, o plano paralelo é distinto como nunca. A ordem não é racionalista e subliminar, mas simplesmente ordem, como a da continuidade, *uma coisa depois da outra*⁹.

Em Marfa, Judd revelou a importância da arquitetura para a proteção da carga intelectual e material da arte. Essas questões continuam em pauta atualmente: uma discussão sobre as relações entre o homem e o mundo. Quando artistas e arquitetos compreenderam que tanto as artes visuais quanto a arquitetura tratam de construir algo novo, um novo olhar, uma *construção*, arte e a arquitetura foram se aproximando para refletirem sobre a própria percepção humana do espaço do mundo e da vida.

Conduzir o espectador e intensificar o embate com a obra, preparando-os para uma experiência mais densa foi a preocupação nesses projetos. A obra de arte não é algo casual, é um patrimônio, uma realização, uma conquista da espécie; frágil, é fruto de uma dedicação profunda, mesmo que tenha se materializado num rápido gesto expressionista: demanda atenção. Na Fundação Chinati e na Fundação Iberê Camargo, o espaço não é apreendido de imediato, nem resolvido por acúmulo, sinteticamente. Em ambos, deslocamentos e percursos tornam-se *difícultades produtivas*: cada evento espacial é autônomo, não são partes de um todo. Nesses lugares, o tempo de percepção distingue-se, proporcionando a cada momento descobertas, sendo essencialmente obras poéticas, irredutíveis.

⁹ "since the surface is exceptionally unified and involves little or no space, the parallel plane is unusually distinct. The order is not rationalistic and underlying but is simply order, like that of continuity, *one thing after another*" JUDD, Donald: *On Installation*. JUDD, Donald. Complete Writings 1975-1986. Eindhoven: Stedelijk Van Abbemuseum, 1987, p. 182.



vista interna de uma das "rampas externas"
prédio da Fundação Iberê Camargo, por Álvaro Siza, 2008
Porto Alegre, Brasil
Foto: Vanda Mangia Klabin

Referências bibliográficas

- ARGAN, Giulio Carlo. *Walter Gropius e a Bauhaus*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- BOIS, Yves Alain. *The Inflection*. WILDENSTEIN, Pace. *Donald Judd: New Sculpture*. Nova York, Pace Wildenstein, 1991.
- BRITO, Ronaldo; LIMA, Sueli de. *Experiência crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- JUDD, Donald. *Architektur*, catálogo da exposição. Westfälischer Kunstverein, Münster, 1989.
- _____. *Complete Writings 1959–1975: Gallery reviews, Book Reviews, Articles, Letters to the Editor, Reports, Statements, Complaints*. Halifax: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1975/ 2004.
- _____. *Complete Writings 1975-1986*. Eindhoven, 1987.
- _____. *Écrits 1963- 1990*. Daniel Lelong éditeur. Paris, 1991.
- KRAUSS, Rosalind E. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- LE CORBUSIER; JEANNERET, Pierre. *Oeuvre complète 1929-34*. (4ª ed). Erlenbach: Les Éditions d'architecture, 1947.

- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. Editora Perspectiva, 1971.
- SIZA, Álvaro e FIGUEIRA, Jorge. *Álvaro Siza: Fundação Iberê Camargo*. Organização: Flávio Kiefer. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.
- _____. *Álvaro Siza: Modern Redux*. Ostfildren: Hatje Cantz Verlag, 2008.
- TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- <http://www.chinati.org/>
- <http://www.iberecamargo.org.br/>
- <http://www.monumenta.com/2008/>