

NARRATIVAS SOBRE O FIM DA ARTE E SEU ECO NA OBRA DE JAC LEIRNER

Pedro Ernesto Freitas
PPG em Artes da UnB

ISSN 2316-6479

Resumo

O presente artigo trata de um estudo da mostra *Hardware seda – Hardware silk* da artista Jac Leirner tendo como referência a ideia de crise da arte. Essa ideia, originalmente proposta por Hegel no século XIX, foi retomada no século seguinte por autores como Arthur C. Danto, Hans Belting e Ferreira Gullar ao analisarem a arte contemporânea feita após os anos 1960. No presente trabalho, se recorrerá a esses autores para levantar questões na obra de Jac Leirner relativas ao seu caráter limítrofe entre artístico e não artístico e à sua capacidade de desafiar instituições.

Palavras chave: *Fim da arte*. Jac Leirner. Arte contemporânea. Narrativas.

Abstract

This article deals with a study of the Jac Leirner work's *Hardware seda - Hardware silk* based on the idea of art crisis. This idea, originally proposed by Hegel in the nineteenth century, was resumed the next century by authors such as Arthur C. Danto, Hans Belting and Ferreira Gullar when analyzing contemporary art made after 1960. In this study, we draw on these authors to raise questions on the Jac Leirner work's regarding their character borderline between art and non-art and its ability to challenge institutions.

Keywords: *End of art*. Jac Leirner. Contemporary art. Narratives.

As obras que compõe a mostra *Hardware seda – Hardware silk* de Jac Leirner, realizada na Galeria Fortes Vilaça, em São Paulo, entre os dias 1 de setembro e 27 de outubro de 2012, levantam problemas que a colocam na fronteira do artístico e do não artístico. Para pensar essa questão, recorreremos aos discursos sobre o *fim da arte* e à sua tentativa de compreensão da arte contemporânea. Aqui, serão destacados três autores: Arthur Danto, Hans Belting e Ferreira Gullar. Esses discursos são elaborados a partir da produção artística realizada após os anos 1960 e fornecem insumos essenciais para compreendermos a obra de Jac Leirner.

A ideia de uma “morte” da arte é apresentada primeiramente por Hegel. Ao propor uma nova “ciência da arte”, Hegel sugere uma tomada de poder do intelecto e possibilita que o juízo sobre para que serve a arte na sociedade humana seja colocado em questão. Nesse momento, a obra de arte ganha uma autonomia estética em detrimento do contexto religioso e histórico nos quais ela havia sido produzida até então. Essa proposta de um caráter autônomo e

absoluto da obra de arte significa uma antecipação do modernismo. Hegel, na leitura de Arthur C. Danto, na medida em que propõe a possibilidade da arte se deixar definir apenas nos termos de um ato filosófico, a partir do momento em que não se distingue mais fenomenologicamente de uma forma banal, Hegel trata do *fim da arte*, já que “na medida em que se tornou algo diferente, isto é, filosofia, a arte chegou ao fim”. (BELTING, 2012, p.45)

Em tempos recentes, a ideia de “fim da arte” tem sido retomada por críticos e historiadores de diferentes tendências e com diferentes objetivos. No entanto, partem de um mesmo consenso: o de que a arte contemporânea (realizada após os anos 1960) teria provocado uma fratura irreversível em relação não só ao modernismo, como também em relação a toda a história da arte (MAMMÌ, 2001, p.77).

Como nos lembra Mammì, autores como Danto, Gullar e Belting diferenciam o período moderno do período contemporâneo, atribuindo a cada um deles a produção de uma arte com características próprias. Essa distinção é uma importante questão que auxilia no entendimento da ideia de *fim da arte*. O modernismo funcionou como um período de transição entre a narrativa desenvolvimentista de estrutura vasariana e o presente momento, definido por Danto como de desordem narrativa no cenário artístico (2010, p.70).

As obras do modernismo, que não mais possuíam como objetivo a *mimese*, ou seja, o aperfeiçoamento da representação de aparências visuais mediante a montagem de estruturas visuais que correspondam ao que a própria realidade apresenta (DANTO, 2010, p.53), instauram o problema de como dar sequência à narrativa até então “progressiva desenvolvimentista”. Os primeiros teóricos a perceberem uma mudança de tipo diferente das observadas até então na história da arte, como Roger Fry e Daniel-Henry Kahnweiler, basicamente compreenderam essa descontinuidade de duas maneiras distintas: Kahnweiler (*apud* DANTO, 2010, p.71) propõe que um sistema de signos fora substituído por outro, e que isso poderia acontecer sem que haja um desenvolvimento (o cubismo não era um desenvolvimento para além do impressionismo); Roger Fry (*apud* DANTO, 2010, p.71) dizia que os artistas não se preocupavam mais em imitar a realidade, mas em dar uma expressão objetiva aos sentimentos que a realidade extraía deles, propondo um deslocamento do olho para a psique e da *mimese* para a expressão. De um modo geral, essas teorias são lidas por Danto como uma tentativa de transpor a narrativa para um nível novo em que o problema era redefinir a arte e em dizer o que a arte filosoficamente era, satisfazendo através da própria arte, a injunção hegeliana. Essa nova narrativa acontece em um contexto de temporalidades múltiplas e simultâneas, onde vários estilos artísticos são inaugurados através de manifestos – e portanto a

denominação “Era dos Manifestos” dada por Danto para esse período moderno – e realizados ao mesmo tempo, sem que com isso um estilo fosse considerado o desenvolvimento de outro estilo precedente.

A presença de temporalidades múltiplas e simultâneas na arte contemporânea é reforçada pela conclusão na coletânea *Theorien der Kunst*, organizada em 1982 por Dieter Henrich e Wolfgang Iser (*apud* BELTING, 2012, p.43) segundo a qual uma teoria da arte integradora teria desaparecido. Em seu lugar existiriam paralelamente muitas teorias com responsabilidades restritas uma ao lado das outras, que também separariam a obra de arte de sua unidade estética e a decomporiam numa “visão em perspectiva”. Essa constatação é reforçada pela famosa fala de Warhol, para quem o artista poderia produzir obras expressionistas hoje, *pop* amanhã, geométricas depois de amanhã e assim por diante, sem por isso ser um expressionista, ou um *pop*, ou um abstracionista.

As esculturas *Brillo Box* de Andy Warhol, expostas em 1964 na Stable Gallery em Nova York e que consistia em caixas de sabão em pó que aparentemente não se distinguem em nada de caixas de sabão em pó encontradas em um supermercado, são para Danto o marco do fim da “Era dos Manifestos” ao colocar em questão o reconhecimento de uma obra de arte. Diante da tradição que dizia que era possível reconhecer uma obra de arte baseado em características intrínsecas dela mesma, a qual durou até o início do século XX, a obra de Warhol colocava como problema filosófico a necessidade de se responder à indagação “por que são obras de arte?”. A obra não mais teria que necessariamente ter uma forma especial. Isso se dava em um momento em que filosofia se separava do estilo em virtude do aparecimento da indagação “o que é a arte?”. Aqui, havendo uma ruptura entre definição filosófica e atribuição de estilo, qualquer coisa poderia, hipoteticamente, ser uma obra de arte, o que é evidenciado nas *Brillo Box* (2010, p. 40). Com o fim do modernismo, inaugurava-se um período pós-histórico.

Ao mesmo tempo em que assume que qualquer coisa pode ser arte, seja uma caixa de sabão em pó, seja uma lata de sopa, Danto acredita que, no plano teórico, é possível chegar a uma definição do que seja a arte, independente de seu contexto histórico (MAMMÌ, 2001, p.80). Um objeto de arte seria um objeto que diz respeito a alguma coisa e corporifica ou encarna seu significado. Mammi (2001, p.80) vê aqui um problema: como é possível buscar uma definição da arte e ao mesmo tempo afirmar que a arte chegou a um estágio de absoluta realidade, em que ela pode se manifestar na forma de qualquer objeto? A vaga definição de Danto do que seria arte, no entendimento de Mammi, expõe uma relação entre a essência da arte e sua história. O que muda historicamente é o campo de objetos que podem encarnar (tornar sensível) um significado. Não

podemos imaginar tudo o que a arte poderá fazer, mas não há mais nada que em princípio a arte não possa fazer. Dessa forma, os limites da arte passam a ser objeto de reflexão racional em oposição a evidência sensível, e da filosofia em oposição a história da arte.

Quando apresenta sua tese sobre o *fim da arte*, Danto, assim como Hans Belting, acredita que o “fim” não se refere à produção artística, mas à matéria história da arte. Em seu livro *O fim da história da arte* (2012), Belting não se preocupa com a sobrevivência da arte, o que ele não questiona, mas com a sobrevivência de sua disciplina, uma vez que hoje acontece uma perda de enquadramento da arte pela história e vice versa. O discurso sobre o fim não significa que tudo acabou, mas incita a uma mudança no discurso, já que o objeto mudou e não se ajusta mais aos seus antigos enquadramentos (2012, p. 12).

Ao abordar especificamente a pintura, Danto faz uma contraposição a alguns teóricos da década de 1980 que defendiam a sua morte. Danto considera que qualquer que fosse a arte que se seguisse, ela seria feita sem o benefício da narrativa legitimadora, na qual fosse vista como a própria etapa apropriada da história (2010, p. 5). A narrativa havia chegado a um fim, e não o tema da narrativa. Danto não coloca em questão o fato de a arte continuar sendo produzida – que aliás adquire uma liberdade muito maior do que no passado – mas sim o tipo de arte feita ou, usando o termo de Hegel (que Danto adota para sua investigação) o *espírito* em que a arte foi feita.

Enquanto Danto e Belting falam em fim da história da arte, Ferreira Gullar em *Argumentação contra a morte da arte* (2003), aborda uma suposta fadiga na produção artística e representa a voz de quem participou ativamente de movimentos de vanguarda, no caso o concretismo e o neoconcretismo, ocorridos no Brasil nas décadas de 1950 e 1960.

Gullar se detém sobre o que ele chama de crise de linguagens. A substituição do quadro pelo objeto, o que significa a eliminação do espaço fictício, fez com que a obra saísse do terreno da representação para o da apresentação. Ou seja, deixou-se de utilizar uma linguagem preexistente para tentar expressar-se sem linguagem: cada obra fundaria sua própria linguagem. (2003, p.29). Para ele, a desintegração da linguagem pictórica ou plástica obrigou o artista a tentar transformar em linguagem o que antes era apenas matéria bruta. “(...) uma porção de terra dentro de um garrafão diz muito pouco; há que fazer discurso para explicitar-lhe o sentido. Também os *happenings* se esfumam, não deixam nada palpável (...)” (2003, p. 81). Se a perda da linguagem obriga o artista a escrever uma teoria para cada coisa que ele faz, ele está substituindo a linguagem da pintura pela linguagem verbal. A teoria substitui a prática e o artista encontra no

crítico o seu público. Crítico e artista passam assim a viver um para o outro e fazem parte de uma arte sem obras, onde os conceitos se tornam confusos e a “liberdade criadora” se sobrepõe à realização objetiva dessa liberdade, que é a obra, e proclama o gesto gratuito e casual como o objetivo final da expressão estética (2003, p.81).

A relação entre crítico e artista se altera e ganha complexidade. Usemos aqui como exemplo a crítica de Ferreira Gullar diante da obra *Ainda viva* (2007) de Laura Vinci, que consistia em uma porção de maçãs que apodreciam sobre uma mesa de mármore. Diante dessa obra, Gullar afirma “Essa produção vai morrer aí e nem tem mesmo como sobreviver. Só nesse ponto eu concordo com esses artistas: não vai sobrar nada dessa produção contemporânea”. (CLAUDIO, 2007).

O posicionamento de Ferreira Gullar pode ser entendido como um exemplo da dificuldade em narrar e em reconhecer grandes feitos na produção artística atual por parte de historiadores e críticos de arte. Comportamento parecido pode ser observado na dificuldade que Clement Greenberg encontrou para fazer crítica da arte feita após os anos 1960, em particular da *pop art* (DANTO, 2010).

Belting (2012, p.311) também trata dessa relação, ao que parece confusa, entre crítico e artista, e que expõe a dificuldade que existe na narrativa da arte contemporânea. Os discursos de crítica feitos em nossos dias seriam discursos “abertos”, nos quais não é defendida nenhuma posição fixa. Os textos sobre arte acabam se transformando numa arte dos textos:

Quem escreve sobre arte assume o papel de um intérprete de música no sentido de que ele é quem faz a música, embora diferentemente do intérprete, pois não observa nenhuma partitura, mas dispõe generosamente das fronteiras abertas do papel que tem a cumprir. Às vezes ele escreve até mesmo a partitura, enquanto os artistas se tornam o seu intérprete, ou sai à procura de novas obras e artistas que lhe garantam o seu papel favorito. (2012, p.311).

Ainda segundo Belting, o especialista em arte é requisitado apenas por uma questão ritual e não mais para um esclarecimento sério. Onde a arte não gera mais conflitos, mas garante um espaço livre no interior da sociedade, ali desaparece o desejo de orientação que sempre estava voltado para o especialista. Onde não existe mais esse desejo, também deixa de existir o leigo (2012, p.40).

O radicalismo das sucessivas desconstruções de linguagem na arte do século XX, segundo Gullar (2003, p.27) fez com que o artista a esgotasse e não encontrasse mais o que destruir e se visse sobre um monte de escombros, sem saber o que fazer com eles. Portanto, só resta ao artista retornar a um estágio anterior, recuperar a linguagem desintegrada e voltar a criar obras que tornar-se-iam mais ricas. Também é atribuído ao surgimento do mercado de

arte responsabilidade na busca do novo pelo novo das vanguardas nas últimas décadas, já que o que não é novo não teria mais valor para o mercado. Essa busca radical pelo novo empurraria o artista para o aleatório (por não trabalhar no âmbito de uma linguagem, sua experiência nem se acumula nem se aprofunda), levando-o a substituir a obra pelo projeto da obra e a suprir a impotência dela enquanto linguagem visual pelo discurso verbal. O entendimento da busca pela novidade como um problema também é tratado por Hervé Fischer (*apud* BELTING, 2012, p.206): “A despedida do valor da novidade é inevitável caso se queira manter viva a arte. A arte não está morta. O que acaba é a sua história como progresso para o novo.”.

Apesar desse tratamento da arte contemporânea com muitas reservas, e até com certo tom irônico, Gullar valoriza as experiências dos artistas do século XX em busca de novas formas, novas técnicas e novos materiais. Essas experiências marcam a ampliação dos limites da expressão estética em nosso tempo.

A mostra *Hardware seda – Hardware silk*, realizada por Jac Leirner no primeiro semestre de 2012, quando a artista fez residência e ministrou aulas na Universidade de Yale, nos Estados Unidos, é composta por cerca de 12 obras realizadas com cabos de aço, ferragens, níveis de precisão, papel de seda para enrolar tabaco, argolas, tubos plásticos e metálicos, porcas e extensores. As obras dessa mostra podem ser divididas em três grupos. No primeiro grupo, estão obras feitas com cabos de aço nos quais estão presos restos de materiais de montagens de outras exposições, tais como tubos plásticos e metálicos, porcas e argolas. A configuração dessas obras variam, podem estar estendidas pelo espaço da galeria em forma linear ou arranjadas em uma parede em diversas configurações não lineares (*Hardware Seda, Quase Quadrado, Coleção Particular, Retrato*). O segundo grupo é composto por obras feitas com níveis de precisão coloridos, instrumentos utilizados em montagem de exposições, dispostos de forma linear na parede (*Seis Níveis, Dimensões Variáveis*). As obras do terceiro grupo são feitas com pequenos pedaços de papéis de seda usados para enrolar tabaco. Esses estão dispostos na parede alinhados uns com os outros, de maneira que formam grandes retângulos (*Skin*). Com exceção do grupo de obras feitas com papéis de seda, a mostra *Hardware seda – Hardware silk* faz alusão ao universo das instituições expositivas de arte, seja nos materiais empregados nas obras, seja nos títulos das mesmas.

A formação inicial de Jac Leirner foi em desenho e em teoria das cores. Aos poucos seus desenhos foram ganhando materialidade, desprendendo-se do plano puramente bidimensional e ganhando projeção na terceira dimensão. No início da década de 1980, a artista começa a explorar a materialidade e a

relação com o espaço de materiais encontrados facilmente no seu cotidiano, como feltro, vidro, alumínio, couro, borracha, plástico, papel e espuma. Essas peças tem caráter de escultura, e é dessa forma que Jac qualifica grande parte de seu trabalho a partir desse momento (NELSON, 2013, p.56).

Chama atenção na obra de Jac Leirner o uso de materiais que não são associados aos materiais empregados comumente em obras de arte. Em duas de suas séries mais conhecidas, *Pulmão* e *Os cem*, apresentadas pela primeira vez em 1987, a artista usa cédulas de dinheiro e embalagens de maços de cigarros. Em *Os cem*, as cédulas de cruzeiro são perfuradas e atravessadas por cabos de aço, adquirindo uma configuração maciça onde as notas aparecem enfileiradas. Nas obras que constituem *Pulmão*, Jac usa maços de cigarro, consumidos por ela própria, e as peças que os constituem, como o papel celofane da embalagem, o lacre e as etiquetas de papel alumínio. Segundo a própria Jac Leirner, seu método de trabalho é a criação de situações inesperadas que impõe valor e reflexão onde antes nada havia (NELSON, 2013, p.100).

Não são só os materiais empregados por Jac que estão distantes do que geralmente é entendido como material destinado para arte. Suas práticas repetitivas, que consomem tempo no recolhimento, no arranjo e na armação desses materiais também não são do tipo normalmente associado com a inspiração e a expressão artísticas, como nos diz Guy Brett (2009, p.104).

Em comparação com *Pulmão* e *Os cem*, *Hardware seda – Hardware silk* também é feita com objetos simples do cotidiano da artista. No entanto é possível perceber que os objetos desse último sofrem uma menor interferência na sua condição inicial: os objetos presos aos cabos de aço continuam sendo tubos plásticos e roscas, os níveis de precisão são apenas alinhados na parede levando em conta sua cor, os papéis de seda continuam com a sua configuração original e poderiam ser reutilizados para a sua função primeira, o fumo. Com exceção de *Quase Quadrado*, *Coleção Particular* e *Retrato* – nas quais a configuração da obra sugere um desenho, o qual ganha maior evidência em relação aos seus elementos constitutivos – as obras de *Hardware seda – Hardware silk* evocam com mais força ainda a situação original para a qual foram produzidos os objetos que as constituem, uma vez que a artista interfere de maneira mínima na materialidade desses.

Segundo Anjos (2013), ao dar prestígio para esses objetos comuns, Jac Leirner anula a originalidade de cada um deles e funda uma nova originalidade, socialmente mais robusta, que seria a da obra de arte. Jac Leirner retoma o *ready-made* de Marcel Duchamp, o que significa dizer que suas obras retomam o questionamento sobre o que configura uma obra de arte e quais elementos são determinantes para que algo seja apreendido como arte.

Skin, por exemplo, é construída com o mesmo material utilizado em *Sedinha* (2008). Adele Nelson chama a atenção para o quanto essas obras com papéis de seda são “insistentemente” instáveis como obra de arte, não tanto pela natureza do suporte pouco ortodoxo empregado, mas pelo fato de Jac Leirner ter criados múltiplos dessas obras que permitem jogar fora a obra, em vez de buscar maneiras para preservá-la. Esses objetos precários situam-se nos limites da arte (2013, p.114).

Essa é a mesma questão colocada por Danto em relação às *Brillo Box* de Warhol. As obras de Jac Leirner, ao se distanciarem muito pouco da configuração de objetos não artísticos (em algumas obras, essa distinção só acontece na intencionalidade da maneira como os objetos são expostos), suscitam o que seria para Danto o problema do deslocamento da *positio quaestionis* – o problema da essência da arte, onde a questão está nas propriedades descritivas, se torna o da indiscernibilidade material e da diferença ontológica entre arte e não-arte, onde passa a vigorar uma teoria semântica da representação artística, que suscita a questão do “modo de apresentação” do conteúdo, tornando possível a coexistência pacífica de diversas narrativas de forma simultânea (2010, p.277).

Se faz importante nesse processo de determinação das obras de Jac Leirner como arte os textos que acompanham a obra. Esses textos estabelecem um “contrato fiduciário” (BARROS *apud* MARTINEZ, 2007), onde o destinador, graças a um fazer persuasivo, busca a adesão do destinatário. Essa dependência do texto teórico, onde a “arte dos textos” colocada por Belting ganha uma imprescindibilidade, é uma característica presente nos debates sobre o fim da arte onde se fala em perda da autonomia da arte.

É possível retomar a ideia dos escombros de Gullar, diante dos quais se encontra o artista contemporâneo, e pensar na mostra *Hardware seda – Hardware silk* também como um escombros. Ao nos apresentar uma exposição de arte onde as obras expostas são constituídas por elementos empregados na montagem e na constituição da própria exposição de arte e os títulos das obras são apropriações dos termos consagrados pelas instituições museológicas, Jac Leirner desfaz hierarquias e subverte valores, e o resultado disso é o escombros. A trivialidade desse processo e a banalidade dos materiais empregados são equiparáveis à categoria de preciosidade (RIBEIRO, 2012) o que é uma provocação à capacidade legitimadora do museu e do público enquanto instituições. Nas palavras de José Augusto Ribeiro (2012), o trabalho de Jac situa-se nos extremos ao tensionar a sua linguagem, provocando uma perturbação na ordem das categorias, dos registros, dos gostos, até onde consiga de maneira incessante produzir e desmanchar sentidos.

Referências bibliográficas

ADELE, Nelson. *Conversa com Jac Leirner*. Tradução: Vera Pereira. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2013. 192p.

ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. Tradução: Alexandre Krug e Valter Lellis Siqueira. 2. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2005. 263 p.

BATTCKOCK, Gregory. *A nova arte*. Tradução: Cecília Prada e Vera de Campos Toledo. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008. 296 p.

BELTING, Hans. *O fim da história da arte*. Tradução: Rodnei Nascimento. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify Portátil, 2012. 448p.

BURGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Tradução: José Pedro Antunes. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify Portátil, 2012. 256 p.

DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. Tradução: Saulo Krieger. 1. ed. São Paulo: EdUSP, 2010. 292 p.

_____. *A transfiguração do lugar comum: uma filosofia da arte*. Tradução: Vera Pereira. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2010. 312p.

GROYS, Boris. O universalismo fraco. *Revista Serrote*. Tradução: Pedro Maia Soares. São Paulo: Instituto Moreira Salles, nº9, p. 87-101, novembro, 2011.

GULLAR, Ferreira. *Argumentação contra a morte da arte*. 8. ed. Rio de Janeiro: Revan, 2003. 136 p.

KRAUSS, Rosalind E. *The Originality of the Avant Garde and Other Modernist Myths*. 1. ed. Cambridge: Mit Press, 1986. 320 p.

WERLE, M. A. *A questão do fim da arte em Hegel*. 1. ed. São Paulo: Hedra, 2011. 142 p.

Documentos eletrônicos

ANJOS JUNIOR, M. T. R.; dos Anjos, Moacir. *Jac Leirner e o sorriso do gato. Ou: para onde foi o ready-made que estava aqui?* Palestra proferida no ciclo de palestras Xequemate: um século do ready-made. Goiânia – GO, em 09 de julho de 2013. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=MBcEIEauh6Q>> Acesso em: 22 out. de 2013.

BRETT, Guy. A Bill of wrongs. *Ars*. São Paulo: *Ars*, v. 7, n. 13, p.103-107, junho, 2009. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202009000100007> Acesso em: 22 mar. 2014.

CLAUDIO, Ivan. Arte com prazo de validade. *Istoé*. São Paulo: Editora Três, n. 1984, novembro, 2007. Disponível em: <http://www.istoe.com.br/reportagens/5316_ARTE+COM+PRAZO+DE+VALIDADE > Acesso em: 02 out. 2013

ESTEVAM, Joelma Z. Mais um que a arte contemporânea perde... o problema da apreciação artística. In: Simpósio Nacional de Tecnologia e Sociedade, 4, 2011, Curitiba. Anais eletrônicos. Curitiba: UTFPR, 2011. Disponível em: <<http://www.esocite.org.br/eventos/tecsoc2011/cdanais/arquivos/pdfs/artigos/gt020-maisum.pdf>> Acesso em: 02 out. 2013.

FARIAS, Agnaldo. *A arte e sua relação com o espaço público*. In: Encontro Técnico dos Pólos da Rede Arte na Escola, 5, 1997, Caxias do Sul. Disponível em: <http://www.educacaopublica.rj.gov.br/biblioteca/educacao_artistica/0002.html> Acesso em: 02 out. 2013.

MARTINEZ, Elisa de Souza de. *Exposições de arte: narrativas, histórias e temporalidades*. In: Congresso Internacional y Nacional de la Asociación Argentina de Semiótica, 2 e 7, 2007, Rosario. Disponível em: <http://www.bdp.org.ar/facultad/publicaciones/semiotica/ponencias_pdf/souza.martinez_elisa.pdf> Acesso em: 21 out. 2013.

_____. *Cultural Analysis: contribuições para uma história da arte excêntrica*. In: Colóquio CBHA 2012 – Direções e sentidos da história da arte, 32, 2012. Brasília. Anais. Brasília: UnB, 2012. p. 1247-1260. Disponível em: <http://www.cbha.art.br/coloquios/2012/anais/pdfs/artigo_s5_elisamartinez.pdf> Acesso em: 21 out. 2013.

MAMMÌ, Lorenzo. Mortes Recentes da Arte. *Novos Estudos*. São Paulo: Cebrap, n. 60, p.77-85, julho, 2001. Disponível em: <<http://www.mariosantiago.net/Textos%20em%20PDF/mortesrecentesdaarte.pdf> > Acesso em: 06 ago. 2013.

RIBEIRO, José Augusto. *Jac Leirner – Hardware Seda – Hardware Silk*. São Paulo, 2012. Disponível em: <<http://www.fortesvilaca.com.br/exposicoes/2012/152-hardware-seda--hardware-silk->> Acesso em: 30 mar. 2014.

Enciclopédia Itaú Cultural artes visuais. Base de dados. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm> Acesso em: 22 out. 2013.

Minicurrículo

Pedro Ernesto Freitas Lima é mestrando (a dissertação dedica-se à obra de Jac Leirner) em Teoria e História da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade de Brasília. Possui graduação em Desenho Industrial pela Universidade de Brasília (2011) pela mesma instituição.