

CAMPO AMPLIADO - DESAFIOS À REFLEXÃO CONTEMPORÂNEA***Expanded Field: challenges to contemporary debate***

Fabiola do Valle Zonno

Doutoranda e Mestre em História Social da Cultura – PUC-Rio

Linha de Pesquisa: História da Arte e da Arquitetura

Especialista em Comunicação e Imagem- PUC-Rio

Arquiteta e Urbanista- UFRJ

Resumo

O discurso contemporâneo trata de uma “morte da história da arte” em função tanto da falência da noção de história como narrativa legitimadora como do aparecimento de um outro complexo de práticas artísticas. A arte, criticando sua institucionalização, buscou escapar aos rótulos, à especificidade dos meios; estende-se em um *campo ampliado*. O importante trabalho de Rosalind Krauss deu-nos a chave para que possamos, hoje, ampliar sua compreensão e caracterizá-lo como imagem da *multiplicidade*. O *experimentalismo* e a *externalidade* são conceitos-chave para os trabalhos que se encontram em um *entrelugar*; também o são para pensar o discurso da história? Haverá um *entrelugar* crítico, em que uma disciplina transversalmente crítica às demais, diferentes modos de ver se encontram? Trata-se não só da contaminação *entre* as disciplinas artísticas, quando o artista assume um perfil multidisciplinar, mas também de uma renúncia ao papel central processo de criação; dá-se uma “colagem de agentes” entre o público, o sítio, as ficções, as narrativas. O paradigma da *colagem* também está presente quando constatamos realidades temporais distintas tornarem-se próximas através do trabalho artístico. Os artistas liberam-se do peso da história: não há estilo contemporâneo, não há um critério *a priori* sobre a aparência que a arte deve ter; há, sim, uma apropriação de imagens. E o historiador? Cola os tempos, desloca-se, dá voz a interlocutores de outras disciplinas em seu discurso, busca multiplicar também o seu olhar tornando-se interdisciplinar? É consciente de que produz uma interpretação, um comentário que pode ampliar a própria obra? Assim faz história, crítica ou poética? Hoje as noções de artista, de arte, e de história encontram-se multiplicadas, seus limites são tencionados. O que resta? Tudo. Primordialmente, o nosso esforço em buscar os fios para tecer as conexões que possam sempre tornar vivo o exercício do pensamento, sob qualquer rótulo ou mesmo nenhum.

Palavras-chave: Campo ampliado, interdisciplinaridade e colagem.

Abstract

Contemporary debate deals with art's death based upon the fact that history has failed as a legitimate narrative and the appearance of a different complex of artistic practices has challenged many artistic categories. Art, criticizing its institutionalization, aimed at escaping from all labels by renouncing the specificity of disciplines: it spread as an expanded field. The important work of Rosalind Krauss gave us the key to enlarge its comprehension and characterize it as the image of multiplicity. Experimentalism and externality are keywords to describe works which only can be defined only as practices “*in between*”; the question is: are they also important notions to rethink history's discourse? Will there also be a possibility for the “*in between*” in criticism, a critical *locus* in which a discipline transversally criticizes the others? It is not only a matter of contamination *between* artistic practices: the artist's role turns multifarious; it is also the artists' rejection to the specificity of their role in the core process of creation: the artist is decentralized from the artistic operation; he gives voice to other agents, such as the public, the site, fictions, all narratives. The collage paradigm: different temporalities are interconnected through the work of art. Artists are liberated from the “burden” of history: there is no contemporary style any more, no *a priori* criteria about what the appearance a work should be like, there is an appropriation of images. And the historian: does he connect different times, decentralizes himself, search different interlocutors in his speech? And in so doing, what does he do history, criticism or poetry? Today, the notions of artist, art and history are multiplied, their limits tensioned. What is left? Everything. Primarily, our effort to search the threads to weave a discourse which can make the exercise of thinking alive, by any label or none.

Key Words: Expanded field; interdisciplinarity, collage.



(1950) Jackson Pollock, Autumn Rhythm - Number 30. Óleo sobre tela, 266.7 x 525.8 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, EUA.

O discurso contemporâneo trata de uma “morte da história da arte” em função tanto da falência da noção de história como narrativa legitimadora como do aparecimento de um outro complexo de práticas artísticas. Citando Hans Belting: “o fim da história da arte é o fim de uma narrativa: ou porque a narrativa se transformou ou porque não há mais nada a narrar no sentido entendido até então”.¹ Por um lado, é o fim do modelo de uma cultura histórica de “olhar rígido”. O fim da história da arte não é o fim da arte. O fazer artístico torna-se fluido. Criticando sua institucionalização, a arte buscou escapar aos rótulos disciplinares: estendeu-se em um *campo ampliado*.

A noção de *campo ampliado* toma corpo em 1979, quando da publicação do célebre artigo da historiadora Rosalind Krauss: *A escultura no campo ampliado* que retoma a questão sobre a autonomia dos meios artísticos. A autora delinea um novo panorama da arte após 1960, apontando que o termo “escultura” vinha sendo aplicado de modo muito abrangente na tentativa de rotular obras que, na verdade, não mais poderiam ser assim definidas, mas somente a partir de seus limites com a paisagem e com a arquitetura – através de uma combinação de duas exclusões - *não-paisagem* e *não-arquitetura*.²

Krauss expõe ainda que no chamado “pós-modernismo”, “a *praxis* não é definida em relação a um determinado meio - escultura - mas sim em relação a operações lógicas dentro de um conjunto de termos culturais, para os quais vários meios – fotografia, livros, linhas em paredes, espelhos ou escultura propriamente dita – possam ser usados”.³

O discurso do historiador da arquitetura Anthony Vidler, buscando uma sintonia com o de Krauss, sustenta que se por um lado muitos artistas se apropriaram das questões da arquitetura, buscando criticar os termos tradicionais da escultura, os arquitetos buscaram o experimentalismo dos processos artísticos a fim de escapar dos códigos rígidos do funcionalismo moderno e dos modelos tipológicos. Uma interseção que teria gerado, segundo o autor, um tipo de “arte intermediária” – cujos objetos, embora se situassem

¹ BELTING, Hans. “O fim da história da arte e a cultura atual”. In: _____. Fim da História da Arte - uma revisão dez anos depois. [trad. Rodnei Nascimento] São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

² KRAUSS, A escultura no campo ampliado. (Tradução de Elizabeth Carbone Baez). *Gávea: Revista semestral do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil*, Rio de Janeiro: PUC-RJ, n. 1, 1984 (Artigo de 1979). p.90.

³ KRAUSS, op.cit. p. 92-93.

dentro de determinados meios ou linguagens, requereriam termos interpretativos dos demais meios que a ela se relacionassem.⁴

A necessidade de incorporar termos interpretativos diferentes exige um outro olhar, que se multiplica. A arte como *práxis*, no *campo ampliado*, se caracteriza por um amplo experimentalismo e abertura entre as chamadas disciplinas artísticas.

Cabe falar não mais de *campo ampliado* da escultura, mas sim *campo ampliado da arte*: imagem da *multiplicidade* de trocas que vemos realizadas entre os meios de produção. Ser *artista* é atuar em complexidade, transitando entre diferentes suportes e mídias. O perfil do artista contemporâneo é múltiplo. Podemos falar de Vito Acconci, atuando na poesia, *performance*, instalação, filmes, fotografia e hoje atuante na arquitetura. Podemos falar de Robert Smithson transitando entre a apropriação de sítios, mapas, fotografias, filmes e a produção de um discurso através de textos que fazem parte da criação poética seu trabalho. Podemos falar da colaboração entre artistas: Claes Oldenburg e o arquiteto Frank Gehry, Gehry e Richard Serra, Serra e o arquiteto Peter Eisenman, o já citado Vito Acconci e o arquiteto Steven Holl.

O *experimentalismo* e a *externalidade* são conceitos-chave para caracterizar trabalhos que se encontram em um *entrelugar*; também o seriam para pensar o discurso que geramos sobre os mesmos? Haverá um *entrelugar* crítico, em que se produza conhecimento, análise, interpretação a partir de olhares de diferentes disciplinas? Podemos mesmo dizer que estas obras “híbridas” lançam questões a diferentes disciplinas, e que é válido busquemos analisar os *entre*-relacionamentos para renovar o olhar crítico sobre a natureza de cada uma delas. Assim, no caso das obras “escultóricas” que lidam com o limite com a arquitetura – analisamos em nosso trabalho de mestrado intitulado “Arquitetura *entre* Escultura”⁵ – como determinadas obras lançaram novos olhares para pensar o fazer arquitetura.

Trata-se não só da contaminação *entre* as disciplinas artísticas, mas também de uma renúncia por parte dos artistas à posição central no processo de feitura da obra: o artista não só multiplica-se no processo de criação como dissemos, mas também dá voz a uma “colagem de agentes”, uma abertura para incorporar o público, o sítio, a indeterminação de agentes externos, e mesmo

⁴VIDLER, Anthony. *Warped Space: art, architecture and anxiety in modern culture*. 2ed. Cambridge, Mass/ London: The MIT Press, 2001, p. viii (tradução da autora).

⁵ ZONNO, Fabiola. *Arquitetura entre escultura: uma reflexão sobre a dimensão artística da paisagem contemporânea*. Rio de Janeiro: Dissertação de Mestrado PUC, Departamento de História, 2006.

uma multiplicidade de narrativas que lhe são disponíveis diante de um determinado contexto que se lhe apresenta como oportunidade para atuação.

O paradigma da *colagem* também está presente quando observamos trabalhos artísticos que aproximam realidades temporais muito distintas – o passado muito distante e o futuro muito distante – lembramos da aproximação que Smithson realiza entre dinossauros e máquinas escavadeiras. Ou ainda do modo como o arquiteto Peter Eisenman reúne referências do passado e do futuro, colocando-os em enfrentamento ambíguo.

Os artistas liberam-se do peso da história: não há *estilo* contemporâneo, não há um critério apriorístico sobre a aparência que a arte deve ter; há, sim, uma livre apropriação de imagens.

A arte, como intitulou Arthur Danto, “pós-histórica”⁶, não se vê como a próxima etapa de uma narrativa evolutiva. Se na virada do século XX, as chamadas “vanguardas” desejavam uma ruptura com o passado, guardavam em seu seio a vontade de que a “nova arte” tivesse longa vida, o mesmo não pode ser dito diante da efemeridade do mundo contemporâneo.

A arte “pós-histórica” não nega o passado, nem mesmo a própria modernidade; é um modo poético de reunir realidades temporais distintas, aproximando-as: o passado está disponível para a livre *colagem* do artista. Para Belting, se pensarmos em um fim da modernidade, estamos sendo tão modernos quanto os modernos, pois estaremos reproduzindo o mecanismo epílogo-prólogo, fim-começo caro às vanguardas. O autor usará o termo “perda de enquadramento” para caracterizar o jogo do discurso que deve prosseguir de outra maneira em função a mudança do objeto, ou seja, da liberdade artística que se vivencia.

Como pós-historiar? A pergunta é fundamental, uma vez que as práticas artísticas tiveram como fundamento justamente o escape aos rótulos colocados por curadores, historiadores e críticos, como devemos conduzir o nosso discurso nestes trânsitos? Não necessariamente julgando nula toda a especificidade e reduzindo toda análise à falta de qualquer referencial, mas tencionando o modo como as disciplinas se esgarçam e levam ao limite a definição dos agentes envolvidos.

Neste momento pós-histórico, legitimam-se todos os meios e todos os tempos e seus entrecruzamentos. O perfil contemporâneo experimental é, em *campo ampliado*, impuro, e por esta razão, falta-nos uma unidade estilística para que formulemos um direcionamento narrativo. Mas não só isso; com o neo-

⁶ DANTO, Arthur. “Moderno, pós-moderno e contemporâneo.” In: _____. *Após o fim da arte - a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

dadaísmo, a pop e o realismo a arte não mais se distingue da realidade – o exercício reflexivo se torna renovar, inquietantemente, a pergunta: qual a natureza da arte?⁷

Rosalind Krauss ressalta que durante o final da década de 1960 e início dos anos 1970, a noção de desconstrução sob a teoria de Jacques Derrida viria atacar as “leis do gênero” ou autonomia para defender que a idéia de que um interior não contaminado por um exterior é uma ficção metafísica. Na mesma direção, as análises pós-estruturalistas de Michel Foucault em prol da “interdisciplinaridade”, contra a separação dos diversos campos do conhecimento, teriam reverberações na esfera da arte em práticas “impuras”.⁸

Para Belting, foi a ciência de Clement Greenberg que pretendeu encontrar fórmulas para “enquadrar” o objeto em um processo histórico em que uma disciplina como especialidade que toma consciência de si mesma.⁹ Também Danto lança sua crítica a Greenberg, grande narrador do modernismo, que teria criado um sentido evolutivo de maturidade artística, autoridade de competência, a partir da noção de *pureza* – a visualidade pura, a abstração, o domínio do meio. A arte, em seu discurso, se define por distinguir-se da realidade. À margem da narrativa que criou para a arte moderna, Greenberg tenha deixa de lado o Dadá e o Surrealismo por considerá-los práticas “impuras”.

Bem sabemos, a história da arte moderna difere da própria arte moderna, ela mesma em seu perfil contraditório e diferencial. E, portanto, ao analisarmos as obras que se nos apresentam na contemporaneidade, cumprenos retomar referenciais da modernidade.

Assim, no artigo *Neo-Dada na Música, Teatro, Poesia, Arte* de 1962, George Maciunas observa a possibilidade de descrição de algumas obras ao mesmo tempo em várias categorias de arte: “o que parece ser *neo dada*, se manifesta em campos muito amplos de criatividade. Varia das ‘artes do tempo’ às ‘artes do espaço’(...) Não há fronteiras entre os dois extremos”.¹⁰

⁷ Para Danto, trata-se de uma mudança de “essência da arte” que passa da materialidade ao significado.

⁸ KRAUSS, Rosalind. *A voyage on the north sea – art in the age of post medium condition*. New York: Thames & Hudson, 1999.p.32-33.

⁹ BELTING, Hans. “Prefácio”. In: _____. *Fim da História da Arte - uma revisão dez anos depois*. [trad. Rodnei Nascimento] São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

¹⁰ MACIUNAS, George. “Neo-Dada na Música, Teatro, Poesia, Arte” (1962). In: *O que é Fluxus? O que não é! O porquê*. (cat.) Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.p.89.

O debate acerca da separação entre os meios artísticos segundo estas categorias – tempo e espaço – remonta à discussão do paradigmático tratado estético *Laocoonte* de Gotthold Lessing¹¹, que data de fins do século XVIII, onde o autor busca uma definição precisa do que é a escultura. Sua hipótese é a de que a escultura seria uma arte relacionada com a disposição de objetos no espaço e se faria necessária uma distinção “entre esse caráter espacial definidor e a essência das formas artísticas como a poesia, cujo veículo é o tempo”.¹²

Também a leitura de Michael Fried merece atenção, pois a crítica que dirige à *Minimal* traz à tona os limites entre arte e teatralidade e revolve o problema histórico da separação entre “artes do tempo” e “artes do espaço” estabelecido por Lessing. O duro ataque que Fried dirige à *Minimal* nomeando-a como “objetividade”, “condição de não-arte”, se estrutura sob o argumento de que a “a adoção literalista da objetividade nada mais é do que um apelo a um novo gênero de teatro; e o teatro é hoje a negação da arte.”¹³

Precisamente, Fried define como “não-arte” a noção de arte em *externalidade*, preocupada com a participação ativa do espectador, uma arte em *abertura*:

A sensibilidade literalista é teatral porque, para começar, está interessada nas circunstâncias factuais em que se dá o encontro do observador com o trabalho literalista. Morris deixa isso claro. Enquanto na arte que a precede “o que é para ser experimentado do trabalho encontra-se estritamente em seu interior”, a experiência da arte literalista é a de um objeto *em uma situação* – que virtualmente, por definição, inclui o observador. (...) Tudo conta – não como parte do objeto, mas como parte da situação na qual sua objetividade é estabelecida e da qual essa objetividade em parte depende.¹⁴

Retomando Maciunas, as novas atividades dos artistas afastam-se cada vez mais do mundo artificial da abstração, para referirem-se ao real e afetando-

¹¹Thierry de Duve, em um ensaio intitulado “Clement Lessing”, aponta o paralelismo entre Lessing e Greenberg como defensores visões que, historicamente, definiram os limites das artes.

¹² KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da Escultura Moderna*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001, (1.ed. 1977), p.3.

¹³ FRIED, Michael. “Arte e Objetividade”. trad. Milton Machado. In: *Arte e Ensaios*. EBA, UFRJ, ano IX, n.9, 2002. p.134.

¹⁴ Idem. p.134 -136.

se por seu *indeterminismo* e *improvisação* – algo que mais uma vez, se aproxima da colagem.¹⁵

Donald Judd no ensaio “Objetos Específicos” (1963) - considerado “manifesto” teórico do Minimalismo - colocava a dificuldade de enquadramento de trabalhos como nem pintura nem escultura, destacando que os novos trabalhos tão variados usavam as três dimensões e recorriam a todo tipo de materiais e cores, possuindo uma qualidade única. Afirmava categoricamente: “o trabalho só precisa ser interessante.”¹⁶

Corroborando, o artista Dan Graham aponta que o desafio da arte não seria resolver conflitos sociais ou ideológicos, mas sim, dirigir sua atenção para conexões com diversas representações, buscando assumir um caráter híbrido.¹⁷

A arte *pop* conduz a pesquisa a voltar-se para o cotidiano, uma contaminação da vida no processo da arte. Segundo Danto, ao “completar a lacuna entre arte e vida”, os artistas “seriam profetas reconciliando homens e mulheres às vidas que já levavam e ao mundo em que já viviam”.¹⁸ No caso da *Pop*, trata-se de uma crítica frontal à questão do objeto de arte no museu que se desdobra na *Minimal Art* a partir de um esvaziamento da importância dada à forma em prol do *processo*, da experiência espaço-temporal da obra visando o

¹⁵ Para descrever seus próprios trabalhos “escultóricos” e a noção de *antiforma* o artista Robert Morris escreve: “O acaso é aceito e a indeterminação é sugerida, como a substituição resultará em outra configuração. Descompromisso com as formas duráveis e pré-concebidas e com a ordenação das coisas é uma assertiva positiva. É parte de um trabalho de recusa a continuar esteticizando a forma ao lidar com ela como um fim prescrito. MORRIS, Robert. “Anti form”. In: _____. *Continuous Project Altered Daily: the writings of Robert Morris*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1993. p. 41-50. (Artigo de 1968), p.46.

¹⁶ JUDD, Donald. “Objetos Específicos « (1963). In : *Escritos de Artistas: anos 60/70 - seleção e comentários* Glória Ferreira e Cecília Cotrim; [tradução Pedro Sussekind et al.] – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006. p.103.

¹⁷ GRAHAM, Dan. A Arte em relação à arquitetura. *Artforum*, 1979.

¹⁸ “A idéia de trazer as Artes Eruditas para o mundo terreno (...) estava baseada integralmente no espírito dadá, que foi o primeiro dos movimentos do século a produzir uma arte que era contrária às Artes Eruditas de todas as maneiras. O espírito do Dada era uma recusa à altivez, um encorajamento à burla e à zombaria, e uma rejeição da beleza como forma de consolação. Seu repúdio às Artes Eruditas estava baseado no reconhecimento de que a Europa, que reivindicava sua superioridade cultural em termos de arte com relação ao resto do mundo, tinha sido responsável por um palco de horror sem precedentes, a Grande guerra, na qual milhares e milhares de jovens foram de encontro a suas mortes sem propósito”. DANTO, Arthur. “O Mundo como Armazém: Fluxus e Filosofia.” In: *O que é Fluxus? O que não é! O porquê.* (cat.) Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002, p.25 et. seq.

envolvimento do corpo do espectador que, na *Land Art*, une-se a uma nítida ancoragem a uma situação específica.

As situações nunca são interpretadas de um ponto de vista estável, imutável, mas sim como um *campo de ação*, onde forças atuam em conjunto com o artista - é por esta razão que Allan Kaprow afirma que Pollock é o ponto chave do início de um outro modo relacional entre o artista e sua obra.¹⁹ Uma tela de Pollock: imagem mesma do *campo ampliado*, em sua multiplicidade e fluidez de encontros - **arte como campo de ação**.

O *campo ampliado* é um campo *complexo*, de articulação e agenciamento, um sistema dinâmico sempre aberto a novas conexões. Aberto para incorporar diferentes mídias, diferentes vozes, diferentes estímulos, fluxos, contrastes, acolher a impermanência, o fugidio, o precário.

Se a arte se realiza como um jogo que se funda na própria dinâmica da realidade, podemos dizer que se abre, em *externalidade*. Em *Caminhos da Escultura Moderna*, Rosalind Krauss parte do trabalho escultórico de Rodin, Picasso e Tatlin, segue pelo Minimalismo, instalações e *happenings* até a *Land Art*, identificando a *externalidade* como característica de obras cujo conhecimento se dá na experiência, por contato, na percepção não somente visual, mas no tempo e no espaço reais, por oposição a uma abordagem ilusionista e idealizada, em que sujeito e objeto se encontram desconectados. A descentralização ou excentricidade reflete na perda de um centro ideal da escultura, em última instância, a perda de um princípio ordenador.

Podemos também falar da *externalidade* como questionamento do papel do artista como agente-estruturante de uma obra. Não a morte do artista, mas o seu deslocamento, a consciência da necessidade de incluir outras vozes que participem do processo artístico; mas não sem atitude, pensamento, proposição, intervenção - assim a arte parte do próprio *socius*.

Este reconhecimento da potência criativa do outro e sua importância para o trabalho veio da própria postura dos artistas que instauraram um sentido de uma poética aberta em seu próprio processo de trabalho. Nos anos 1960, as experiências de *performance* já demonstravam esta abertura, incorporando a livre expressão do público. A liberdade em relação às convenções artísticas revela uma postura em que arte e vida são “contra a separação entre o artista e a platéia, ou criador e espectador (...) contra as formas ou padrões artificiais ou métodos da própria arte”.²⁰

¹⁹ KAPROW, Allan. O legado de Jackson Pollock. *O Percevejo*, n.7. Rio de Janeiro: Uni Rio, 1999. (Artigo de 1958).

²⁰ MACIUNAS, op.cit. p.90.

Se a arte, como define Hans Belting, é um espaço livre no interior da sociedade, também o discurso sobre arte deve ser um espaço livre no interior da sociedade – trata-se do deslocamento da posição do especialista de arte. Escrever é hoje de domínio livre, em função da multiplicidade com que os meios de comunicação geram e distribuem informação cultural, ou mesmo através da internet, opiniões mais variadas e livres são divulgadas.

Vivemos um *campo ampliado* também do discurso. Todo este processo ampliou o número de vozes: a começar pela própria voz do artista, cujos escritos manifestam seu pensamento sobre o próprio trabalho - produzindo crítica.

Belting aponta que, na situação presente, não se pode falar de história da arte, mas de *comentário* sobre a arte. Os comentários sobre a arte não possuem sentido de verdade, mas um sentido atual de leitura e interpretação. Neste sentido, o papel de intérprete pode também ser poético, assim como a *éfrase* da poesia da Antiguidade era uma recriação da obra.²¹ O próprio discurso recria e amplia a obra.

A pergunta é lançada sobre aqueles que produzem a reflexão sobre a arte: temos de ser experimentais, impuros e abertos também enquanto interpretamos? Descrever e envolvermo-nos com os trabalhos, produzir textos que exponham convicção e dúvida, intuição e conflito, dados e apagamentos; colar os tempos; deslocarmo-nos, buscar múltiplos interlocutores em nosso discurso, recorrer a um olhar em trânsito *entre* as disciplinas.

Parafraseando o artista Richard Serra: o que nos interessa é a oportunidade de nos tornarmos algo diferente do que somos ao construirmos espaços que algo contribuam para a experiência daquilo que somos.

A arte encontra um *locus* poético ao lidar com interconexões, com uma textura de mundo constituída de superposições, combinações, indeterminações, lacunas e discursos – dentre eles, a própria história da arte.

Se as noções de artista, de arte e de história têm seus limites tencionados, o que resta? Tudo. Primordialmente, o nosso esforço em buscar *entrelugares* críticos neste trânsito de referências, conectar os fios que reúnem poéticas, caminhos de idéias e tempos, tecer as palavras que possam sempre tornar vivo o exercício do pensamento, sob qualquer rótulo ou mesmo nenhum.

Referências bibliográficas

²¹ BELTING, Hans. “O comentário de arte como problema da história da arte”. In: _____. *Fim da História da Arte - uma revisão dez anos depois*. [trad. Rodnei Nascimento] São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

- BELTING, Hans. *Fim da História da Arte - uma revisão dez anos depois*. [trad. Rodnei Nascimento] São Paulo: Cosac & Naify, 2006.
- DANTO, Arthur. *Após o fim da arte - a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.
- _____. “O Mundo como Armazém: Fluxus e Filosofia”. In: *O que é Fluxus? O que não é! O porquê*. (cat.) Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.
- FRIED, Michael. “Arte e Objetividade”. trad. Milton Machado. In: *Arte e Ensaios*. EBA, UFRJ, ano IX, n.9, 2002.
- GRAHAM, Dan. “A Arte em relação à arquitetura”. *Artforum*, 1979.
- JUDD, Donald. “Objetos específicos”. In: *Escritos de Artistas: anos 60/70 - seleção e comentários Glória Ferreira e Cecília Cotrim*; [tradução Pedro Sussekind et al.] – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
- KAPROW, Allan. O legado de Jackson Pollock. *O Percevejo*, n.7. Rio de Janeiro: Uni Rio, 1999. (Artigo de 1958).
- KRAUSS, Rosalind. “A escultura no campo ampliado” (Tradução de Elizabeth Carbone Baez). *Gávea: Revista semestral do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil*, Rio de Janeiro: PUC-RJ, n. 1, 1984 (Artigo de 1979).
- _____. *A voyage on the north sea – art in the age of post medium condition*. New York: Thames & Hudson, 1999.
- _____. *Caminhos da Escultura Moderna*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001, (1.ed. 1977).
- _____. « Sens et sensibilité: réflexion sur la sculpture de la fin des années soixante » (1973). In: _____. *L'Originalité de l'Avant-garde et Autres Mythes Modernistes*. Paris: Macula, 1993.
- MACIUNAS, George. “Neo-Dada na Música, Teatro, Poesia, Arte” (1962). In: *O que é Fluxus? O que não é! O porquê*. (cat.) Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.
- MORRIS, Robert. “Anti form”. In: _____. *Continuous Project Altered Daily: the writings of Robert Morris*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1993. p. 41-50. (Artigo de 1968).
- VIDLER, Anthony. *Warped Space: art, architecture and anxiety in modern culture*. 2ed. Cambridge, Mass/ London: The MIT Press, 2001.
- ZONNO, Fabiola. *Arquitetura entre escultura: uma reflexão sobre a dimensão artística da paisagem contemporânea*. Rio de Janeiro: Dissertação de Mestrado PUC, Departamento de História, 2006.