



PARK PLACE E GREEN GALLERY: NOTAS SOBRE A HISTORICIZAÇÃO DA MINIMAL ART

PARK PLACE AND GREEN GALLERY: NOTES ON THE HISTORICIZATION OF MINIMAL ART

Guilherme Moreira
PPGAV/UnB – Associado ANPAP

RESUMO

O presente artigo discute a historicização da Minimal Art estadunidense a partir de uma abordagem pontual acerca de duas nucleações que definiram os primeiros anos de formação deste movimento: a *Park Place Gallery* e a *Green Gallery*. Com o objetivo de apresentar um breve cotejamento entre esses dois principais modelos expográficos que marcaram o início da Minimal Art, a pesquisa aqui apresentada busca contribuir para o amplo debate acerca da história da arte contemporânea como história da curadoria.

PALAVRAS-CHAVE

Minimal Art. Green Gallery. Park Place Gallery. Estruturas Primárias. Historiografia da arte Contemporânea.

ABSTRACT

This paper investigates the historicization of the Minimal Art from a case study of two important nucleations that defined the first years of development of Minimalism: The Park Place Gallery and The Green Gallery. Aiming to present a brief comparison between these two expographic models that marked the beginning of Minimal Art, this research seeks to contribute to the broader debate around history of contemporary art as history of curatorship.

KEYWORDS

Minimal Art. Green Gallery. Park Place Gallery. Primary Structures. Historiography of Contemporary Art.

Olhar para a eclosão da Minimal Art na primeira metade da década de 1960 é um dos principais caminhos para discutirmos algumas das bases que amparam seu processo de historicização. Pois é justamente nessa momento da década em que é identificada uma intensa operação, deliberada ou não, de chancela e reafirmação do Minimalismo como movimento artístico exclusivamente estadunidense. Propomos, então, uma abordagem menos panorâmica da história da Minimal Art, mais pontual, a fim de



investigarmos, brevemente, uma característica fundamental desse processo de historicização, o que chamamos de reiteração curatorial, um dos recortes da tese de doutorado do qual o presente artigo é parte.

Portanto, nosso objetivo, aqui, reside no breve cotejamento entre uma das principais nucleações que marcaram esse início da Minimal Art. Nele, identificamos tanto o surgimento das primeiras exposições que desenharam os contornos da Minimal, quanto o estabelecimento de um modelo discursivo acerca deste movimento que pautou grande parte dos demais discursos constituintes em sua historicização. Trata-se do pouco discutido embate entre os modelos expográficos da *Green Gallery* (1960-1965) e da *Park Place Gallery* (1962-1966), ambas em Nova York. Os contornos desse confronto foram delineados de modo mais evidente e com grande alcance em 1966, pelo curador trinitino-americano Kynaston Mcshine (1935-2018).

Primary Structures: delineando nucleações

Recém contratado para o cargo de diretor artístico do *Jewish Museum* de Nova York, Mcshine juntara esforços para a abertura da icônica exposição *Primary Structures: Younger American and British Sculptors*, cujo grupo de obras tornou-se referência aos estudos acerca do processo de historicização da Minimal Art ao longo da segunda metade do século XX. Nesta ocasião, McShine reuniu obras de artistas estadunidenses e britânicos, buscando confrontar correntes de pensamento entre ambos os países e estabelecer pontos de contato e divergência que identificava entre localidades e nucleações.

Logo na entrada da exposição, o público se deparava com duas obras cujo embate formal e conceitual delineava o tom da curadoria de Mcshine. Em um dos cantos do hall de entrada estava *Free Ride* (1962) do estadunidense Tony Smith, uma estrutura tridimensional retilínea, de metal entintado de preto, numa postura quase-antropomórfica notadamente simétrica e hierática, contrastando com a estrutura policromada do britânico David Annesley posicionada no canto oposto, uma espécie de fita de aço delicadamente posicionada entre duas barras de ferro assimétricas e vazadas, acompanhada da obra *Titan* (1964), do britânico Anthony Caro, de quem Annesley era discípulo.



James Meyer nos lembra o interesse da crítica por essa justaposição entre britânicos e estadunidense já na entrada da exposição, cuja evidência e preponderância nos revela pistas das escolhas curatoriais de McShine. De acordo com Meyer,

Colocados em lados opostos da entrada do museu, o policromo de Annesley e a obra de chão de Caro pareciam alegres e despreocupados estando próximas ao sóbrio exercício de Smith, representando as conquistas e as diferenças estilísticas entre americanos e britânicos. Os críticos aproveitaram bastante essa oposição. (MEYER, 2001, p.13, tradução nossa)

Outro exercício de confronto empreendido por McShine pode ser notado na sala monumental da exposição, organizada na Galeria 5 (figura 1) do edifício modernista que abrigava o *Jewish Museum*. Esta sala reuniu obras de grande escala de artistas como Robert Morris, Donald Judd, Ronald Bladen e Robert Grosvenor. Aqui, McShine deixa clara a construção de um caminho muito preciso em busca de um léxico visual que identificava no conjunto de obras desta exposição. Nas primeiras salas, o público se deparava com estruturas tridimensionais em formas assimétricas, não tão primárias como as quais reunidas na Galeria 5 — e como o título da exposição sugeria.

Na Galeria 5 o curador procurou estabelecer um diálogo entre diferentes tendências da abstração geométrica tridimensional em Nova York, elegendo *Transoxiana*, de 1965 (uma estrutura em “V” afixada no teto à direita da figura 4), de Grosvenor, como uma das obras representantes da corrente da *Park Place*, e as estruturas de Judd e de Morris como representantes do grupo de artistas vinculados à *Green Gallery*. Mcshine buscou cristalizar na expografia os tensosamentos entre nucleações no interior da cena artística de Nova York, cujo caráter fragmentário é, por vezes, pouco discutido. Meyer nos lembra que a Galeria 5

tornou explícita a polaridade entre a *Green Gallery* e a *Park Place*, galerias apoiadas por patronos similares. O relativo sucesso de Bladen e de Grosvenor nas páginas das revistas *Time* e *Life* fizeram com que Judd e Morris [vinculados à *Green Gallery*] ficassem levemente ofuscados, a despeito do sucesso que já possuíam. (MEYER, 2001, p.13, tradução nossa)

Essa polarização é constitutiva da Minimal Art, cujos artistas são costumeiramente agrupados a partir de uma perspectiva apaziguadora e monolítica. A própria curadoria de McShine já exterioriza uma necessidade em apontar as contradições e conflitos



internos do movimento. Tomando o cotejamento realizado por Mcshine na Galeria 5 de *Primary Structures*, propomos uma breve digressão acerca das nucleações estabelecidas entre os grupos de artistas vinculados à *Green Gallery* e à *Park Place*.



Figura 1. Visão da Galeria 5 de *Primary Structures*. Da esquerda para direita: Donald Judd, *Untitled*, 1966, Robert Morris, *Untitled (2 L Beams)*, 1966, e Robert Grosvenor, *Transoxiana*, 1965.

***Green Gallery* e o modelo comercial da 57th street**

Criada em 1960 pelo marchand estadunidense Richard Bellamy, a *Green Gallery* foi fundada com a promessa de oferecer novas possibilidades à cena artística de Nova York e de fato este foi o caminho percorrido em curtos, mas profícuos cinco anos de existência. Embora não tivesse alcançado o sucesso financeiro almejado por Bellamy e pelos patronos, o casal de colecionadores Ethel e Robert Scull, a *Green* certamente alcançou um sucesso crítico e de público como poucas galerias nesse mesmo período, sobretudo pela atuação de Bellamy, que desenvolvera um programa referencial de curadorias independentes, reunido jovens artistas e apresentando-os a importantes colecionadores e críticos que agitavam o emergente sistema da arte estadunidense na segunda metade do século XX.

A inauguração da *Green*, em outubro de 1960, consistiu no grande esforço de Bellamy em apresentar ao público a primeira exposição individual de Mark Di Suvero, cujos



trabalhos com materiais de demolição provocaram a atenção dos jovens artistas que visitaram a mostra. Em *Eye of the Sixties* (2016), livro em que Judith E. Stein reuniu uma extensa pesquisa sobre a vida e contribuições de Bellamy, a autora relata o modo como a exposição de Di Suvero marcou não apenas um início promissor da *Green*, como, também, o posicionamento vanguardista da galeria na cena artística local. Stein afirma que “a escultura de Mark obteve grande impacto nos artistas que compareceram à exposição” (2016, p.271), a frente pontuando que, além de Richard Artschwager,

o jovem Carl Andre foi um outro artista provocado pela exposição inaugural da *Green*. No ano anterior, ele havia experimentado com pirâmides empilhadas de madeira cerrada. [...]. Andre relembra que “Aquela havia sido uma exposição fantástica ... porque, para mim, abriu por completo o problema da escala ... eu ainda estava muito preso ao monólito ... e as peças de Mark di Suvero estavam espalhadas no chão.” A maioria das abstrações angulares de Mark não se encontravam apoiadas em pedestais, mas em contato direto com o chão, assim como as primeiras pilhas de madeira de Andre. (STEIN, 2016, p.273-74, tradução nossa)

Curioso esse relato de Stein sobre a referência feita por Andre à exposição inaugural de Di Suvero, sobretudo em relação à negação do pedestal. A questão sobre a recusa do pedestal como elemento mediador da obra de arte, em especial da escultura, fazia parte de um debate entre artistas dos anos 1960 que, de certo modo, espelhava a recusa às molduras engendrada pelos vanguardistas do início do século XX. Em uma série de entrevistas concedidas à Carolyn Lanchner, entre abril de 2010 e janeiro de 2011, Kynaston McShine havia afirmado que, durante a pesquisa e levantamento de obras para *Primary Structures*, percebera a insurgência de um amplo

questionamento do pedestal. Havia muita discussão sobre isso. E, de algum modo, era uma contrapartida a outro mundo que também surgia, o mundo de Warhol, Oldenburg e Lucas Samaras. Lucas estudava na [Universidade de] Columbia ao mesmo tempo que Donald Judd, e eles eram muito amigos, mas Lucas estava mais vinculado ao assemblage. (LANCHNER E MCSHINE, 2011, p.22)

Considerando este outro universo visual, ao qual McShine se refere, o da Pop Art, nota-se como Dick Bellamy procurou mirar seu arguto olhar para a eclosão dessa tendência artística. A exposição *Group Show*, inaugurada em junho de 1962, em que foram apresentados ao público novaiorquino artistas como Andy Warhol e Bob



Rosenquist, viu uma crescente procura por suas obras mais vinculadas ao emergente interesse pela Pop nos anos 1960. Morris também participara dessa exposição coletiva com *Slab* (1962), uma plataforma quadrangular construída em madeira de compensado, monocromática, de aproximadamente 2,5m em cada lado (cerca de 6m² de área), posicionada ao centro da galeria. A presença de Morris nessa exposição nos ajuda a compreender a condição cambiante da nova experimentação artística no início dos anos 1960, momento em que os contornos de movimentos como Pop, Op, Minimal e Conceptual ainda não estavam bem definidos.

Uma exposição como a *Group Show*, que exibiu artistas atualmente agrupados em diferentes movimentos no contexto das neovanguardas da década de 1960, flertava muito mais com a possibilidade de reunir diferentes tendências do que, de fato, demarcá-las. Como nos lembra Stein, as escolhas de Bellamy eram atravessadas por diversas demandas. Se, por um lado, Scull, o principal financiador da *Green*, alimentava seu próprio interesse em tornar-se o “primeiro colecionador a adquirir uma obra da Pop Art de Warhol” (2016, p.364), por outro, Bellamy havia sido instantaneamente fisdado pela produção de Morris, especialmente a partir do contato com *Slab* em visita ao ateliê do artista (ibidem, p.368), localizado no mesmo prédio do estúdio de Di Suvero. Ainda nessa exposição de 1962, Bellamy incluiu *Accumulation Nº 2*, de Yayoi Kusama, um sofá monocromático coberto por protuberâncias fálicas, posicionado no canto da galeria.

Stein nos conta que havia, na postura de Bellamy, algo como uma recusa em investir na exploração de categorias e movimentos bem delimitados, “resolutamente rejeitando explorar a oportunidade” (ibidem, p.391) de lucrar com a ascensão da Pop no gosto público, por exemplo. Em artigo para a *Artforum*, publicado no verão de 1998 em ocasião do falecimento de Bellamy, Barbara Rose afirmara que para ele “o fracasso mundano era como um distintivo de honra, prova de um desinteresse de princípios” (ROSE, 1998, p.31) e, neste caso, não perseguir a Pop, como o fizera outras galerias no mesmo período, mesmo que para muitos significasse recusar dinheiro e prestígio imediatos, para o curador parecia ser um caminho insuficientemente desafiador. Mais a frente no texto, Rose pontua que Bellamy “nos



deu permissão para ficarmos animados com arte experimental saída diretamente do ateliê". (Ibidem, p.31), como um convite ao constante exercício de desafiar o olhar.



Figura 2. Vista da Exposição *New Work: Part 1* na Green Gallery em NY, 1963. Fotografia de Rudy Burckhardt"Fonte: <https://www.sothebys.com/en/articles/a-pivotal-judd-marks-the-inception-of-minimalism>

É possível que as motivações de Bellamy por trás de *New Work: Part 1*, em 1963 (figura 2), não tenham sido totalmente distantes dessa postura, embora seja razoável identificar um fio condutor na visualidade das obras escolhidas, desta vez mais próximas da abstração geométrica. Semelhante à *Group Show*, o curador buscara reiterar a apresentação e circulação de novos artistas no mercado simbólico de arte contemporânea a partir de um trabalho de investigação e visita aos ateliês de artistas emergentes. Mas, diferentemente da primeira, o curador pareceu demonstrar uma visão mais direcionada e afunilada sobre a produção artística ali reunida, oferecendo um encaminhamento acerca das novas tendências que não necessariamente afiliavam-se à Pop. Nesta exposição, Bellamy apresentou obras de Morris, Judd, Kusama, Samaras, Larry Poons e Ellsworth Kelly. Stein nos lembra que

das variadas e sem precedentes exposições coletivas organizadas na Rua 57 [*Green Gallery*], *New Work: Part 1* talvez seja uma das que mais influenciaram o gosto nos anos 1960. Nos primeiros dias de janeiro de 1963, enquanto as pessoas ainda se ajustavam à *Pop Art*, a *Green* os deu um motivo para arrepiar-se ao introduzir os futuros exemplares do minimalismo, da Op Arte e da arte conceitual. (STEIN, 2016, p.391, tradução nossa)



A despeito da curta existência da galeria, as exposições da *Green* tornaram-se referência para outras como a *Sidney Janis Gallery* que, tão logo o desinteresse de Bellamy pela Pop, pôs-se a abocanhar artistas como Warhol e Oldenburg, passando a representá-los diante do fracasso de vendas da *Green*. Mas foi nesta galeria que Judd e Kusama, cujos ateliês se avizinhavam no mesmo prédio, apresentaram seus primeiros objetos ao público, assim como Flavin com suas primeiras experiências com lâmpadas. E, ainda que Ronald Bladen tenha escolhido a galeria *Park Place* para expor sua primeira escultura, foi na *Green* que seus primeiros relevos foram apresentados ao público. Certamente, um lugar de vários começos.

Em “New York City — A World Art Center”, artigo de 1962 comissionado pela revista *Envoy*, antes mesmo de ser um artista brevemente representado pela *Green*, Judd incluía a galeria em seu mapeamento da cena artística contemporânea de Nova York. Pontuando que o interesse residia “em sua ampla apresentação de jovens pintores e escultores desconhecidos, porém inventivos”, a frente afirmaria que a *Green* poderia ser caracterizada “algo como uma galeria de *uptown* com estilo de *10th street*” (JUDD, p.65) Esta última afirmação torna-se mais clara quando observamos as diferenças entre as regiões de Manhattan que abrigavam os distritos de galerias abertas desde finais do século XIX.

Por se tratar de uma pequena fração de terra diante de um imenso contingente populacional, as ruas e avenidas de Manhattan tornaram-se verdadeiros microcosmos da cidade. Neste contexto, a *57th Street* tornou-se, a partir de 1892, um reduto cada vez mais expressivo das primeiras galerias de arte inauguradas em Nova York. Segundo Robin Scher, essa data marcou a mudança da *Arts Students League of New York* para a rua 57, cuja presença incidiu no crescente interesse pela região nas décadas seguintes, além da abertura do Museu de Arte Moderna (MoMA-NY), inaugurado em 1929, “em um local temporário a apenas uma quadra de distância, na 5ª Avenida” (SCHER, 2016, n.p.). Ainda de acordo com Scher, em virtude da importância histórica e do *status* vinculado à região da *57th Street*, grande parte das emergentes galerias dos anos 1960, sobretudo aquelas financiadas por colecionadores e patronos — a exemplo da *Green Gallery* e da *Sidney Janis* —, se



estabeleceram na região, também conhecida como *uptown*, numa segmentação tanto geográfica quanto social.

Na outra ponta do espectro, as galerias abertas na *10th Street*, na região *downtown* de Manhattan, possuíam um caráter coletivo e cooperativo, embora o retorno financeiro nem sempre estivesse em seus horizontes operacionais. Em geral situadas no *East Village* (região em que os aluguéis eram significativamente mais baratos), os espaços possuíam um caráter altamente experimental e vanguardista, abrigando obras vinculadas às novas tendências das décadas de 1950 e 1960, comumente lideradas pelos artistas, como a *Tanager Gallery* (1952-1962), a *Hansa Gallery* (1952-1959), a *March Gallery* (1957-1962), a *Camino Gallery* (1956-1963) e outras que se estabeleceram na região.

Nesse sentido, quando Judd menciona o *estilo 10th Street* da Green, é provável que estivesse apontando para o caráter experimental e não-convencional empregado por Bellamy em uma galeria cuja personalidade mostrava-se cambiante, atravessada, por um lado, pelo olhar experimental do diretor criativo e, por outro, pelas demandas do principal financiador. Essa postura de Bellamy de certo modo contrastava com a região em que a Green estava localizada, especialmente pelo fato de o curador ter trabalhado na direção da galeria Hansa imediatamente antes de inaugurar o espaço da rua 57 — neste caso poderíamos inferir uma contaminação direta de um modelo de gestão sobre o outro. Ainda neste mesmo artigo, Judd afirmara que

a primeira e mais óbvia divisão de classes [*ranks*] está entre as galerias de *uptown* e *downtown*. A distinção entre ambas é geográfica e econômica. Filiação nas galerias de *uptown* garantiam de tudo, desde um salário de professor ou de vice-presidente a uma posição profissional definida. Filiação nas galerias da *10th Street* ou da região do Village não garantiam nada. (JUDD, 1975 p.64).

Mais à frente Judd pontua que alguns dos artistas que iniciaram suas carreiras nas galerias da *10th Street* migraram suas representações para os espaços da região de *uptown*. Di Suvero foi um dos artistas cujo processo de migração entre galerias ou, na expressão de Judd, ranqueamento de classes, teria sido inverso. Desvencilhando-se da Green e do modelo mercadológico que Bellamy e Scull impuseram aos artistas, Di Suvero voltou-se para as galerias de *downtown*, especificamente para a *Park Place*,



em busca de um modelo “distante do sistema de galerias [...] ainda mais comunal que o da *10th Street*” (STEIN, 2016, p.387).

Park Place e o modelo comunal da *10th Street*

Localizada próxima à *10th Street*, na porção oeste do *Village*, em Manhattan, *Park Place*, diferentemente de um espaço exclusivo para exposição e comercialização de obras, adquiriu características de uma comuna de artistas. Com o início das atividades em 1962, o nome veio da localização, um estúdio no edifício 79 da pequena região de *Park Place* em *downtown*, e reuniu originalmente nove artistas, entre eles Di Suvero, Dean Fleming, Edwin Ruda, Tamara Melcher e Robert Grosvenor. Trabalhando de maneira livre e informal, os artistas organizavam exposições, mostras individuais e coletivas, sem agendas fixas ou suntuosas noites de abertura, conciliando afinidades artísticas próximas da abstração geométrica e da tridimensionalidade. Liza Kirwin relata que

embora não houvesse um denominador comum para cada membro do grupo, os trabalhos eram não-figurativos e geométricos, com superfícies lisas e ângulos retos [*hard-edges*]. Eles também compartilhavam uma paixão por esculturas e pinturas em larga escala, um tipo de grandiosidade surpreendente nunca antes vista. As esculturas de Robert Grosvenor — estruturas em aço entintado e fibra de vidro — desafiavam a gravidade, suspensas do teto com cerca de seis a nove metros de comprimento. (KIRWIN, 2007, n.p., tradução nossa)

Eventualmente o espaço adquiriu considerável projeção no contexto da cena artística emergente e experimental da região, a ponto dos artistas formalizarem a criação de uma cooperativa, fundando, em outubro de 1965, a *Park Place, The Gallery of Art Research, Inc.* Com a mudança do estatuto jurídico — de espaço de convivência coletiva para galeria de pesquisa em arte sem fins lucrativos —, houve, também, uma mudança de endereço e, mais significativamente, a adoção de um modelo organizacional a partir da chegada de Paula Cooper, experiente galerista de Nova York, assumindo o cargo de presidente de operações. Nesse novo modelo, a galeria era constituída por cinco escultores, cinco pintores e cinco colecionadores voluntários cujos investimentos ajudariam a manter o espaço e a produção das gigantescas obras.



Segundo Kirwin, no começo da empreitada, “cada colecionador adquiriu e doou uma obra produzida pelos artistas representados”, participando do financiamento anual da galeria, em contrapartida, cada um desses cinco colecionadores “receberia um trabalho principal de cada artista todos os anos” (Ibidem). Kirwin também relembra que, mesmo com essas mudanças, a galeria preocupou-se em manter o caráter experimental e informal dos primeiros anos, procurando financiar exposições dos artistas cooperados e agregar jovens artistas convidados (figura 3), como Carl Andre, Robert Smithson, Eva Hesse, Sol Lewitt, Ronald Bladen e Robert Morris, em seguida afirmando que “a despeito do déficit financeiro, *Park Place* foi bem sucedida em outros aspectos” (Ibidem). O modelo de financiamento mostrou-se insuficiente para manutenção do objetivo em transformar a *Park Place* num espaço artístico longo, obrigando o encerramento oficial em julho de 1967.



Figura 3. Vista da exposição *Instalação de Convidados*, 1966, *Park Place*, *The Gallery of Art Research, Inc.* Fotografia de Geoffrey Clements presente nos arquivos de *Paula Cooper Gallery 1961-2018. Archives of American Art, Smithsonian Institution*. Fonte: <https://www.aaa.si.edu/collections/items/detail/installation-invitational-9875>

Diferentemente da *Green Gallery*, a história da *Park Place* não costuma ser contada a partir de exposições referenciais que realizou. Na verdade, seu sucesso esteve mais vinculado ao modelo comunal que buscou engendrar no período em que se manteve com as portas abertas. Este espaço se constituiu em um grande ateliê aberto para a experimentação artística na tridimensionalidade e na abstração geométrica, ensejando a produção de jovens artistas no contexto das manifestações de



contracultura nos anos 1960, em Nova York, e da eclosão das novas tendências artísticas.

Como sinalizou Marta Schwendener, se quisermos compreender de que maneira a região “do SoHo, na década de 1960, mitificou-se em uma utopia da arte contemporânea” será necessário olhar para os documentos relacionados ao surgimento da “Park Place a ao início da galeria Paula Cooper” (SCHWENDENER, 2007), a primeira aberta na região do Chelsea, em 1968. Com uma exposição coletiva incluindo os artistas Sol Lewitt, Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd e Jo Baer, a mostra inaugural da Paula Copper Gallery culminou no esforço da galerista em manter o legado da Park Place sem, contudo, abrir mão da possibilidade de comercializar e fazer transitar as novas tendências artísticas.

Portanto, quando Kynaston McShine justapõe obras de Donald Judd e Robert Morris às de Robert Grosvenor e Ronald Bladen em uma mesma sala (fig.1), seu comentário curatorial é de um teor inelutavelmente historiográfico-artístico. Há, nessa justaposição, um paradoxal exercício de aproximação e confronto, destacando pontos de contato, divergências conceituais e, porque não políticas, entre as nucleações artísticas constitutivas do início do Minimalismo, assim como o desejo de escrever e estabelecer uma narrativa histórica acerca dos artistas e do movimento. Se, por um lado, as obras de Judd e Morris estariam vinculadas ao modelo de circulação e comercialização da *Green*, as obras de Bladen e Grosvenor estariam mais próximas do modelo de comuna experimental proposto pela *Park Place*.

Referências

BATTCOCK, Gregory [ed.]. *Minimal art: a critical anthology*. Berkeley: University of California Press, 1995.

JUDD, Donald. *New York City — A World Art Center In: Donald Judd: Complete Writings 1959-1975*. Halifax e Nova York: The Press of the Nova Scotia college of Art and Design, New York University Press, 1974, p.63-65.

KIRWIN, Liza. *Art and Space: Park Place and the beginning of the Paula Cooper Gallery*. Archives of American Art Smithsonian Institution, Washington D.C., 13 mar 2007. Disponível em: <https://www.aaa.si.edu/exhibitions/paula-cooper>



LANCHNER, Caloryn e MCSHINE, Kynaston. Excerpts from MoMA oral history program: Interview with Kynaston Mcshine. Nova York: MoMA, 2011. Disponível em: https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/learn/archives/mcshine_final_access.pdf

MEYER, James. Minimalism: art and polemics in the sixties. New Haven: Yale University Press, 2001.

ROSE, Barbara. Richard Bellamy: Artful Dodger. *Artforum*, Nova York, vol. 36, n.10, p.31-32, 1998. Disponível em: <https://www.artforum.com/columns/richard-bellamy-201467/>.

SCHER, Robin. 'Round 57th Street: New York's First Gallery District Continues (for Now) to Weather Endless Changes in the Art World. *ArtNews*, Nova York, 19 de jul. 2016. Disponível em: <https://www.artnews.com/art-news/market/round-57th-street-new-yorks-first-gallery-district-continues-for-now-to-weather-endless-changes-in-the-art-world-6685/>

SCHWENDENER, MARTHA. Art and Space — Park Place and the Beginning of the Paula Cooper Gallery. *New York Times*, Nova York, 16 fev. 2007. Disponível em: <https://archive.nytimes.com/query.nytimes.com/gst/fullpage-9A04EFDE143EF935A25751C0A9619C8B63.html>

STEIN, Judith E. Eye of the sixties: Richard Bellamy and the transformation of modern art. Nova York: Farrar, Straus and Giroux. 2016.