



OCUPAR ESPAÇOS E CRIAR DIÁLOGOS: AS EXPERIÊNCIAS DOS COLETIVOS MARUÍPE E HNA EM VITÓRIA/ES

*TO OCCUPY SPACES AND CREATE DIALOGUES: EXPERIENCES BY MARUÍPE AND HNA
COLLECTIVES AT VITÓRIA/ES*

Michele Medina¹

Ananda Carvalho²

RESUMO

Este artigo reflete sobre os modos de exibição da arte através de proposições artístico-curatoriais realizadas em Vitória/ES em locais não convencionais entre os anos de 2004 e 2009. Considera os atravessamentos entre obra e espaço expositivo (por meio do conceito de site specific, Miwon Kwon, e de curadoria contextual, Betina Rupp) e as relações entre autoria compartilhada e ativação de público (a partir das reflexões de Ricardo Basbaum). Para isso, apresenta as propostas: *Intervenção no Edifício das Fundações* (2004) e *O Retorno de Araribóia* (2008) do Coletivo Maruípe e de proposições como *Cemuni* (2007) e *Ateliê Ocupação* (2008) da HnA como exemplos para essa discussão.

PALAVRAS-CHAVE

Arte Contemporânea; Coletivos Artísticos; Curadorias Contextuais; Site Specific.

ABSTRACT

*This article reflects on the ways of art exhibition through curatorial and artistic propositions made in Vitória/ES at unconventional places between 2004 and 2009. It considers the intersections between artwork and exhibition space (through the concept of site specific, by Miwon Kwon, and specificity curating, by Betina Rupp) and the relationship between shared authorship and audience activation (from Ricardo Basbaum's reflections). For this, it presents the proposals: *Intervenção no Edifício das Fundações* (2004) and *O Retorno de Araribóia* (2008) by Collective Maruípe and propositions such as *Cemuni* (2007) and *Ateliê Ocupação* (2008) by HnA as examples for this discussion.*

KEYWORDS

Contemporary art; Curatorship; Specificity curating; Site specific.

INTRODUÇÃO

¹ Michele Medina é graduanda em Artes Plásticas pela Universidade Federal do Espírito Santo. Desenvolve pesquisas em Processos de criação artístico-curatoriais, curadorias contextuais e História das Exposições em Vitória (ES). Bolsista de Iniciação Científica pela UFES em 2018/2019. Contato: michele.medina@outlook.com.

² Ananda Carvalho é Professora Adjunta do Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), curadora e crítica de arte. Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP (Bolsa CNPq). Sua área de pesquisa concentra-se na arte contemporânea com ênfase em curadoria e processos de criação de exposições. É coordenadora do projeto de extensão Processos de Criação em Curadoria. Contato: anandacarvalho@gmail.com.



Os locais de exibição são uma das possibilidades de acontecimento ou uma das finalidades da realização dos trabalhos artísticos. São, ao mesmo tempo, onde os trabalhos se modificam. Uma obra isolada num ateliê ou num acervo, por exemplo, tem um significado completamente diferente quando colocada em relação a outras obras e outros espaços. E, na maioria das vezes, é no espaço expositivo que o público entra em contato com os trabalhos artísticos.

A exibição de obras de arte esteve concentrada nos espaços da elite, como igrejas e palácios até fins do século XVIII (GONÇALVES, 2004, p. 14). Nos Salões franceses, nas Exposições universais, e em outras mostras realizadas até o início do século XX, inicia-se uma reconfiguração do sistema da arte e do seu modo de exibição. Os artistas aos poucos começaram a buscar espaços expositivos. Courbet organizou um pavilhão particular em paralelo à Exposição universal de 1855, e Manet também seguiu a mesma proposta na edição de 1867 (CASTILLO, 2008, p. 39). Na virada para o século XX, mais grupos de artistas começam a considerar a relevância do espaço para a exibição de seus trabalhos. Os grupos das Secessões e outros fundados em Berlim, Viena, Munique, Bruxelas e São Petersburgo defendiam “a arte como unidade” em defesa de mostras com poucos quadros na parede e sem elementos decorativos. Na Secessão vienense de 1902, promovia-se a exposição como um projeto artístico em que arquitetura, obra de arte e montagem constituíam um todo construído principalmente através de uma luz uniforme e sem sombras ou reflexos (CASTILLO, 2008, p. 42). Já em 1913, artistas americanos organizaram a primeira grande exposição moderna em Nova York, a Armory show. Apesar da mostra seguir os padrões das grandes Exposições universais, tecidos forravam os painéis e o espaço era decorado com plantas (CINTRÃO, 2010, p. 38 e 39).

O crítico de arte alemão Walter Grasskamp escreve sobre a dificuldade de se afirmar com exatidão quando as paredes dos espaços expositivos passaram a ser pintadas de branco e quando as pinturas deixaram de preencher toda a parede. Grasskamp (2011, p. 78 e 80) defende que os museus alemães utilizavam uma série de elementos que constituíam a pre-história do cubo branco. Porém, a instituição que ficou conhecida por colocar em prática a tipologia museográfica do cubo branco foi o Museu de Arte Moderna de Nova York – MoMA, fundado em 1929. A montagem da primeira exposição, *Cézanne, Gauguin, Seurat*,



Van Gogh, foi organizada por Alfred H. Barr Jr., diretor-fundador da instituição e responsável pelo projeto curatorial do museu. Com o objetivo de criar um espaço neutro de exibição, Barr Jr. revestiu as paredes com um tecido de algodão grosso de cor natural e pendurou as obras lado a lado um pouco abaixo da linha dos olhos do espectador. Na mostra *Exposição de verão: pintura e escultura* (“Summer exhibition: painting and sculpture”), o diretor colocou etiquetas informativas sobre as obras e bancos situados no centro da sala (CINTRÃO, 2010, p. 40 e 41).

A partir do procedimento adotado pelo MoMA convencionou-se que as exposições de arte moderna demandavam uma cenografia neutra.

A galeria é construída de acordo com preceitos tão rigorosos quanto os da construção de uma igreja medieval. O mundo exterior não deve entrar, de modo que as janelas geralmente são lacradas. As paredes são pintadas de branco. O teto torna-se a fonte de luz. O chão de madeira é polido, para que você provoque estalidos austeros ao andar, ou acarpetado, para que você ande sem ruído. A arte é livre, como se dizia, “para assumir vida própria”.

(...) Sem sombras, branco, limpo, artificial – o recinto é consagrado à tecnologia da estética. Montam-se, penduram-se, espalham-se obras de arte para estudo. Suas superfícies imaculadas são intocadas pelo tempo e suas vicissitudes (O'DOHERTY, 2002, p. 4).

Este modelo de montagem de exposição proveniente da arte moderna continua sendo recorrente na arte contemporânea por conta de sua suposta neutralidade, da dificuldade de conceitualizar a produção contemporânea e também devido à abrangência de linguagens e formas que a compõem. Apesar dessa recorrência, há exposições cujos procedimentos artísticos e/ou curatoriais também elaboram questionamentos ao espaço expositivo e ao sistema da arte

As experimentações da arte contemporânea, principalmente a partir de meados do século XX, explorando linguagens artísticas como a landart, a arte postal, a arte conceitual, a performance e o vídeo questionam os espaços tradicionais de exibição. Diferentes inquietações levavam os artistas a repensar o objeto da arte: “o colapso da obra como presença plena, a inclusão do contexto como elemento da obra, a ampliação das bases da percepção para abranger o corpo, a dúvida sobre a essência da arte, a suspeita sobre a ontologia física dos suportes” (COSTA, 2011, p. 31). Diante de trabalhos que abordavam



essas questões, a crítica da maioria dos artistas ao modelo do “cubo branco” é fundamentada no fato de que a neutralidade é inatingível.

Este breve relato da história das montagens das exposições busca introduzir uma discussão que considera dois aspectos. Por um lado, observa-se que o modelo do cubo branco continua como interface tradicional para a exibição de arte contemporânea. Por outro, observa-se que os artistas têm trabalhado na desconstrução desse modelo, principalmente desde meados do século XX. Este artigo concentra-se no segundo procedimento, circunscrevendo algumas experimentações de coletivos artísticos capixabas em que a produção e exibição de suas práticas se sobrepõem. Para essa análise, considera-se as reflexões de Ricardo Basbaum (2009) que parte das proposições de Lygia Clark, Hélio Oiticica e Lygia Pape, atualizando-as para uma perspectiva do sistema da arte contemporâneo:

Não por acaso, tornam-se componentes constitutivos das operações de construção de situações (trabalho, obra) uma condição conceitual (programa a partir do qual se indaga o pertencimento daquilo àquele enquadramento), a presença da imagem como interface (sinal para a aproximação ou encontro pretendido), uma compreensão arquitetônica (as diversas camadas que constroem a situação), a onipresença das relações de mercado (invadindo da micro a macromatéria), a auto-organização dos artistas em grupos e coletivos (estabelecimento de corpos coletivos de negociação); não por acaso, vislumbra-se o terreiro junto a enquanto área de valor, sítio de encontros, trocas, transformações, celebrações, arquivo, agenciamento, narrativas – ali, se processam disputas e se repartem territórios (BASBAUM, 2009, p. 206, grifo nosso).

COLETIVO MARUÍPE: RESSIGNIFICAÇÃO DO ESPAÇO EXPOSITIVO

Viabilizar novos espaços para ampliar as possibilidades expositivas, experimentações e parcerias com outros artistas foram partes dos objetivos do Coletivo Maruípe, formado no início do ano de 2004 por estudantes dos cursos de Artes (Plásticas/Visuais) e Arquitetura e Urbanismo da UFES. O Maruípe tinha como preocupação além de realizar o mapeamento e ocupação desses espaços não convencionais, também propor discussões através de leituras de textos sobre temas da filosofia da arte, da estética e outros assuntos importantes para a produção artística contemporânea. Cientes da diversidade de pensamentos e práticas dos seus integrantes, o coletivo também se permitia experimentar as possibilidades do fazer artístico, não se limitando a apenas uma linguagem.



Ao serem convidados pela Galeria Homero Massena, em 2004, para realizar uma exposição, os integrantes (Elaine Pinheiro, Meng Guimarães, Rafael Corrêa, Silfarlem Junior e Vinicius Gonzalez) perceberam o potencial do prédio no qual a Galeria (situada no térreo) está anexa e resolveram expandir o espaço expositivo para o prédio em questão. O Edifício das Fundações, abandonado e que havia sofrido com invasões e saques, “[era] como uma ferida aberta no corpo da cidade. [Sustentando] as tensões do esvaziamento e abandono” (SANTOS, 2015, p. 158) em relação ao seu redor. Localizado na chamada Cidade Alta, no Centro da capital de Vitória (ES) e rodeado de prédios importantes, o espaço do Edifício ganhou novos significados com a ocupação realizada pelo Maruípe.

Realizando, em um primeiro momento, um mapeamento da situação do prédio e verificando seu estado de total abandono, o Maruípe desenvolveu intervenções simples, que utilizavam, muitas vezes, materiais (entulhos) encontrados na própria instituição. Exemplo disso, é a obra *Tereza* que remete as cordas utilizadas para fuga por presidiários, que foi instalada na fachada do edifício, como uma busca de reincorporação do prédio com a cidade ou uma fuga do seu abandono e denúncia do descaso do Governo com o patrimônio público.

Além das intervenções, o coletivo deu importância ao registro de processo de mapeamento, onde foram produzidas “cerca de quinhentas fotos, digitais e em papel, vídeos, anotações e croquis (COLETIVO MARUÍPE, 2004). Ao criar proposições que se davam através das características dos locais explorados, o Maruípe criou também um certotensionamento entre as relações do espectador e espaço expositivo. Como parte das propostas realizadas,

a porta principal da galeria manteve-se fechada durante todo o período de exposição, criando uma noção de que a galeria também estivesse abandonada. No entanto, isso gerou um duplo movimento, pois também fez com que o transeunte/espectador modificasse seu trajeto para adentrar no espaço expositivo. Desse modo, essa adaptação fez com que a única entrada possível fosse a lateral, que é a mesma do Edifício das Fundações (OLIVEIRA, 2018, p. 130).

Ao “obrigar” que o espectador utilizasse outro caminho para entrar na Galeria, o coletivo colocava os visitantes em contato direto com o ambiente em desuso, saqueado e negligenciado. Com intervenções que provocavam as percepções do espectador sobre o ambiente interno do prédio, como interdições em passagens realizadas com portas e



divisórias (encontradas pelo prédio) e instalação sonora no fosso do elevador (levando o som para os oito andares vazios), o espectador é convidado a adentrar o espaço até então restrito, e se envolver no processo de integração do espaço e materiais, tornando-se o ativador do espaço expositivo e parte essencial para que as obras sejam potencializadas. Ao ocupar o espaço expositivo com “entulhos” encontrados durante o mapeamento, o Maruípe acaba “dessacralizando-o e repensando-o a partir de uma perspectiva acerca do fora desse espaço” (OLIVEIRA, 2018, p. 131).

Trazer novas reflexões sobre o espaço também foi a proposta do coletivo para o 8º *Salão Bienal do Mar* (dezembro de 2008 e fevereiro de 2009). Nessa edição do Salão, as obras saíram do tradicional espaço expositivo da Casa Porto das Artes Plásticas e “invadiram” a Avenida Beira Mar, na região do Centro, onde se encontram o Porto de Vitória e o Morro do Penedo, pontos (comercial e turístico) importantes para o Espírito Santo. O Maruípe apresentou a intervenção *O retorno do Araribóia*, uma réplica em resina da estátua *Monumento ao Índio (Araribóia)*, e a recolocou em diversos pontos da capital capixaba, com o intuito de a fazer “circular pela cidade retomando a história de deambulações e incertezas do monumento” (OLIVEIRA, 2013 p. 187). Buscando trazer novos diálogos para o espaço público, o coletivo inverteu a posição da estátua, que originalmente apontava seu arco e flecha para o mar como se protegesse Vitória dos invasores, fazendo com que “o olhar não [fosse] de contemplação do mito heroico, mas do índio em ação de reconquista” (COLETIVO MARUÍPE, 2009, p. 27).

O *Araribóia* proposto pelo Maruípe chamou a atenção dos passantes por sua itinerância e por estar deslocada do seu tradicional espaço de monumento. Em alguns momentos, a estátua apontou seu arco e flecha para o Palácio Anchieta (antiga construção jesuítica que abrigou o Colégio de São Tiago e atualmente é sede do Governo Estadual), trazendo para o espaço e o público uma tensão histórica entre as missões espanholas para catequizar os ameríndios e o atual descaso com suas comunidades, recolocando assim, “as disputas pelo simbólico [...] que perpassam a própria condição cultural-etnográfica do índio na atualidade” (OLIVEIRA, 2013, p. 188).

HNA: DILUIÇÃO E COMPARTILHAMENTO DA AUTORIA



Outro coletivo importante que utilizou espaços não convencionais como disparador de questões importantes para sua produção artística foi a HnA, um conjunto de artistas que tinha como objetivo pensar, discutir e produzir arte de modo colaborativo, como uma “molécula multiplicadora de arte”, onde suas ações aconteciam com diversos integrantes. Os artistas possuíam uma ideia mais fluída de participação, com pretensão de colaboração entre os artistas para as propostas e montagens de trabalhos, portanto, diferente do Maruípe, não possuíam um núcleo fixo de artistas participantes. Para este artigo, duas proposições serão analisadas: *Cemuni*(2007) e *Ateliê Ocupação* (2008-2009), que possui um grupo que se repete.

Em novembro de 2007, as ações da HnA ocuparam o espaço do Cemuni II, onde está localizado o Departamento de Artes Visuais da UFES, com a exposição *CEMUNI*. Os artistas interviram no prédio através de proposições em site specific/site specificity, onde segundo o grupo, o projeto tinha como premissa

A relação das conformações físicas, históricas e de utilização do espaço, retomando o questionamento do que é arte/ do que é o artista, formado pelo Centro de Artes. Não se trata aqui de uma colocação política, mas de se retomar o debate a respeito de uma arte produzida, numa esfera muito maior que a do próprio espaço que é concebida (HNA, 2007).

Ao trabalhar o espaço através do contexto inserido, o prédio do Cemuni II, o grupo buscava trazer novas discussões sobre o tempo e a experiência na Arte, as afetividades do local e questionamentos sobre as práticas artísticas realizadas naquele espaço. Por estar no local onde ocorrem a grande maioria das aulas práticas dos cursos de Artes (Plásticas/Visuais), o público dessa exposição eram os alunos (veteranos e calouros) que puderam participar de reflexões sobre o que era a arte e o ser artista naquele espaço de produção artística. A exposição contou com a participação de alunos e ex-alunos do Centro de Artes, entre eles: Gabriel Borém, Mariana Moraes, Lucas Aboudib, Silfarlem Júnior, Luciano Cardoso, Elaine Pinheiro, Júlio Tigre, Mônica Nitz, Meng Guimarães, Ivo Godoy, Melina Almada, Renata Ribeiro, Elaine Pinheiro, Victor Monteiro, Gabriela Lima e Ludmila Cayres.

Através de edital, a SECULT (ES) propõe a ocupação do espaço anexo à Galeria Homero Massena para uma espécie de residência artística, onde os artistas selecionados produziram obras na linguagem de pintura contemporânea. Entre dezembro de 2008 e abril de 2009,



orientados por Luciano Cardoso, os artistas Gabriel Borém, Víctor Monteiro e Ludmila Cayres (participantes da ação *CEMUNI*) se juntam a Thaís Apolinário e Gabriel Sampaio, e realizam outra ação da HNA, o *Ateliê Ocupação*.

Em sua proposta, o HNA esclarece a sua opção da (con)vivência entre os artistas no ateliê para que a obra aconteça:

O ateliê não será um espaço dividido por cinco artistas que produzirão seus trabalhos individualmente, mas ao contrário, no confronto e na convivência dessas individualidades maturadas no tempo e no espaço nascerá a obra (APOLINÁRIO, BORÉM, CARDOSO e CAYRES, 2010, p. 81).

Como o edital previa ações educativas no espaço, a HNA propõe uma ação imersiva-expansiva: “abriu suas portas à comunidade como um chamamento ao convívio e à interação”(APOLINÁRIO, BORÉM, CARDOSO e CAYRES, 2010, p. 61). Com isso, vários artistas também compareceram ao ateliê, participando e discutindo sobre as obras que ali estavam sendo propostas. Ao propor a participação do público em geral, o *Ateliê Ocupação* recebeu a visita de várias escolas da região, onde a proposta do grupo era

Ampliar o repertório de possibilidades para a educação da arte, e introduzir nessa caixa acústica os ecos das relações entre professor e alunos: trazidas para dentro do processo criativo do grupo, as ações educativas se tornam parte da obra na medida em que também a constroem, e igualmente o aluno/espectador acaba se configurando num artista, autor da obra a qual participa (APOLINÁRIO, BORÉM, CARDOSO e CAYRES, 2010, p. 81).

A autoria se dilui nas práticas compartilhadas e discutidas entre tantas pessoas diferentes, enriquecendo e ressignificando o espaço da Galeria e sua função na sociedade. As criações se dão por meio das demandas colocadas pelos artistas e seus visitantes, e por meio desses atravessamentos entre poéticas de outros artistas e de interação com o público, o grupo acaba por não ficar restrito a proposta inicial de pintura, produzindo também materiais em vídeo, desenhos, fotografia e instalações.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *Intervenção do Edifício das Fundações* e *O retorno de Araribóia*, o coletivo Maruípe realiza o deslocamento do espaço/objeto de sua função original, causando um certotensionamento



ao retirá-los de sua pretensa neutralidade. Segundo MiwonKwon, “a arte site specific pode levar à emergência de histórias reprimidas, prover apoio para maior visibilidade de grupos e assuntos marginalizados [...] (KWON, 2009, p. 180). Essa característica está muito presente nas duas proposições aqui analisadas, pois, as intervenções, seja no espaço da Galeria ou no espaço público, suscitam novas reflexões acerca do papel das instituições, das minorias e do espectador. Na experiência *Ateliê Ocupação*, a HNA propõe novas relações ao espaço, buscando uma obra de autoria dissolvida com discussões entre diversos artistas e participação do público. E em sua proposição *CEMUNI*, de proposta claramente site specific, o local é utilizado como meio de suscitar reflexões tanto sobre local (onde se realizam as aulas de Arte) quanto sobre os seus agentes (alunos e professores).

Em todas, ainda que nem sempre realizadas por uma indicação de curadoria, há diálogo com a ideia de exposição contextual, pois, “é através das características do lugar que se [dá] a inserção artística, criada para e no local” (RUPP apud CARVALHO, 2014, p. 124). Podemos observar também, nessas propostas, que o público aparece como parte fundamental para a construção das obras. Conforme Basbaum (2009),

Junto à obra de arte existe espaço – produzido, construído, infiltrado. É de se esperar, portanto, ali, algo, um corpo, alguém. Está aí a situação (em maior ou menor materialidade, em várias gradações possíveis), indicando a presença de um vazio – junto – a se preencher, e a existência de uma espera – tempo (BASBAUM, 2009, 201).

Os coletivos aqui analisados, buscam a problematização não apenas dos espaços que ocupam, mas também do papel das instituições e do próprio sistema de arte em que estão inseridos. Outro aspecto comum são as colaborações com outros artistas, buscando por experimentações artísticas, que conforme observado, não se limitam apenas aos artistas participantes, sendo expandido também ao público. Em cada proposta aqui analisada, podemos constatar que

[...] a materialidade de qualquer obra (situação) é mero pretexto para o convite a um conglomerado (termo ativado por Hélio Oiticica) de alteridades – eu (o artista para fora de si), você, vocês, ela, elas, ele, eles, os amigos, a cultura, a sociedade, a história, etc. O trabalho de arte sendo constituído a partir da habilidade em fazer desviar os fluxos que, em algum momento, deverão passar por ali.” (BASBAUM, 2009, 202)



Nas propostas do Maruípe, o espectador não é um mero visitante passivo que adentra as entranhas do Edifício das Fundações, mas parte essencial para a construção de novas relações entre as obras e aquele espaço abandonado, potencializando as obras propostas, sendo o ativador do espaço como espaço expositivo além da Galeria. Em ações como as apresentadas pela HnA, principalmente o *Ateliê Ocupação*, não temos o espectador como um observador passivo no espaço, alguém que só acompanha os processos de criação, mas um espectador ativo, que é convidado a discutir e intervir nas obras, criando novas possibilidades de diálogos entre artista e público.

Todas exposições aqui trazem a reflexão de não apenas a ocupação de locais não convencionais para exibição e experimentação de práticas artísticas, mas também da potência desses locais de permitirem novos diálogos com o público.

Referências

APOLINÁRIO, Thaís; BORÉM, Gabriel; CARDOSO, Luciano; CAYRES, Ludmila. *Ateliê Ocupação*. In: **Ateliê de pintura Galeria Homero Massena**. Vitória: Século, 2010.

BASBAUM, Ricardo. *Quem é que vê nossos trabalhos?* In: FERREIRA, Glória e PESSOA, Fernando (org.) **Criação e crítica: Seminários Internacionais do Museu Vale**. Vila Velha, ES: Museu Vale; Rio de Janeiro: Suzy Muniz Produções, 2009.

CARVALHO, Ananda. **Redes curatoriais**: procedimentos comunicacionais no sistema da arte contemporânea. 2014. Tese (Doutorado em Comunicação) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: <<https://tede2.pucsp.br/handle/handle/4647>> Acesso em 13 jul 2018.

CASTILLO, Sonia Salcedo del. **Cenário da arquitetura da arte: montagens e espaço de exposições**. São Paulo: Martins, 2008.

CINTRÃO, Rejane. As montagens de exposições de arte: dos Salões de Paris ao MOMA. In: RAMOS, Alexandre Dias (org.). **Sobre o ofício do curador**. Porto Alegre: Zouk Editora, 2010.

COLETIVO Maruípe. O Retorno de Araribóia. In: Priscila Rufinoni; Samira Margotto. 8º Salão do Mar: ondas, pontes e intervenções navegáveis. Vitória: Casa Porto das Artes Plásticas, 2009.

_____. [Sem título] Texto publicado em 28 set 2004. Disponível em <<http://maruipe.zip.net/>> . Acesso em 12 out 2018.

COSTA, Luiz Cláudio da. Obras-arquivos: o efêmero, a memória, a transversalidade. In: CAMPOS, Marcelo; BERBARA, Maria; CONDURU, Roberto; SIQUEIRA, Vera Beatriz (org.). **História da arte: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011.

GRASSKAMP, Walter. The white wall – on the prehistory of the ‘white cube’. In: ONCURATING. **Curating critique**. Web Journal supported by the Postgraduate Program in Curating, Institute for Cultural Studies in the Arts (ICS), Zurich University of the Arts (ZHdK). 2011. Disponível em <<http://www.oncurating.org/index.php/issue-9.html#.U2GIX6ldV4I>> . Acesso em 30 abr 2014.



HNA. **CEMUNI**. Texto publicado em nov 2007. Disponível em <<http://hnarte.wordpress.com/hna/cemuni-ii>> Acesso em 24 jul 2019.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. **Entre cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX**. São Paulo: Edusp, 2004.

KWON, Miwon. **Um lugar após o outro**: anotações sobre site specificity (Tradução: Jorge Menna Barreto). Revista de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA UFRJ, Rio de Janeiro, n. 17, p. 166-187, 2009.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OLIVEIRA, Deborah Moreira de. **Práticas artísticas conceitualistas em Vitória**: relações entre arte e o público. Dissertação de Mestrado de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes - PPGA, Vitória: UFES, 2018.

OLIVEIRA, Silfarlem de. O retorno de Araribóia: disputas e migrações na paisagem. **Revista do Colóquio**, [S.l.], n. 4, p. 184-191, jul. 2013. Disponível em: <<https://www.periodicos.ufes.br/colartes/article/view/7670/5375>> Acesso em: 04 de agosto de 2019.

SANTOS, Marcus Vinícius de Souza. Mapeamento do Edifício das Fundações: uma construção estética e poética no espaço. **Revista Farol**, [S.l.], n. 8, p. 157-161, nov 2015. Disponível em: <<http://periodicos.ufes.br/farol/article/view/11444>> Acesso em: 23 out 2018.