

OS PRIMÓRDIOS DA INSTALAÇÃO ARTÍSTICA

DIMITRIO JOVIANO PINEL¹.

¹Mestre pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), graduado em Artes plásticas pela Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). email: dimitrio@outlook.com

RESUMO

O presente artigo discute sobre questões do embate entre o moderno e o contemporâneo e tentará mostrar como o surgimento da instalação artística tornou-se um gênero essencialmente questionado nas realizações dos artistas que trabalharam o conceito da *sound art*. Nesse sentido, este artigo terá como recorte os movimentos que tiveram grande dimensão nas décadas de 1950 até 1970, como o minimalismo, a pop art e, particularmente, a música experimental. Portanto, nosso ponto de partida começa com o surgimento da instalação artística.

Palavras-chave: Instalação; Embate; Arte contemporânea; Minimalismo; *Sound art*.

THE BEGINNINGS OF THE ARTISTIC INSTALLATION

ABSTRACT

This article discusses the issues of the confrontation between the modern and the contemporary and will attempt to show how the emergence of the artistic installation became a genre essentially questioned in the achievements of the artists who worked on the concept of sound art. In this sense, this article will have as a cut the movements that had great dimension in the decades of 1950 until 1970, like the minimalism, the pop art, and particularly the experimental music. Therefore, our starting point begins with the emergence of the artistic installation.

Keywords: Installation; Thrust; Contemporary; Minimalism; Sound art.

1 INTRODUÇÃO

A instalação, como forma de produção artística, foi uma importante tendência dentro dos movimentos da arte contemporânea, efetivamente, desde o processo de transições e articulações dentro do campo da arte moderna. Tem-se, como exemplo, os movimentos artísticos que surgiram a partir dos anos de 1910, como o Cubismo, quando os artistas modernos começam a romper definitivamente com as barreiras e os cânones tradicionais das artes acadêmicas. Consideramos os *Environment*, como já sugerido por Allan Kaprow, os ancestrais da instalação. Assim como os *Happenings* e as *Performance art*, e guardados seus eixos quase antitéticos, os *Environment* aconteceram na passagem dos anos 1950 e 1960. Torna-se impossível dar a instalação uma definição

prévia, considerando que ela já situa em diversos modos de produção da arte contemporânea entre as décadas de 1960 e 1970 e ocupa lugar de convergência de várias dimensões históricas que a tangenciam. Por meio dessa linguagem da arte, produzida grande parte em *site specific*, acreditamos que ela surge como resposta às insatisfações dos artistas deste período, muito por conta do esgarçamento dos suportes tradicionais utilizados para produção de obras de arte. Cabe ressaltar que os suportes tradicionais não foram abandonados, óbvio que continuam a existir, entretanto, a transição entre o moderno e o contemporâneo está a pleno vapor, principalmente na Europa em meados do século XX. Nesse sentido, os caminhos da escultura moderna promoveram o deslocamento com relação à linha de evolução, tornando-a condição negativa ao conceito do monumento, como analisado por Rosalind Krauss. Dessa forma, a discussão da autora sobre a escultura *Portas do inferno* e *Balzac*, de Rodin, estas que estariam passando por um momento de ruptura no que diz respeito a tão discutida classificação histórica dos gêneros.

Como explica Krauss:

(...) Aconteceu gradativamente. Nesse sentido, ocorre-nos casos que trazem, ambos, a marca da transitoriedade. Tanto na *Portas do inferno* como na estátua de *Balzac*, de Rodin, foram concebidas como monumentos.(...) Ao se tornar condição negativa do monumento, a escultura modernista conseguiu uma espécie de espaço ideal para explorar, espaço este excluído do projeto de representação temporal e especial, filão rico e novo que poderia ser explorado com sucesso...(KRAUSS, 1984, p.89) .

Para Krauss (1984), a escultura tradicional pertenceria a categoria monumento, essa ligada diretamente ao gênero histórico, tanto a escultura de *Balzac* quanto *As portas do inferno* fariam parte da chamada ruptura, seriam obras auto-referentes. Poderia-se dizer que a categoria se transforma, como diz Krauss, em uma soma de não-paisagem com não-arquitetura. Ou seja, uma ampliação do campo de atuação da própria arte, uma espécie de arte contemplativa, que mais serviria como decoração de museus, indicando seu fracasso como obras monumento.

A exemplo disso, por conta do aspecto formal, acredita-se que a instalação atravessa também um processo de ampliação do campo da arte, pois misturam-se ao contexto da instalação toda versatilidade de representações, desde imagéticas, pictóricas e esculturais, que serviram para acolher às diversas linguagens artísticas contemporâneas. A instalação possibilita boa parte do que conhecemos hoje como arte conceitual; paralelo a isso, a exemplo do processo criativo que leva Rodin a representar sua arte de forma subjetiva, ela nasce fruto da ampliação do universo dos artistas. Assim como da ampliação do campo de atuação da própria arte desse período, acreditamos também que, a partir daí, o som passou a fazer parte das ferramentas (suportes) correntes da arte.

2 O EMBATE ENTRE O MODERNO E O CONTEMPORÂNEO

Juntamente com a instalação, surge toda uma gama de possibilidades artísticas como a videoarte, a vídeo instalação e mais tarde as esculturas sonoras. Dentre todas as outras linguagens da arte, como a pintura, a colagem, a escultura, chegando até as ferramentas virtuais utilizadas pelos artistas da arte contemporânea.

Neste espaço específico, a instalação suscitou questões comuns à arte no momento em que colocou o local onde a própria obra acontece em uma categoria distinta. A necessidade dos artistas em estabelecerem essa categoria às suas obras fizeram com que a instalação artística criasse campo frutífero e se desenvolvessem consolidando definitivamente no cenário da arte até os dias de hoje. O cubo branco, o espaço da galeria, não mais delimitam o meio em que a produção artística contemporânea habita, seja a galeria ou o museu. Alguns desses artistas estão interessados agora em discutir o meio em que suas obras se inserem (habitam) trazendo à tona questões comuns à Arte deste período. Um exemplo da ruptura com os paradigmas da arte, ou seja, do “novo fazer artístico”, seria a obra de Marcel Duchamp, sobre o seu objeto – escultura *Bicycle Wheel*, de 1913. Sobre o denominado *ready-made*, Burger escreveu:

Os *ready-made* de Duchamp, por exemplo, produzem sentido apenas em relação ao objeto arte. Quando Duchamp assina um objeto qualquer, produzido em série, e o envia a exposições de arte, essa provocação pressupõe um conceito do que seja arte. O fato de Duchamp assinar os *ready-made* guarda uma clara referência à categoria de obra. A assinatura que legitima a obra como individual e irrepetível, é aqui impressa diretamente sobre um produto em série (BURGER, 2012, p.107).

O objeto de Duchamp (1913), *Bicycle Wheel*, é um exemplo deste processo de ruptura com os paradigmas da Arte moderna, no momento que a própria definição de obra (objeto) – escultura – instalação está sob análise de seu crítico. Nesse sentido, Burger é provocado a acreditar que o único fato que legitima o objeto de Duchamp seria a assinatura do artista, as definições sobre a categoria e gênero não mais são possíveis, uma vez que, não há argumentos formais para tal definição. O desafio de Duchamp está no que se pressupõe sobre o que é o conceito da arte. Portanto, acreditamos o objeto (*ready-made*) *Bicycle Wheel*, seja o início da problematização do que mais tarde seria denominado de instalação artística.

3 A LINHA DE FRONTEIRA

A linha de fronteira da arte tradicional foi ultrapassada no momento em que os artistas rompem com os suportes tradicionais, a exemplo dos objetos de Duchamp, as galerias de arte se tornaram um ambiente novo para a exposição destes trabalhos. O *Salon* e o *Atelier* foram substituídos por espaços pensados para a fruição desta “nova produção”, seja ela, pictórica, escultural ou conceitual.

No momento em que a instalação surge, ela impulsiona a criação de múltiplos trabalhos das mais diversas tendências artísticas. Trabalhos estes que serão em algum momento expostos em galerias de arte. Contudo, a pintura, a arquitetura, a escultura e a *performance art* conseguem coexistir dentro deste cenário, absorvendo essas linguagens e se fundindo a instalação. Trabalhos como os de Robert Rauschenberg (1925-2008), Jasper Johns (1930-), Claes Oldenburg (1929-) e Donald Judd (1928-94), dentre vários outros artistas da *pop art* e do minimalismo, que até então faziam parte de uma arte tida como de uma cultura dominante. Nomes esses que faziam parte da cena artística de Nova York, que apesar de estarem perfeitamente inseridos em seu tempo (cronológico), destoavam dos movimentos artísticos que romperam, por diversos motivos, com o

espaço sagrado da galeria. Como criticou oportunamente o filósofo contemporâneo Theodor W. Adorno, dizendo que "A arte vive no cinismo inteligente de si mesma"

Não há uma diferença evidente entre o trabalho moderno e o trabalho contemporâneo, válida por si, há, isto sim, *démarches* distintas agindo "dentro" e "fora" deles. "Dentro" porque o trabalho de arte contemporânea não encara mais a ação modernista como esta se idealizava e sim como resultou assimilada e recuperada. A erosão dos novos valores, a modernidade evidentemente desconhecia: a luta era contra os arraigados valores do século XIX. A partir da *Pop*, no entanto, a arte vive no cinismo inteligente de si mesma. Vive com a consciência aguda das castrações que o Princípio da Realidade impôs à libido das vanguardas. Mais grave, com a certeza sobre a incerteza da identidade de suas linguagens - estas, por mais radicais, sofrerão inevitavelmente o choque com o circuito, e aí, só aí, dirão quem são (ADORNO, 1959 *apud* BRITO, 1980, p.206).

Para Adorno (1959 *apud* BRITO, 1980, p.206), crítico ferrenho da sociedade de consumo, principalmente a americana, seria impensado o fato que os artistas contemporâneos buscariam nas linguagens e representações modernas refúgio para a criação de algo novo. Obviamente, o novo pertence às vanguardas, estas que, segundo o próprio Adorno, dentre outros críticos da época, estariam sob julgo do tempo.

Contudo, a instalação no papel de uma nova tendência da arte, não se afastou totalmente das galerias de arte, mesmo por quê os artistas contemporâneos acreditavam que sua arte fosse livre e atemporal, principalmente no que tange aos critérios formais, institucionais e estéticos. Como exemplo, podemos analisar a instalação *The store* de Claes Oldenburg produzida em 1961, que consistia em transformar seu estúdio em uma loja (o que já havia sido antes). Oldenburg (1961) organizou alguns objetos que faziam lembrar itens de alimentação e peças de vestuário feito de gesso pintado e arame, a fim de dar um ar sentimental de vaga expressão abstrata e os colocou à venda. O artista conseguiu, com isso, dialogar com a tradição, ao mesmo tempo levanta a questão das fronteiras da arte da instalação, uma vez que sua arte guardava semelhança com outras linguagens artísticas como a escultura, a arquitetura e, até mesmo, a pintura. Entretanto, em meio a essa estratégia composicional, o artista discutia as questões limítrofes da arte.

A escultura e a arquitetura coexistem dentro desse conceito, até mesmo o próprio espaço onde foi realizada a instalação, trata-se aqui das linhas de fronteira da arte e de suas formas de expressão, assim como de seu descolamento com o universo da galeria.

Deixamos claro que o fato de algumas obras instalações transitarem entre os diversos tipos de linguagens artísticas, a mudança de sua composição formal se torna o escopo principal deste artigo. O caráter formal de representação plástica (visual) na instalação de Oldenburg (1961) está impregnado de significados que podem facilmente confundir o leitor deste trabalho. Porém, a título de explicação, o fenômeno ocorre nesta instalação, cria-se uma espécie de "fetiche pelo objeto". O que de fato acontece em algumas obras no período que se situa este trabalho, isso fez com que fossem reduzidas, por parte da crítica, a meras obras mercadorias.

Oldenburg (1961), quando expôs *The store*, estava criticando não só o aspecto material da arte, mas o que iria se tornar a arte contemporânea, levando em conta o período que atravessava o mundo; período este que se caracterizou por relações hostis entre os países capitalistas e socialistas e a Guerra fria. A polarização mundial gerada pelas nações beligerantes, os blocos fizeram com que o mundo da arte sofresse uma mudança não apenas geográfico, como citou Brito (1980), mas também nas relações,

nos objetos de arte e, conseqüentemente, em suas representações imagéticas e pictóricas. Alguns artistas da década dos anos de 1970 expressavam basicamente seu sentimento de ufanismo, sua ideologia e alguns até criticavam a guerra do Vietnã de forma veemente.

A mudança da hegemonia do mercado de Paris para Nova York não foi somente uma questão geográfica. Foi uma mudança estratégica. Nova York não é um centro como Paris o era, representa um novo tipo de hegemonia que age pelo descentramento, pela expansão volátil, sem fronteiras nacionais ou outras delimitações fixas. (...) Os trabalhos acumulados não vão possuir uma cronologia explicativa de movimentos. Não existe mais uma ordem de sucessão temporal que permita o encadear de semelhanças, oposições, filiações e conflitos. Quem desaparece diante da produção contemporânea é a nitidez da instância genealógica da História da Arte e multiplica-se a densidade e complexidade da instância teórica. Não pode existir uma Teoria da Contemporaneidade (BRITO, 1980, p.207).

Nesse sentido, diversas rupturas acontecem até que a pós-modernidade assumisse seu lugar da história da arte; o tempo cronológico não acompanha o relógio da arte. Fato este que acontece em um curto período, mais especificamente ocorrido nos Estados Unidos, em Nova York, como na *Pop art*, a massificação das imagens veiculadas pelos meios de comunicação (*mass media*). Questões discutidas pelo filósofo Walter Benjamim que guardam semelhanças com o processos de ruptura e das transformações na arte. Benjamim (1994) fala sobre a perda da “aura”, fala também sobre os processos fotográficos, da reprodução de imagens em série, descritos décadas atrás em seu estudo “A obra de arte na era da reproduzibilidade técnica”. Todavia, essas questões foram como “divisores de águas” na linha do tempo da arte, estabelecem relação direta com as discussões acerca do rompimento com os padrões tradicionais de representação formal. Com efeito, tanto no que diz respeito ao campo expandido, quanto ao “Cubo branco”, foram mudanças significativas nos paradigma do mundo da arte, e a produção massificada de imagens, signos e sons também fizeram parte dos processos de transformação e do rompimento com as linguagens tradicionais características da arte moderna.

Outro importante artista que representa a arte instalação foi Donald Judd (1928-94). Foi um dos primeiros artistas a teorizar a arte, dentre várias de suas obras, notadamente podemos observar o discurso artístico e a discussão dos conceitos relacionados ao minimalismo. Tendência artística que é o cerne de trabalhos de vários outros artistas dos anos 1960, como Sol LeWitt (1928-2007), Frank Stella (1936), Robert Smithson (1938-73), Dan Flavin (1933-96) dentre outros. Entretanto, Judd realizou uma série de trabalhos que, segundo o filósofo Richard Wollheim, teria o caráter artístico mínimo.

(...) Poderia ser expresso, dizendo-se que suas obras possuem um conteúdo artístico mínimo: na medida em que elas ou são, num grau extremo, indiferenciadas nelas mesmas e, portanto, possuem muito pouco conteúdo de qualquer espécie; ou porque a diferenciação que chega a exibir, a qual pode ser bastante considerável em certos casos, vem do artista, mas de uma fonte não-artística, como a natureza ou a fábrica (WOLLHEIN *apud* ARCHER, 1954, p.44-45).

Judd afirmava, em seu texto *Specific objects* (1963), que "o aspecto vazio em sua obra seria sintomático", o que tinha a ver com as crescentes correntes estéticas desde a época do Dadá (Dadaísmo). O que invariavelmente aconteceu com as categorias deste período, embora a crítica de arte Glória Ferreira, defenda que a arte deste período estaria propensa naturalmente a certa desconfiança:

Um novo trabalho sempre envolve objeções ao velho, mas essas objeções só são verdadeiramente relevantes para o novo. São parte dele. Se o trabalho anterior é de primeira linha ele é completo. Novas inconsistências e limitações não são retroativas; elas concernem unicamente ao trabalho que está sendo desenvolvido (FERREIRA *et al*, 2006, p.96-106).

Quando falamos de processo de ruptura com a tradição, Krauss (2007) cita como exemplo o grupo de figuras em mármore provenientes da oficina de Hagesandro, Atenodoro e Polidoro de Rodes do período clássico grego *Laokoon* ou *Laocconte*, parte da coleção do museu do vaticano. Krauss (2007) fala sobre a dificuldade de definição acerca do "caráter estilístico" por parte das condições limitadoras de cada gênero artístico. Dessa forma, com base na escultura clássica, perguntamos se existe semelhança entre um acontecimento temporal, como o da representação clássica do *Laokoon*, uma instalação e um objeto estático, como uma escultura? Para Krauss (2007), a crítica normativa procura estabelecer regras e critérios que permitam definir o que é natural e o que é um empreendimento artístico; nesse sentido, poderíamos compreender quais seriam seus poderes especiais de criar significado.

A instalação, muitas vezes, utiliza-se de objetos estáticos para a criação de significado ou para imersão do espectador, certamente, como os artistas contemporâneos fizeram inúmeras vezes, em maior ou menor grau. Graças a esses artistas, foi possível também o surgimento de obras sonoras.

Com o objetivo de definir as diversas terminologias e os movimentos artísticos dentro da história da arte, foi possível notar que essa necessidade torna-se imprescindível para os críticos, devido ao surgimento dessas novas linguagens, a *sound art* começa a ser utilizada como linguagem artística.

Entretanto, como discutido no parágrafo acima, acerca da necessidade de definição dos padrões estéticos e da classificação das novas tendências da arte contemporânea, um aspecto desperta nossa atenção. Foi o fato que as Artes Plásticas se tornou, a partir dos anos 1950, matéria complexa no que diz respeito a sua forma e conteúdo, portanto, uma resposta possível a pergunta acima. Seria que a instalação se inter-relaciona com todas as linguagens artísticas e todos os gêneros estilísticos, mas só se faz completa em sua análise no momento em que se depara com a palavra dos críticos.

Anterior a tudo isso, ainda no Dadá, as obras de Duchamp não carregavam consigo características que as tornavam de fácil entendimento, muito pelo contrário, o fato é que quanto mais a arte contemporânea se aproximava das correntes artísticas dos anos 1960 e 1970 é flagrante o processo de transformação, não só relativo às obras produzidas, mas principalmente nas linguagens utilizadas pelos artistas desta geração.

Quando os artistas da *Pop art* produziram suas obras instalações, Tom Wesselman (1931-2004), com *O grande nu Americano nº54*”, e Ed Kienholz (1927-94) com a instalação *Back seat dodge`38*, ainda, mesmo que dentro do espaço da galeria de arte, esses artistas ampliaram definitivamente nossa discussão. O fato de estarem perfeitamente inseridos no cenário da arte contemporânea, isso não os distanciava dos

movimentos estéticos e de alguns procedimentos característicos das representações formais. Eles utilizariam, ainda que de forma incipiente, um novo elemento – o som. Não podemos afirmar que tinham o objetivo de despertar questões sensoriais, ou se teriam a finalidade de envolver o espectador como preconiza a *sound art*, mas de alguma forma ambientar o espaço da instalação.

Analisando a instalação *O Grande nu Americano nº54*, pode-se observar que a pintura e a colagem compõem de forma harmoniosa a instalação e os objetos que compõem a cena. É possível perceber que, pintado na parede, há uma perspectiva, criada artificialmente, o quarto ao fundo destacando plano tridimensional e em seu entorno está a figura, “o nu feminino”. Entorno da figura principal estão os objetos da cena, a mesa, a cadeira, a cortina (simulacro de uma janela), o telefone e o aquecedor, que, neste caso, cumpririam o papel de “esculturas” ou como Judd denomina de objetos. Entretanto, o autor apropria-se das diversas técnicas artísticas tradicionais como a escultura, a arquitetura e a pintura a fim de instituí-la à categoria instalação. É possível perceber que o espaço fora totalmente absorvido pela obra, o aspecto solene da instalação torna-se apenas um subterfúgio, ela se desprende totalmente de seu “pseudo pedestal”. Não há um pedestal ou uma base que a sustente, fazendo com a instalação de Kienholz se integre a uma tridimensionalidade plena. Nesse sentido, do ponto de vista da análise formal, a instalação de Kienholz consiste na apresentação de um automóvel clássico dos anos trinta recriado em tamanho real com as portas abertas, totalmente descolado de qualquer pedestal, fora há algumas garrafas de bebida, do lado de dentro há um corpo de mulher (gesso) sob uma rede, não é possível notar só há vida, ou se trata de um cadáver, há um emaranhado de objetos, também é possível notar garrafas de bebidas, muitos papéis, que lembram a lixo e muita sujeira. Ainda no campo das relações imagéticas, a escultura/instalação proporciona o expectador questões inerentes às relações da afetividade, lembrança, talvez repulsa e da memória sensorial. Com efeito, a composição de Kienholz, guardados os aspectos físicos, remontam à quem a vê, relações imagéticas quase como de uma pintura ao espectador que a observa em sua totalidade.

4 QUESTÕES SOBRE O CAMPO EXPANDIDO DA ARTE

Não é possível falar sobre as diversas tendências da arte contemporânea sem dizer dos paradigmas das artes visuais, da subjetividade formal e da organização estética destas linguagens. A escultura, a arquitetura, a colagem, o som, a instalação, as ferramentas virtuais, os artifícios de multimídia são partes integrantes do que, a exemplo de Rosalind Krauss e Michael Archer denomina-se de campo expandido. O *modus operandi* da arte se expande materializando-se para fora do cubo branco com o propósito de criar no público uma sensação de total abrangência dos sentidos.

Diversos artistas trabalharam o conceito do campo expandido, nomes como o de Robert Morris (1931-), Robert Smithson (1938-73), Richard Serra (1939), Michael Heizer (1944-), Walter de Maria (1935-2013), Bruce Nauman (1941-), Robert Irwin (1928), Claes Oldenburg (1929-), Sol Le Witt (1928-2007), Daniel Buren (1938-), Ed. Kienholz (1927-72), Tom Wesselman (1931-2004), Eva Hesse (1936-70), Joseph Buys (1921-86) dentre vários. Artistas que se afastam do discurso do modernismo, mas salvaguardados, buscaram outro termo para denominarem os conceitos discutidos em

seus trabalhos, sentem-se no direito de pensar em sua produção dentro deste campo expandido, artistas estes que fizeram parte desde o início da arte contemporânea.

Acreditamos que a *sound art* faz parte do campo ampliado da arte, a ampliação de sensações que o som (ou o ruído) é capaz de proporcionar a instalação, estão perfeitamente em diálogo com as questões dessa linguagem da arte. Sob esse ponto de vista, o que define exatamente o impacto do som nas artes do século XX e onde seria seu lugar no *avant-garde*? Pergunta feita por Douglas Kahn, em seu artigo *Music of the avant-garde* (1999), em que Kahn (1999) defende que existe um conjunto específico de características que qualificam de som, ou o som, em si mesmo, é um parâmetro de deslocamento de acordo com as práticas e tecnologias auditivas específicas em um determinado momento? Curiosamente, não há muita pesquisa acadêmica referente à introdução do ruído na música, nem, tampouco, nas artes plásticas. Como se constata no início desta pesquisa.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A arte passou e passará ainda por muitos desafios, discussões e contestações. Sempre haverá um crítico que tenderá a ver a obra de arte como um emaranhado de conceitos e que, talvez, só os próprios artistas consigam fruir a discursividade da obra em sua totalidade. Nesse caso, as transformações nas quais passaram os movimentos da arte, que atravessou os anos 1950 a 1970, estarão invariavelmente sob análise do tempo.

A ampliação do campo de atuação dos artistas e as linguagens utilizadas por eles pôde ser observada de forma simultânea, principalmente nos anos que delimitam o recorte específico deste artigo. Todavia, acreditamos que a ampliação do campo de atuação da arte não seria antes de tudo um processo de transformação com o caráter voltado à história, mas sim, com efeito, um rompimento dos movimentos que sucederam à arte moderna. É possível concluir que os artistas contemporâneos promovem uma ruptura com a crítica da arte deste período e optam por seguir o modelo que privilegia o binômio moderno/pós-moderno, em detrimento de uma genealogia ligada a história, como acreditava Krauss (1984):

A ampliação do campo que caracteriza este território do pós-modernismo possui dois aspectos já implícitos [...]. Um deles diz respeito à prática dos próprios artistas; o outro, à questão do meio de expressão. Em ambos, as ligações das condições do modernismo sofreram uma ruptura logicamente determinada. (KRAUSS, 1984, p.136)

Portanto, qualquer que seja o termo usado para designar essa transformação, não é suficientemente claro para a compreender a complexidade que sofreu a arte, bem como o embate entre o moderno e contemporâneo. O processo de ruptura com essas questões imbricaram no chamado campo expandido da arte, este que pode ser observado desde o surgimento do primeiro *ready-made* e do minimalismo.

6 REFERÊNCIAS

Arias, Maria José Ragué. **Os movimentos Pop**. Rio de Janeiro: Ed. Salvat, 1979.

BATCHELOR, David. **Minimalismo**. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 1999.

BENJAMIN, Walter. **A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica**. In: **Magia e Técnica, Arte e Política**. Ensaio Sobre Literatura e História da Cultura. Obras Escolhidas. Vol. 1. São Paulo, Brasiliense, 1994.

BORNHEIM, Gerd. O conceito de tradição. In: _____. **Tradição e contradição**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/ Funarte, 1987.

BRITO, Ronaldo. **O Moderno e o Contemporâneo (O Novo e Outro Novo)** - Lugar Nenhum: O Meio de Arte no Brasil - Paulo Venâncio Filho - Edição Funarte Rio de Janeiro, 1980.

CHATEAU, Dominique. **La réception de l'art à l'ère du post-art**. Trad. Gaspar Paz [et al.]. Revista Farol: ES. 2015. Disponível em: <<http://periodicos.ufes.br/farol/article/view/11679>> acesso em 29 jun 2016.

DANTO, Arthur C. **Após o fim da Arte: Arte contemporânea e os limites da História**. Trad. Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

DUARTE, Paulo S. **Da escultura à instalação**. Porto alegre, Fundação Bienal do mercosul, 2005.

FERREIRA, Glória [et al.]. **Escritos de artista: anos 60 e 70**. Trad. Pedro Sússekind et al. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

FOSTER, Hall. **O retorno do real: a vanguarda no final do século XX**. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

KRAUSS, Rosalind E. . **Caminhos da escultura moderna**. 2. ed. .São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. **A escultura no campo ampliado**. trad. Elizabeth Carbone Baez. Revista Gávea, nº1, 1984.

LUCIE-SMITH, Edward. **Movimentos artísticos a partir de 45**. Trad. Cássia Maria Nasser. São Paulo: Martins Fontes. 2006.

SANT'ANNA, Romano A. **Desconstruir Duchamp: arte na hora da revisão**. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2003.

TUCKER, William. **A linguagem da escultura**. São Paulo: Cosac Naify, 1999.

VILELA, Saul. **Arquitetura: in versus**. Belo Horizonte: AP Cultural. 1999.

WOOD, Paul. **Movimentos da arte moderna: arte conceitual**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.