



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

INSTITUTO DE ARTES

DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS

THIAGO PINHEIRO SILVA

**INSERÇÕES DO ABANDONO**

Brasília, 2013

Thiago Pinheiro Silva

## **INSERÇÕES DO ABANDONO**

Trabalho de conclusão do curso de Artes Plásticas, habilitação em Bacharelado, do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília.

Brasília, 2013

A minha mãe Maria Aparecida, a minha avó  
Maria da Glória...

E aos Guias que nos protegem nesta  
caminhada.

## **AGRADECIMENTO**

Quero agradecer, primeiramente, ao meu orientador Atila Regiane por todo apoio, ensinamentos e a confiança que teve em mim e nesta pesquisa.

Aos bons amigos, entre estudantes, professores e funcionários, do Instituto de Artes e do Departamento de Engenharia Florestal que me ajudaram e apoiaram muito durante esse longo caminho.

O palhaço

Gostava só de lixeiros crianças e árvores  
Arrastava na rua por uma corda uma estrela  
suja.

Vinha pingando oceano!  
Todo estragado de azul

(Manoel de Barros)

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO</b> .....	9
<b>2. CAPÍTULO 1: CUIDADO: FRÁGIL!</b> .....	11
<b>2.2. Um corpo chamado “avesso”</b> .....	14
<b>3. CAPÍTULO 2: DE CASA PRA RUA... DA RUA PRA ONDE?</b> .....	27
<b>4. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	48
<b>5. REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA</b> .....	51

## LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 – Thiago Pinheiro. *Sem Título* (série *peregrina*) (2013) Local: Distrito Federal, Universidade de Brasília, *Campus Darcy Ribeiro*. Foto: Luisa Leda .....11
- Figura 2 – Thiago Pinheiro. *Sem Título* (série *peregrina*) (2013) Local: Distrito Federal, Universidade de Brasília, *Campus Darcy Ribeiro*. Foto: Luisa Leda .....15
- Figura 3 – Thiago Pinheiro. *Sem Título* (série *peregrina*) (2013) Local: Distrito Federal, Universidade de Brasília, *Campus Darcy Ribeiro*, Galeria Espaço Piloto. Foto: Luisa Leda .....16
- Figura 4 – Thiago Pinheiro. *Sem Título* (série *peregrina*) (2013) Tela sobre acrílica sobre parede. 28 x 337 x 4 cm. Local: Distrito Federal, Universidade de Brasília, *Campus Darcy Ribeiro*, Galeria Espaço Piloto. Foto: Luisa Leda .....17
- Figura 5 – Thiago Pinheiro. *Sem Título* (série *peregrina*) (2013) Tela sobre acrílica sobre parede. 28 x 337 x 4 cm. Local: Distrito Federal, Universidade de Brasília, *Campus Darcy Ribeiro*, Galeria Espaço Piloto. Foto: Luisa Leda .....18
- Figura 6 – Cornelius Norbertus Gijsbrechts. *Trompe l’oeil. The Reverse of a Framed Painting* (1670) Óleo sobre tela. 87 x 66 cm. Fonte: <http://www.smk.dk/> .....19
- Figura 7 – Cornelius Norbertus Gijsbrechts. *Trompe l’oeil with Studio Wall and Vanitas Still Life* (1668) Óleo sobre tela. 118 x 152 cm. Fonte: <http://www.smk.dk/> .....20
- Figura 8 – Roy Lichtenstein. *Esticador* (1968) Óleo e magna sobre tela. 91,8 x 117,2 cm. Fonte: <http://www.lichtensteinfoundation.org/> .....21
- Figura 9 – Richard Jackson. *Rennie 101* (2010) Tinta acrílica, madeira, dezoito telas. 300 x 1000 cm. Fonte: <http://www.renniecollection.org/> .....23
- Figura 10 – Richard Jackson. *Rennie 101* (2010). Fonte: <http://www.flickr.com/photos/manitobamuseum/> .....24
- Figura 11 – Thiago Pinheiro. *Sem Título* (série *peregrina*) (2013). Local: Distrito Federal, Taguatinga, QSB 12/13. Foto: Luisa Leda .....28
- Figura 12 – Richard Serra. *Tilted Arc* (1981) Aço. 365,7 x 3657,6 x 30,45 cm. Local: Nova York, Manhattan, Federal Plaza. Foto: James Ackerman. Fonte: <http://www.tate.org.uk/> ....29
- Figura 13 – Richard Serra. *Tilted Arc*. (1981) Aço. 365,7 x 3657,6 x 30,45 cm. Local: Nova York, Manhattan, Federal Plaza. Foto: Anne Chauvet. Fonte: <http://www.tate.org.uk/> .....30

Figura 14 – Thiago Pinheiro. <i>Sem Título</i> (série <i>peregrina</i> ) (2013) Tela sobre acrílica sobre parede. 72 x 200 x 4 cm. Local: Distrito Federal, Plano Piloto, Via S2. Foto: Thiago Pinheiro .....	31
Figura 15 – Thiago Pinheiro. <i>Sem Título</i> (série <i>peregrina</i> ) (2013) Tela sobre acrílica sobre parede. 72 x 200 x 4 cm. Local: Distrito Federal, Plano Piloto, Via S2. Foto: Thiago Pinheiro .....	32
Figura 16 – Thiago Pinheiro. <i>Sem Título</i> (série <i>peregrina</i> ) (2013) Tela sobre acrílica sobre pedra. 35,5 x 43 x 4 cm. Local: Distrito Federal, Plano Piloto, Avenida L3, Quadra 606/607 Norte. Foto: Thiago Pinheiro .....	33
Figura 17 – Thiago Pinheiro. <i>Sem Título</i> (série <i>peregrina</i> ) (2013) Tela sobre acrílica sobre parede. 68,2 x 62 x 4 cm. Local: Distrito Federal, Plano Piloto, Via S2. Foto: Thiago Pinheiro .....	34
Figura 18 – Thiago Pinheiro. <i>Sem Título</i> (série <i>peregrina</i> ) (2013) Local: Distrito Federal, Cruzeiro. Foto: Luisa Leda .....	35
Figuras 19 – Thiago Pinheiro. <i>Sem Título</i> (série <i>peregrina</i> ) (2013). Tela sobre acrílica sobre parede. Local: Distrito Federal, Plano Piloto, Via S2. Foto: Luisa Leda .....	36
Figuras 20 – Thiago Pinheiro. <i>Sem Título</i> (série <i>peregrina</i> ) (2013). Tela sobre acrílica sobre parede. Local: Distrito Federal, Plano Piloto, Via S2. Foto: Luisa Leda .....	36
Figuras 21 – Thiago Pinheiro. <i>Sem Título</i> (série <i>peregrina</i> ) (2013). Tela sobre acrílica sobre parede. Local: Distrito Federal, Plano Piloto, Via S2. Foto: Luisa Leda .....	36
Figuras 22 – Thiago Pinheiro. <i>Sem Título</i> (série <i>peregrina</i> ) (2013). Tela sobre acrílica sobre parede. Local: Distrito Federal, Plano Piloto, Via S2. Foto: Luisa Leda .....	36
Figura 23 – Lucio Fontana. <i>Conceito Espacial</i> (1959) Polímero sintético sobre tecido talhado. 100 x 81,5 cm. Fonte: <a href="http://www.moma.org/">http://www.moma.org/</a> .....	37
Figura 24 – Angela de La Cruz. <i>Stuck (Blue)</i> (2010) Óleo e acrílica sobre tela. 259,1 x 137,2 x 38,1 cm. (dimensões aproximadas). Fonte: <a href="http://www.lissongallery.com/">http://www.lissongallery.com/</a> .....	38
Figura 25 – Angela de La Cruz. <i>Ashamed</i> (1995). Óleo sobre tela. 32 x 24,5 x 5 cm. Fonte: <a href="http://www.lissongallery.com/">http://www.lissongallery.com/</a> e <a href="http://www.contemporaryartsociety.org/">http://www.contemporaryartsociety.org/</a> .....	39
Figura 26 – Angela de La Cruz. <i>Larger than Life</i> (2004) Óleo sobre tela. 260 x 400 x 105 cm. (dimensões variáveis). Fonte: <a href="http://www.lissongallery.com/">http://www.lissongallery.com/</a> e <a href="http://www.contemporaryartsociety.org/">http://www.contemporaryartsociety.org/</a> .....	40
Figuras 27 – Thiago Pinheiro. <i>Sem Título</i> (série <i>peregrina</i> ). (2013) Tela sobre acrílica sobre parede. 123 cm x 60 x 4cm. Local: Distrito Federal, Cruzeiro, Quadra 605. Fotos: Luisa Leda .....	41



Figuras 28 – Thiago Pinheiro. <i>Sem Título</i> (série <i>peregrina</i> ). (2013) Tela sobre acrílica sobre parede. Local: Distrito Federal, Universidade de Brasília, <i>Campus Darcy Ribeiro</i> , SG 1 – Instituto de Artes. Fotos: Luisa Leda .....	42
Figuras 29 – Resquícios da obra mostrada na Figura 28. Local: Distrito Federal, Universidade de Brasília, <i>Campus Darcy Ribeiro</i> , SG 1 – Instituto de Artes. Fotos: Thiago Pinheiro .....	43
Figura 30 – Thiago Pinheiro. <i>Sem Título</i> (série <i>peregrina</i> ). (2013) Local: Distrito Federal, Plano Piloto, Via S2. Foto: Thiago Pinheiro .....	44
Figura 31 – Daniel Buren (1968) Local: Paris. Fonte: <a href="http://www.latriennale.org/">http://www.latriennale.org/</a> .....	45
Figura 32 – Daniel Buren (1974) Local: Budapeste. Fonte: <a href="http://www.artandeducation.net/">http://www.artandeducation.net/</a> .....	45
Figura 33 – Thiago Pinheiro. <i>Sem Título</i> (série <i>peregrina</i> ) (2013) Tela sobre tinta offset sobre parede. 79 x 124 x 4 cm. Local: Distrito Federal, Taguatinga, QSB 12/13, Bloco A. Foto: Thiago Pinheiro .....	46

## 1. INTRODUÇÃO

A peça central que gera as análises e questões que cercam este trabalho se encontra nos processos e formas de ocupação correspondentes às obras que compõem a série *peregrina*. O caráter crítico abordado no texto serve como meio de instigar os problemas e limites formais e históricos presentes na obra de arte e, mais especificamente, no que toca o campo da pintura.

A série de trabalhos se apresenta por meio da utilização dos elementos da pintura de cavalete (a tela, tinta e ação do artista) modificando seus modos de execução e apresentação, onde a partir da ação projetada surgem estruturas diversas ao campo da pintura. A tela mostrada ao avesso revela seu corpo formal, que na pintura tradicional permanece escondido pela tinta – camuflagem que planifica a tela – e, ainda, utilizada como ferramenta, é colocada como aquela com o que é possível também “pintar”. No entanto, a pintura chega dentro destes trabalhos como um panorama histórico de onde partem outras reflexões ligadas ao campo do objeto, revelado pelas operações, de certo modo advindas da escultura, e pela abordagem espacial daquilo que é tinta e daquilo que é tela na obra.

A tinta desdobra-se em outras potencialidades, no caso, mais utilitária, que expressiva. Dentro da sua força histórica, onde a tinta serviu aos pintores como meio de iludir os olhos, conservar signos e concluir o poder de expressão de grandes obras, é possível, por este parâmetro, que na série *peregrina* ela se torne subutilizada, pois aqui ela é eleita, principalmente, a outra função: a de pendurar (o que fundamentalmente é feita por fios, pregos, parafusos etc.). Quando ela é aprumada no contexto tradicional da pintura, ou seja, quando aparece de fato, a tinta recobre o vácuo preenchido pela ausência dos fragmentos do objeto tela, quando estes são desprendidos de sua rigidez icônica.

Como estruturas iconoclastas, esses elementos vão até suas matrizes de apresentação – as paredes – formadas pelas instituições “museu” e “galeria”. Entretanto, outro aparelho espacial para ocupação que aparece como foco é compreendido pelas ruas, ou seja, as obras são escolhidas a habitarem a parte de fora da casa – local, antes, conhecido apenas pela pintura muralista.

Essa pesquisa busca experimentar a quebra dos limites da pintura, a fim de estruturar conceitos que geram rupturas na tradição deste campo da arte e dos locais já votados a ele. A “moldura” é problematizada, ainda, por outro tipo de enquadramento localizado no quadro estético criado pelo ambiente dos museus e galerias. Mesmo assim, partir da ocupação da ruas aparecem outros limites diversos que se agregam ao trabalho: poluição visual, segurança pública, necessidade de rapidez na execução, fragmentação do espaço de apresentação, tudo isso compete ao espaço urbano e leva ao artista a construir um vocabulário diverso aos procedimentos espaciais de uma galeria, ou de um museu.

A partir disso, será constituída a investigação feita a partir da aproximação e distanciamento em relação ao trabalho de outros artistas, a fim de posicionar certas questões fundamentais as obras nas formas e modos de apreensão, expressão e ocupação das obras que compõem a série *peregrina*.

## 2. CUIDADO: FRÁGIL!

Do Caderno de um Peripatético

O melhor é pensar apenas imagens:  
uma sala sem ninguém, por exemplo,  
com gaiolas de passarinho vazias...

(Mario Quintana)



Figura 1 – Thiago Pinheiro. *Sem Título* (série *peregrina*) (2013)

A série de trabalhos intitulada *peregrina*, foco central das questões presentes neste texto, apropria-se de alguns elementos presentes na vasta história da pintura e, conseqüentemente, da história dos hábitos e modos de ocupação dos espaços votados a ela. De antemão, é necessário enfatizar o caráter do abandono da função tradicional da tela como suporte para a ação de pintar. O objeto “tela” em si não é abandonado, pelo contrário, ele é imprescindível. Entretanto, não é utilizado como aparato, mas, na verdade, está como meio aplicador da ação e elemento constituinte do próprio fim (a composição do trabalho). A tela não será encontrada como o campo de batalha das pinceladas explosivas e afoitas de um

pintor ansioso em se expressar. Não será trilha de movimentos furtivos do artista, que se devota a perfeição de não deixar rastros por onde caminha. Nem se posicionará como palco para se arrastar corpos femininos entintados de azul.

Por agora, o texto limita-se a formular uma análise feita a partir de referências dentro da história, teoria e crítica da arte que tocam a obra presente e que a relaciona ao modo de sua inserção dentro do ambiente dos museus e galerias. Mas, para isso, antes é necessário apontar as funções desempenhadas por estas instituições e suas consequências dentro de todo um sistema político, social e comercial da arte.

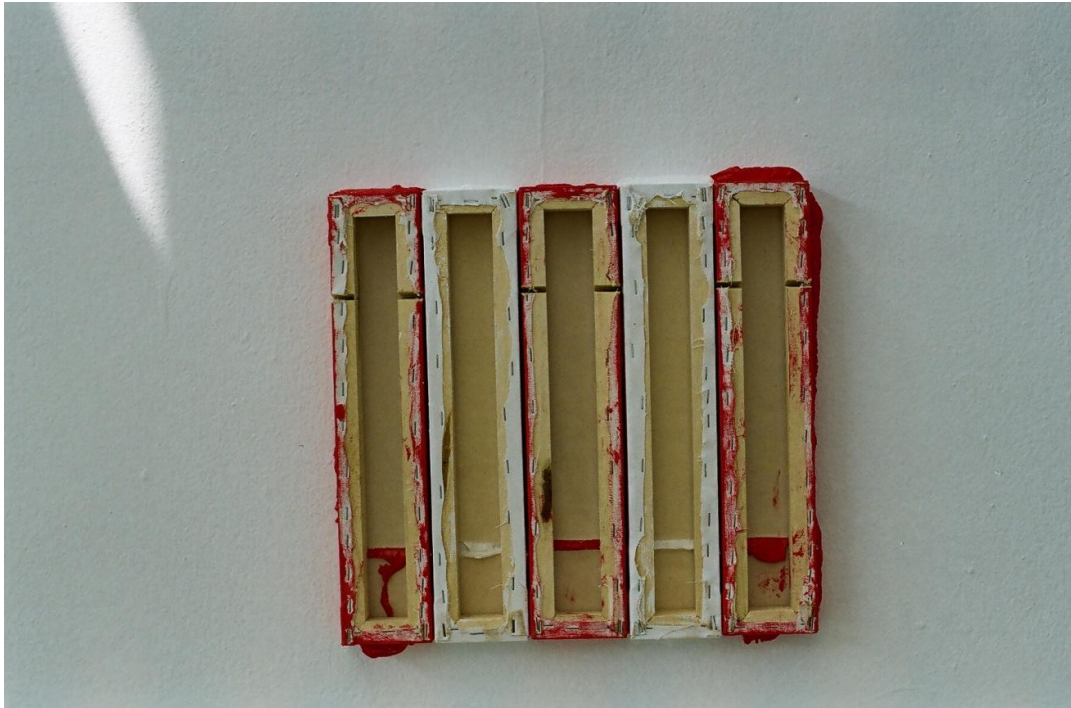


Figura 5 – Thiago Pinheiro. *Sem Título* (série *peregrina*) (2013).  
Tela sobre acrílica sobre parede. 43,5 x 43,5 x 4 cm.

Com este fim, através da análise de Daniel Buren, são evidenciadas as funções dos museus e galerias, porém o autor não as diferencia, visto que foca na constituição de ambas ao longo do tempo. A partir disso, ele emparelha o desempenho social e a força histórica das duas instituições fazendo uma síntese de suas estruturas comuns. Apesar do título do texto que apreende tais questionamentos – “Função do Museu” (1973) – enfatizar apenas o aparelho museológico, Buren afirma que as duas se apresentam como lugares privilegiados com um triplo papel: estético, econômico e místico. O papel estético apresenta-se no “quadro”

(aspecto “físico e moral” impresso pelo museu), “o suporte real onde inscreve-se – compõem-se – a obra. Ao mesmo tempo, é o centro onde se processa a ação e ponto de vista único da obra (topográfico e cultural)”, sua morada e refúgio. O papel econômico está intimamente ligado ao místico. O primeiro suscita o “valor mercantil” atribuído à obra pela instituição que a privilegia, conserva e divulga assegurando assim o seu consumo. O segundo se traduz na maneira como garante “imediatamente o status de “Arte” a tudo que expõe com credulidade, ou melhor, baseado no hábito de desviar *a priori* todas as tentativas de questionamento dos próprios fundamentos da arte, sem deixar de observar atentamente o lugar de onde parte este questionamento”. (BUREN, 2001, p. 57)



Figura 5 – Thiago Pinheiro. *Sem Título* (série *peregrina*) (2013).  
Tela sobre acrílica sobre parede. 110 x 110 x 11 cm

Diante disso, vale ressaltar que o ato de penetrar no ambiente do Cubo Branco (museus e galerias), exige certa atenção e cuidados. Tais considerações geralmente criadas ao longo da história desta instituição especializada na apresentação, comercialização (no caso da galeria) e na possibilidade da fruição de obras de arte, teve suas rupturas e consequentes transformações ligadas às ações impulsionadas pelos artistas que compuseram este cenário. A atenção exigida dentro deste corpo institucional está voltada pra seus variados códigos percebidos no que está apresentado naturalmente em sua estrutura formal (o próprio espaço e



a composição das obras) e no que é “exigido”, ou permitido dentro de um código de etiqueta (comportamento e nível de erudição).

Para cada tipo de ocupação são sublinhadas diferentes cláusulas de um contrato social velado, que se delinea conforme os parâmetros e “consentimentos” dados a cada época e sociedade. Seja essa ocupação a do visitante, do artista, do curador, dos vigilantes, seja a dos próprios arquitetos do local, nenhuma delas está excluída da existência, mesmo que inconsciente, dos cuidados necessários para adentrar neste espaço.



Figura 5 – Thiago Pinheiro. *Sem Título* (série *peregrina*) (2013).  
Tela sobre acrílica sobre parede.

Ao comungar com o do Cubo Branco – seja ele branco, ou de qual cor ele se apresentar –, a princípio, é possível reparar que ele possui uma carcaça e um interior, talvez inofensivos, afinal, ele é apenas mais uma das inúmeras presenças arquitetônicas que

podemos encontrar em uma cidade. No entanto, todo corpo arquitetônico, ao ser planejado e ocupado, é revelador dos hábitos e modos de uma sociedade relacionar-se com o que está dentro do espaço, e, ao mesmo tempo, com o que está fora. No Cubo Branco isso não seria diferente.

Brian O’Doherty (2002, p. 3) coloca que a “galeria ideal subtrai da obra de arte todos os indícios que interfiram no fato de que ela é “arte”. A obra é isolada de tudo o que possa prejudicar sua apreciação de si mesma”. Blindada dessa maneira, a obra se apresenta longe do alcance de existir de forma natural em si mesma. Acolhida e conservada pelos museus e galerias, ela é assegurada dos efeitos de qualquer intempérie. Dificultar o desfecho inevitável de objetos artísticos compostos por materiais frágeis, como tecidos, tinta, madeira, carvão, vidro etc., atesta ao Cubo Branco seu caráter de refúgio para artistas e suas obras.

Isto era/é uma maneira – dentre outras – de evitar a temporalidade/fragilidade de uma dada obra de arte, conservando-a artificialmente “viva” e provendo-a de uma aparência de imortalidade que servirá de modo notável ao discurso que a ideologia burguesa dominante ventila. É preciso dizer mais? Trata-se, nada mais, nada menos da aceitação feliz do autor da obra, isto é, o artista. (BUREN, 2001, p. 58)

Através destes mecanismos, os quais Buren (2001, p.58) chama de “mecanismos paralisantes”, aceitam-se como já dados este sistema de organização e suas funções. No meio desse ciclo apresenta-se uma peça chave para a validade de tais mecanismos: o artista. Levado pela promessa de durabilidade de sua obra, e mais ainda, a possibilidade desta ser acolhida dentro de todo o aparato de apanágios do museu, o artista aproveita a estrutura dada e, assim, credita, voluntariamente, garantia a ilusão de adiar certo “fim”: o do questionamento da obra. Quem sabe, ele almeje até evitar mais outro desfecho, ao incluir o suposto “fim” do questionamento de si mesmo.

Tais funções aderem à figura do Cubo Branco o que podemos chamar de “enquadramento”, disposto por sua própria estrutura formal e social, que abriga, comercializa, privilegia, conserva e agrega valor histórico, social, político e mercantil à arte. Os museus constroem certo ponto de vista de uma obra de arte, pois é de seu interesse que esta seja reconhecida, aceita e lembrada como parte de um contexto histórico e social, o que pode ser revelado muitas vezes, de maneira mais sintética, dentro do que chamamos de “estilo artístico”.



O museu não apenas conserva e por isso perpetua, como também reúne em seu seio. O resultado deste processo acentua o papel estético do Museu, constituindo o ponto de vista único (cultural e visual) de onde as obras poderão ser apreendidas, campo fechado onde a arte se molda e sucumbe, esmagada pelo enquadramento que a apresenta, que a constitui. Esta reunião dá lugar a simplificações e assegura um peso histórico-sociológico que reforça a importância preponderante do suporte (o Museu, a Galeria) na medida em que este mesmo suporte é ignorado. Há uma história, um volume, uma presença física, um peso cultural igualmente tão importantes quanto o suporte sobre o qual se pintam, ou esboçam-se traços (incluindo-se todo material esculpido, todo objeto transportado, todo discurso... inscrito no lugar Museu). (BUREN, 2001, p. 59)

A partir de tais questionamentos sobre este “suporte” – a instituição Museu e Galeria – cabe enunciar algumas das características da série *peregrina*, de maneira a formular seu caráter crítico e formal.

### **2.1. Um corpo chamado “avesso”**

Na série *peregrina*, a tela é disposta apenas como e pelo o que ela é: uma tela. Ou seja, um corpo composto por uma estrutura de madeira e tecido. Por vezes, está rasgada e quebrada ao meio, nos cantos, no centro, fatiada e dobrada. Às vezes, intacta, mas não “inteira”, pois sua face conhecida apresenta-se oculta. Destituída de sua máscara – a própria pintura – ela mostra suas entranhas. Ao avesso, revela seu esqueleto e sua fragilidade. Torna-se hostil a sua antiga camuflagem de pigmentos que a obrigava à incumbência do risco da criatividade do artista. A tinta, que antes a escondia, agora serve à tela.

Agora com o caráter próprio de um objeto, ela deixa de peregrinar por museus e galerias, ao bel prazer de seus “possuidores”. Não necessita mais ser pendurada, animada por iluminação especial, ou tocada, estritamente, pelos olhos do espectador, ao passo que não depende mais dos meios de sobrevivência e apresentação oferecidos pelos museus. Garantir sua durabilidade se torna guerrear com o próprio espaço e suas restrições de deslocamento. E os museus e galerias, como as marés dos rios e oceanos, vivem deste eterno ciclo entre o encher-se e o esvaziar-se (vide exposições *O Vazio*, de Yves Klein, e *O Pleno*, de Arman). Conservar tais *peregrinas* significa não levar em conta a aptidão de sua materialidade em destituir-se de posse.



Figura 2 – Thiago Pinheiro. *Sem Título* (série *peregrina*) (2013)

Toda peregrina, ou peregrino se apóia em uma atitude que vai ao encontro de algo, por vezes abstrato, e que uma hora ou outra sua caminhada pode chegar ao fim. Este encontro, aqui, reside em um estado de desapropriação daquilo que lhe foi dado, sua história e seus privilégios. A obra em si, permanece inerte, mas não será mais dada apenas aos olhos. Será oferecida a todos os sentidos necessários, pois o foco, qualidade funcional do globo ocular, imprescindível para distinguir a topografia (figura e fundo) em uma figura plana, será dispensável para sua apreensão. O que se pretende oferecer está compreendido no campo físico ocupado pela tela e pela tinta (seu estado material), e é nisto que reside sua potência em aquecer a ativação de outras questões menos sensoriais, quanto ideológicas.

Ainda, valendo-se do que toda pintura de cavalete é composta (tela, tinta e ação do artista), esta série torna este conceito incabível, pois a alteração na operação destes elementos reformula seu conteúdo formal. A tinta se faz presente pela ocupação que o corpo da tela atinge no espaço. E ao avesso, este corpo e seu interior ganham vida, se dilaceram, se afastam, se conjugam em si mesmo. Dessa maneira, o objeto não é mais conjugado pelo verbo “pintar”. Assume outras qualidades, como de elemento compositivo da obra, que é levado por outro caráter assumido pela tela: o de ferramenta (objeto de uso), sendo assim, é a própria tela o que “pinta”.



Figura 3 – Thiago Pinheiro. *Sem Título* (série *peregrina*) (2013)

“Pintar” ou “pintura”, na realidade, não são bem as palavras finais. A existência do objeto se mescla com a ativação da matéria “tinta”, em princípio fluida, para conceber rupturas conceituais dentro da história destes elementos neste campo de atuação. A obra vagueia pelo campo da pintura, mas veste parte de sua estrutura, a fim de destituir-se da rigidez de seus limites formais e de sua anatomia planificada.

A tinta é posta na parte da frente da tela (figura 3, p. 16), que por vezes, é esfregada ao avesso sobre seu suporte físico – a parede (figura 4). Assim, a tinta, depois de sua secagem, possibilita a relação simbiótica entre a tela e o suporte físico. A parede, por sua vez, segmenta a ativação de todo um aparelho conjugado, também, por outras paredes, pelo teto e pelo chão, ativando o olhar para a estrutura do entorno da obra e, assim, torna-se mais complexa dentro do seu enquadramento crítico e arquitetônico: o Cubo Branco.

O processo que encadeia esta ruptura não seria exatamente “desconstruir, mas tentar outro tipo de construção. (...) Não se pode desconstruir um objeto que se desconhece”. (BUREN, 2001, p. 142)



Figura 4 – Thiago Pinheiro. *Sem Título* (série *peregrina*) (2013)

Baseado nesse pensamento, o que se encontra nestas obras pode ser considerado produto de um desmembramento do que é formulado acerca do que constitui a pintura de cavalete – dentro do campo de ação voltado a tela e sua superfície pictórica –, que preza por um efeito comum ao legado de sua tradição, a desativação do corpo da “tela” e a simples negação do enquadramento realizado por outro suporte ao qual ela pertence: o institucional (museus e galerias).



Figura 5 – Thiago Pinheiro. *Sem Título* (série *peregrina*) (2013).  
Tela sobre acrílica sobre parede. 28 x 337 x 4 cm.

O’Doherty evidencia a rigidez formal do próprio material que comporta o espaço pictórico da pintura de cavalete e os mecanismos que a limitam: a moldura e a borda da tela. No entanto, o autor coloca em foco a prática dada à reprodução imagética do mundo exterior ao artista, o mundo palpável, elemento também encontrado, extensamente, na pintura muralista:

“Como a pintura de cavalete tornou-se uma porção de espaço embalada com tanto capricho? A descoberta da perspectiva coincide com o surgimento da pintura de cavalete, e esta, por sua vez, confirma o compromisso do ilusionismo inerente à pintura. Existe uma relação peculiar entre um mural – pintado diretamente na parede – e um quadro pendurado na parede: a parede pintada dá lugar a um pedaço de parede portátil. Os limites são definidos e emoldurados; a miniaturização torna-se uma forte convenção que mais colabora para a ilusão do que a contradiz. (...) Na verdade, os murais projetam vetores desnorteantes e ambíguos com os quais



o observador tenta apurar-se. O quadro de cavalete na parede indica-lhe rapidamente o lugar exato onde ele deve colocar-se.” (O'DOHERTY, 2002, p. 6 e 8)

Mesmo diante de tal modo de construção da imagem na pintura de cavalete, é dentro desse sistema de reprodução do mundo, materialmente reconhecido por olhos perspicazes e reinterpretado por mãos astutas, que encontramos a obra de Cornelius N. Gijsbrechts, pintor neerlandês do século XVII. Utilizando o procedimento *trompe l'oeil* e a partir do tema “natureza morta”, ele realizou obras que, de uma forma ou de outra, levanta o assunto da quebra do posicionamento comum do espectador frente a uma pintura, como ocorre na obra do artista *Trompe l'oeil. The Reverse of a Framed Painting* (figura 6). Ao mesmo tempo, que o artista se utiliza da idéia que resguarda a supressão do corpo real da “tela”, com a utilização do suporte pictórico e o domínio apurado da técnica, Gijsbrechts tenta o observador a confrontar-se com a idéia que é vedada em outras pinturas *trompe o'loeil*. Ele expõe pela representação a idéia daquilo que existe por trás de qualquer pintura de cavalete: o corpo do próprio objeto arquitetado para enganar os olhos, fato enfatizado pelo próprio título da obra.



Figura 6 – Cornelius Norbertus Gijsbrechts. *Trompe l'oeil. The Reverse of a Framed Painting* (1670)  
Óleo sobre tela. 87 x 66 cm.



Figura 7 – Cornelius Norbertus Gijsbrechts. *Trompe l'oeil with Studio Wall and Vanitas Still Life* (1668)  
Óleo sobre tela. 118 x 152 cm.

Como em outras obras do artista, *Trompe l'oeil with Studio Wall and Vanitas Still Life* (figura 7) evidencia o tema da pintura de outra pintura, mas colocando, também, outros fatores como a efemeridade da existência humana, representada pela caveira (elemento simbólico comum em obras que se utilizam da figura da morte e dos motivos *Vanitas*). O artista revela na obra outra obra ainda não terminada, ou, simplesmente colocada em um chassi provisório. As ferramentas do pintor e pequenos retratos de figuras semelhantes entre si, também, estão ali dispostas. Entretanto, nestas duas obras, existe a apreensão de uma ausência, a do próprio artista. Os objetos representados, espalhados no entorno da tela que figura a caveira, recortam de forma brusca o espaço representativo devolvendo ao observador um microcosmo do estúdio. Embora, nesta pintura, especificamente, estejam em primeiro plano estes outros elementos, a pintura que fala sobre a própria pintura está novamente

presente como, inclusive, outro dos seus suportes, aqui colocado na presença da parede do ateliê.

Com tema semelhante, na série de *Esticadores* (figura 8), feitas por Roy Lichtenstein na década de 60, pode-se ver a mesma figura (a tela) posta nas obras de Gijbrecchts do avesso, como, também, com algumas de suas partes “recortadas” ou “subtraídas”. A diferença entre as duas se soluciona dentro do estilo, o que transfere questões um tanto divergentes na escolha do modo de execução da obra e do que ela, assim, possa transparecer aos sentidos do observador. Mas, ainda assim, os trabalhos sugerem uma questão intrínseca ao espaço ocupado pela pintura e pelos olhos de quem a vê: “Quando nos encontramos no recinto da galeria, será que, numa inversão peculiar, nós não acabamos *dentro* do quadro, olhando para um plano opaco exterior que nos protege de um vazio?” (O’DOHERTY, 2002, p. 37)

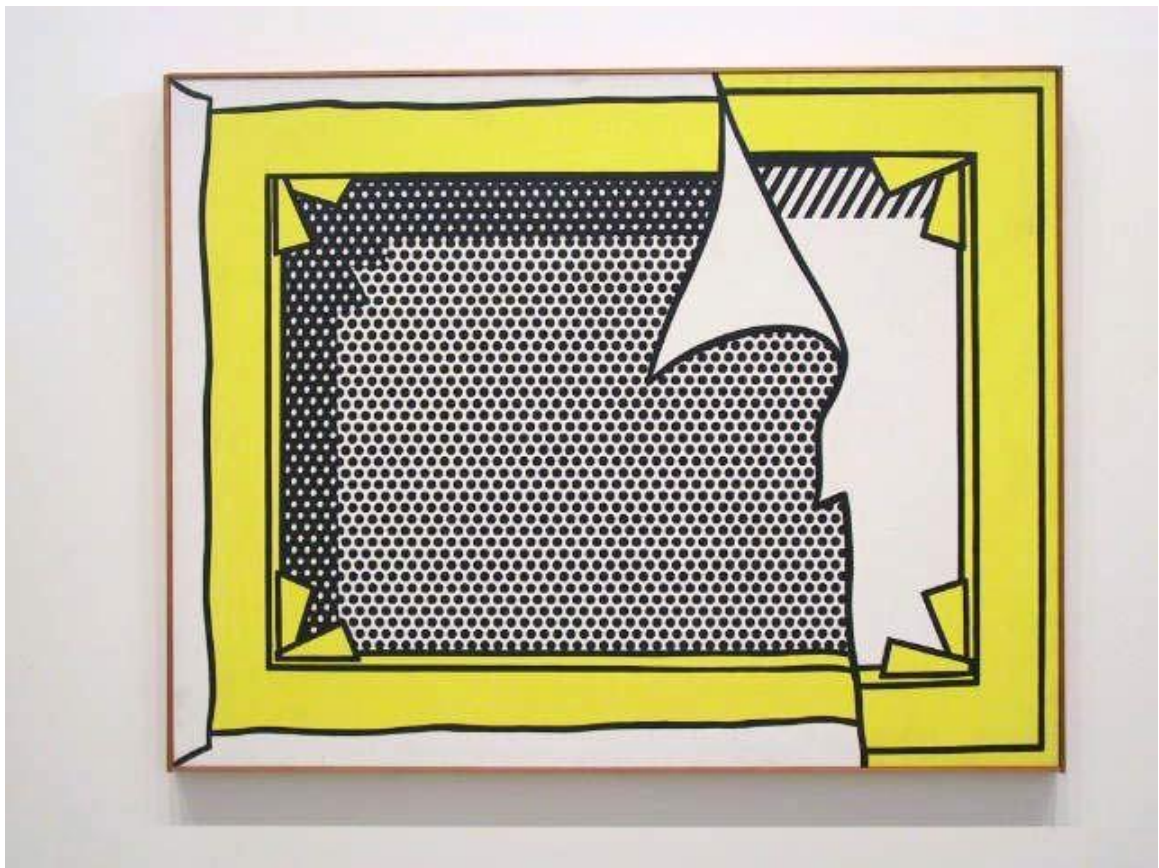


Figura 8 – Roy Lichtenstein. *Esticador* (1968). Óleo e magna sobre tela. 91,8 x 117,2 cm.

Ao se instalar as próprias telas ao avesso dentro da galeria, esse vazio, possivelmente, se aglutine de forma mais densa em seu entorno e a presença do visitante, como mera pessoa agonizante em sensações, se rompa em direção a constituição de um fruidor do objeto artístico e, desta maneira, a aparente liberdade de ação oferecida ao artista no ambiente da galeria se



transmute na possibilidade de realização da experiência daquele que se permite a apropriar-se da obra como coisa e situação incompleta e não isolada.

Esta inversão material da própria tela é algo que reside, também, em algumas obras do artista Richard Jackson. Envolvido por uma produção voltada para o assunto da pintura mesclada a propostas de instalações, muitas vezes em grande escala, Jackson atualiza a “técnica” da pintura utilizando-a em favor da emancipação do espaço pictórico, tanto pela busca pelo corpo formal da tela para a aplicação da tinta, como pela utilização de suportes inusitados como estátuas, urinóis entre outros. Por vezes, faz uso do suporte tornado tradicional da pintura, a tela, utilizando-o como ferramenta tanto para a aplicação da tinta, quanto para a construção de corpos escultóricos compostos pelo empilhamento de centenas de telas.

Uma de suas instalações, realizada em 2010, é, aqui, fundamental, devido à abordagem que Jackson optou no modo de execução e apresentação da obra *Rennie 101* (figura 9, p. 23), apresentada na galeria Wing Sang por motivo da apresentação da coleção Rennie, pertencente ao *marchand* Bob Rennie.

Contexto, processo e produto estão igualmente aparentes em um quebra-cabeça visual e cognitivo que desordena as convenções dos ambientes feitos para a arte ser exposta e recebida. Em efeito, a obra representa nada mais do que a problemática da pintura. E com relação ao título, que carrega o nome do benfeitor do artista, é uma referência genérica para um trabalho em curso inicial? Uma suspeita é de que o artista está tentando dar uma lição ao seu patrocinador, ou, no mínimo, inserindo-o na reflexão densa do trabalho.

Um exercício em opacidade e de desejo frustrado, este arranjo digressivo leva o fruidor e o colecionador – outra vez o título vincula a obra a seu colecionador – a ponderarem sobre o valor do trabalho artístico e a aura da pintura de cavalete; tal valor, como o de propriedade, é sempre assunto para divagações dentro do mercado de arte. (Tradução nossa)<sup>1</sup> (BURNHAM, 2010, p. 337)

---

<sup>1</sup> “Context, process, and product are all equally apparent in a visual and cognitive puzzle that messes with art world conventions of display and reception. In effect, the work represents no less than the problematization of painting. And what of the title, bearing the artist’s benefactor’s name and the generic reference for a beginner’s course work? One suspects the artist is trying to teach his patron a lesson, or at the very least incorporate him into the work’s dense reflexivity.

An exercise in opacity and frustrated desire, this desultory arrangement leaves the viewer and the collector – again the title binds the work to its owner – to ponder the value of artistic labor and the aura of easel painting; value which, like that of real estate, is always subject to the vagaries of the market.” (BURNHAM, 2010, p. 337)



Figura 9 – Richard Jackson. *Rennie 101* (2010). Tinta acrílica, madeira, dezoito telas. 300 x 1000 cm

*Rennie 101* ocupava a parede localizada de frente para a porta de um dos andares da galeria. Diante da sua grande escala em relação ao resto do espaço, era como se a obra saudasse os visitantes. Uma série de borrões semicirculares e multicoloridos, aplicados diretamente na parede, apresentavam-se parcialmente cobertos por 18 telas presas a parede por suas partes frontais, ou seja, ao avesso. Arranjadas como se as quinas das telas estivessem alinhadas ao centro dos borrões, pareciam mostrar que cada uma daquelas telas fora utilizada para a aplicação dos próprios borrões (figura 10, p. 24). “De fato, o suporte tradicional torna-se o meio de execução da obra e assim, finalmente, ele coloniza seu hospedeiro.” (tradução nossa)<sup>2</sup> (BURNHAM, 2010, p. 337)

Na obra de Jackson, não é mais a representação do avesso e o jogo de impressões ou descréditos do olhar que estão em jogo (salientando que, no caso, dos *Esticadores de Lichtenstein*, estes permanecem imbuídos de uma pista irônica para a discussão sobre o uso da superfície pictórica). Contudo, em *Trompe l’oeil. The Reverse of a Framed Painting*, Gijsbrechts dê um indício que pode gerar, de forma simples, uma indagação no observador:

---

<sup>2</sup> “That is to say, the traditional support has become the means of execution of a work that ultimately colonizes its host.” (BURNHAM, 2010, p. 337)

uma pequena nota com duas letras pintada pelo artista como se estivesse fincada na tela. Gijsbrechts deixa um rastro, uma pequena porção de mistério que atrai a frequência do olhar para a pintura. Este indício age como um ponto de referência para o que possa se remontar ao toque, caso a tela em si seja, de fato, virada ao contrário.



Figura 10 – Richard Jackson. *Rennie 101* (2010)

A negação da apresentação usual das telas em *Rennie 101* surge para enfatizar ao espectador o fato deste estar presente num espaço real, o espaço da galeria, suprimindo qualquer outro referencial. Além disso, o uso das telas é relacional à própria linguagem (pintura) que a elevou a seu patamar de objeto artístico ou de luxo, embora em seu uso como ferramenta semelhante a uma grande espátula, torne-se um objeto desconexo a sua função comum ao assumir o papel de ferramenta utilizada, assim, com outro fim da pintura. Além disso, apesar de Jackson negar, em parte, o efeito da tinta sobre a tela, dissolvendo sua superfície tradicional, ele expõe a matéria bruta que o visitante, antes, esteve sempre a significar repetidamente. Não só a tela é o que é, mas, também, o visitante não estará mais envolto por sua própria ausência, pois sua figura está tentada a outros sentidos mais próprios.

Para o visitante – figura transitória dentro dos museus e galerias – a negação de sua presença preponderante para o questionamento da obra torna-se evidente, *a posteriori*, no distanciamento entre ele e as instituições que abrigam a arte. Se o museu aliena a obra de qualquer questionamento e a arte torna-se arte, a partir, apenas, dos questionamentos dos críticos e dos outros artistas, qual é a função do visitante? O museu torna-se um local de mera contemplação e deleite estético permeado pela transfiguração fugidia do olhar do visitante. A arte, que então poderia ser discutida e questionada, e, quem sabe, provocar outras relações, torna-se *status* elegido por uma parcela pequena do público, aquele especializado. Buren diz que esse distanciamento está aderido ao processo de reclusão dos artistas ao ambiente dos museus. Nesse sentido o autor afirma:

Essa reclusão *intramuros*, de início positiva – possibilidade de constituição de uma vanguarda, de adquirir uma relativa liberdade, formação de mercado específico ao intercâmbio das obras, instauração de diálogo entre artistas e amadores, etc. – aproximadamente desde a Segunda Guerra Mundial, começou pouco a pouco a produzir muito mais defeitos do que vantagens: a vanguarda foi gradativamente se vulgarizando, tornou-se institucionalizada, esclerosada; a liberdade de criar foi aos poucos sendo substituída por uma corrida desenfreada ao *gadjet*; o diálogo com o próprio público especializado retraiu-se e se tornou na melhor das hipóteses um diálogo entre os próprios artistas, em seguida entre os jornalistas das revistas de arte e os organizadores de exposições, até, provavelmente em futuro próximo, vir a se anular, com o fim das galerias, dominadas pelos financistas que, através dos salões de leilão, gerem a seu bel-prazer os valores aceitáveis e os recusáveis.

Espero que me desculpem por não desenvolver ainda mais as vantagens e os efeitos perversos do museu, mas devo dizer que o hábito do museu, ou seja, o hábito de há mais de cem anos trabalhar, conscientemente ou não, para um público específico e por vezes esclarecido, afastou de modo drástico o artista de um público também potencialmente esclarecido, mas não especializado, cuja educação artística sobretudo nunca foi realizada. (BUREN, 2001, p. 173)

Por esse motivo, a decisão de ocupar a parte de fora destas instituições, ou seja, a rua torna-se importante para a busca de outras formas do fazer artístico, o que, conseqüentemente, exige a construção de um vocabulário diverso ao que é aplicado nos museus. No entanto, no museu, ou na galeria, o visitante está predisposto a ver algo que é a própria “arte”, enquanto nas ruas ele se torna o passante que, geralmente, está concentrado em enxergar as rotas e itinerários que o levarão à conclusão de suas operações cotidianas. Essa é uma das barreiras que se encontrarão quando a arte se apresenta no ambiente para o qual ela não está predisposta a ser reconhecida como tal.

Outra dificuldade para a ocupação artística das ruas está no fato de que a cidade é carregada de “poluição visual”, os ruídos sonoros, a segurança pública, as pichações, outdoors, a amplitude infinita dos espaços, a desigualdade entre as relações sociais, muito do que dificilmente encontraremos no interior de um “Cubo Branco”. Buren adverte: “Não é uma

realidade alegre, e não vai ser simplesmente através do surgimento da obra que a educação jamais fornecida, portanto jamais recebida, poderá da noite para o dia se empreender.” (BUREN, 2001, p. 173 e 174)

No entanto, se nós, artistas, permanecemos ativos apenas dentro deste Cubo é somente o “Branco” (cor que nem sempre, mas, geralmente, confere a neutralidade aparente ao ambiente dos museus e galerias) que nossa arte virá a conhecer e, conseqüentemente, é este o ambiente que saberemos lidar.

Já nas ruas, a relação entre a arte e o público é materialmente viva e a tendência é à efemeridade. Os atritos que rodeiam a obra são latentes, seja essa arte autorizada ou não. Variáveis subtraídas e suprimidas pelos museus, como o tempo (variável natural do clima) que age sobre a obra, e o vandalismo, a recusa, a censura, a denúncia e até a violência do próprio público em relação ao artista e a obra tornam-se possíveis e, dependendo do que está sendo feito ou mostrado, prováveis. Estes fatores estão enfatizados aqui, devido à escolha de ocupação não autorizada do espaço urbano, no qual a série peregrina se insere. Essa forma de estar nas ruas de forma não autorizada necessita de outros comportamentos e ética subliminar – podendo ser seguida ou não, com suas respectivas conseqüências –, mas não precisará mais da etiqueta dos museus. No museu, o artista é mais “um”. Na rua, o artista não é “ninguém” e sua “arte”, em princípio, não é legitimada pelos meios da história, dos carimbos de autenticação, dos colecionadores, ela estará lá e pode até ser que nem seja vista.

Com essas ressalvas e escolhas saio de casa, do Cubo Branco, da universidade, daqui que já é legitimado, em direção à rua... no beco, nas estradas, nos prédios, nas passarelas, nos cantos esquecidos, nas encruzilhadas... E, assim, surge uma pergunta: O que poderia ser dito à rua, que ela já não saiba?

### 3. DE CASA PRA RUA... DA RUA PRA ONDE?

**Epígrafe.**

Acredite: a vida lhe dará poucos presentes.  
Se você quer uma vida, aprenda... a roubá-la

(Lou Andreas-Salomé)

Por efeito da entrada da série *peregrina* no espaço público, suas obras começam a se posicionar de forma a tornar mais clara a importância da presença do observador (os passantes) através de sua respectiva ação sobre o trabalho. Além disso, a efemeridade da matéria que compõe a obra é acelerada neste espaço em uma escala mais latente. A presença ou o cunho de “artista”, inclusive, torna-se não mais importante, ou evidente em si. Sua atuação, mesmo que individual, pode tanto ser imaginada como feita por um grupo de profissionais da área, ou ainda, ele nem será considerado como tal. Após a execução do trabalho, é a vez do público decidir sobre o seu andamento, ou seja, a continuidade da obra residirá numa ação construída coletivamente, e não mais por um circuito concebido para operar tal objetivo.

As obras da série *peregrina* agora se encontram estendidas no palco da construção da memória dos fatos fragmentados e coletivos. Na encruzilhada, interseção de todas as entradas e saídas, sobra os caminhos, rotas, os mapas confusos e a mudança dos mesmos. A obra se encontrará inscrita no estado vivo dessas localidades em mutação constante.

Envolta por este organismo sedado pela forma que seus habitantes vivem a variável “tempo”, esse conjunto de efemérides, a obra se torna um intervalo diante de uma arquitetura que a engloba com tendência a fazer com que ela desapareça. Porém, o rasgo que ela provoca na superfície urbana resiste como uma ferida, mesmo que pequena, neste corpo impessoal de asfalto, concreto, olhares, ruídos, passos e intempéries.

A ocupação da arte nos espaços públicos não é novidade alguma, ela é tão antiga, quanto à própria história das civilizações – por sinal, muitas destas obras públicas que vem da antiguidade, hoje, fazem parte das coleções de vários museus.



No entanto, quando o artista se volta para ocupar o ambiente urbano ele ganha duas opções para sua ação: uma autorizada (legalizada) e a outra não autorizada (ilegal). Nenhuma das duas formas está garantida em permanecer, formalmente, intacta independente da resistência do material, do peso ou do tamanho da obra. Todavia, o mais surpreendente é que a permanência da obra não seja garantida nem quando o trabalho é encomendado, ou seja, autorizado por uma demanda externa ao artista



Figura 11 – Thiago Pinheiro. *Sem Título* (série *peregrina*) (2013)

Perante as mudanças constantes que ocorrem no movimento das construções que ocupam a superfície das cidades e, ainda, sujeitas à volatilidade entre as preferências e gostos daqueles que ocupam as lideranças dos órgãos do Estado responsáveis pela ocupação pública, várias destas obras encomendadas são rejeitadas, ou removidas de seu local de origem e passam a caminhar pelo espaço urbano ao encontro de uma nova morada, ou, até mesmo, sem destinação certa, são guardadas, às vezes sem manutenção, esperando outro lugar para habitar.

As causas de remoção de obras públicas dos locais originais são variadas e os casos inúmeros. Por este caminho há vários exemplos, alguns, inclusive, famosos como é o caso da

obra *Tilted Arc* (figuras 12 e 13) de Richard Serra, instalada, inicialmente, na Federal Plaza (praça ao lado do Edifício Federal Jacob K. Javits, em Manhattan). Essa obra é amplamente comentada em várias publicações diante da visibilidade das proporções acionadas com a presença da obra no local encomendado e, também, pela polêmica gerada em volta do processo judicial, que teve como conclusão a sua remoção da praça.



Figura 12 – Richard Serra. *Tilted Arc* (1981) Aço. 365,7 x 3657,6 x 30,45 cm.

A justificativa de sua remoção foi de que atrapalhava o uso da praça e a visão dos usuários, funcionários públicos das redondezas, que não conseguiam aproveitar a amplitude da praça e que precisavam circundar a peça de aço de pouco mais de 36 metros de extensão por quase 4 metros de altura – verdadeira barreira física e visual. Mesmo assim, essa justificativa sobre o gasto público com ocupação que, teoricamente, atrapalhava a utilidade primeira do local, ignorou o gasto feito na construção da enorme fonte da praça desativada há anos, pois no seu funcionamento molhava uma grande extensão fora do perímetro do espelho d'água, devido à ação do vento, o que também impedia seu uso.





Figura 13 – Richard Serra. *Tilted Arc*. (1981) Aço. 365,7 x 3657,6 x 30,45 cm.

Walter de Maria também teve um projeto recusado em Munique, devido à ocasião dos Jogos Olímpicos, em 1972. Sua recusa veio pela questão do trabalho se apoiar em referências históricas do passado recente da Alemanha: “a ativação de uma montanha de detritos da guerra, hoje coberta de grama”. (FERREIRA, 2001, p. 88)

Embora o assunto que se apresenta diante da forma de ocupação da série *peregrina* no espaço público parta de outra maneira de inserção caracterizada pela ocupação informal, ou não autorizada, as obras de Serra e de Maria suscitam uma questão que tange esta série de trabalhos: a questão da “especificidade” de localização (*site-specificity*) da obra. E isso vale tanto para a ocupação na galeria, quanto no espaço público.

A obra *site-specific* pode variar segundo as questões abordadas, estejam elas relacionadas à sua localização, à política, à crítica social, histórica ou ambiental, entre outras. (KWON, 1997). Para a série *peregrina*, a localização espacial está baseada numa crítica

histórica e política dos termos e formas de apresentação e os privilégios dados a linguagem da pintura. Algumas vezes, essa “especificidade” não é evidente de forma simples, devido ao fato de que a obra não se apoia totalmente na espacialidade do local, às vezes, de proporção monumental.



Figura 14 – Thiago Pinheiro. *Sem Título* (série *peregrina*) (2013)  
Tela sobre acrílica sobre parede. 72 x 200 x 4 cm.

Entretanto, ao refletir sobre o modo como a obra se agrega ao espaço e, a partir disso, o que ela suscita sobre as funções dos materiais tradicionais da pintura (tela e tinta) dentro da história da arte, surge devolvida ao espaço a crítica de seus meios de apresentação e de suas funções. Porém, tal “especificidade” é mutável conforme o ambiente que ocupa. O mesmo

material também pode ocupar dimensões totalmente diversas, dependendo do espaço (possibilidade gerada pela adaptação da extensão do rastro de tinta gerada pela ruptura da tela).



Figura 15 – Thiago Pinheiro. *Sem Título* (série *peregrina*) (2013)  
Tela sobre acrílica sobre parede. 72 x 200 x 4 cm.

Na galeria e no museu, o que se apresenta mais claramente é a crítica da própria instituição e de suas funções estética, econômica e mística, já descritas anteriormente. No espaço público ocupado de forma não autorizada, estas questões não estão postas, pois nessa localidade tais funções são anuladas. E é a partir daí, que está aberto o embate sobre os questionamentos ligados a emancipação da obra em relação ao suporte “instituição” (museu/galeria).

O fato de que, em geral, a pintura esteve fadada à reclusão dos museus vira o assunto principal, enquanto as obras *peregrinas*, em si, ganham nova dimensão e passam a compor outro campo estabelecendo-se como o meio de atingir um intervalo crítico dentro da própria história da pintura. Ao alcance da rua e de todos que por ela passam, permite o assunto abordado em sua materialidade ir além, ao mesmo tempo, que deriva em um grau maior de fragilidade no confronto sensorial e ação física, até violenta, dos passantes.



As paredes do espaço público compõem uma grande “galeria” a céu aberto, porém, não mais circunscritas pelos critérios de avaliação comuns. Já a obra está sempre no limiar de perder o seu próprio *status* de “arte”, este volátil, à medida que ela passa a ser tanto ignorada, como reconhecida (quem sabe, até discutida e legitimada) por cada olhar que a percebe – medida variável dentro da extensão relativa que o indivíduo se permita a aproximar-se para interagir e observar estes objetos.



Figura 16 – Thiago Pinheiro. *Sem Título* (série *peregrina*) (2013)  
Tela sobre acrílica sobre pedra. 35,5 x 43 x 4 cm

Às vezes, as obras podem apresentar-se rodeadas por pichações, *grafittis*, propagandas, ou qualquer matéria visual (artística ou não) que abarque os conceitos de “ruído”, “poluição visual”, ou até “vandalismo” (ver figura 14, 17 e 32). Quanto a isso, a visibilidade da obra pode ser dificultada, ou até sucumbir em meio à potência dos outros

elementos de seu entorno. Mas é com isso que se revela a importância do local de sua ocupação no que toca ao que é afirmado sobre a autonomia do objeto artístico dentro do Cubo Branco, este espaço competente pela sua qualidade aparente de neutralizar o que circunda a própria obra.



Figura 17 – Thiago Pinheiro. *Sem Título* (série *peregrina*) (2013)  
Tela sobre acrílica sobre parede. 68,2 x 62 x 4 cm

Neste fator reside uma das principais diferenças entre o campo museológico e o urbano: “o argumento referente ao entorno físico, formal”. Buren aponta que, em “resumo, pode-se dizer que, no museu, o objeto na maioria das situações é mostrado isoladamente, e é ele próprio o destaque sobre o qual toda a atenção é dirigida.” No entanto, o que é visto, realmente, é uma “pseudoneutralidade como lugar de acolhimento”. (BUREN, 2001, p. 189)

Assim – a menos que o arquiteto não tenha decidido ali expor sua arquitetura de maneira permanente, à frente e defronte de todo o mundo, o que vem acontecendo com crescente frequência! – a principal função arquitetônica do museu é de tudo investir para magnificar a leitura da obra, isolada, pontificando majestosamente graças à eliminação de todos os parasitas visuais que poderiam vir a perturbá-la, como se o invólucro, físico, carnal do museu houvesse subitamente desaparecido.

(...) O museu deve constituir um cenário ideal de leitura, de tal forma ideal que alguns poderão acusá-lo de estar alienado da vida real e, por conseguinte, dela também alienar profundamente a obra. (BUREN, 2001, p. 190)

Poderia, realmente, cada obra ser independente do seu entorno físico e estético? Ao contrário do que, supostamente, seja compreendido dentro do campo museológico, Buren adverte àqueles que pretendem descer à rua, ou nela subir: “O que o museu permite à arte, a rua lhe recusa. A concorrência visual é acirrada”. (BUREN, 2001, p. 191)

Este “isolamento”, que o museu oferece à obra de arte, advém de artifícios idealistas de que obra por si mesma promove um campo de força em relação ao seu entorno, concedendo, assim, uma possível autonomia à obra. No caso da pintura de cavalete, um de seus grandes truques para alcançar tal resultado é a moldura, que se deflagra em um dos modos de enfatizar a afirmação de sua autonomia, funcionando como uma camuflagem para ancorar o campo visual do espectador. “A moldura da pintura de cavalete é tanto um receptor de emoções para o artista quanto é para o observador a sala em que ele se encontra”, compara O’Doherty (2002, p. 8).

A moldura e sua funcionalidade é outro assunto incitado pela série *peregrina*. As telas dispostas ao avesso evocam a memória de uma possível transmutação de seu chassi (esqueleto) em uma potencial moldura do próprio avesso da tela. A tinta usada, que varia entre acrílica ou offset, ganha seu sentido utilitário no ato de aderir ou grudar a tela à parede, assumindo as funções comuns aos pregos e parafusos.



Figura 18 – Thiago Pinheiro. *Sem Título* (série *peregrina*) (2013)



Sobre o chassi (possível “moldura”), ao sofrer incisões se desconstrói e outra visualidade do objeto é composta. A tela pode se desdobrar a partir de seu próprio corpo, destituindo-se de sua rigidez e, em alguns casos é acionada como pintura na parede, ou qualquer outro suporte onde se localize. Mas essa pintura surge como rastro da criação de outra estrutura espacial e gestual. Sim, a tela pinta, pois recobre com a tinta e sua cor o local onde está desmembrada, mas a cor não serve como atitude intelectual, muito menos, como busca por certo teor emocional ou sígnico. A cor aqui é apenas rastro e sua escolha aleatória. A tinta possui funcionalidade material, que vai depender da aplicação e local de ocupação da tela. A cor se estende como espectro de luz que materialmente deflagra e enfatiza a ruptura do objeto “tela”.



Figuras 19, 20, 21 e 22 – Thiago Pinheiro. *Sem Título* (série *peregrina*) (2013).

Tais discussões adentram em outra questão alimentada por Lucio Fontana nos *Concettos Spaziales* (figura 23, p. 37). Pela força da ação da tinta e dos pincéis, a tela já havia sido cavada e velada inúmeras vezes e de formas diversas, mas Fontana precisou de um pouco mais. Ele teve que agredi-la para conhecer seu interior. Com um gesto simples (a princípio, dado como demasiado violento) Fontana imprime uma marca acompanhada do desvelo da tela

e sua blindagem. “As telas monocromáticas de Fontana são antes de tudo superfície, como um campo no qual incide o evento do buraco, do corte, do rasgo. Este evento é o resultado de um gesto individual, mas não personalizado, tanto anônimo quanto específico. (TAZZI, 2001, p. 210)

Como vários outros artistas da época que pesquisavam o campo da pintura, Fontana necessitava “analisar e elucidar o significado de seus signos. Na arte, a pesquisa sígnica é o início da exigência de requestionar a razão e a função institucional da própria arte.” (ARGAN, 1992, p. 551)

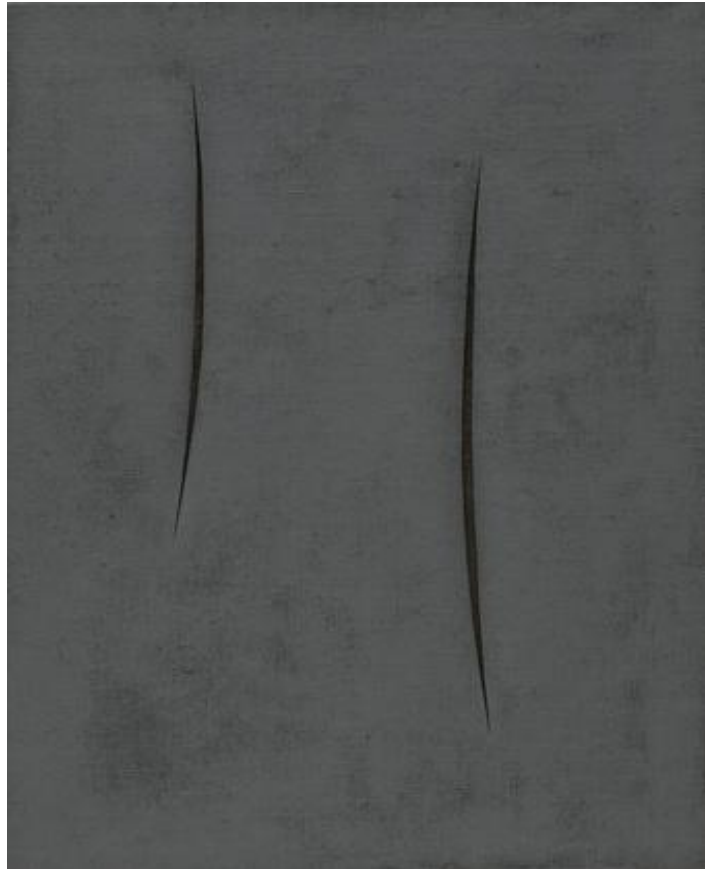


Figura 23 – Lucio Fontana. *Conceito Espacial* (1959)  
Polímero sintético sobre tecido talhado. 100 x 81,5 cm

Apesar dos furos e talhos cravados nas telas, a matéria “carnal” da superfície não sangrou, porém, transferiu luz e movimento para os monocromos. A superfície em si opaca ganhou intervalos de profundidade e mistério. “A densidade de seu *conceito spaziale* se forma no percurso do olhar”, e a partir desse olhar revela-se um estado latente daquilo que entra e



sai pelos vazados que o artista abre na tela. “As idéias de experiência e presença estão na raiz dos novos modos de constituir o espaço na obra, de redefinição da noção de objeto e da relação do sujeito com a arte”. (HERKENHOFF, 2001, p. 22)

O espaço limitado e inviolável da superfície bidimensional da tela torna-se frágil, mas ao mesmo tempo, reage em outro campo, intangível. Criam-se variáveis infinitas diante dessas aberturas. O que antes, apenas não podia ser tocado (devido às regras vigentes nos museus para manutenção do estado “puro” de suas obras), Fontana torna intangível, como a tentativa de segurar o ar com as mãos. Nem os olhos apreendem tal visão, o que ascende é a possibilidade de um imaginário desfragmentador dos limites ali rompidos na obra, como se algo (imensurável) habitasse seu interior em estado constante de renovação.

“Se a pintura morre para Fontana, morre por esgotamento de suas possibilidades plástico-espaciais, morre para se reconceitualizar e ser puro espaço. O gesto espacialista é um exercício da ciência do espaço para inscrever a luz na tela, instaurar a indagação sobre a infinitude possível no quadro, dimensionar a superfície-espaço em tempo.” (HERKENHOFF, 2001, p. 24)



Figura 24 – Angela de La Cruz. *Stuck (Blue)* (2010)  
Óleo e acrílica sobre tela. 259,1 x 137,2 x 38,1 (dimensões aproximadas).



Figura 25 – Angela de La Cruz. *Ashamed* (1995). Óleo sobre tela. 32 x 24,5 x 5 cm.

Em continuidade aos talhos precisos de Fontana, aparecem as telas “acidentadas” de Angela de La Cruz. Acidentes quase perfeitos e ocasionais, não fosse sua bela arquitetura. Pode-se comparar que a artista leva as desconstruções de Fontana a extremos, reestruturando a gestualidade bruta do artista italiano, em favor de metáforas, por vezes, emocionais. Entre a coagulação – como em *Ashamed* – e a vontade de expansão – em *Larger than Life* – espacial de suas telas, algumas alteradas de maneira que quase nem podem ser reconhecidas como tal, de La Cruz absorve estes objetos e os transformam em organismos sensoriais. Um corpo por muitas vezes abjeto, dá o ar de um bom resquício de inventário resignado a lixo, mas um lixo lustroso. Algumas destas remontam a bolsões, como *Stuck (Blue)* (figura 24, p. 38), obra que acessa o limite entre o lado interno e externo à galeria explicando ao espaço institucional seus limites através da demanda de expansão da artista.

*Ashamed* (1995), a primeira obra de uma série a que a artista chamou de *Everyday Painting*, que iria prolongar-se por vários anos, seria determinante na construção da linguagem do seu trabalho e na articulação das questões e das preocupações que lhe são subjacentes. (...) encontra seu lugar a um canto da exposição. Uma pintura que parece querer passar despercebida, esconder-se, camuflar-se no espaço; como o título indica, envergonhada, ao que supomos, de ser uma pintura, uma simples pintura, sem qualidades estéticas assinaláveis, sem poder medir-se com a tradição grandiosa da pintura. (WANDSCHNEIDER, 2006)

A partir da série *Everyday Painting* seguem várias outras em que a artista vai construindo questões indicadas em *Ashamed* (figura 25, p. 39). O chão, por exemplo, começa a ser demarcado pela artista até que as paredes da galeria sejam comprimidas pela obra, em vez de suprimi-la, como *Larger than Life* (figura 26). A obra parece forçar o rompimento da estabilidade do ambiente, extrapolando qualquer rigidez formal da pintura. Como em outros trabalhos, de La Cruz determina “a transmutação da pintura em objeto, a deslocalização da obra relativamente à parede foi um passo crucial para a definição de uma linguagem que, mantendo uma relação privilegiada com a pintura, se vai situar decididamente entre esta e a escultura”. (WANDSCHNEIDER, 2006)

Os aspectos processuais dos objetos são determinantes para obra da artista. Os cortes, as deformações da tela vestidas por uma capa lustrosa de tinta, o aspecto sujo (em alguns casos), os chassis em parte desnudos de sua superfície, são exemplos dessa ênfase da ação dada às obras.



Figura 26 – Angela de La Cruz. *Larger than Life* (2004)  
Óleo sobre tela. 260 x 400 x 105 cm (dimensões variáveis).

Outro aspecto da obra de Angela de La Cruz situa-se na indiferença na preferência e constituição das cores utilizadas nas obras, semelhança que pode ser afirmada na série *peregrina* (onde a importância do pigmento reside na viscosidade e ação colante, a cor e ganha outras qualidades somente a partir do gesto). Wendschneider lembra sobre a invariável banalidade nas cores que compõem a superfície pictórica das telas da artista espanhola:

(...) elas surgem, como a artista afirma, despidas de “qualquer significado intelectual profundo ou significado emocional”, estão “relacionadas com o tempo e o espaço da vida de todos os dias” o uso que faz do monocromo está nos antípodas das concepções essencialistas ou transcendentais tradicionalmente veiculadas pela pintura monocromática, desde Rodchenko e Malevich a Yves Klein e Ad Reinherdt. (WANDSCHNEIDER, 2006)

Embora as concepções das obras de Lucio Fontana e de Angela de La Cruz se insiram dentro do ambiente dos museus e galerias, suas concepções sobre a forma e o estatuto privilegiado da pintura servem como paralelo importante para os traços constituintes da série *peregrina*.



Figuras 27 – Thiago Pinheiro. *Sem Título* (série *peregrina*). (2013)  
Tela sobre acrílica sobre parede. 123 cm x 60 x 4cm.

No entanto, é passível que no museu, a série *peregrina* esteja sempre amparada pela aura cognitiva da instituição da mesma forma que as obras de Lucio Fontana e Angela de La Cruz, e ainda, as de Richard Jackson. Coisa que na rua parte para outras formas de apreensão. Pelo desamparo das ruas sobre suas questões estéticas, outro problema que, geralmente, existe é que toda atividade socialmente considerada não “embelezadora” da cidade, esteja ela nas paredes das casas e prédios, nos muros das escolas, nas portas das lojas etc., onde quer que

esteja, geralmente, é creditada ao “vandalismo”. Por isso, a ocupação das ruas, além de delicada, é complexa. Os fatores que circundam a obra do artista que se presta a adentrar nesse ambiente são múltiplos.



Figuras 28 – Thiago Pinheiro. *Sem Título* (série *peregrina*). (2013)

De um lado, está a concepção simplista de que “arte” e “beleza” são instâncias inseparáveis e de que o lugar delas são os museus e galerias. De outro, vem o seu oposto de que na rua tudo dá lugar ao “vandalismo” e à “feiúra”, e a segurança pública ativa seus meios de repressão para que isto possa ser pulverizado. Transformar esse panorama só pode ser realizável por uma prática cotidiana e constante voltada para a quebra das tais estruturas inscritas dentro dos museus e, ao mesmo tempo, sem perder o foco na construção do suporte que permanece do lado de fora das instituições votadas à arte (o espaço urbano). Vale lembrar que o museu e sua estrutura reverberam no cenário urbano pelo idealismo das formas de uma sociedade compreender a arte e suas questões, pois mesmo que o público esteja distante, ele ainda reconhece a legitimidade dos Cubos Brancos. O grande problema reside na verticalização de sua atuação, visto que suas concepções agem de cima pra baixo e de dentro



para o que está fora, ou seja, processos socialmente excludentes de construção do conhecimento, os quais também necessitam também ser virados ao avesso para que sua estrutura esteja à mostra.

Devido a tanto fatores, Buren diz o seguinte: “Devemos compreender que realizar uma obra no espaço público é quase igual a realizar a quadratura do círculo”, exige reformulações, primeiro do artista. Abandonar os privilégios dos museus é uma das primeiras exigências para habitar a rua.



Figuras 29 – Resquícios da obra mostrada na Figura 28

A escolha de deixar o trabalho à mercê das ruas reside mais profundamente em discutir os valores e códigos da obra de arte com o público não “especializado”, porém extremamente especial, que habita as ruas. São os pedestres que caminham de lá pra cá dia após dia, os quais colocados à parte do contato com a arte, tanto ela nas ruas, quanto nas escolas e museus. São estas pessoas que estão mais aptas para reavaliar todo este panorama ao tornarem vivas a averiguação, a análise, a destruição, reconstrução e reestruturação da obra – até que sobrem apenas seus resquícios materiais como as simples manchas de tinta, se estas resistirem.



Figura 30 – Thiago Pinheiro. *Sem Título* (série *peregrina*). (2013)

Quem sabe como no tarô, onde se revela a possibilidade de leitura do jogo a partir do momento que a carta é voltada aos olhos daquele que deseja ver a representação mística que será revelada, no caso da série, quem reage, pode estar a tentar revelar o “mistério” do posicionamento incomum da tela. Abre-se um jogo que pode conter, no limite infinitesimal entre a tinta que pendura e a própria tela grudada, algo que abrigue uma realidade flutuante e discreta. Já em outros momentos ela é retirada, porque sua presença não agrada mesmo. Outras causas até aleatórias para esta ação serão sempre possíveis, mas necessitariam de mais pistas para sabê-las. O que é possível afirmar é que quando as obras da série *peregrina* estão dispostas no ambiente das ruas, a ação de revirar essas telas torna-se quase que imediata nos locais onde há grande trânsito de pessoas pelo local. Até o último trabalho, elas ficaram, teoricamente, intactas por no máximo três dias. Não existe uma formulação única, sobre o que atrai a reação, às vezes sutil, outras agressivas à constituição inicial da obra. Mas em outras, a reação sugere essa necessidade de defrontar-se com o lado da obra que, supostamente, deveria estar à mostra (como na figura 30, onde há um pedaço de papel higiênico, no canto esquerdo, usado para deslocar parte da tela da parede).

É, também, por estas possibilidades e decisões exteriores ao artista, que a série está inserida no espaço público de modo não autorizado (atitude anti patrimonial), pois, sua constituição e destruição estarão, dessa maneira, “permitidas” sem a preocupação de possíveis

punições por força da lei. A ação de quem passa não se limita, pelo contrário, fica sempre em aberto. O que se constitui é uma obra que esteja pronta para receber chuva, mofar, pegar poeira, “adoecer”, ser esquecida, e que, assim, sugira em sua própria presença o fato de ofertar-se ao toque. Aqui, o protocolo do saber pré-estruturado restringe-se pelo mistério do abandono da obra.



Figura 31 – Daniel Buren (1968) Local: Paris.



Figura 32 – Daniel Buren (1974) Local: Budapeste.



O desaparego de toda a materialidade resulta em algo que possa ser aproximado aos “instrumentos visuais” (figuras 31 e 32, p. 45) de Buren, onde a obra em si, alça outras questões não somente envolvidas à sua visualidade. O que é palpável ao corpo serve como um meio de realçar os pontos discutidos sobre a crítica do *status* definitivo da pintura e das instituições, sem deixar de lado o que concerne ao modo de inserção do artista junto aos ambientes que ocupa. Através de seu “instrumento visual”, utilizado por Buren desde 1965 até os dias atuais, o artista decidiu ocupar tanto o espaço público, quanto o espaço museológico. Ele compara seu “instrumento” com signos semelhantes a palavras, *a priori*, antes de seu emprego frasal. “Uma palavra não toma sua definição precisa senão no corpo de uma frase, e diria mesmo no corpo não só do livro, no limite, até de uma vida de escritor. O *signo visual* que é ainda mais restrito que a palavra, só toma significação ao longo das experiências”. (BUREN, 2001, p. 138)



Figura 33 – Thiago Pinheiro. *Sem Título* (série *peregrina*) (2013)  
Tela sobre tinta offset sobre parede. 79 x 124 x 4 cm.

O que a obra de Buren sugere e evoca é o rompimento com a rigidez que se estabeleceu historicamente a partir da relação da obra de arte com seu suporte institucional.

O'Doherty em seu ensaio “No Interior do Cubo Branco” comenta sobre essa construção aqui focada no campo da pintura, mas que pode ser visualizada em outros campos:

O cultivo da superfície pictórica resultou numa entidade com comprimento e largura, mas sem espessura, uma membrana que, numa metáfora quase sempre orgânica, poderia gerar preceitos próprios independentes. O preceito fundamental, claro, era o de que essa superfície, premida em meio a enormes forças históricas, não podia ser violada. Um espaço estreito forçado a representar sem representar, a simbolizar sem a intervenção de convenções aceitas, gerou uma plethora de novas convenções sem consenso – códigos de cores, padronização de tintas, signos particulares, noções de estrutura formuladas racionalmente. (O'DOHERTY, 2001, p. 15)

Tal rompimento, proposto aqui, exige um aprofundamento das questões relacionadas às questões que circundam a forma, a cor, os signos, mas, principalmente, o que estas interpretações geram dentro das construções históricas relacionadas à obra de arte e ao ambiente no qual está inserida. Trata-se de tentar conhecer seu meio de atuação e mostrar seu interior, mesmo que seja por um pequeno vislumbre na duração no espaço-temporal.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com base no texto, foram formuladas análises ligadas à maneira de inserção e as possíveis reverberações que as obras componentes da série *peregrina* suscitam diante dos vínculos gerados pelos ambientes nos quais estão inseridas (museu/galeria e espaço público). Além disso, foi de plena importância, para a investigação e ocupação destes espaços tão diversos entre si, delinear questões referentes a outros artistas – como Richard Jackson, Angela de La Cruz, Lucio Fontana, Daniel Buren e Richard Serra citados no texto, dentre outros aqui não citados – pelo contato que este trabalho permite com suas respectivas obras.

Esta série, primeiramente, demonstra uma busca pela desconstrução da rigidez residente nos valores formados pelos processos e locais de inserção do que denominamos “arte”, focado, especificamente, no que gira em torno da pintura de cavalete. Dadas estas escolhas, é possível identificar caminhos que propiciam uma ruptura com o conceito abrangido pela pintura, e, a partir disso, constituir um corpo mais abrangente ligado a estruturas do campo do objeto, problema aqui situado no rompimento com o corpo planejado pela camuflagem da tinta.

Pelo modo de utilização dos materiais sobre o suporte “museu-galeria” abre-se um embate com o discurso mercantilista ofertado pelo sistema normativo da arte, o qual está a serviço de um pensamento baseado na idealização e alienação do fazer artístico e dos seus meios de expressão.

Assim, um dos pontos de partida deste trabalho situa-se na busca pela intensificação da utilização do espaço público (mesmo que de forma não autorizada) como local de pesquisa e ocupação, visto que são variados os contextos e elementos que o caracterizam. Limites formais e culturais serão encontrados em ambos, tanto nos museus (e galerias), quanto nas ruas, porém, o que os diferencia chega a partir das escolhas concernentes ao modo de ativação de cada local e os aprofundamentos críticos que os permeiam. Entretanto, com a saída do ambiente do museu, seu enquadramento institucional é rompido e outras questões surgem, entre barreiras e impulsos.

A rua se apresenta neste trabalho como foco predominante da pesquisa diante do vasto histórico sobre a reclusão da arte aos modelos e ambiente institucionais. No entanto, é necessário maior aprofundamento em relação às questões inerentes a estas duas localidades exploradas.

Dentro do Cubo Branco, por exemplo, a obra parece se tornar instantaneamente organizada, coisa que na rua, na maioria das vezes é dificultada, pois a suposta autonomia arquitetada nos museus e galerias, como assunto, simplesmente desaparece no espaço público. Fora do Cubo Branco, uma sensação que posso compartilhar, a partir das experiências e observações feitas, principalmente, durante o período de realização destas obras (todas realizadas em 2013), é que mesmo com tantas pichações e *grafittis* que se apresentam nas ruas do Distrito Federal, suas Regiões Administrativas ainda parecem intocadas pela arte. Como se estivesse sempre um passo a frente, a cidade se redesenha a cada dia e a cada passo desafinando a eloquência da memória e do olhar e contando novas histórias ainda não conhecidas. Talvez, isso se deva ao fato de que sua inauguração ainda seja recente e que se apresenta em estado de crescimento populacional e urbanístico bastante acentuado e com perspectivas de aumentar cada vez mais nos próximos anos.

Ainda assim, a pichação e o *grafitti* são o que há de mais abundante nas ruas, mas a obsolescência dos sentidos humanos na cidade parece formar uma grade cerrada de abandono que penetra o fazer e o agir. Assim, essas manifestações parecem não dar mais conta da velocidade em que a cidade se prolifera em si mesma. Os *grafittis* tornaram-se o contraponto do “belo” em relação à pichação, e o picho (a “caligrafia” de rua) brasiliense ainda carece de coragem e de desejos perdidos nas perseguições às gangues que habitavam as periferias de Brasília nos anos 90. Comparadas com outras cidades do Brasil, estas expressões ainda parecem agir de maneira acanhada, todavia, os variados locais de fala da cidade continuam a tocar neste assunto da ocupação das ruas (negativa ou positivamente), mas, simplesmente, soam através da rapidez das máquinas tornando a narrativa – processada pelos botões dos computadores e televisores – fragmentos de fotografias e vídeos que falam mais pela repetição automatizada que gera certa abundância de informação sobre o assunto, do que, realmente, pela qualidade e quantidade reais das ações e construções dos próprios artistas. A imagem torna estes fatos e presenças pontuais em algo potente, mas quando estamos nas ruas não é tão simples se deparar com esses intervalos onde as obras se encontram.

No olhar dos passantes o que predomina ainda é a dúvida e a censura sobre a ocupação feita pela arte na rua. Para os indivíduos que compõem esta cidade, o sentir se lança cada vez mais sobre os pontos de partida e de chegada do que perante os caminhos e possíveis encontros com estas inserções – os ipês da cidade, aliás, chamam bem mais a atenção do público –, e, dessa maneira, a rua se faz e desfaz em seus usuários no encontro entre a saída e a chegada na porta de casa. Até que o outro dia venha.

Quanto à pergunta sobre “o que é possível dizer a rua que ela ainda não saiba?”, talvez uma das poucas respostas que esta série de obras possa oferecer reside no silêncio que ela produz ao negar a tradição e clausura dos marcos e pontos que alicerçam esta capital e sua arte. Marcos que não são físicos. Na cidade de Brasília criada em 1960 para abrigar o novo berço do poder burocrático do país, algo (série *peregrina*) não quer ser autenticado em cartório algum – e não é uma prática solitária. O abandono da individualidade de criação e de suas marcas patentes respeita a idéia de que a arte se constrói dentro dos aspectos culturais de uma sociedade, o que reside, necessariamente – mesmo que a partir de uma parcela individual –, de uma construção dentro de uma coletividade. Porém, as melhores intenções, possivelmente, continuem invisíveis na cidade, mesmo estando lá, porém, quase como uma armadilha espera pacientemente a desaceleração dos passos, motores e relógios, que dessincronizados acumulam o adiamento de uma cidade que – pelas vias de um jargão construído ao longo das últimas décadas – reclama “não possuir uma identidade própria”.

## 5. REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. Tradução Denise Bottmann e Federico Carotti, São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BUREN, Daniel. *Daniel Buren: textos e entrevistas escolhidos, (1967-2000)*. Organização Paulo Sergio Duarte, tradução Ana Maria castro Santos, André Sena, Lúcia Maia, Rio de Janeiro: Centro de Arte Helio Oiticica, 2001.

BURNHAM, Clint, 'Richard Jackson', in: Artforum, New York NY, September 2010, p. 337. Disponível em: <http://renniecollection.org/news/articles/BurnhamArtForum1009.pdf>

FERREIRA, Glória. *Emprestar a paisagem – Daniel Buren e os limites críticos*. Revista Arte & Ensaios, Rio de Janeiro, n. 8. 2001. p. 88

HERKENHOFF, Paulo. *Lucio Fontana. Brasil*. Milano: Charta. p. 22 e 24. 2001.

KWON, Miwon. *Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity*. Tradução Jorge Menna Barreto, revisão Paulo Roberto Stolz e Ivair Reinaldim. Revista Arte & Ensaios, Rio de Janeiro, n. 17. 2008. Disponível em: [http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae17\\_Miwon\\_Kwon.pdf](http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae17_Miwon_Kwon.pdf). 2/12/2013

O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. Introdução Thomas McEvelley, tradução Carlos S. Mendes Rosa, Revisão técnica Carlos Farjardo, apresentação Martin Grossmann, 1ª ed., São Paulo: Martins Fontes, 2002.

TAZZI, Pier Luigi. *Lucio Fontana. Brasil*. Milano: Charta. p. 210. 2001.

WANDSCHNEIDER, Miguel. *Angela de La Cruz*. Culturgest. Lisboa: catálogo, 2006. Disponível em: [http://www.culturgest.pt/docs/angela\\_de\\_la\\_cruz.pdf](http://www.culturgest.pt/docs/angela_de_la_cruz.pdf). 2/12/2013