

CAMPO E CONSTRUÇÃO

FABIO MIGUEZ



Ministério da Cultura e Instituto Ling apresentam

CAMPO E CONSTRUÇÃO
FABIO MIGUEZ

curadoria
POLLYANA QUINTELLA

23 de junho a 26 de setembro de 2026
Galeria Instituto Ling
Porto Alegre, RS - Brasil

A arquitetura como construir portas,
de abrir; ou como construir o aberto;
construir, não como ilhar e prender,
nem construir como fechar secretos;
construir portas abertas, em portas;
casas exclusivamente portas e teto.

Architecture as building doors
for opening; or as building openness;
building not as isolating and locking,
nor building as closing up secrecy;
building open doors, within doors;
houses that are only doors and ceiling.

João Cabral de Melo Neto, *Fábula de um arquiteto* | *Fable of an Architect* (1966)





CAMPO E CONSTRUÇÃO
FIELD AND CONSTRUCTION

POLLYANA QUINTELLA

Trata-se de um edifício alaranjado, visto de cima e meio de viés. É um volume aberto, sem cobertura, de modo que o olhar cai lá dentro e encontra uma estrutura nua. Os vãos das janelas (sete, alinhados em duas fileiras na face maior) são retângulos escuros, sem caixilho nem vidro, ou qualquer sinal de que um dia tenham sido outra coisa senão buracos exatos na alvenaria, aqui feita de óleo e cera sobre linho. A cera dá àquele ocre uma opacidade seca e empoeirada; superfície que absorve a luz em vez de devolvê-la, e que de perto se revela feita de camadas finas, delicadamente raspadas, onde o linho respira por baixo. *Comércio I*, série Bahia, 2025.

É justamente por não ter teto que a vemos por dentro. Aquela caixa é um recinto raso, de poucos metros de fundura, cujas paredes contêm um volume de ar e nada mais. Mas é também uma lâmina de matéria de talvez um milímetro, estendida sobre um tecido. É da tensão entre os dois termos, plano e espaço, que nasceram os

It is an orange-colored building, seen from above and to the side. It is an open volume with no ceiling, so the gaze falls into it and finds a naked structure. The widths for the windows (seven, aligned in two rows on the larger side) are dark rectangles, without frame or glass, or any sign that they ever were anything but these exact holes on the masonry, which is made here out of oil and wax on linen. The wax gives the ochre color a dry and dusty opacity; a surface that absorbs light instead of reflecting it, and which reveals, up close, being made of thin layers, delicately scraped, through which the linen breathes. *Commerce I*, Bahia series, 2025.

It is because there's no ceiling that we can see inside. That box is a shallow enclosure, a few meters deep, where the walls contain the volume of the air and nothing more. It is also a sheet of matter of perhaps one millimeter, spread over fabric. From this tension between the two terms, plane and space, the unfolding of Western painting

inúmeros desdobramentos da pintura ocidental. Panofsky já havia mostrado que a perspectiva renascentista é uma forma simbólica e não uma verdade óptica: ela substitui o espaço vivido, irregular, móvel, binocular, por um espaço matemático homogêneo e infinito, no qual cada ponto vale exatamente como qualquer outro. Trata-se, antes de tudo, de uma concepção de mundo. Melhor dizendo, toda espacialidade é uma escolha de mundo e, se é escolha, então nenhum espaço pictórico foi jamais superado por outro. O fundo dourado bizantino escolhia deliberadamente a planura como abolição do espaço terreno, superfície de luz que retira a cena do mundo da mensurabilidade. Séculos depois, Giotto responde à mesma tensão de outro modo, com rasos nichos onde o ar é contido, tudo dentro de poucos metros, como um palco. É só então que Alberti fura essa caixa, também deliberadamente, convertendo a parede em janela aberta e oferecendo ao olho um ponto de fuga que o lança ao horizonte sem fim, conversão que dominaria séculos de pintura, até que Cézanne, já na modernidade, questionasse aquela perspectiva única e linear, reafirmando o plano através de volumes simultâneos, múltiplos pontos de vista que fazem o olho recuar para a superfície.

came to be. Panofsky had already shown that the Renaissance's perspective is a symbolic form and not an optical truth: it replaces the lived in, irregular, mobile, binocular space with a mathematical one that is homogeneous and infinite, where every point is worth the same as any other. It is, above all else, a world view. Or rather, all spatiality is a choice in the world, and, because of it, no pictorial space has ever been overcome by another. The golden background of the Byzantines chose flatness deliberately as the abolition of Earthly space, a surface of light that pulls the scene away from the world of measurability. Centuries later, Giotto responds to the same tension in another way, with shallow recesses where air is contained, all within a few meters, like in a stage. It is only then that Alberti opens a hole in that box, also deliberately, converting the wall into an open window and offering the eye a vanishing point that launches it toward the endless horizon, a conversion that would dominate centuries of painting until Cézanne, already in Modernity, questioned that single, linear perspective, reaffirming the plane through simultaneous volumes, multiple points of view that cause the eye to retreat to the surface.

É dentro dessa longa negociação que se instala a obra de Fabio Miguez. Formado em arquitetura, o pintor fez da tensão entre plano e espaço uma disposição de décadas, a mais persistente entre os artistas de sua geração. Agora, nessa produção recente, tal negociação ganha uma dobra a mais, porque aquilo que ele escolhe pintar é justamente uma construção. A arquitetura, portanto, entra duas vezes na pintura: uma como coisa representada, o edifício; outra como estrutura da própria imagem, a repartição do plano em campos, o encaixe dos pesos, e sobretudo a tela pensada como coisa que se ergue. E quando a coisa representada é ela mesma uma parede, as duas se roçam de um modo particular.

Miguez viaja até essas construções. São Luís, Alcântara, as ladeiras e os comércios de Salvador são lugares que o pintor percorre e fotografa no próprio terreno. É um interesse pela coisa em seu lugar, que se registra primeiro no corpo, ou seja, no deslocamento até ali, na luz de um horário específico, no ângulo de quem olha de baixo para cima, ou de cima para dentro de um vão vazio. O que ele extrai dessas ruínas e platibandas, portanto, não é apenas volume e geometria, mas uma dimensão do tempo, sobretudo a que a luz e o uso inscrevem na superfície

It is within this long negotiation that Fabio Miguez's work stands. With a degree in Architecture, the painter has beentaking the tension between plane and space as a disposition for decades, the most persistent in his generation. Now, in this recent production, such negotiation gains a new unfolding, because what he chooses to paint is the construction itself. Architecture, therefore, gets into the painting twice: once as something represented, the building; another time as the structure of the image itself, the division of the plane into fields, the fitting of the weights, and overall, the screen thought of as something that rises. And when the thing represented is itself a wall, they rub in quite a unique manner.

Miguez travels to these constructions. São Luís, Alcântara, the slopes and stores of Salvador are the places the painter wanders through and photographs on the site. It is an interest in the thing within its place, registered first in the body, that is, in the dislocation to that point, in the light of a specific hour, in the angle in which someone looks up, or down into an empty slot. What he extracts from these ruins and parapets is therefore not just volume and geometry, but a dimension of time, mainly the one inscribed on the surface

construída. Em *Tijolos Salvador II*, de 2026, esse tempo aparece como processo em aberto. O corpo alaranjado do edifício, de dois pavimentos, tem janelas de tamanhos e alturas irregulares, dispostas sem a simetria de um projeto convencional, como marca de quem construiu por etapas, acrescentando cômodo a cômodo conforme o orçamento permitia, sem planta prévia nem arquiteto. No primeiro plano, uma laje de concreto se projeta em diagonal, sustentada por finos pilares brancos, e sob ela um triângulo de sombra escura se abre como um vão à espera de paredes futuras; a autoconstrução entrega já pronta a próxima etapa de sua expansão, arquitetura que se pensa sempre um passo à frente de si mesma. Trata-se de uma tecnologia informal, sem tratado nem manual, mas não menos inteligente: resolve, por tentativa e ajuste, os mesmos problemas de peso, vão e sombra que ocupam os arquitetos, com um repertório de soluções empíricas transmitidas de obra em obra.

É esse mesmo tipo de inteligência construtiva, ainda não sistematizada, que Miguez reconhece do outro lado do Atlântico e de seis séculos de distância, na pintura pré-albertiana que há tempos alimenta sua produção. Giotto, Fra

of buildings by light and use. In *Salvador Bricks II*, from 2026, time appears as an open process. The orange body of the two-story building has windows of different shapes and sizes, placed without the symmetry of conventional projects, as the mark of a construction process done in stages, adding room after room as the budget would allow, without a blueprint or an architect. On the first plane, a slab projects diagonally, supported by thin white pillars, and under it a triangle of dark shade opens as a slot waiting for future walls; the construction leaves the next step of its expansion already done, an architecture that is thought always one step ahead. This is an informal technology, without a treaty or a manual, but no less intelligent: it resolves, by trial and adjusting, the same problems of weight, slots, and shade that architects tackle, with a repertoire of empirical solutions passed on with each construction.

This is the exact kind of constructive, yet unsystematized intelligence that Miguez recognizes across the Atlantic and six centuries apart, in the pre-Albertian painting that has long nourished his own production. Giotto, Fra Angelico, and Simone Martini organize the pictorial

Angelico e Simone Martini organizam o espaço pictórico por meio de estruturas arquitetônicas complexas, mas antes de qualquer sistema matemático codificado; o deles também é um saber de tentativa, uma intuição espacial em que a construção serve simultaneamente de cenário e de medida. Não por acaso Miguez dedica outra série da mostra a esses mestres: a alvenaria informal que ele fotografa em Salvador é, para ele, parente direta daquela arquitetura pictórica intuitiva que antecede Alberti. Foi Giotto, na Arena de Pádua, quem inventou o edifício seccionado: a parede cortada para que se veja o interior de uma cena que de outro modo estaria vedada ao espectador, um recinto escavado apenas o suficiente para abrigar um corpo e o intervalo de ar em torno dele. Só que ali o corte é convenção, decisão de pintor. *Em Comércio I*, o corte foi feito pelo tempo, como se a ruína chegasse por abandono à mesma solução a que o Trecento chegou por invenção; somado ainda um terceiro corte, o de Miguez, que escolheu aquele ponto de vista alto e oblíquo para que a casa se abrisse assim. Georg Simmel via na ruína o único objeto em que o propósito humano e o trabalho da natureza se equilibram, produzindo uma forma que nenhum dos dois faria sozinho. Algo disso

space through complex architectural structures, but before any codified mathematical system; theirs is also a knowledge of trial, a spatial intuition in which the construction serves simultaneously as a setting and as a measure. It is not by chance that Miguez dedicates another series in the exhibition to these masters: the informal masonry he photographs in Salvador is, for him, a direct relative of the intuitive, pictorial architecture that precedes Alberti. It was Giotto, in the Arena of Pádua, who invented the sectioned building: a wall that is sliced to make visible the interior of a scene that would be otherwise sealed away from the viewer, an enclosure excavated only big enough to fit a body and a gap of air around it. Only, there, the cutting is a convention, a painter's decision. In *Commerce I*, the slicing is done by time, as if the ruin reached, through neglect, the same conclusion the Trecento did through invention; to that, a third slicing is added, that of Miguez, who chose that high, skewed point of view so that the house would open up as such. Georg Simmel saw the ruin as the only object in which human purpose and nature's work find balance, producing a form neither of them could on their own. Something of this is here,

interessa aqui, neste jogo de interesses entre o edifício que o pedreiro ergueu e o tempo redesenhou.

Nas telas que Miguez intitula *Sem título (Piero)*, todas de 2023, a operação é de subtração. Uma delas não tem mais do que um bloco vermelho-tijolo erguido ao centro, de duas faces apenas ligeiramente diferenciadas em tom, um risco escuro perto do topo indicando janela, o branco embaixo e o céu azul-claro atrás. Uma outra recorta apenas o alto de uma construção branca, a linha escura do telhado, duas janelas quadradas mínimas, uma torre arredondada emergindo por trás, e à direita uma faixa alaranjada de outra parede. Em Piero, essas arquiteturas eram fundo, ou seja, estavam ao longe, vistas por sobre o ombro de um santo ou através de um intercolúnio, e sua função era sobretudo medir: davam escala aos corpos e ancoravam a cena num lugar. Miguez inverte a hierarquia inteira. Traz o acessório para a frente, expulsa aquilo que ele assessorava e deixa a construção sozinha, ocupando todo o campo, sem nada a que servir. O resultado é curioso porque parece um retrato. Aquele bloco vermelho lê-se como um corpo que posa, frontal e inteiro, do jeito que os corpos posavam nos afrescos de onde ele foi retirado.

in this game of interest between the building a constructor brought up and the one redesigned by time.

In the paintings Miguez calls *Untitled (Piero)*, all from 2023, the operation is a subtraction. One of them has no more than a brick-red block standing at the center, with two sides slightly different in shade, a dark line at the top indicating a window, the white below, and the blue sky behind it. Another one crops only the top of a white construction, the dark line of the roof, two small square windows, a round tower emerging from behind, and, to the right, the orange strip of another wall. In Piero, the architecture was background, that is, it was far away, seen over the shoulder of a saint or within the columns, and its job was, above all, measuring: they provided a scale for the bodies, and anchored the scene in place. Miguez flips the hierarchy over. He brings the accessory forward, ejects what was being accessorized, and leaves the construction alone, occupying the whole field, with nothing else to serve. The result is curious because it looks like a portrait. That red block is read as a body that poses, frontal and whole, the way bodies would pose in the frescos from where it was taken.

E há ainda uma inversão de escala. O ciclo da *Lenda da Vera Cruz*, em Arezzo, cobre a capela-mor inteira de San Francesco, e cada uma daquelas torres tem, na parede, o tamanho de um homem. Miguez as reduz a um palmo, e a pintura que representava alvenaria torna-se, ela mesma, um pequeno elemento de construção, do tamanho de um tijolo, que se poderia segurar na mão.

Importa lembrar que Piero della Francesca passou séculos em relativo esquecimento e só se tornou central quando o século XX pôde vê-lo. Foi Roberto Longhi, em 1927, quem o restituiu como pintor de forma e cor sintetizadas, aproximando-o de Seurat e de Cézanne, e fazendo dele, retroativamente, um contemporâneo da modernidade. O Piero que chega a Miguez já vem assim, atravessado por essa leitura, inclusive filtrado por Volpi; e é por isso que a passagem entre os dois eixos da mostra se faz sem esforço. A torre de Arezzo e o sobrado de Salvador têm exatamente o mesmo vermelho terroso e o mesmo recorte seco contra o azul. Penduradas lado a lado, e sem os títulos, seria difícil dizer com segurança qual delas foi vista na Toscana e qual foi vista na Bahia.

Mas restam ainda as três obras realizadas diretamente sobre as paredes do Instituto Ling. Elas foram pintadas sobre o reboco,

And there is even a shift in scale. The cycle of the *Legend of the True Cross*, in Arezzo, covers the whole San Francesco chancel, and each of those towers has, on the wall, the size of a man. Miguez reduces them to one span, and the painting that represented masonry becomes itself a small element of construction, the size of a brick, which could be held in one's hand.

It is worth remembering that Piero della Francesca spent centuries in relative oblivion and only became central when the 20th century got to see him. It was Roberto Longhi, in 1927, who restored him as a painter of concise form and color, bringing him closer to Seurat and Cézanne, and retroactively making him a contemporary in Modernity. The Piero that gets to Miguez is already percolated by that reading, even filtered by Volpi; and that is why the transition between the two axes of the exhibition is done effortlessly. The tower in Arezzo and the two-story house in Salvador have the same earthy red and the same sharp cutout against the blue. Hanging side by side, and without the titles, it would be hard to say for certain which of them was seen in Tuscany and which was seen in Bahia.

But there are still three pieces of work done directly on the wall of Ling Institute.

em escala ampliada, ocupando a parede como um campo de cor recortado. Vista de frente, a forma se organiza em quadrados e retângulos encaixados; um corpo central com braços que se projetam para cima e para baixo, sugerindo a planificação de um volume; um cubo desdobrado, rebatido sobre o plano, cada face virada para o mesmo lado. Não é difícil reconhecer ali as casas das demais pinturas, submetidas a uma última operação. Todos eram caixas que o ensaio do pintor vinha abrindo aos poucos, uma janela aqui, uma cobertura ausente acolá, e que agora se abrem de vez, desmontadas face a face sobre o plano. A arquitetura-caixa que Giotto escavou na parede retorna à parede, mas invertida: não mais o plano fingindo conter um espaço, e sim o espaço confessando ser feito de planos. Miguez desdobra o volume, e a superfície resultante não representa espaço algum; antes o contém, do modo mais literal possível, dobrado sobre si mesmo, quem sabe à espera de quem o monte de volta.

A pintura recupera de uma vez a dimensão que perdera, voltando a ser superfície fixa, presa ao edifício, feita para aquele lugar e para o percurso de um corpo diante dela. Curioso notar que Miguez chega ao muro por dentro da própria história do quadro, vindo de Giotto e da tradição construtiva, e

They were painted on plaster, on a wider scale, taking up the wall as a cutout field of color. Seen from the front, the form is organized in squares and rectangles fit together; a central body with arms that project up and down, suggesting the planning of a volume; an unfolded cube, bouncing on the plane, every face to the same side. It is not hard to recognize the houses in the other paintings, submitted to one last operation. They were all boxes that the painter's rehearsal had been opening little by little, a window here, a missing roof there, which now open for good, disassembled into faces on a plane. The box-architecture that Giotto excavated in the wall returns to the wall but reversed: no longer a plane pretending to contain space, but space itself confessing being made of planes. Miguez unfolds the volume, and the resulting surface does not represent any space; it mainly holds it, in the most literal way possible, folded onto itself, maybe waiting for someone to assemble it back.

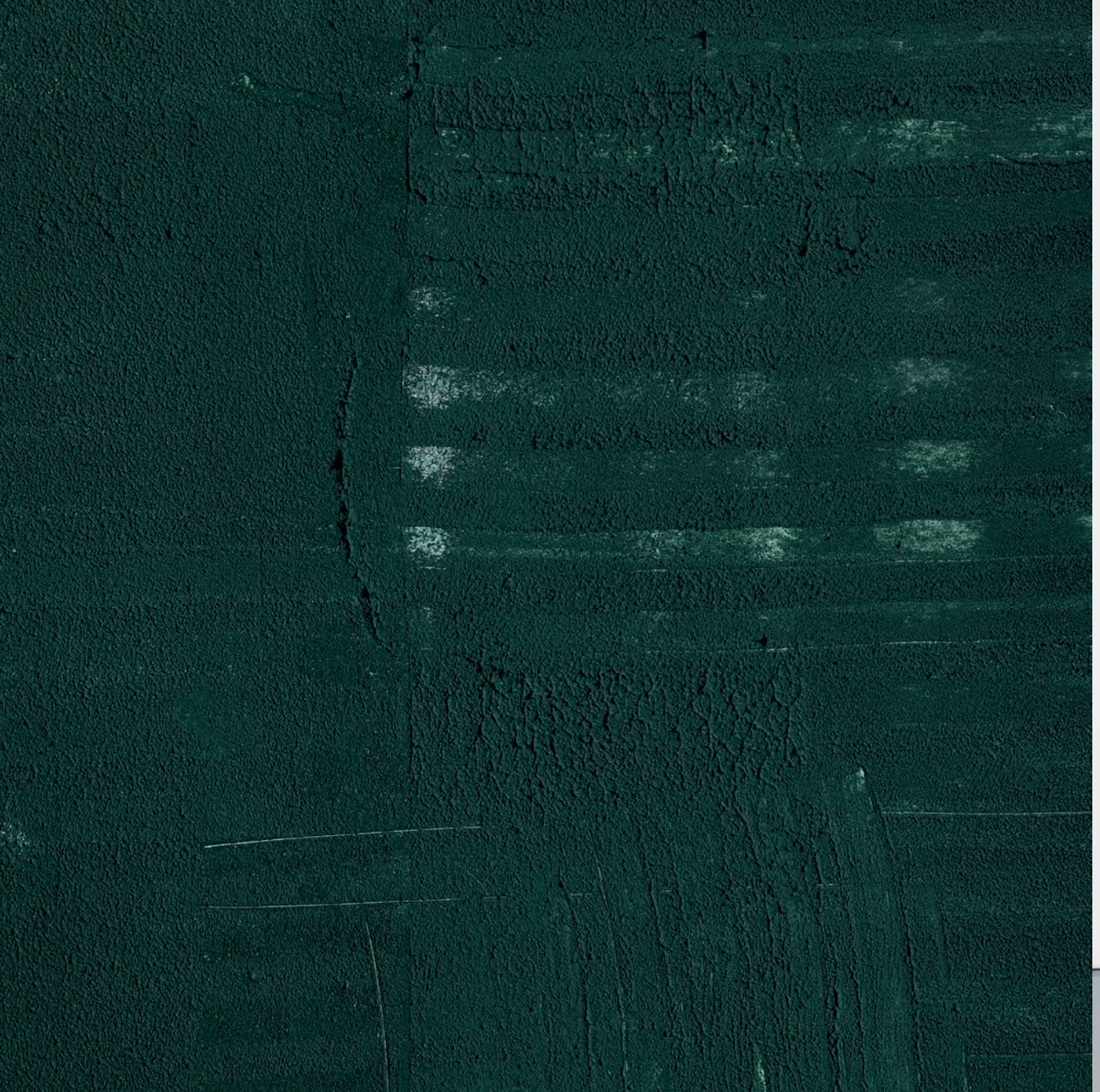
The painting regains at once the dimension it had lost, back at being a fixed surface, attached to a building, made for that place and for the journey of a body along it. It is curious to notice that Miguez gets to the wall from within the painting's history, coming from Giotto and the constructive

por isso a parede, nele, não abole a pintura: devolve-lhe a condição arquitetônica de origem, a de afresco, agora atravessada por seis séculos de consciência do plano, de modo que a superfície é ao mesmo tempo o muro do Trecento e o campo da abstração. As três paredes que o trabalho vinha aproximando, a de Giotto, esvaziada do sagrado; a da abstração construtiva brasileira; e a vernacular em ruína, a empena cega, o reboco descascado, nosso equivalente pobre e laico da argamassa policroma do afresco, convergem numa só superfície, a parede como lugar de uma memória de espaço.

Essas três obras, aliás, serão destruídas quando a mostra terminar, cobertas de tinta branca como qualquer intervenção mural. As pinturas que mais literalmente são parede são as únicas do conjunto com prazo determinado, enquanto os sobrados de Salvador que estão em sua origem seguirão de pé, gastando-se devagar, recebendo mais uma camada de sol e quem sabe mais uma década de uso. Miguez viajou até aquelas construções para retirar delas uma imagem do tempo; devolve-as agora numa forma que dura menos que seu modelo. Talvez seja essa a definição mais exata do que ele faz. Não constrói edifícios, nem os representa: constrói a memória de tê-los visto.

tradition, and therefore in his case the wall does not abolish the painting: rather, restores its architectural origin, as a fresco, now undergone six centuries of awareness of the plane, so much so that the plane is at the same time the wall of the Trecento and a field for abstraction. The three walls that the work has been bringing together, Giotto's, devoid of the sacred; the one of the Brazilian constructivist abstraction; and the vernacular one, in ruin, warped, pealing, our impoverished, secular equivalent of the polychrome plaster of frescos, converge into one surface, the wall as a place for the memory of a space.

These three works, indeed, will be destroyed at the end of the exhibition, painted over in white as any mural intervention would be. The paintings that are most literally walls are the only ones in the set with a predetermined time, while the houses in Salvador that originated them will still stand, wearing off slowly, receiving another layer of Sun and maybe another decade of use. Miguez traveled to those constructions to get from them an image of time; he returns them now in a form that lasts less than its model. Maybe that is the most exact definition of what he does. He doesn't make buildings, nor represent them: he builds the memory of having seen them.













1 Abertos #1 | Open #1, 2026
Tinta óleo e cera sobre parede | Oil and wax on wall
236 x 180 cm
Coleção | Collection Galeria Nara Roesler

2 Sem título (Maranhão) | Untitled, 2024
Tinta óleo e cera sobre linho | Oil and wax on linen
30 x 30 x 2,5 cm
Coleção | Collection Galeria Nara Roesler

3 Sem título (Maranhão) | Untitled, 2024
Tinta óleo e cera sobre linho | Oil and wax on linen
30 x 30 x 2,5 cm
Coleção | Collection Galeria Nara Roesler

4 Sem título (Maranhão) | Untitled, 2024
Tinta óleo e cera sobre linho | Oil and wax on linen
30 x 30 x 2,5 cm
Coleção | Collection Galeria Nara Roesler

5 Sem título (Piero) | Untitled, 2023
Tinta óleo e cera sobre linho | Oil and wax on linen
25,4 x 25,5 x 2,3 cm
Coleção | Collection Galeria Nara Roesler



6 Fordlândia, 2025
Tinta óleo e cera sobre linho | Oil and wax on linen
40 x 45 cm
Coleção | Collection Galeria Nara Roesler





7 Comércio (Bahia) | Commerce, 2025
Tinta óleo e cera sobre linho | Oil and wax on linen
40 x 45 cm
Coleção | Collection Galeria Nara Roesler













8 Sem título (Piero) | Untitled, 2023
Tinta óleo e cera sobre linho | Oil and wax on linen
24 x 18,5 x 2 cm
Coleção | Collection Galeria Nara Roesler

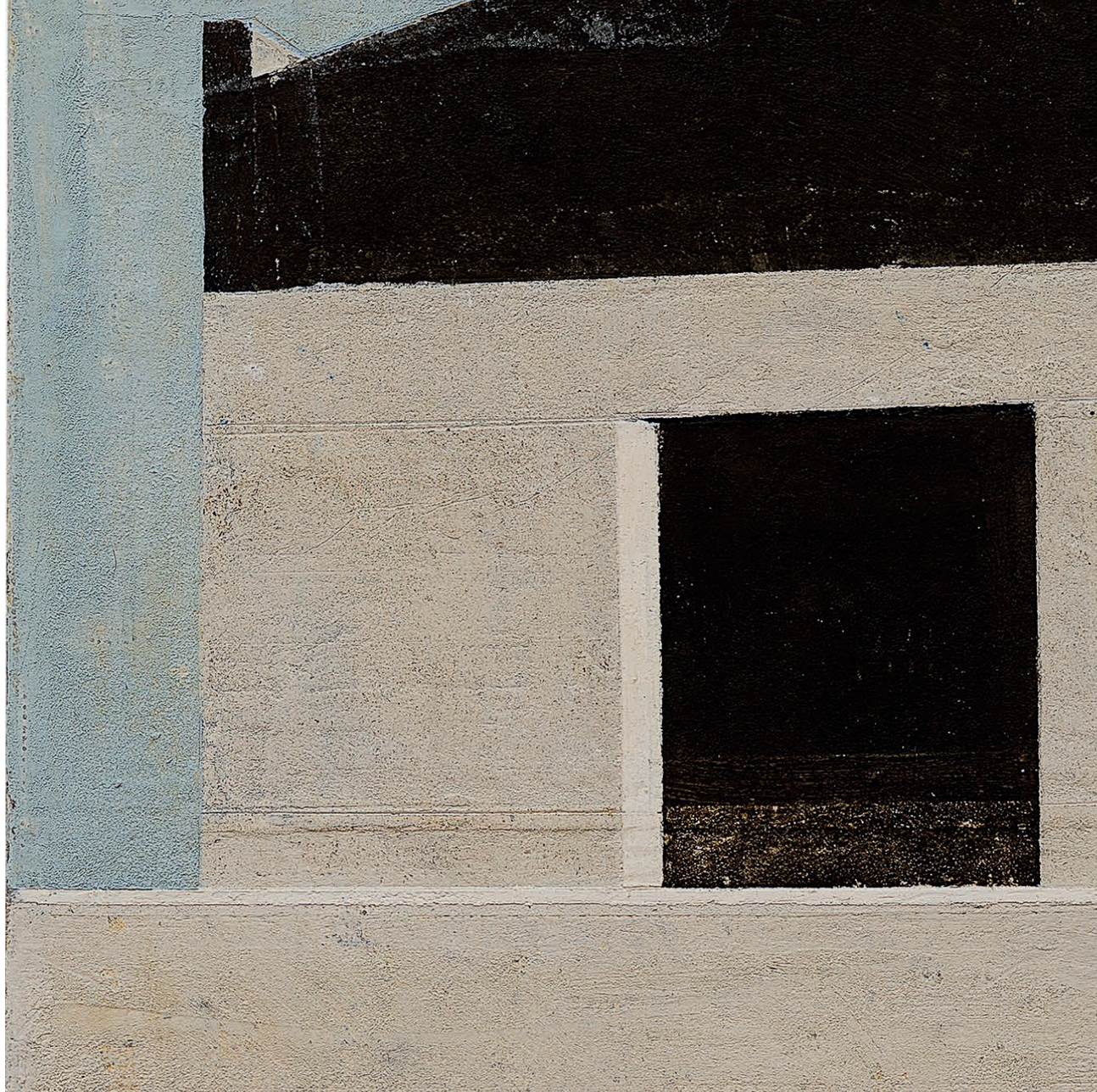
9 Ladeira de São Miguel (Bahia) | São Miguel Hill, 2025
Tinta óleo e cera sobre linho | Oil and wax on linen
30 x 30 cm
Coleção | Collection Flavia Pedras Soares

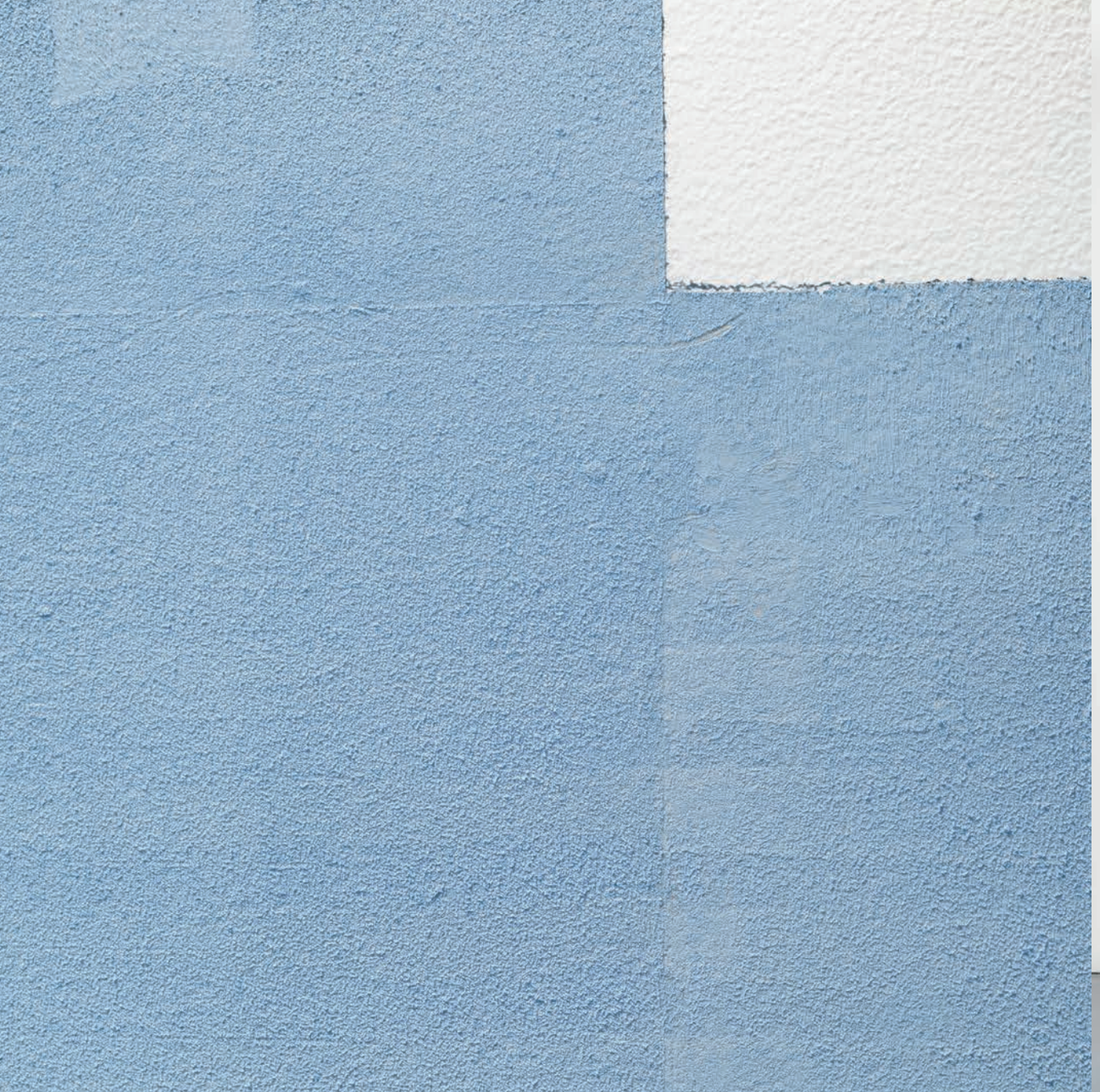
10 Sem título (Maranhão) | Untitled, 2024
Tinta óleo e cera sobre linho | Oil and wax on linen
30 x 30 x 2,5 cm
Coleção | Collection Galeria Nara Roesler

11 Ladeira da Conceição da Praia (Bahia) | Conceição da Praia Hill, 2025
Tinta óleo e cera sobre linho | Oil and wax on linen
45 x 40 cm
Coleção | Collection Eduardo Lacerda

12 Sem título (Maranhão) | Untitled, 2024
Tinta óleo e cera sobre linho | Oil and wax on linen
30 x 30 x 2 cm
Coleção | Collection Galeria Nara Roesler

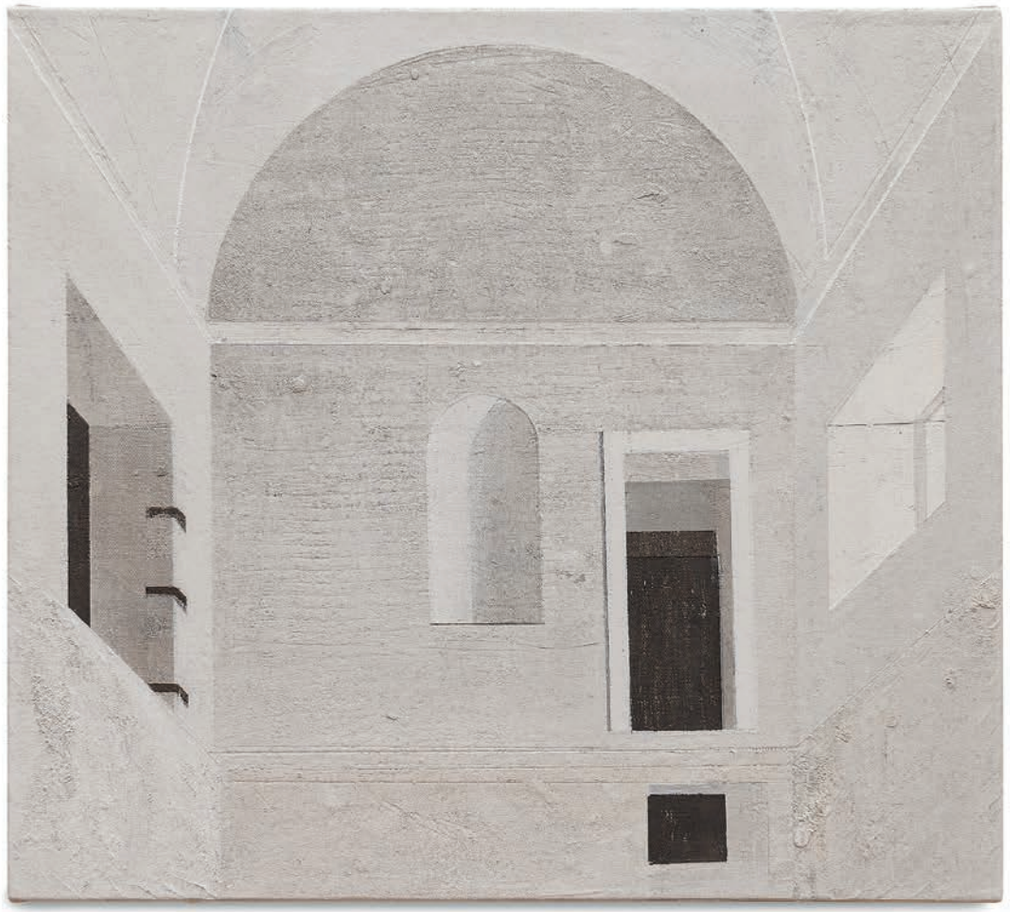
13 Sem título (Maranhão) | Untitled, 2024
Tinta óleo e cera sobre linho | Oil and wax on linen
30 x 30 x 2,5 cm
Coleção | Collection Galeria Nara Roesler

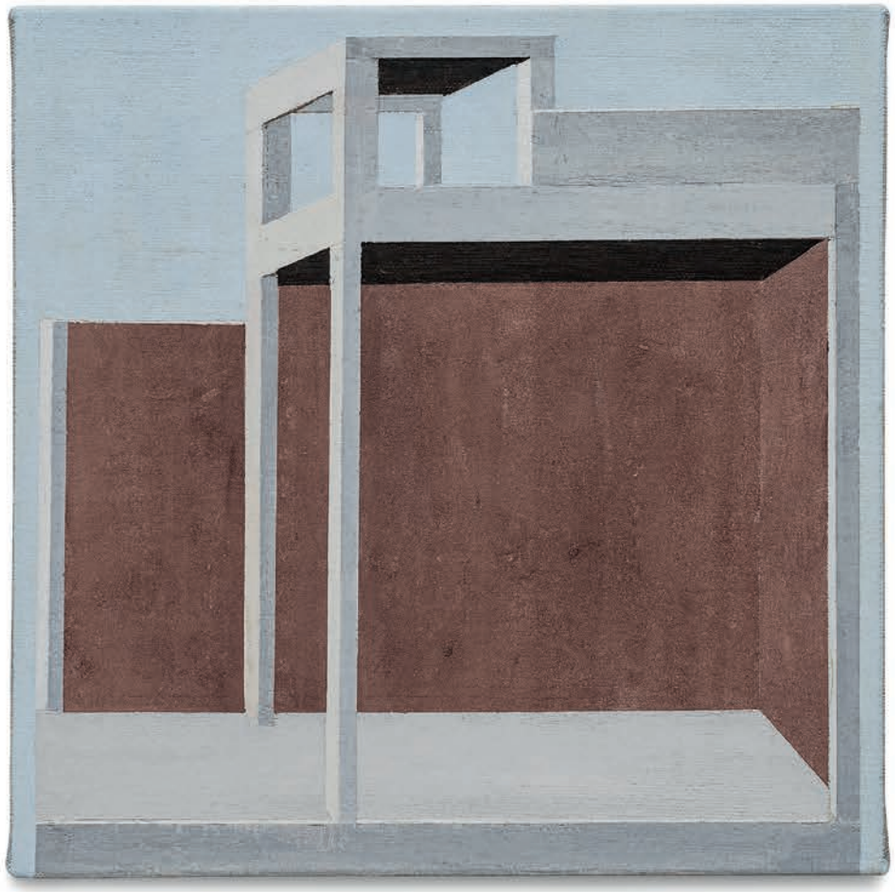














14 Abertos #2 | Open #2, 2026
Tinta óleo e cera sobre parede | Oil and wax on wall
232 x 180 cm
Coleção | Collection Galeria Nara Roesler

15 Comércio (Bahia) | Commerce, 2025
Tinta óleo e cera sobre linho | Oil and wax on linen
30 x 30 cm
Coleção | Collection Galeria Nara Roesler

16 Conceição da Praia (Bahia), 2025
Tinta óleo e cera sobre linho | Oil and wax on linen
40 x 45 cm
Coleção | Collection Galeria Nara Roesler

17 Sem título | Untitled, 2023
Tinta óleo e cera sobre linho | Oil and wax on linen
30,5 x 30,5 x 2,5 cm
Coleção | Collection Galeria Nara Roesler

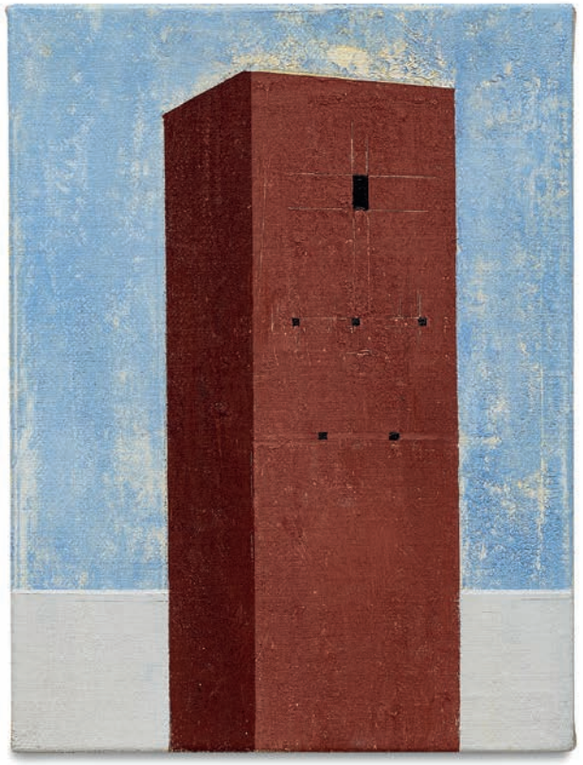
18 Sem título | Untitled, 2023
Tinta óleo e cera sobre linho | Oil and wax on linen
30,4 x 30,4 x 2,4 cm
Coleção | Collection Galeria Nara Roesler

19 Ladeira da Montanha (Bahia) | Montanha Hill, 2025
Tinta óleo e cera sobre linho | Oil and wax on linen
30 x 30 cm
Coleção | Collection Flavia Pedras Soares











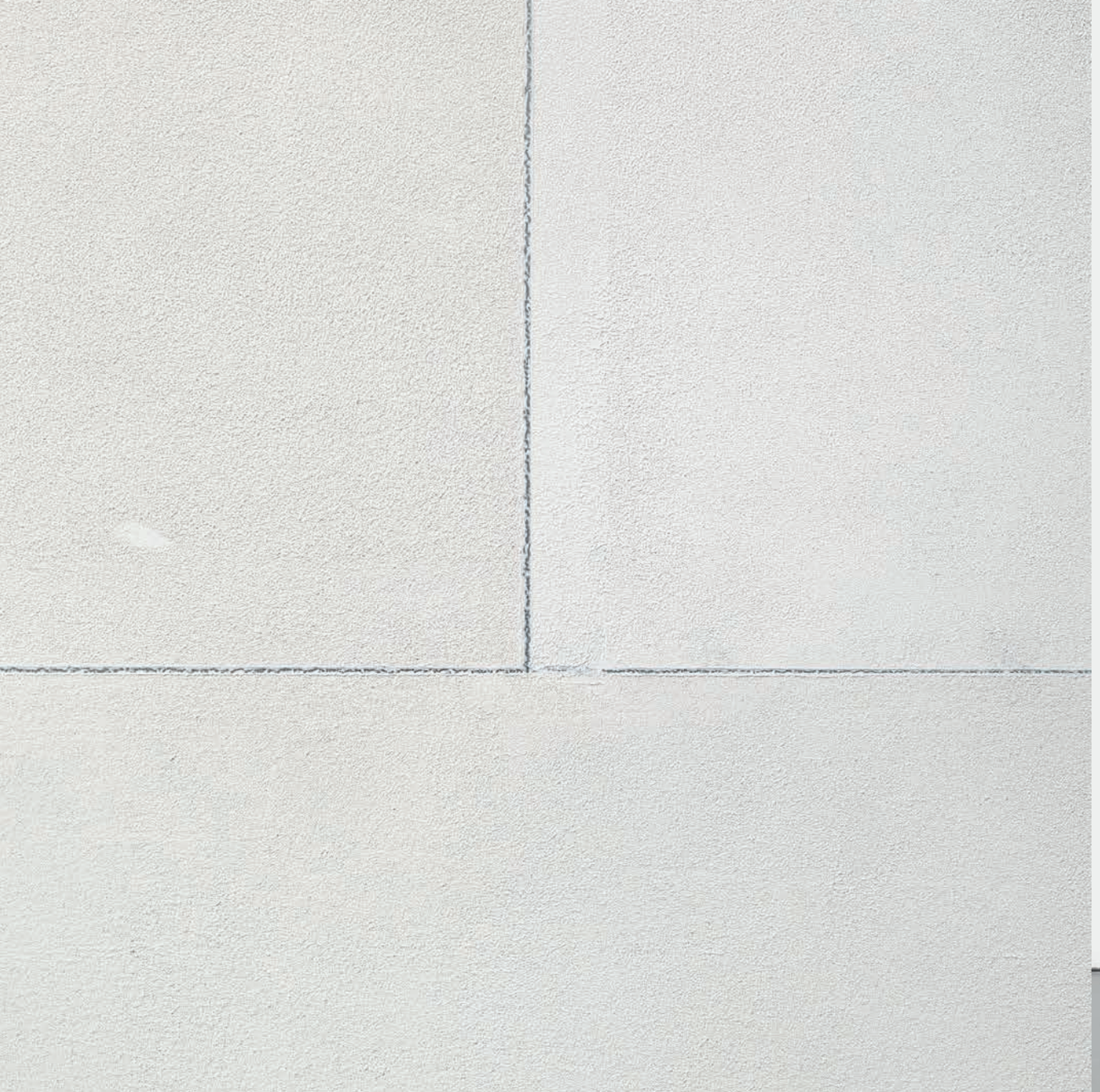
20 Tijolos #2 | Bricks #2, 2026
Tinta óleo e cera sobre linho | Oil and wax on linen
30 x 45 cm
Coleção | Collection Galeria Nara Roesler

21 Tijolos #5 | Bricks #5, 2026
Tinta óleo e cera sobre linho | Oil and wax on linen
30 x 30 cm
Coleção | Collection Galeria Nara Roesler

22 Sem título (Piero) | Untitled, 2023
Tinta óleo e cera sobre linho | Oil and wax on linen
24 x 18 x 2,3 cm
Coleção | Collection Marcos Lisboa

23 Pedra Furada (Bahia), 2025
Tinta óleo e cera sobre linho | Oil and wax on linen
40 x 45 cm
Coleção | Collection Galeria Nara Roesler





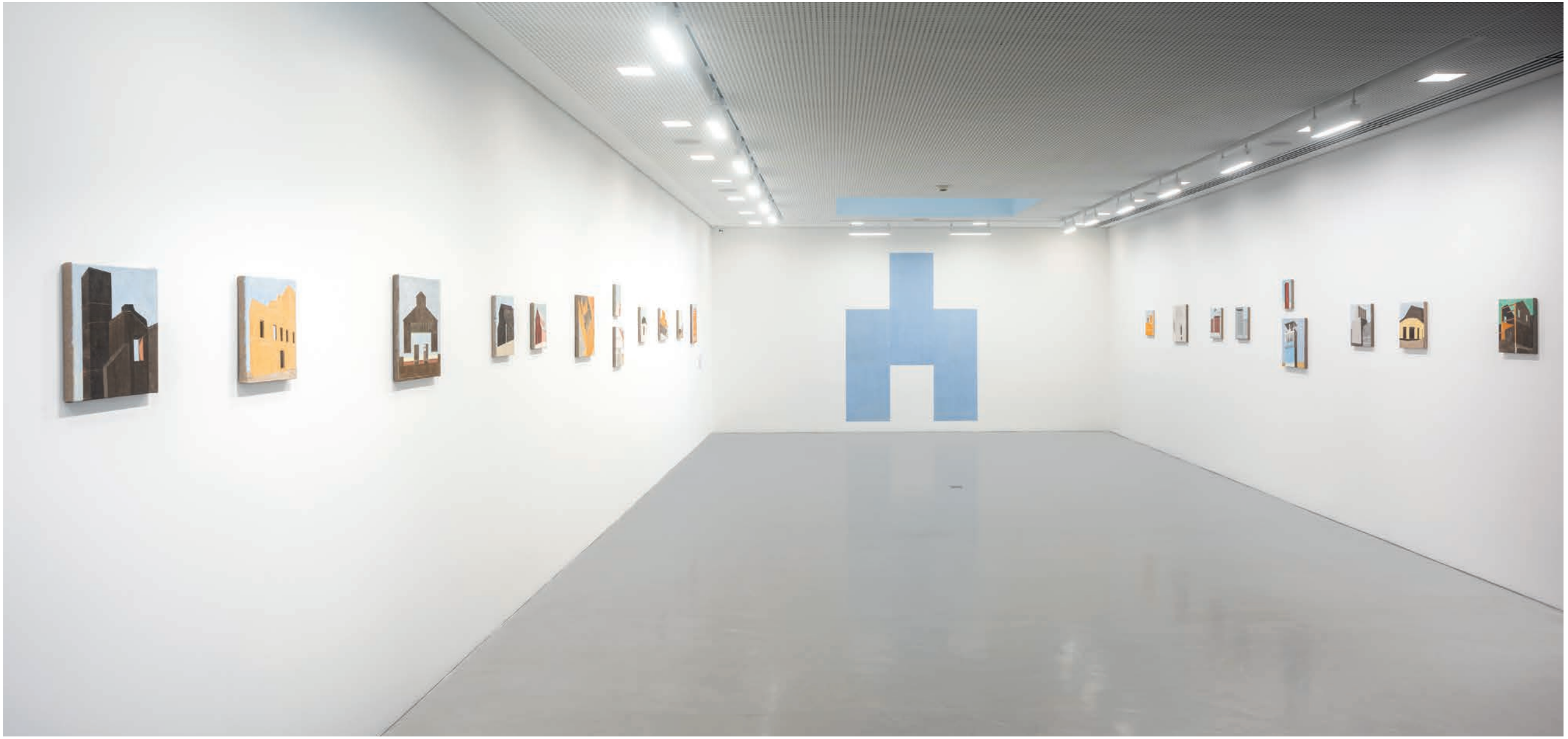
24 Abertos #3 | Open #3, 2026
Tinta óleo e cera sobre parede | Oil and wax on wall
232 x 176 cm
Coleção | Collection Galeria Nara Roesler

25 Sem título (Piero) | Untitled, 2023
Tinta óleo e cera sobre linho | Oil and wax on linen
25,3 x 25,5 x 2,2 cm
Coleção | Collection Galeria Nara Roesler




CAMPO E CONSTRUÇÃO
FABIO MIGUEZ







FABIO MIGUEZ

Fabio Miguez (São Paulo, 1962) é um dos principais nomes da pintura contemporânea brasileira e integrante fundador da Casa 7, grupo que renovou a pintura nos anos 1980. Sua produção inicial, influenciada pelo neoexpressionismo alemão, explorava paisagens densas, com acúmulo de matéria e tons escuros. A partir dos anos 1990, sua pesquisa voltou-se à luz e à abstração, incorporando transparências, cores claras e estruturas geométricas. Nos anos 2000, expandiu a pintura para o campo tridimensional, criando instalações com a sobreposição intervalada de placas de vidro pintadas, assim como suas valises, que comportam objetos que permitem a interação do espectador e a recombinação de diversos elementos. Desenvolve, desde 2010, a série *Atalhos*, em que reelabora fragmentos de obras de mestres da pintura, e a série *Volpi*, inspirada em detalhes da obra de Alfredo Volpi. Fabio Miguez vive e trabalha em São Paulo. Suas obras integram coleções de instituições como o Centro Cultural São Paulo (CCSP); Instituto Figueiredo Ferraz (IFF); Museu de Arte de São Paulo (MASP); Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio); Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP); e Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Fabio Miguez (São Paulo, 1962) is one of the great names of contemporary Brazilian painting, and a founding member of Casa 7, a group that revived painting in the 1980's. His initial production, influenced by German neo-expressionism, explored dense landscapes, with build-up of materials and dark colors. As of the 1990's, his research turned to light and abstraction, incorporating transparencies, light colors, and geometric structures. In the 2000's he expanded his painting to the three-dimensional, creating installations with the alternate superposition of painted glass plates, as well as his suitcases, carrying objects that invite the interaction of the spectator and the recombination of many elements. He develops, since 2010, the *Atalhos* (*Shortcuts*) series, in which he redraws fragments of works from great masters of painting, and the *Volpi* series, inspired by details of the work of Alfredo Volpi. Fabio Miguez lives and works in São Paulo. His works are part of the collections of institutions such as the Centro Cultural São Paulo (CCSP); Instituto Figueiredo Ferraz (IFF); Museu de Arte de São Paulo (MASP); Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio); Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP); and Pinacoteca do Estado de São Paulo, all in Brazil.

POLLYANA QUINTELLA

Pollyana Quintella é curadora da Pinacoteca de São Paulo e pesquisadora-coordenadora da linha de pesquisa Arte e Política: o Brasil em disputa, da FGV Arte São Paulo. Na Pinacoteca, organizou exposições como *Lenora de Barros: Minha Língua* (2022–23), *Lygia Clark: Projeto para um planeta* (2024) e *Renata Lucas: Domingo no Parque* (2024), vencedora do Prêmio APCA 2025. É doutoranda e mestra em História da Arte pela UERJ, com pesquisa dedicada à crise da crítica e ao pensamento de Mário Pedrosa. Foi contemplada com uma bolsa da Getty Foundation para integrar o Art and Power School, realizado na Bibliotheca Hertziana – Max Planck Institute for Art History, em Roma, em 2023. Foi curadora do 9º Bolsa Pampulha em 2024. Atuou como curadora assistente no Museu de Arte do Rio (2018–21) e desenvolveu projetos em instituições como MALBA, Sesc Pompeia, MuPA e Paço Imperial. Publica regularmente ensaios sobre arte contemporânea, cultura visual e política.

Pollyana Quintella is a curator at the Pinacoteca de São Paulo and researcher-coordinator for the research line Art and Politics: Brazil in dispute, of the FGV Arte São Paulo. At the Pinacoteca, she organized exhibitions such as *Lenora de Barros: Minha Língua* (*My Language*) (2022–23), *Lygia Clark: Projeto para um planeta* (*Project for a Planet*) (2024), and *Renata Lucas: Domingo no Parque* (*Sunday at the Park*) (2024), winner of the APCA Award in 2025. She is a Doctorate student and holds a Master's in Art History at UERJ, with research dedicated to the crisis in criticism and the thinking of Mário Pedrosa. She was granted a Getty Foundation scholarship to integrate the Art and Power School, carried out at the Bibliotheca Hertziana – Max Planck Institute for Art History, in Rome, in 2023. She worked as a curator for the 9th Bolsa Pampulha in 2024. She was assistant curator at the Museu de Arte do Rio (2018–21), and later developed projects at institutions such as MALBA, Sesc Pompeia, MuPA, and the Paço Imperial. She regularly published essays on contemporary art, visual culture, and politics.



EXPOSIÇÃO
EXHIBITION

Artista [Artist]
Fabio Miguez

Curadoria [Curator]
Pollyana Quintella

Identidade Visual
[Visual Identity]
Adriana Tazima

Montagem [Installation]
Paulo Mog

Produção Executiva
[Production]
Laura Cogo

Educativo [Educational]
Gisele Marteganha

Agradecimento especial a
[Special thanks to]
Eduardo Lacerda
Flavia Pedras Soares
Galeria Nara Roesler
Marcos Lisboa
Marjorie Gueller

CATÁLOGO
CATALOGUE

Coordenação Editorial
[Editorial coordination]
Laura Cogo

Revisão Editorial [Editing]
Gisele Marteganha

Texto [Text]
Pollyana Quintella

Revisão e versão em inglês
[English version and
proofreading]
Thays Prado

Projeto Gráfico
[Graphic Design]
Adriana Tazima

Fotos [Photographs]
Carlos Stein e Fabio Del Re:
1, 14, 21, 24 e registro exposição
[and installation views]
Erika Mayumi: 15
Flavio Freire: 2, 3, 4, 5, 7, 8, 9, 10,
11, 12, 13, 16, 17, 18, 19, 22, 23, 25
Tatiana Mito: 6, 20

Produção Gráfica
[Graphic Production]
Ideograf

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO – CIP
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Quintella, Pollyana
Campo e Construção : Fabio Miguez = Field and construction : Fabio Miguez / Pollyana Quintella ; Thays Prado (tradução e revisão) . -- Porto Alegre, RS : Instituto Ling, 2026.

Edição bilíngue: português/inglês.
ISBN 978-85-93686-14-6

1. Arte contemporânea 2. Artes visuais 3. Artes - Exposições - Catálogos 4. Miguez, Fabi 5. Pintura I. Prado, Thays II. Título III. Título: Field and construction : Fabio Miguez

26-380035.0 CDD-700.74

Índices para catálogo sistemático:

1. Arte : Exposições : Catálogos 700.74
Maria Alice Ferreira - Bibliotecária - CRB-8/7964

Todos os direitos reservados
[All rights reserved]
© Instituto Ling
© Fabio Miguez
© Pollyana Quintella

MISTO
Papel | Apoiando o manejo florestal responsável
FSC® C113671

Patrocínio

Lei Rouanet

CROWN
Brand-Building Packaging™

Realização

INSTITUTO LING

MINISTÉRIO DA CULTURA

INSTITUTO LING

Rua João Caetano, 440
Bairro Três Figueiras
Porto Alegre, RS

(51) 3533-5700
Whats App: (51) 99528-2738
instituto.ling@institutoling.org.br

Mais informações
WWW.INSTITUTOLING.ORG.BR



INSTITUTO
LING

ISBN: 978-85-93686-14-6

