

GUSTAVO FARES



Pintura no campo expandido

Tradução: Denise Spier

RESUMO

O presente ensaio questiona e ao mesmo tempo reconhece as condições históricas e lógicas da existência da pintura como um campo expandido. O campo expandido da pintura é apresentado através de um retângulo de Greimas, o qual incorpora as noções de singularidade / reprodutibilidade, multidimensionais espaços afins e história. O ensaio oferece uma compreensão da disciplina e das obras de arte e torna possível situar diferentes manifestações artísticas que ocorrem hoje na sociedade.

PALAVRAS-CHAVE

Pintura. Pluralismo. Krauss. Greimas. Campo expandido.

PINTURA NO CAMPO EXPANDIDO

O mundo da arte de hoje pode ser caracterizado por aquilo que, por falta de termo melhor, é chamado de “pluralismo”. O termo “pluralismo” designa, pelo menos, duas diferentes tendências. Por um lado, ele sinaliza o fato de que não há estilos de arte dominantes em nossos dias e que continuar a procurar uma linguagem pura em qualquer meio visual pode tornar-se uma tarefa infrutífera. Por outro lado, “pluralismo” também é usado para descrever uma atitude de “vale tudo” que deixa as preocupações com a qualidade de lado em favor de um tipo de tolerância que tudo aceita como igualmente válido.

Arthur C. Danto propõe uma primeira compreensão do termo “pluralismo” como sendo o resultado das mudanças no mundo da arte desde os anos 1960. Na sua opinião, a partir desta década, a crise da arte-objeto assumiu amplo poder de disseminação. Este foi para Danto, sobretudo no caso da obra de Andy Warhol, o que tornou evidente o problema com/da arte. Esse problema não é outro senão o de distinguir o objeto de arte dos objetos-do-mundo. Quando o objeto artístico veio a ser considerado nem superior nem inferior a objetos no mundo real, mas próximo demais a eles para permitir uma distinção visual (*ready-mades* de Duchamp ou *Brillo boxes* de Warhol), a diferença entre um objeto de arte e um objeto-do-mundo escapou da esfera da estética, e da arte em geral, para se tornar um problema filosófico. Era como se a arte tivesse chegado à compreensão de sua própria essência, o conhecimento pela arte de “o que é arte” e, ao fazê-lo, tivesse chegado a uma espécie de encerramento (Danto, *Transfiguration*, p. 107).¹ A arte adentrou, então, um estágio que pode ser chamado de pós-histórico ou pós-moderno, uma fase que parecia libertar o artista e o objeto de arte das funções que foram convencionadas a eles até aquele momento.

O segundo significado de “pluralismo”, como “vale tudo”, caracteriza uma falha por parte do artista, do crítico, e do mundo da arte em geral em engajar-se seriamente com o tema em questão, ou seja, a arte, a fim de fazê-la desempenhar um papel relevante nos debates culturais de hoje. Esta segunda compreensão de “pluralismo” torna-se abertamente política quando se trata de identidade nacional versus internacional a partir de uma perspectiva cultural globalizada. Em tal esfera cultural a tendência hegemônica do pluralismo pode ser interpretada como esperando

Publicado originalmente em *Janus Head: Journal of Interdisciplinary Studies in Literature, Continental Philosophy, Phenomenological Psychology, and the Arts*, v. 7, n. 2, p. 477-487, inverno de 2004, Trivium Publications, Amherst (Estados Unidos).

Danto propõe que um desenvolvimento semelhante ocorre na estética de Hegel, onde a arte é um instrumento para a plena manifestação do espírito e, uma vez que o espírito atingiu esse objetivo, como no caso do modernismo, a arte perde seu objetivo, que é retomado pela reflexão filosófica.

um retorno a primitivos gestos e costumes sociais associados não tanto com as formas ocidentais de expressão, quanto com um certo exotismo, que transforma as artes visuais de culturas que sejam diferentes das nossas em um empreendimento antropológico (Foster, 55). Em outras palavras, tal “pluralismo” espera o primeiro-mundo ocidental produzir arte e teoria, enquanto o resto do mundo se torna uma província a qual, na melhor das hipóteses, produza arte e teoria limitadas às suas próprias esferas nacionais e, na pior das hipóteses, ofereça materiais culturais (brutos) para serem mais tarde processados no primeiro-mundo, onde valores acadêmicos/culturais são adicionados.

“Pluralismo”, em ambos os sentidos do termo, como uma variedade de estilos disponíveis, bem como um “vale tudo” e atitude neo-colonialista, tem sido reconhecido como uma tendência hegemônica cultural, e acredito que seja precisamente isso, *uma tendência hegemônica* cultural, não *uma conjuntura* natural e a-histórica. Críticos como Hal Foster e Fredric Jameson identificaram isto, aparentemente, livre de tendência de fatores históricos e sociais como a lógica cultural do capitalismo tardio (Jameson), uma lógica baseada nos meios de produção (cultural) exportada do Ocidente para outras latitudes (Foster). Robert Morgan, por sua vez, reconhece a presença do “pluralismo” no mundo da arte e propõe uma forma de diferenciar um tipo “sintomático” de arte de outro que ele chama de “significante”. O primeiro é uma espécie de “espetáculo” no sentido dado ao termo por Guy Debord, um evento relacionado a um mundo *fashion* ao invés de artístico, intimamente associado com a compreensão neo-colonialista de “pluralismo”. Em contraste com o “espetáculo”, o tipo de arte o qual é “significante” tende a ser mais íntimo, bem como associado a uma “ideia eficazmente pensada” [*powerfully thought idea*] (Morgan, 96), a qual pode ser expressa por uma variedade de estilos e formas. Além disso, uma arte “significante” pode também apresentar a possibilidade de incorporar um lugar de resistência contra a noção de que toda cultura é predeterminada e carece de originalidade, e que é, desse modo, intercambiável e necessariamente efêmera.

A miríade de estilos e objetos que povoam o mundo da arte, juntamente com a tendência que aceita tudo como válido e predeterminado, em outras palavras “pluralismo”, têm dado a muitos uma pausa crítica e impelido-o/a a declarar que a arte acabou, mesmo morta.

Dentro desta perspectiva bastante sombria, quase nenhuma outra disciplina tem sofrido tanta suspeita e crítica negativa quanto a pintura, especialmente nos últimos vinte anos. Considerando que é tido como certo que a arte em geral, e a pintura em particular, não gozam mais a ampla ressonância cultural que tiveram por 400 anos ou mais, esta constatação, no entanto, não implica necessariamente – uma vez que quase ninguém está prestando atenção – em que toda a iniciativa deva ficar à margem do caminho.

Um dos modos de evitar uma precipitada destituição da arte em geral, e da pintura em particular, pode ser encontrado em um tipo de ação crítica e auto-consciente presente em determinadas leituras de textos verbais e/ou visuais. Tal ação, que proponho, poderia ajudar a situar a pintura em seus contextos histórico e lógico, e ao mesmo tempo proporcionar um meio de pensar sobre a disciplina na arena cultural da atualidade ao invés de apregoar ou predizer sua precipitada destituição ou a sua morte. Para situar a pintura histórica e logicamente, eu gostaria de traçar um paralelo entre a leitura de um texto literário de Fredric Jameson, as considerações de Rosalind Krauss sobre escultura, e minha própria compreensão da pintura de como ela se relaciona com outras manifestações artísticas. Jameson interpreta um texto literário moderno, *Lord Jim* de Joseph Conrad, usando o retângulo Greimas de um modo semelhante à leitura que Krauss fez da escultura em seu, agora famoso, ensaio sobre a escultura no campo expandido.

Proponho usar Greimas de um modo similar a Jameson e Krauss, a fim de promover uma compreensão da pintura como um campo que pode ser enriquecido e expandido por três elementos: as noções de singularidade/reprodutibilidade, o expediente dos espaços afins da matemática, e a história. O resultado da compreensão da pintura proposta será um campo expandido que nos permitirá conceituar melhor a estrutura lógica e desenvolvimento histórico da disciplina em um mundo da arte ‘pluralista’.

Em *O Inconsciente Político*, Fredric Jameson estuda *Lord Jim*, de Conrad, “não como um texto modernista primitivo”, mas como uma antecipação de *écriture* ou pós-modernismo (219). Ele assim o fez através do expediente de um retângulo Greimas historicizado, ele próprio uma sistematização do espaço semântico (254).² O uso do retângulo Greimas permitiu a Jameson adentrar o texto de Conrad, levando em conta o que os termos bipolares no retângulo revelam sobre o que é reprimido no e pelo texto. Em outras palavras, a tensão entre os termos percebidos e não percebidos “atividade” e “valor”, na leitura de *Conrad* por Jameson, torna possível adentrar no *inconsciente político* do texto e revelar “os centros lógico e ideológico que em especial um texto histórico falha em perceber, ou, ao contrário, tenta desesperadamente reprimir” (49). Para Jameson, as contradições sociais que aparecem abordadas e resolvidas pelo texto modernista são, na verdade, uma “causa perdida, que não pode ser direta ou imediatamente conceitualizada pelo texto” (82). Estas condições sociais dirigidas e reprimidas pelo texto de Conrad são expressas por um lado, como um reconhecimento da reificação da vida cotidiana e, por outro lado, como “uma compensação utópica que toda reificação traz consigo” (236). O texto modernista, tanto como ideologia quanto utopia, torna-se visivelmente mais abstrato e distante de sua referência ao longo do século XX e, particularmente, a partir da década de 1960.³ Quando o texto “modernista” se esforça do mesmo modo para permanecer

2

O modelo Greimas proposto é uma adaptação de uma formulação inicial, também chamado de um grupo de Klein quando empregada em matemática, ou um grupo de Piaget quando aplicado nas ciências humanas.

3

Por certo, o impulso para um olho desencarnado, para um observador e consumidor de imagens em vez de um corpo real, que olha para eles, tem sido amadurecido há algum tempo, particularmente desde meados do século XIX, e especialmente desde o advento da fotografia e da reprodutibilidade de imagens e equipamentos de tomada de imagem [*image-making machines*] (Crary, Jonathan, 1991). Este olho desencarnado, justamente criticado por Duchamp como o domínio da “retina”, ainda precisava de “significados incorporados” (Danto, 1986), ou seja, obras de arte para contemplar. O “des-encarna-mento” da pintura está muito em voga ainda, especialmente no mundo digital, onde a pintura tornou-se uma experiência virtual, a tal ponto de alguns críticos poderem dizer que a próxima Bienal de Whitney, por exemplo, poderia muito bem ser virtual (Michael Rush, 1995).

além da história, torna-se não apenas um artefato modernista ambivalente, mas um pós-modernista [*post-modernistic*]. Como tal, ele tenta negar suas condições históricas, ao mesmo tempo em que toma a história por ruína, um campo a ser escavado e usado como se as opções oferecidas e tomadas não foram conseqüências outras senão da estética. “Pluralismo” é outra palavra para esta negação. Em oposição à ilusão de permanecer além da história, Jameson lê o texto “moderno” de Conrad revelando as suas condições de existência, seu fundamento histórico e social e o que é reprimido e/ou ocultado pelo texto.⁴

Os opostos bipolares organizados pelo retângulo semântico de Greimas que serviram para Jameson determinar as dimensões lógicas e ideológicas de um texto (literário) são também a base para o clássico ensaio de Rosalind Krauss, *A escultura no campo ampliado*. Nele, a noção de “historicidade” aparece uma vez mais – como apareceu na análise de Jameson – como um elemento adicionado ao retângulo Greimas. Krauss refere-se à “historicidade” não apenas ou nem sequer no sentido de genealogia ou linhagem, mas como uma prática de organização, em seu caso da escultura, que pode assumir diferentes estágios lógicos ao longo do tempo. Na escultura, esses diferentes estágios, como Krauss os vê, ampliam o conceito da prática associada com o monumento, confrontando-a com dois negativos, duas coisas que a escultura não é, uma paisagem e uma construção. Em seu artigo, Krauss identifica práticas artísticas que colocam em questão o status de escultura como monumento. Como resultado deste desafio, Krauss propõe que a noção de escultura tem se desenvolvido desde os anos 1960, não só na prática como também em termos lógicos, para designar áreas de atividades artísticas não antes reconhecidas como associadas com a escultura. Tais áreas incluem a *land art*, *marked sites*, peças semi-arquitetônicas, e as obras de artistas tão diversos como Nauman, Serra, De Maria, Morris, Smithson, Irwin ou Le Witt.⁵

A leitura de Conrad por Jameson e a “leitura” da escultura por Krauss através da utilização do Greimas mais história, revelam as condições de existência de um texto e do campo cultural ao qual ele pertence. A questão diante de nós é, o que revelaria esta atitude crítica e auto-consciente quando aplicada ao campo da pintura? Em outras palavras, com o que se pareceria a pintura no campo expandido? E que conseqüências poderia tal “leitura” da pintura ter para a compreensão do meio em um mundo-da-arte “pluralista”?

De modo a responder a estas perguntas a respeito da pintura, Krauss recomenda o uso das categorias de singularidade/reprodutibilidade como os termos binários opostos no interior do retângulo Greimas. Se alguém quiser esboçar algumas características muito genéricas da pintura relacionadas com o seu status como sistema cultural e à sua maneira de circular na economia cultural do mundo-da-arte, a oposição bipolar que Krauss propõe pode ser útil. No entanto, também parece

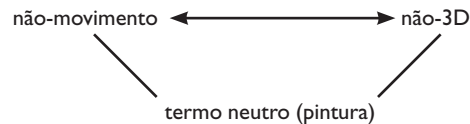
4

Para Jameson esta leitura histórica é equivalente ao Real lacaniano, ou seja, para o horizonte que subsume o texto e que é, como no caso de Lacan, não representável.

5

Outro termo que Krauss usa para este campo expandido é... “pós-modernismo”. (Krauss, p. 224)

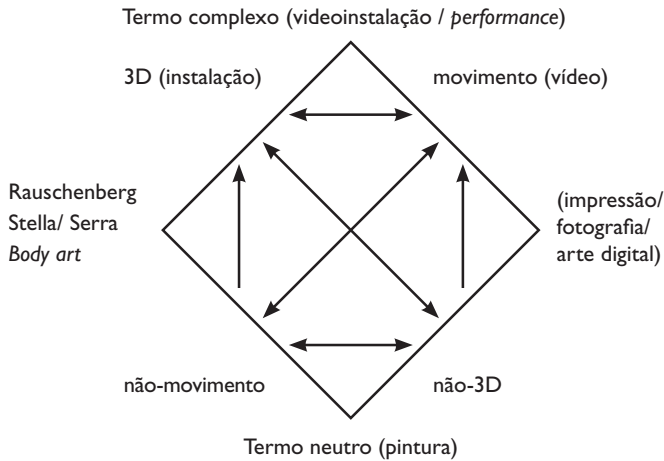
possível considerar os termos que Krauss sugere, não como de naturezas opostas uma a outra, mas como os extremos polares do mesmo território (*realm*). Em outras palavras, eles não são opostos um ao outro porque não têm nada em comum, mas sim porque singularidade está no outro extremo do espectro da reprodutibilidade. Ao conceitualizar estes termos como pertencentes a um espectro, estamos aptos a aceitar e pedir por estágios intermediários entre estes dois absolutos. Eu realmente gostaria de usar as dimensões singularidade/reprodutibilidade de Krauss, mas dado que elas pertencem ao mesmo território, ao invés de territórios opostos, eu proponho incorporar inicialmente um diferente par de termos bipolares ao retângulo Greimas: tridimensionalidade e movimento, dois aspectos que faltam à pintura. Estas duas características em suas interações negativas podem ser organizadas em relação à pintura como segue:



Movimento e 3D são dois distintos aspectos não presentes em pintura, como pintura em si, o “termo neutro” no diagrama, não poderia ser usado como parte de qualquer um desses elementos. Em outras palavras, a pintura, entendida de uma forma clássica, não pode ter movimento, nem poderia ser tridimensional de nenhuma forma cabível, a não ser por ter alguma espessura em termos de textura, pois de outro modo entraria no domínio da escultura. No entanto, para os atributos que faltam à pintura no esquema proposto, eu gostaria de acrescentar algumas características contraditórias (ou positivas), isto é, considerar em relação à pintura manifestações artísticas que *sejam* tridimensionais e *tenham* movimento. No retângulo Greimas, as séries de termos propostos, podem ser relacionados uns aos outros por oposição (não-3D/não-movimento) e por relações contraditórias (3D/não-3D), bem como por relações de implicação (não-movimento/3D). Combinado com as qualidades acima mencionadas, o campo onde a pintura se situa pode então se parecer com algo como o que segue:

6

Como, porém, um exemplo da complexa relação do termo neutro para com o resto do campo, o crítico Robert Storr, falando sobre o artista russo Ilya Kabakov, afirma que a instalação pode preservar a pintura, ao invés de matá-la.



De acordo com o gráfico nós podemos compreender (em ambos os sentidos do termo) dentro do uso expandido da categoria “pintura” manifestações artísticas as quais são hoje em dia consideradas como sendo independentes umas das outras (*body art* e arte digital) ou radicalmente opostas à pintura, como a arte-instalação.⁶ O esquema proposto pode permitir-nos pensar sobre estas e outras manifestações artísticas como partes do campo expandido da pintura. Eu estou pensando, por exemplo, na fotografia, a qual compartilha com a pintura a característica de ser não-3D e de não ter movimento embora, ao mesmo tempo estar relacionada ao vídeo, um meio que pressupõe movimento, por meio de suas imagens e pela forma como o vídeo é capturado em quadros fotográficos. Eu também estou pensando em instalação, a qual aparece na extremidade oposta da pintura no esquema proposto, mas que ao mesmo tempo explora algumas das mesmas questões que a pintura, ou seja, espaço, composição, cor e assim por diante.

As propostas formas de pensar na pintura em um campo baseado em relações entre as características de 3D e de movimento podem ser enriquecidas e ampliadas adicionando mais três elementos à mistura:

- 1) as noções de Krauss de singularidade / reprodutibilidade;
- 2) os espaços afins da matemática;
- 3) história.

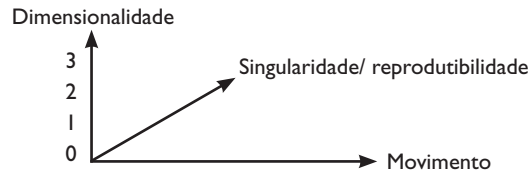
I. Singularidade / reprodutibilidade

Desejo incorporar os conceitos de singularidade/reprodutibilidade de Krauss a um esquema baseado em tridimensionalidade e movimento. Assim, “movimento”

7
Em seu Erlanger Programme (1872), Felix Klein formulou a geometria como o estudo de um espaço de pontos, juntamente com um grupo de mapeamentos (as transformações geométricas que deixam a estrutura do espaço inalterado). Teoremas são, então, apenas as propriedades invariantes sob este grupo de transformações. A geometria euclidiana é definida pelo grupo de deslocamentos rígidos; semelhança ou geometria euclidiana estendida pelo grupo de similaridade transforma (movimentos rígidos e escalas uniformes); geometria afim pelo grupo de afins transforma (mapeamentos arbitrários lineares não-singulares + conversões); e geometria projetiva por *projective collineations*. Há uma hierarquia para esses grupos: projectiva > afins > similaridade > euclidiana. À medida que descem na hierarquia, os grupos de transformação tornam-se menores e menos gerais, e as estruturas espaciais correspondentes tornam-se mais rígidas e têm mais invariantes. Geometria projetiva nos permite discutir coplanaridade e posição relativa usando a razão cruzada ou seus derivados. No entanto, no espaço projetivo padrão não existe uma noção coerente de intermediação. Por exemplo, não podemos unicamente definir o segmento de reta ligando dois pontos A e B. O problema é que as linhas de projeção são topologicamente circulares: elas terminam em si mesmas quando cruzam o infinito (exceto que o infinito não é realmente representado no espaço projetivo – todos os pontos da linha são iguais). Uma solução para este problema é distinguir um conjunto (na verdade um hiperplano) de pontos no infinito

e “3D” serão colocados em um gráfico tridimensional, com o eixo x, y, e z estando para: movimento (x), dimensionalidade (y), e singularidade/reprodutibilidade (z).

O espaço criado pelo eixo torna-se, por sua vez, tridimensional:



Sendo independentes umas das outras, essas variáveis podem ajudar a localizar diferentes pontos no espaço definido como a soma de três coordenadas: $A = (x, y, z)$. Nesse âmbito, qualquer obra de arte relacionada com os três eixos aqui propostos pode ser pensada como possível dentro desse modelo e, assim, de alguma forma relacionada à pintura.

2. Espaço afim

O fato de uma obra de arte poder ser definida em termos de três coordenadas de espaço pode ser limitado e limitante, uma vez que estas coordenadas e o espaço que elas definem não acomodam as transformações dos objetos de arte e experiência em mãos de artistas, o público, galerias, museus, curadores, críticos, e o mundo-da-arte em geral. Para dar apenas um exemplo, a experiência de ver uma retrospectiva de Van Gogh na casa de alguém não é a mesma que a de vê-la entre milhares de pessoas em uma nublada tarde de domingo no Metropolitan. Pode-se até aventurar-se a dizer que as obras não são as mesmas, uma vez que a experiência visual é tão diferente de um local para o outro. Para lidar com este e outros tipos de limitações implícitas na trama de 3 eixos acima definida, o que é necessário é a adição da possibilidade de lugares cambiáveis, de ver o campo expandido, até agora proposto, não como um espaço estático, onde pontos são colocados de modo isolado, mas como um ambiente onde mudança não é apenas possível, mas ocorre continuamente. Tal ambiente pode ser pensado como um espaço vetorial ou como o que matemáticos chamam um multidimensional espaço afim.⁷

Conceber o campo expandido da pintura como um espaço afim permite a troca de posições de ponto a ponto a ponto, o que é nada menos do que a possibilidade de contínuas transformações dos elementos do grupo, em nosso caso, obras de arte. Os elementos grupais podem ser identificados como estáticos sempre que se desejar detê-los a fim de ver o seu status no momento da observação. Desta maneira um congelamento do campo vem à custa de pôr de lado momentaneamente suas

contínuas mudanças e transformações. *Body art*, por exemplo, pode ser vista como uma manifestação artística isolada, sob pena de separá-la, ainda que por um momento, da pintura, movimento, e tridimensionalidade, sem mencionar de outras potencialmente enriquecedoras manifestações como a dança ou rituais sagrados, manifestações que podem ser acomodadas no campo expandido aqui proposto.

3. História

Adicionando um elemento histórico ao campo proposto e a sua natureza lógica, como Jameson e Krauss fizeram em seus estudos, gostaria de aventar que a “pintura” foi “entregando” ao longo da história parte do território que talhou para si cinco séculos atrás, senão antes, e que esta “expansão” é testemunhada por diferentes formas e meios hoje predominantes. A narrativa, por exemplo, foi retomada pelo vídeo, enquanto a importância do “ver” e do “estar lá” parece ter sido repassada para o domínio da instalação e da performance, onde o espaço real é um componente importante da peça. A “mensagem”, se antes não o fora, foi esvaziada da peça pintada, e retomada pelos críticos, ou pelos próprios artistas, como uma atividade verbal, paralela e não necessariamente relacionada com as obras de arte a serem produzidas. Esta dilapidação do significado e dos meios da pintura ao longo dos últimos séculos não tem necessariamente de anunciar o fim da disciplina, nem mesmo seu encerramento. Esta disseminação pode tanto apontar para uma segunda onda de liberdade para a pintura (sendo a primeira, o advento da fotografia e o cinema), bem como para uma partilha do antigo monopólio visual da pintura com outras formas de arte que encontramos no contexto de um campo expandido, onde meios de expressão artística considerados em oposição à pintura ou umas às outras não tenham necessariamente de permanecer em uma situação de conflito.

O campo expandido da pintura, tal como se apresenta neste ensaio, através do recurso de um retângulo de Greimas, o qual incorpora as noções de reprodutibilidade, singularidade, multidimensionais espaços afins e história, delinea uma ação semelhante àquelas de Jameson e Krauss em suas respectivas “leituras”: questiona, ao mesmo tempo em que reconhece as condições lógicas e históricas da existência do meio e das leituras ou, em nosso caso, das obras de arte. Como destaquei antes, o campo resultante da mesma forma relaciona a pintura a outras manifestações artísticas anteriormente vistas como diferentes ou mesmo opostas a esta disciplina. Ao tornar evidentes as condições de existência do meio, o campo expandido permite que as obras de arte sejam “revestidas” de significados, não apenas de representações de significados impostos de fora para dentro por uma espécie de modismo a-histórico. Sendo historicizado e lógico, o campo expandido não é, contudo, *all-inclusive* [que nada rejeita] e não-crítico. Em outras palavras, não é “pluralista” na medida em que este

no espaço projetivo: isto nos dá espaços afins. O que isto significa para a nossa matéria de discussão é a possibilidade de transformações na intersecção/campo intermediário entre os duas, a princípio, distintas manifestações artísticas. Sou grato ao Dr. Eugenie Hunsicker por ter me apresentado os modelos matemáticos usados neste artigo.

termo é identificado com uma atitude de “vale tudo”, mais relacionada ao mundo do espetáculo e da moda do que a um tipo de arte que é íntima e poderosamente reflexão.

Este campo expandido torna possível situar diferentes manifestações artísticas que tem lugar hoje na sociedade. Por sua vez, a forma proposta de pensar a pintura abre espaço para o reinvestimento do meio na atualidade que ele havia perdido/que não tinha há algum tempo. O campo expandido do mesmo modo confere a possibilidade de transformações e movimentos em uma ou mais dimensões ao mesmo tempo, mudando de uma forma de expressão ou de determinado objeto para outro, e até mesmo aguarda a possível adição de novas dimensões visuais. A este respeito, para citar um simples exemplo, o advento da arte gerada por computador é apenas uma mudança a mais no campo da pintura, fotografia e/ou reproduzibilidade. Além disso, o campo proposto está ainda aberto a novas e originais manifestações artísticas, alertando-nos para a existência de novas dimensões artísticas em potencial e para novas formas de reconhecê-las e conduzi-las.⁸ Estas novas formas não são, contudo, opostas à pintura mas, *juntamente com* a pintura, são partes de um campo expandido tal como se desenvolveu historicamente. Pensando a pintura nestes termos, antecipamos à precipitada destituição da disciplina e/ou a sua morte prematura, ao mesmo tempo em que se suscita e se celebra um “pluralismo” que é crítico e politicamente não-opressivo, como um tipo de utopia já corrente em nosso meio.

REFERÊNCIAS

- CRARY, Jonathan. *Techniques of the observer: on vision and modernity in the nineteenth century*. Cambridge: MIT Press, 1991.
- DANTO, Arthur. *The philosophical disenfranchisement of art*. New York: Columbia University Press, 1986.
- FOSTER, Hal. The problem with pluralism. In: LANE, John; CALDWELL, John (Org.). *Carnegie International*. Pittsburgh: Carnegie Museum of Art, 1985. p.50-57.
- JAMESON, Fredric. *The political unconscious: narrative as a socially symbolic act*. Ithaca: Cornell University Press, 1981.
- KRAUSS, Rosalind. Sculpture in the expanded field. In: HERTZ, Richard. *Theories of contemporary art*. New Jersey: Prentice Hall, 1993. p.215-224.
- MORGAN, Robert. *Duchamp y los artistas contemporáneos posmodernos*. Buenos Aires: Eudeba, 2000.
- RUSH, Michael. New media rampant. *Art in America*, p. 41- 43, jul. 2000.
- STORR, Robert. An interview with Ilya Kabakov. *Art in America*, p. 60-69/125, jan. 1995.

8

Novas dimensões tais como temporalidade ou áudio, por exemplo, poderiam ser acrescentadas a movimento, 3-D e singularidade e, de fato, vem sendo adicionadas o tempo todo em performances ou instalações, onde os elementos tempo e som são tão importantes quanto os visuais.



GUSTAVO FARES

Artista visual e professor de estudos latino-americanos na Lawrence University, Estados Unidos.