

A “TEORIA DO NÃO-OBJETO”, A TEORIA DOS “SPECIFIC OBJECTS” E A EMERGÊNCIA DE NOVOS MEIOS ARTÍSTICOS NO BRASIL E NOS ESTADOS UNIDOS

Marília Solfa
masolfa@hotmail.com

Essa pesquisa tem como objetivo aprofundar a compreensão da arte que se desenvolve nos dias atuais no Brasil e nos EUA através de um estudo comparativo da teoria e da produção artística das décadas de 50 e 60 desses países: o Neoconcretismo teorizado por Ferreira Gullar em 1959 no texto “Teoria do Não-objeto” e a Minimal Art teorizada por Donald Judd em 1965 no texto “Specific Objects”.

A principal semelhança entre esses textos é o fato deles buscarem uma ruptura com os gêneros tradicionais (pintura e escultura) anunciando novas formas de manifestações artísticas. Consideramos importante o estudo dessas teorias para compreensão da arte contemporânea porque foi a partir do momento em que elas negaram as convenções existentes que se abriu espaço para o desenvolvimento dos mais variados gêneros, que passaram a propor relações com questões de fora do campo das artes e investigações artísticas para além dos cânones da pintura e da escultura.

Considerando que tanto a “Teoria do Não-objeto” quanto a teoria dos “Specific Objects” surgiram como reação à pintura anterior a elas mas que também incorporaram certas características presentes nessas pinturas, faz-se necessário, antes de tudo, discorrermos sobre o contexto cultural e artístico que proporcionou o surgimento dessas teorias.

Nos Estados Unidos da década de 60 existiam movimentos que se mantinham fortemente ligados à crítica moderna, que tinha Clemente Greenberg como principal teórico. Ele direcionou o desenvolvimento desses movimentos através de seus pensamentos sobre a Arte Moderna, expostos no texto “Modernist Painting” de 1961. Para ele a Arte Moderna estaria passando por um processo de autocritica em que cada meio artístico procuraria utilizar apenas suas características essenciais e inerentes evitando as características pertencentes a outros meios. A pintura, desse modo, deveria se afastar da tridimensionalidade, característica própria do meio da escultura e se direcionar para a planicidade, propriedade que somente a pintura possui. Para Greenberg os pintores ilusionistas dissimulavam os meios próprios da pintura ao invés de trabalhar suas limitações (a superfície plana, a forma do suporte, as propriedades das

tintas) como fatores positivos.¹ Podemos nos referir basicamente a dois movimentos que se encontram nesse contexto da pintura livre de elementos esculturais, figurativos e narrativos a que se referia Greenberg: o “Expressionismo Abstrato” (representado por Pollock, Still, de Kooning, etc) e a “Abstração pós-pictórica” (representada por Kenneth Noland, Morris Louis, Mark Rothko, etc).

Donald Judd, ao analisar a pintura desses artistas, coloca que antes dela as bordas do retângulo da tela eram apenas um limite, o final de uma imagem. Já nos quadros dos artistas citados, o fato positivo é que o retângulo passa a ser considerado e enfatizado: “*os elementos dentro dele são óbvios e simples, correspondentes ao próprio retângulo. As formas e superfícies são somente aquelas que podem acontecer plausivelmente dentro de um plano retangular*”² No entanto, para atingir a unidade, a clareza e a geometria simples, a pintura precisou restringir-se a campos de cores, e isso, para Judd, era indevidamente restritivo. Ao acusar a pintura de limitante, diz: “*O uso da terceira dimensão é uma alternativa óbvia, ela abre para o nada*”.³

A partir de 1963 Judd (assim como Sol LeWitt, Robert Morris e Dan Flavin) passou a construir estruturas geométricas que não mantinham relações com a escultura tradicional: não eram figurativas, não eram esculpidas nem modeladas, não possuíam o pedestal tradicional da escultura. Esses objetos traziam da pintura precedente a noção de unidade e a serialização enquanto a escultura da época ainda era feita pela adição de partes.

No Brasil, um dos responsáveis pela introdução da idéia de abstração geométrica foi o crítico Mário Pedrosa. Em 1944 ele escreveu três artigos sobre Alexandre Calder: “Calder, escultor de cataventos” e “Tensão e coesão na obra de Calder”. Ao livrar-se dos estorvos acadêmicos, Calder concebeu os móveis que não são pintura ou escultura. Escreve Pedrosa: “*Cedo chegado aos confins extremos da área específica da escultura, Calder tenta resolutamente transpor esses limites para atingir ao fluir no tempo, privilégio da arte do som*”. E acrescenta “*Apesar do profundo desinteresse, da gratuidade plástica, do purismo, é sua arte, no entanto, ligada á vida. (...) É uma arte democrática, que pode ser feita de qualquer troço, cabe em qualquer lugar, a serviço de qualquer condição, nobre, rara ou usual; e serve para revitalizar a alegria e o senso de harmonia, ora embotado, dos homens (...)*”.⁴

Através dessas citações é possível perceber o motivo pelo qual Pedrosa voltou-se para a defesa da abstração, que estava ligada a uma idéia de síntese das artes, integração dela na vida cotidiana e transformação da sensibilidade hu-

¹ Clemente Greenberg, Pintura Modernista, publicado no livro de Glória Ferreira e Cecília Cotrim: Clement Greenberg e o debate crítico, Página 101.

² Donald Judd, Specific Objects.

³ Donald Judd, Specific Objects

⁴ Mário Pedrosa, Modernidade cá e lá, org Otília Arantes, pg 62 a 65.

mana. Se comparado ao crítico norte-americano, notamos que cada um deles defende a abstração por distintos. Para Greenberg cada arte deveria excluir tudo o que não pertencesse ao seu próprio meio para tornar-se mais forte dentro de sua área específica de competência, e desse modo a pintura deveria caminhar para a abstração. No caso de Pedrosa é quase o contrário, pois a pureza da forma abstrata deveria ser usada com o intuito de uma futura síntese de todas as artes. Se para Greenberg a mistura entre meios artísticos diferentes enfraqueceria a arte, para Pedrosa ela a qualificaria, e o que torna a obra de Calder tão boa, afinal, é o fato dela sintetizar qualidades da pintura, da escultura e da música.

Mário Pedrosa teve papel decisivo na introdução da arte concreta no Brasil ao fundamentá-la a partir das teorias da Gestalt. A arte concreta significou uma ruptura com a arte que se fazia no país desde então, presa ao sistema tradicional de representação (Segall, Portinari, Di Cavalcanti, etc). Desse modo o Concretismo chega na década de 50 para afirmar a autonomia artística, tornar a arte universal e racional, unir ciência e técnica, aproximar a arte à matemática e conseqüentemente eliminar qualquer expressão subjetiva ou individualista, mostrando um desejo de superar o atraso tecnológico do país e impulsioná-lo ao desenvolvimento industrial.

Formaram-se grupos de artistas concretos em São Paulo e no Rio de Janeiro. No entanto, o grupo carioca que havia sido formado por Mário Pedrosa (Almir Mavignier, Ivan Serpa, Aluísio Carvão, Weissmann, Amílcar de Castro, Lígia Clarck, Lígia Pape, Hélio Oiticica, etc.) desde o início se distinguiu do grupo paulista, que estava engajado na extrema racionalidade. Os artistas cariocas começaram uma pesquisa mais intuitiva e diferenciada que deu origem ao neoconcretismo, cujas obras retomavam aspectos expressivos tradicionais na arte. Acreditava-se que a estrita manipulação de informações visuais era insuficiente para um artista. As obras não podiam ser apreendidas apenas pelo olho, mas pelos vários sentidos sensoriais do homem. Utilizava-se o espaço como parte constitutiva da obra, que só se tornava completa através da relação ativa com o espectador. Os artistas continuavam utilizando os pressupostos do construtivismo, porém se deslocaram do eixo funcionalista. Através de experimentalismos, o grupo neoconcreto rompe com as convenções artísticas da pintura e da escultura. Essa ruptura foi teorizada por Ferreira Gullar na “Teoria do Não-objeto”.

A ruptura proposta pela Minimal Art, que é muito parecida com a proposta pelo Neoconcretismo, foi estudada pelo crítico Thierry de Duve em um

texto de 1986 intitulado “The monochrome and the Blank Canvas”.⁵ Para ele, na década de 60, teria ocorrido uma transformação fundamental no campo das artes: a passagem da arte “específica” para a arte “genérica”, passagem essa que foi legitimada pela tela monocromática ou tela em branco. De Duve coloca a arte como uma categoria da atividade humana da qual a pintura é uma subcategoria. A pintura seria um conjunto de normas aceitas pela sociedade, que podem ser definidas e por isso ela pode ser considerada “específica”. A arte seria uma categoria “genérica”, pois não pode ser facilmente definida. Quando o desenvolvimento da abstração, em termos de pintura, apresenta como resultado uma tela monocromática, algumas questões podem ser levantadas: se uma tela monocromática pode ser considerada arte, então uma tela em branco também o pode? A tela em branco pertence ao mesmo tempo ao mundo específico da pintura e ao mundo genérico dos objetos. Nesse caso, como diferenciar um objeto qualquer de uma obra de arte? Tanto a “Teoria do Não-objeto” quanto a Teoria dos “Specific Objects” são concebidas como uma resposta a essa questão.

No Brasil, a pintura concreta, geométrica que era, tornou a superfície cada vez mais plana, a ponto de vários artistas chegarem à tela monocromática, percebê-la no mundo como qualquer objeto e rompê-la, realizando assim a passagem do específico ao genérico na arte. Nesse novo meio genérico, onde arte se confunde com o mundo, faz-se necessário, para preservar sua própria existência, uma distinção entre arte e os demais objetos. Lygia Clark inicia sua carreira como pintora concreta e, aderindo mais tarde ao movimento neoconcreto, passou a realizar pequenos quadros de formato quadrado e de cor negra, com uma linha branca pintada em uma das bordas. Justapôs também grandes placas de madeira brancas entre as quais deixava uma pequena fresta, que chamava linha orgânica. Ao analisar tais quadros, Ferreira Gullar percebeu que essas linhas localizavam-se no limite entre o quadro (espaço virtual da pintura) e o espaço real. “Ao fazer isso, Lígia viola um princípio fundamental e, sem o saber, caminha para a destruição da (sua) pintura.”⁶ Logo Lygia abandonou o quadro e passou a mover placas no espaço construindo os casulos, um dos primeiros não-objetos. Também Hélio Oiticica “assume a ruptura – a rejeição da tela, do quadro com suporte da expressão pictórica – e se defronta com um vazio de onde tudo poderia nascer.”⁷

Ao se depararem com o mundo genérico da arte, os minimalistas logo procuraram um campo de ação seguro. Passaram a construir objetos que pos-

⁵Thierry De Duve, The monochrome and the blank Canvas, in Reconstructing Modernism, Art in New York, Paris and Montreal, 1945-1964, edited by Serge Guibalt, Canadá, 1986, pg 245.

⁶ Ferreira Gullar, Arte Neoconcreta: Uma experiência Radical.

⁷ Idem

suíam características comuns entre si, características essas que foram colocadas por Judd no texto “Specific Objects”. Dentre as principais estão:

- os objetos específicos não pertencem ao campo da pintura nem da escultura.
- apresentam-se na terceira dimensão e não têm utilidade, ao contrário dos objetos comuns.
- forma, imagem, cor e superfície constituem uma unidade.
- possuem a unidade desenvolvida pelos pintores precedentes, não utilizam a composição nem há hierarquia entre as partes, mas sim relação de igualdade entre elas (seriação) e unidade do todo.
- utilizam tinta comercial e a cor própria dos materiais, que são mais fortes que a tinta óleo; os materiais são enfatizados em suas características.
- possuem escala ampla e ativam o ambiente em que se inserem.
- são vistos de uma só vez e não parte a parte; não permitem análises nem contemplação pois sua forma se esgota no primeiro olhar.
- o trabalho representa somente o que ele realmente é, não há significado oculto.

O fato da teoria de Judd apresentar características que estabelecem semelhanças comuns entre trabalhos e, portanto, restringem o campo da arte genérica, é uma prova da influência da teoria de Greenberg sobre ele. Judd não fez mais do que estabelecer uma área específica de competência para a um meio que se sobrepõe ao da pintura e da escultura, do mesmo modo que Greenberg estabeleceu a área de competência específica da pintura. Mas se Greenberg via nas pinturas características subjetivas, chegando inclusive a afirmar que se elas “*falham com veículo de sentimento, então elas falham totalmente*”,⁸ Judd nunca aceitou o julgamento estético subjetivo, que foi negado em seu texto e em suas obras.

“*As formas geométricas e redutivas (dos minimalistas) exemplificaram o imperativo modernista da purificação dos meios que marcaram a metade do século*”⁹ Os minimalistas procuraram não exceder as características de sua arte, que foram rigorosamente aderidas pela maioria dos artistas. A possibilidade de expressão foi abolida, os artistas enfatizaram fatos objetivos e literais, passaram a utilizar bases científicas, tecnológicas e matemáticas. O foco na materialidade concreta dos objetos substituiu a ilusão e a metáfora. O cuidado para que o trabalho não expressasse nada mais do que ele realmente era, a recusa à atribuição de títulos por fazer alusão a algo mais, é na verdade a busca insaciável de renúncia às qualidades

externas de uma disciplina dada. Meu objetivo, diz Judd, é “*fazer o trabalho tão forte e material que ele possa assegurar somente a ele próprio*”.¹⁰

Mas se nos Estados Unidos o desenvolvimento da pintura que levou até a tela monocromática foi marcado pelo julgamento estético e subjetivo de Greenberg, motivo pelo qual o posterior rompimento com as convenções da pintura se deu conjuntamente com uma forte renúncia a tudo que fosse subjetivo, no Brasil os fatos se inverteram. O desenvolvimento da pintura concreta deixou-a mais plana e racional. Foi a reação ao cientificismo e à racionalidade que levou a pintura abstrata aos seus limites e que anunciou a passagem para a arte genérica. Desde o seu nascimento a arte neoconcreta almejou tornar expressivo o vocabulário geométrico da arte concreta. Vejamos, então, quais as principais características colocadas por Ferreira Gullar na “Teoria do Não-objeto” para estabelecer semelhança entre as obras e distingui-las de um mero objeto:

- o Não-objeto repele as noções acadêmicas de gênero artístico.
- não possui massa nem peso, características dos objetos e das esculturas tradicionais.
- não se esgota nas referências de uso e sentido porque não possui utilidade, ao contrário dos objetos.
- é um ser íntegro, que dispensa intermediários na relação com o sujeito.
- não é representação de nada, é uma apresentação, aparecimento primeiro de uma forma.
- transcende o espaço em que se insere, trabalha e refunda o mesmo espaço transformando-o.
- só se completa com a ação do espectador, que passa de passivo para ativo.

O raciocínio de Judd utilizado para desenvolver objetos a partir da pintura é parecido com o de Ferreira Gullar, principalmente no que diz respeito ao esgotamento de possibilidades da pintura, à necessidade de resolução do problema figura-fundo e a construção de objetos que não sejam representação de nada, mas uma apresentação. Há uma diferença, no entanto, na relação entre espectador e obra. Ferreira Gullar não abriu mão da contemplação e do caráter subjetivo da arte, enquanto Judd os eliminou. No minimalismo a percepção através do olho – baseada na teoria da Gestalt – continuava em questão, mesmo que o espectador fosse compelido a desviar o olho da obra para o ambiente em que ela se insere (a contemplação foi abolida mas a percepção óptica continu-

⁸ Clement Greenberg e o debate crítico, Glória Ferreira e Cecília Cotrim.

⁹ Bárbara Haskel, Donald Judd (monografia).

¹⁰ Idem.

ou). Os neoconcretos rejeitaram a percepção puramente óptica desenvolvendo experiências sensoriais do corpo, o que fez com que esse movimento se identificasse com as teorias de Merleau-Ponty.

Na definição da nova arte que essas teorias propõe, percebemos que Judd é bem mais restritivo, chegando inclusive a especificar os materiais a serem usados (industriais) e a forma que o trabalho deve possuir (racional, única, seriada, simétrica). Já Ferreira Gullar preocupa-se mais em colocar a diferenciação entre a arte e um mero objeto, o que fica nítido quando ele escreve o diálogo do Não-objeto. Desse modo não há restrição de forma ou materiais, mas sim características gerais e até metafísicas: o objeto artístico transcende o espaço em que se encontra. Num texto de 1981, após alguns artistas terem eliminado o objeto da arte, o próprio Gullar irá criticar o fato da arte neoconcreta ter tido um campo tão amplo de ação: “*O não-objeto, pretendendo ser a formulação primeira da experiência, é de fato a negação da possibilidade de se estruturar uma nova linguagem artística, uma vez que cada obra deve ser a fundação de si mesma e da própria arte (...).*”¹¹

O não-objeto repele as noções de gênero artístico enquanto o objeto específico não é pintura nem escultura. Apesar dessas afirmações possuírem significados parecidos, há uma distinção fundamental: o fato da arte minimalista não se enquadrar dentro dos gêneros já estabelecidos, como já assinalado, vem da tentativa de excluir o julgamento estético que os gêneros tradicionais admitem e também do desejo de criação de um novo meio. No caso da arte neoconcreta, significa que a pintura, a escultura, a arquitetura, e todas as artes estão convergindo para um ponto em comum, afastando-se de suas origens e dos gêneros tradicionais, aproximando-se de uma síntese, o que revela influência das teorias de Mário Pedrosa, já que foi através dele que Ferreira Gullar entrou em contato com o campo das artes.

Essa idéia de síntese é evidente no movimento neoconcreto. Vários meios se fundem, a arte visual utiliza palavras e música e a literatura utiliza-se de aspectos visuais, o que seria inconcebível dentro da Minimal Art, que renunciou todas qualidades externas à sua própria disciplina. A arte de Hélio Oiticica que se desenvolveu após o neoconcretismo pode ser vista como exemplo dessa síntese. No “Projeto cães de Caça” há elementos da pintura, da arquitetura e da poesia; nos Parangolés há dança, música, elementos pictóricos, cores, palavras, etc. Oiticica escreverá em 1979 que “*Não há mais possibilidade de existir estilo, ou a possibilidade de existir uma forma de expressão unilateral como a pintura, a escultura depar-*

tamentalizada. Só existe o grande mundo da invenção”¹² Para Oiticica, portanto, a arte passa realmente do campo específico para o genérico, “o grande mundo da invenção”. Para Judd, diferentemente, deveria se buscar uma área de competência específica dentro do mundo dos objetos banais.

Se a arte minimalista busca ser apenas presença material abolindo tudo o que não possa ser observado física e empiricamente, a arte neoconcreta, diferentemente, vai além do objeto, é “metafísica” e tira o foco da presença material ao utilizar o objeto como instrumento para despertar a criatividade do espectador. Se as obras neoconcretas são receptáculos abertos a várias significações e interpretações, os objetos específicos não falam nada mais do que aquilo que apresentam ao olhar. Mas essa presença material minimalista, no entanto, não é colocada no sentido geenberguiano de que “All that matters is results”.¹³ A primeira vista, os objetos minimalistas frustram o olhar acostumado com relações compositivas complexas. A atenção do espectador se volta para os materiais que compõe o objeto e para os processos através dos quais eles foram construídos, que são deixados à mostra. Portanto, a presença material da obra desloca a atenção para o processo de construção, o que dará margens a uma futura abolição do objeto artístico.

Para os minimalistas, a obra de arte é concebida a priori, ou seja, há projeto, muito parecido com o arquitetônico. A idéia vem antes da execução, que geralmente é feita por terceiros. No caso neoconcreto, a idéia não se separa da execução, tudo é concebido junto num ato de experimentação. Não há projeto nem teoria anterior à obra. Também por esse motivo é que Oiticica irá propor a desintelectualização, fator necessário para se alcançar o puro experimental na arte, a posição que ele define como marginal à sociedade e a desinstitucionalização de sua arte. Os minimalistas, diferentemente, estão ligados às instituições artísticas e à intelectualização (muitos são professores universitários, por exemplo).

Há uma frase colocada por Ferreira Gullar para justificar a posição neoconcreta contra a racionalidade concreta que também pode ser interpretada como uma das causas da diferença entre o neoconcretismo e o minimalismo: “*E como realizar em nosso meio uma arte que exigia um conhecimento matemático que os artistas brasileiros não tinham e um nível de acabamento técnico (no caso da escultura) só possível em países de considerável desenvolvimento industrial e tecnológico? E sem falar em tudo mais que compõe a vida social brasileira (...)*”¹⁴

¹² Hélio Oiticica, Entrevista a Ivan Cardoso, 1979, citado em Celso Favaretto, A Invenção de Hélio Oiticica, pg 47.

¹³ Greenberg on Criticism, citado em Paul Wood, Francis Frascina, Jonathan Harris e Charles Harrison. Modernismo em disputa, A arte desde os anos quarenta. Pg 197.

¹⁴ Ferreira Gullar, Arte Neoconcreta: uma experiência radical.

¹¹ Ferreira Gullar, Arte Neoconcreta: Uma experiência Radical.

Se a arte minimalista se pretendia universal, a neoconcreta, ao contrário, mantinha vínculos com as características próprias do nosso país. Como coloca Aracy Amaral,¹⁵ no Brasil o uso do corpo seria um precedente que vem da tradição das festas populares que estimula participações corporais e manifestações coletivas, como o Carnaval, alguns ritos como o Candomblé, festas profano-religiosas como a Festa do Divino, jogos como o futebol e a capoeira, etc. Esses aspectos certamente influíram na obra de Oiticica, juntamente com uma informação internacionalista. *“Foi durante a iniciação ao samba que o artista passou da experiência visual, em sua pureza, para uma experiência do tato, do movimento, da fruição sensual dos materiais, em que o corpo inteiro, antes resumido na aristocracia distante do visual, entra como fonte total da sensorialidade”*.¹⁶

O que dizer, então, da Minimal art que tinha *“a pretensão universal da neutra geometria minimalista, cuja radical abstração tratava de eliminar toda presença do corpo humano das obras e impedir a projeção de qualquer fator psicológico?”*¹⁷ Nos Estados Unidos, as obras minimalistas foram tomadas como continuidade de muitos dos ideais e valores de uma sociedade capitalista moderna dominada pela tecnologia. Os trabalhos minimalistas foram facilmente tratados como mercadoria. O Minimalismo, afirma Lucie-Smith, não era simplesmente a atividade de um artista isolado, mas de toda uma escola de artistas.¹⁸

Podemos concluir que, se durante toda a história da pintura a arte possuía duas dimensões inseparáveis, uma estabelecida pela tradição e pelas instituições artísticas, regras que o pintor deveria seguir, com a possibilidade de propor alguma inovação, e a outra pelo que o artista colocava de pessoal e subjetivo na pintura; podemos dizer então na década de 60 essas duas esferas se separam: O minimalismo segue uma *“academização”*, regras e conceitos, sem dar margens a interferência de fatores pessoais e subjetivos, e os neoconcretos rejeitam a institucionalização ao buscar uma pesquisa livre sobre subjetividade e criatividade.

O que mais parecia estar em questão nos debates sobre arte no final dos anos 60 era se a arte realmente precisava de objetos, pois muitas correntes artísticas encontraram a possibilidade aboli-lo. Lygia Clark, por exemplo, chega a algo muito próximo da terapia, de proposições comportamentais. O circuito artístico e o papel dos museus também continuam em questionamento e algumas obras serão inseridas no espaço público, como por exemplo os trabalhos do artista pós-minimalista Richard Serra.

A tendência dos novos movimentos artísticos que surgiram depois do minimalismo e do neoconcretismo será entender a arte não como uma presença física, mas como um processo no tempo, uma performance, uma idéia ou uma ação. Mesmo quando existe a presença física do objeto, a experiência artística não consiste meramente na análise formal desse objeto. Pelo próprio motivo de ampliarem os campos de manifestações artísticas, o minimalismo e o neoconcretismo foram movimentos de curta duração e fomentadores de novos questionamentos. A partir do momento em que romperam com os suportes convencionais, abriram um amplo campo de discussão não apenas sobre novas técnicas, mas sobre conceitos que já foram considerados inerentes à obra de arte, como por exemplo a composição e a própria presença material. Essas discussões chegarão inclusive ao questionamento sobre o que é a arte. As teorias estudadas iniciaram uma profunda mudança que pode ser definida como a passagem do *“específico”* para o *“genérico”* nas artes, e por isso ambos os movimentos podem ser considerados umbrais a partir dos quais abrem-se as portas para o desenvolvimento dos mais variados gêneros artísticos contemporâneos.

Marilia Solfa. Graduanda do quarto ano do curso de Arquitetura e urbanismo EESC – USP. Orientador: Professor Doutor Fábio Lopes de Souza Santos. Pesquisa de Iniciação científica. Agência financiadora: CNPq, programa PIBIC.

¹⁵ Aracy Amaral, Aspectos do não objetualismo no Brasil, publicado no livro Arte e Meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer, pg 337.

¹⁶ Mário Pedrosa, “Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica”, 1966, citado em Aracy Amaral, Arte e Meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer, pg 378.

¹⁷ Zabalbescoa, A. e Marcos, J.R. Minimalismos, pág 26.

¹⁸ Lucie-Smith, E. Movements in art since 1945 – Issue and concepts, pg 173.