



PROCESSOS CRÍTICOS DE OCUPAÇÃO E PERTENCIMENTO INSTITUCIONAL

Atila Regiani. UnB

RESUMO: O presente artigo propõe a análise de obras que pensam e criticam os espaços de exposição ou as instituições que os sustentam. A partir de uma reconfiguração das especificidades de suas características conceituais desvelam a crise de sua estrutura ideológica. Neste sentido, a neutralidade e idealidade dos espaços de exposição são expostas e questionadas. O espaço político do museu ou da galeria é comparado às zonas de conflito, nas quais se adotam táticas de guerrilha e terrorismo. As instituições da arte que abarcam, organizam e interferem no sentido da obra são alvo de um processo reverso de significação. Este grupo de obras evidenciam o sentido social e político dessas instituições.

Palavras-chave: Instituições da arte. Ocupação. Crítica institucional.

ABSTRACT: *This article proposes the analysis of artworks that think and criticize the exhibition spaces or the institutions that sustain them. From a reconfiguration of the peculiarities of their conceptual characteristics, they reveal the crisis of their ideological structure. In this sense, neutrality and ideality of the exhibition spaces are exposed and questioned. The political space of the museum or gallery is compared to areas of conflict, in which they adopt guerrilla tactics and terrorism. The institutions of art that incorporate, organize and interfere with the meaning of the work are target of a reverse process of signification. This group of artworks reveal the social and political sense of these institutions.*

Key words: *Institutions of art. Occupation. Critique of Institutions.*

A partir do último século, tornou-se incisiva e problemática a relação entre os espaços oficiais destinados à Arte e os processos de significação das obras. De fato, reações às imposições e modificações de aspectos constituintes da obra em função de sua institucionalização e comercialização são frequentes. Historiadores da arte, teóricos, críticos, curadores e os próprios artistas julgam, analisam ou condenam esta relação. Neste artigo se intenta discutir a reação crítica à institucionalização a partir de obras de arte e exposições, que promovem um embate enfático frente a estas demandas. Desta maneira, determinadas obras e exposições se convertem em pensamentos sobre toda a estrutura que as legitimam, guardam, expõem e divulgam.

Pensar criticamente a instituição implica na interferência em suas especificidades, de forma a alterá-las e torna-las manifestas. Uma vez que se

tornam notórias, se abrem à discussão um novo campo de debate se instaura a partir da nova visibilidade que adquirem. As especificidades das instituições da Arte são evidenciadas por uma série de coordenadas não apenas espaciais, mas também políticas, culturais, sociais e econômicas. Mesmo o espaço físico onde acontecem as exposições não deve ser entendido como um dado estático, que se refere somente ao que se apresenta nas mostras, mas como a conexão dinâmica de diversos locais.

A configuração física do espaço de exposição impõe uma série de coordenadas e demandas ao objeto artístico. As obras, quando orientadas para estes espaços, sofrem interferências ideológicas a partir do momento de sua concepção. São pensadas para ocupar o espaço etéreo e neutro da galeria. Almejam, desde sua origem, à parede plana, regular, limpa e branca. O piso lustrado ou encarpetado e a iluminação controlada. O público selecionado e educado para a visita, o volume da voz, a abrangência dos gestos, tudo constitui o espaço para o qual a obra é idealizada. Com isso, se demarcam os limites para a própria compreensão dessa obra.

As características físicas do espaço de exposição demandam características específicas às obras que obrigam. Entretanto, revelam apenas parte da complexidade ideológica atinente às instituições da arte. Dispositivos conceituais, como a crítica de arte, a curadoria, a história da arte e o mercado também influem nas formas, conceitos e processos das obras. Ao analisar questões ligadas às especificidades de localização, Miwon Kwon atenta para compreensões recentes sobre os aspectos que configuram as especificidades de um lugar:

Ser 'específico' em relação a esse local (site), portanto, é decodificar e/ou recodificar as convenções institucionais de forma a expor suas operações ocultas mesmo que apoiadas – é revelar as maneiras pelas quais as instituições moldam o significado da Arte para modular seu valor econômico e cultural, e boicotar a falácia da Arte e da autonomia das instituições ao tornar aparente sua imbricada relação com processos socioeconômicos e políticos mais amplos da atualidade. (KWON, 2008, p.169)

O artista francês Daniel Buren compara o museu a um asilo, onde a obra se encontra “abrigada contra as intempéries, contra eventuais riscos, e, sobretudo, aparentemente protegida de todo e qualquer questionamento (BUREN, 2008, p.60)”.

O artista e teórico estadunidense Bryan O'Doherty, por sua vez, compara a construção das galerias de Arte às igrejas medievais, e comenta: “a galeria ideal subtrai da 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” (O`DOHERTY, 2002, p.3). Já o filósofo Theodor Adorno compara o museu aos mausoléus, argumentando que a aproximação não se dá apenas pela associação fonética, mas pelo funcionamento de ambos. “Museus são como tradicionais sepulturas de obras de arte, e dão testemunho da neutralização da cultura” (ADORNO, 1998, p.115).

Assim, a partir destes posicionamentos críticos podemos entender que o espaço da obra de arte, inserido em determinada ideologia, é asséptico como um hospital, silencioso como um asilo e envolto em processos ritualísticos como a igreja ou o cemitério. Destina-se, em alguma instância, à passagem, trazem consigo a relação de travessia, de encontro entre mundos separados (o espiritual e o terreno, morte e vida, doença e saúde, por exemplo). Michel Foucault faz uma análise de espaços semelhantes aos museus, que denomina de heterotopias e define:

Há, igualmente, e isto provavelmente em qualquer cultura, em qualquer civilização, lugares reais, lugares efetivos, lugares que são delineados na própria instituição da sociedade, e que são espécies de contrapositionamentos, espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais os posicionamentos reais, todos os outros posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis (FOUCAULT, 2006, p.415).

Na análise de Foucault, as heterotopias abrangem o cemitério, o exército, o hospício etc. Estes espaços alteram a ordem de funcionamento da sociedade, pois exigem novas regras e condutas. Os espaços de exposição, por esta analogia, se comparam a territórios singulares e ideologicamente se aproximam de hospitais ou igrejas. Entretanto, politicamente, funcionam como territórios em conflito, países em guerra ou em disputa. Atravessar a fronteira do mundo secular ao espaço da obra de arte é como viajar da Palestina para Israel atualmente, ou como passar da Alemanha Oriental para a Ocidental durante a guerra fria.

Os territórios da arte se demarcam por conflitos e subversões, pontos de fuga e convergências. São fragmentos exóticos de territórios em crise, como as

embaixadas ou os navios, entendidos como frações de países localizados em outras nações, cujas leis se orientam pelo local de origem e não pela localização atual. Sua ocupação se destinam ao ou a indicativos de guerra. As instituições da Arte não são territórios democráticos ou imparciais, sua visitação e mesmo sua ocupação é mediada por instâncias diplomáticas específicas. A leitura do museu ou da galeria como espaços neutros se torna inviável, e dá lugar a uma análise crítica desses espaços.

Santiago Sierra, em aguçada ironia ao funcionamento da 55^o Bienal de Veneza (2003), converte o salão destinado aos artistas espanhóis em território da Espanha, fazendo exigência de vistos e passaportes aos visitantes. Na obra de Sierra, *Muro Cerrando un Espacio* (2003), a passagem entre um pavilhão e outro da Bienal se vê dificultada pelas regras impostas aos territórios macropolíticos. Sierra exclui os espectadores da obra, impõe que apenas cidadãos legitimados pela nação espanhola poderiam ver obras de artistas espanhóis. Em Veneza, os próprios venezianos estariam excluídos da visitação.

A obra atua fortemente contra a ideia de universalidade, democracia e liberdade da Arte. Demarcam-se consequências diplomáticas que a Arte gostaria de ignorar, mas que, no entanto, se configuram como exigências sociais ocultas e diluídas desde a origem dos museus. Mesmo durante o processo de democratização dos acervos museológicos, se identificam ressalvas que insistem em permanecer. Sierra resgata e evidencia estas contradições, torna a exclusão do público o foco para a discussão política da obra.

Para se pensar os procedimentos de institucionalização da obra de Arte em relação aos processos políticos e territoriais, tratam-se do pressuposto de que se são relações tensas e complexas. Dessa forma destaca-se que o espaço da Arte é por si só um espaço de crise. A obra é pensada para ocupar esta localização, com suas especificidades e limites bem demarcados. Se, por vezes, a obra é entendida como estranha a outros contextos, ela é perfeitamente apropriada neste. O curador independente Harald Szeemann afirmou na década de 1970 que “o museu é a casa da arte”, pois, “a arte é frágil, uma alternativa para tudo em nossa sociedade, voltada para o consumo e a reprodução” (SZEEMANN *apud* MEIJERS, 2006, p.07). A arte, para ele, precisa ser protegida, e o museu seria o lugar apropriado para isto.

O comentário de Szeemann parece sugerir uma compreensão do museu como o “templo da Arte”, entretanto a relação de pertencimento a qual o curador se refere se afasta das idealizações institucionais, propõe um museu aberto e livre. O pertencimento, por esta razão, não se converte em uma aceitação passiva e ingênua de seus preceitos ideológicos ou políticos. Ao contrário, nessa situação, as obras fazem uso das especificidades do museu ou da galeria para questioná-los de dentro, no interior de seu funcionamento, fazendo eclodir seus problemas estruturais. É o caso das obras que integram a exposição *Quando Atitudes se Tornam Forma: Obras, Conceitos, Processos, Situações de Informação* (1961) que ocorreu na cidade de Berna na Suíça, sob a curadoria de Harald Szeemann.

Nesta exposição, um grupo de artistas contemporâneos de diversos movimentos (arte conceitual, *land art*, *arte povera*, etc.) é convidado a propor obras a partir da diretriz “assumam a instituição”. Assim, eram relativamente livres para contribuir com a constituição da exposição, que foi revolucionária em diversos aspectos. Foi uma das primeiras exposições que compreendeu o curador como um autor, cujo processo criativo era, também, um processo artístico. O espaço de exposição foi ocupado por obras que surgiram das especificidades do local, como *Berne Depression* (1961) de Michael Heizer, que consistia na destruição das calçadas próximas à galeria utilizando uma bola de ferro.

Foram apresentadas diversas obras ou eventos efêmeros, sinalizados durante a exposição, ou que constavam apenas no catálogo. Richard Long fez uma caminhada de três dias pelas montanhas suíças, no local da exposição ficou afixado a etiqueta: “Richard Long Março de 18-22 1969| Uma Caminhada em Berner Oberland”. Sobre a exposição, Szeeman comenta:

A principal característica da Arte apresentada hoje não é mais o tema e conteúdo, mas a atividade do homem, do artista. É a partir daí que se deve entender o título (uma frase e não um slogan) da exposição [quando as atitudes se tornam forma]: nunca antes a atitude interior do artista havia sido tão diretamente exposta. (SZEEMANN, 1998, p.372)

Lawrence Weiner apresentou uma obra feita em outra ocasião, em uma exposição sua curada por Seth Siegelaube em New York (1968): “*A Remoção de 36 "X 36" Reboco, Estuque ou Gesso de uma Parede*”. O resultado é um quadrado com

1 m² na parede, fruto da retirada de material. Esta obra dialoga de diversas formas com a tradição pictórica, mais especificamente com a pintura mural, pela planaridade, pela utilização da parede como suporte. Todavia, mais que uma relação com a pintura tradicional, a obra propõe uma reflexão sobre o próprio espaço expositivo.

Ao retirar material da parede, revela a estrutura física da galeria, o material usado para construí-la. Os fundamentos da galeria determinam o aspecto final da obra. Trata-se de um gesto político, que não apenas torna visíveis as bases arquitetônicas do espaço institucional, mas desencarna o ambiente expositivo. A obra surge do contraste entre a neutralidade das paredes lisas e brancas das galerias e a obtenção de diferenças de texturas ocultas pelo gesso, estuque ou reboco. A retirada de material atua contra o valor econômico da obra, atua contra a sua comercialização, como comenta Benjamin Buchloh:

O ato de retirada perceptiva opera ao mesmo tempo como uma intervenção (simbólica) física no poder institucional e nas relações de propriedade subjacentes à suposta neutralidade de "meros" dispositivos de apresentação. A instalação e/ou aquisição de qualquer uma destas obras exige que do futuro proprietário aceitar uma instância de remoção física / revogação / interrupção tanto no nível da ordem institucional quanto na propriedade privada (BUCHLOH, 1990, 135, tradução nossa).

Esta obra não poderia se desvincular do contexto expositivo, uma vez que seus atributos físicos são determinados pela ideologia que rege sua construção arquitetônica, bem como suas características conceituais atuam em contraposição às ideologias que mantêm o seu funcionamento. Este jogo de contrastes é determinante na leitura da obra, seu lugar, assim sendo, é o interior do espaço institucionalizado a Arte. Não se pode separar a obra do espaço de exposição, pois esta se perderia por completo em outro contexto.

Tal forma de existir da obra de Arte se assemelha ao próprio princípio do *ready-made* de Marcel Duchamp. Definidos pelo dicionário Oxford de Arte como "um artigo produzido em massa selecionado ao acaso e exposto como obra de arte" (CHIVERS, 2007, p. 438). De maneira que se pode compreender Assim, infere-se que "exposto como obra de arte" faz parte da compreensão do tipo de obra inventada por Duchamp, ou seja, o contexto da arte é parte da constituição mais

elementar do *ready-made*. Não se pode pensar um ready-made que não esteja no contexto da arte, pois este seria um objeto banal.

Entretanto, o espaço institucional não é o único componente do *ready-made*, a obra se realiza no deslocamento entre o fluxo da vida cotidiana e a sua suspensão nos espaços da arte. Quando o *ready-made* se acomoda em um dos polos que o constitui, ele se dissipa enquanto gesto crítico, deixa de contestar ao ser entendido como uma obra de arte, ou como objeto ordinário. A obra não existe nos limites do objeto, da forma material que o torna visível ou palpável, mas em seu movimento entre espaços ideológicos contraditórios. Desta maneira que este não existe isento da instituição arte, e também não existe se for completamente entendido ou assimilado dentro da mesma.

Os *ready-mades* não estão alheios às compreensões político-ideológicas atinentes ao espaço expositivo. A própria constituição da obra depende de sua localização na instituição, esta a legitima, avalia e valida. A aceitação institucional da obra a compõe.

Começando com o *ready-made*, a obra de Arte tornou-se o tema final de uma definição legal e o resultado da validação institucional. Na ausência de quaisquer qualidades visuais e especificamente devido a manifesta falta de qualquer competência manual (artística) como critério de distinção, a todos os critérios tradicionais de julgamento de estética, gosto e de conhecimento especializado – são programaticamente cancelados. O resultado disto é que a definição da estética torna-se, por um lado uma questão de convenção linguística e sobre a função do outro tanto de um contrato legal e um discurso institucional (um discurso de energia, em vez de gosto). (BUCHLOH, 1990, p.117, tradução nossa)

O deslocamento de objetos banais para o contexto da arte faz eclodir a crise para a compreensão do conceito de arte e a expansão indefinida de seus limites. O *ready-made* é um caso inaugural das tensões críticas que a obra de arte impõe sobre o espaço de exposição. Opera entre sua acomodação no interior da tradição artística e a destruição da mesma.

No Brasil, o artista Nelson Leirner põe em xeque os critérios para a legitimação da obra de Arte em *O Happening da Crítica* de 1967. A obra se configura como ação composta de dois instantes: o envio de um porco empalhado, *O Porco* de 1967, para o IV Salão de Arte Moderna de Brasília e, posteriormente, a interpelação

do ato do artista de interpelar o júri sobre os critérios utilizados para a aceitação do mesmo. De certo, esta crítica só é possível pela inserção da obra em um circuito específico. A obra se constitui de seu pertencimento no sistema das artes, apesar de expô-lo quase a ponto de invalidá-lo. O artista aqui atua de forma tática, se aproximando da guerrilha ou do terrorismo.

O gesto de Leirner traz a tona uma discussão recorrente nas Artes visuais durante o último século: a compreensão negativa das instituições da arte, tanto pelos artistas quanto pelo pensamento teórico da arte. Esta leitura dos espaços de exposição aparece desde os primeiros movimentos artísticos do século XX, com o Futurismo italiano ou o Dadaísmo.

A reflexão sobre os usos e funções dos museus não estava desvinculada de um engajamento político. Na maioria das situações, tomar consciência das forças políticas implícitas às instituições da arte se reverte em sua negação. Peter Bürger argumenta que os movimentos históricos das vanguardas evidenciam os significados da instituição arte para a obra. Bürger propõe que “o efeito (social de uma obra) é decisivamente co-determinado pela instituição dentro da qual a obra funciona” (BÜRGER, 2008, p.177). Algumas obras, como *Total Art Match-Box* (1966) de Ben Vautier, assumem este repúdio de forma explícita. A obra consiste em uma caixa de fósforos que contém o texto:

Use estes fósforos para destruir toda arte – museus bibliotecas de arte – ready- mades arte pop e qualquer coisa que pode ser entendida como trabalho de arte – queime tudo – guarde o último fósforo para esta caixa (tradução nossa).

Uma indicação explícita da aversão às instituições de arte, que sugere a expurgação do mal pelo fogo, como ocorria na inquisição católica. Fazendo uso da ironia, como era de costume nas estratégias do grupo *Fluxus*, a obra sinaliza uma tomada de posição frente às instituições. O grupo *Fluxus* se esforçou para evitar o sistema oficial de Arte, buscando circuitos alternativos para a exibição, divulgação e consumo da obra de Arte. A venda desta obra atuaria como uma ameaça às instituições da Arte, sua exposição em uma galeria, colocaria em risco a própria galeria.

A relação entre a inserção e exclusão da obra de arte em circuitos de exposição e legitimação se torna cada vez mais crítico na execução das obras, de maneira que o museu é pensado, muitas vezes, pela dicotomia dentro/fora. A inserção ou exclusão de obras nos contextos de exposição se torna um ponto nevrálgico para as relações políticas das artes visuais. Artistas como André Cadere assumem a inserção crítica da obra de arte como mote para seu processo poético.

Cadere percorre o mundo carregando consigo bastões multicoloridos de madeira, que, mesmo sem convite, abandonava deliberadamente em espaços de exposição nos quais aconteciam eventos destinados a outros artistas. As invasões ou inserções clandestinas em exposições lhe renderam diversas expulsões. A sequência de cor dos bastões era concebida por um rígido método matemático inventado por ele mesmo, que sempre apresentava um erro, entendido como uma forma de comunicação secreta. A obra se constituía efetivamente pelo nomadismo de sua escultura, que não se submetia às regras de inserção no circuito artístico. Cadere entendia sua obra por um viés eminentemente político, como uma reação ao poder da galeria.

As inserções políticas de Cadere não se satisfazem pela inclusão de seu nome no circuito artístico, tanto que se fazia ausente em exposições para as quais era convidado, ou, quando participava, frustrava as expectativas dos realizadores. Magda Radu, que realizou a curadoria da exposição "*André Cadere: Fin sans Peinture*" comenta que Cadere transitava por uma dialética do interior e exterior em uma situação de equilíbrio instável em relação às instituições de arte, o que, no entanto, lhe possibilitou uma posição crítica ao sistema de arte e seus veículos de exposição e legitimação da obra.

Outros artistas optam pela completa negação dos espaços expositivos, compreendendo-os como um mal que deve ser evitado ou cuja obra deve ser construída ao seu redor sem nunca ocupá-lo. A única maneira de estas obras entrarem no museu é por sua transformação através de mídias ou processos de registro. Em 1969, Robert Barry publicou no *Art & Project Bulletin #17* o seguinte comunicado: "durante a exposição a galeria estará fechada" e em março daquele ano, Barry fecha de fato a Eugenia Butler Gallery por três semanas, e coloca em sua porta a mesma frase. A exposição/intervenção de Barry cria um afastamento do

público em relação ao espaço de exposição, impedindo-o de acessar o local que abrigaria obra. O próprio afastamento se torna a obra, que se projeta para fora da galeria, e não mais se aloca em seu interior.

O posicionamento da obra de arte fora dos espaços de exposição também é problematizado pelo grupo 3NÓS3 formado por Mário Ramiro, Rafael França e Hudinilson Jr. O grupo se envolveu em uma série de intervenções urbanas a partir de 1979. Na ação 'X Galeria', ocorrida em 02 de julho de 1979, os artistas lacraram as portas de galerias de Arte com fitas adesivas brancas formando um 'x', e em seu centro afixaram a mensagem "O QUE ESTÁ DENTRO FICA/ O QUE ESTÁ FORA SE EXPANDE". Com uma incisiva crítica aos sistemas da arte, o trabalho foi tachado de anarquista, infantil e terrorista, pelos membros do sistema de arte.

O grupo 3NÓS3 intentava 'usar' o espaço da cidade como se usa uma folha de papel para desenho, como um suporte ou um meio para a obra, de acordo com o relato de Rafael França. O próprio meio escolhido pelos artistas, com isso, era um meio político. Colocava a obra em outra relação com o espaço social, uma relação que se opunha ao comumente atribuído ao museu ou a galeria. Na ação 'X Galeria', entretanto, se marca esta dualidade de maneira pungente, tencionando os dois meios, marcando diferenças políticas implícitas a cada um. Nesse ponto criam um contraste pela oposição de planos distintos.

A circulação e discussão das intervenções do grupo realizada pelos meios de comunicação, seja no jornal ou na televisão, alarga a recepção da obra para um público muito maior que o dos frequentadores de exposições. Ao posicionarem sua produção fora do espaço institucional, ramificam seus efeitos por espaços e meios diversos. De alguma forma, não negam o espaço expositivo, mas o invertem, criam um novo circuito fora dos limites da galeria, mesmo que de forma efêmera. A mensagem afixada nas portas dos espaços expositivos enfatiza esta inversão. Sobre as intervenções do 3NÓS3 Annateresa Fabris analisa que

o 'trabalhar fora' não significa, porém, colocar-se a margem do sistema e sim de uma tomada de posição crítica perante o circuito estabelecido. 'Trabalhar fora' para afirmar a existência da Arte fora da moldura, mesmo que para tanto se criem novas molduras, rapidamente perecíveis. (FABRIS, 1997, p.51)

Tanto no caso de Barry, quanto do coletivo 3NÓS3, a galeria se torna o limite para a intervenção. Inversamente a obra se realizaria para fora e não para dentro do espaço de exposição. Os avisos verbais alertam o público, como em zonas contaminadas.

Estas obras descortinam o espaço de exposição em um processo crítico, que demonstram sua idealidade e suas determinações políticas. Lançam uma visão ácida sobre o meio. As galerias e os museus são compreendidos como terrenos ocupados por inimigos, alvo de ataques terroristas, infiltrações ou invasões. Por vezes são isolados, por avisos que condenam sua idealidade. Este grupo de obras inverte a hierarquia e abarcam seu próprio meio, desmoronam suas estruturas e o fazem implodir, sob o risco de desaparecer no processo.

REFERÊNCIAS

THEODOR W, Adorno. **Prismas, Crítica cultural e sociedade**. São Paulo. Editora Ática, 1998.

BUCHLOH, Benjamin H. D. **Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions**. *October*, Vol. 55. (Winter, 1990), pp. 105-143.

BUREN, Daniel. **A Função do Museu**. In: DUARTE, Paulo Sergio. **Textos e Entrevistas Escolhidos (1967 – 2000)**. Centro Hélio Oiticica, Rio de Janeiro: 2001.

BÜRGER, P. **Teoria da Vanguarda**. São Paulo, Cosac Naif: 2008.

CHIVERS, Ian (Ed). **Dicionário Oxford de Arte**. 3ª Edição. São Paulo, Martins Fontes: 2007.

FABRIS Annateresa. **Pretexto para uma Intervenção**. In: **Sem Medo da Vertigem: Rafael França**: catálogo. São Paulo, 1997. 120 p.

FOUCAULT, M. **Ditos e Escritos III. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. Rio de Janeiro, Forense Universitária: 2006.

GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce W.; NAIRNE, Sandy. **Thinking about Exhibitions**. London/NY: Routledge, 1996.

KWON, Miwon. **Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity**. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – EBA – UFRJ*. Ano XV. Número 17. 2008.

O'DOHERTY, Brian. **No Interior do Cubo Branco**. Trad. Carlos. S. Mendes Rosa. SP: Martins Fontes, 2002.

RADU, Magda. André Cadere. **Flash Art n.266 – May – June 2009**.

SZEEMANN, Harald. When attitudes becomes form. *In* TRIERWEILER, Denis; KLÜSER, Bernd; HEGEWISCH, Katharina (edit.). **L'Art de l'exposition : une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle**. Paris: Le Regard, 1998.

Atila Ribeiro de Sousa Regiani

É doutorando do Programa de pós-graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília - UnB, na linha de pesquisa de Teoria, Crítica e História da Arte, sob a orientação da professora doutora Grace Freitas. Atualmente é professor assistente do curso de Teoria, História e Crítica de Arte da Universidade de Brasília (UnB).