



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS

GUILHERME MOREIRA SANTOS

NOTAS SOBRE A RECEPÇÃO DA *MINIMAL ART* NO BRASIL: A 8ª
BIENAL DE SÃO PAULO E OS ANOS 1980

Brasília
2019

GUILHERME MOREIRA SANTOS

NOTAS SOBRE A RECEPÇÃO DA *MINIMAL ART* NO BRASIL: A 8ª
BIENAL DE SÃO PAULO E OS ANOS 1980

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília (PPGAV/VIS/IdA/UnB) como exigência para o título de Mestre em Artes Visuais.

Linha de Pesquisa: Teoria e História da Arte

Orientadora: Prof.^a Dr.^a. Vera Marisa Pugliese de Castro

Brasília
2019

a Sérgio e Therezinha,
meus queridos pais.

Agradeço

à Prof^a Dr^a Vera Marisa Pugliese de Castro, pela generosidade, orientação e comprometimento;

aos membros da banca de defesa, Prof^a Dr^a Patricia Leal Azevedo Corrêa e Prof. Dr. Emerson Dionisio Gomes de Oliveira, pelas valiosas contribuições durante o processo de pesquisa e escrita deste texto;

aos membros da banca de qualificação, Prof. Dr. Biagio D'Angelo e Prof^a Dr^a Ana Cândida Franceschini de Avelar Fernandes, pela rica interlocução;

aos colegas do mestrado pelas incalculáveis contribuições, em especial à Brígida Duarte, Gustavo Maia e Carolina Vecchio pela amizade, companheirismo e profícua interlocução;

aos meus familiares pelo apoio, cuidado e incentivo contínuos;

aos funcionários do Arquivo Wanda Svevo pelo trabalho de cuidado e preservação dos documentos consultados, em especial à Marcele Souto Yakabi, pela atenção, profissionalismo e cooperação;

à Biblioteca do Senado Federal que tão gentilmente me recebeu e disponibilizou os documentos para consulta;

à Capes pelo apoio e incentivo à pesquisa científica desenvolvida neste país, em especial a esta pesquisa;

aos professores e funcionários do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília pelas incalculáveis contribuições, diretas ou indiretas, ao longo da minha formação nesta instituição;

e a Deus por conceder-me coragem e persistência.

Na verdade, mesmo o silêncio pode ser considerado um discurso, enquanto refutação ao uso que os outros fazem da palavra; mas o sentido desse silêncio-discursivo está nas suas interrupções, ou seja, naquilo que de tanto em tanto se diz e dá um sentido àquilo que se cala.

— Ítalo Calvino, *Palomar*.

RESUMO

Esta dissertação investiga a presença da *Minimal Art* estadunidense no Brasil tomando como ponto de partida a 8ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1965, ao considerar a problemática que envolve a recepção deste movimento artístico tanto na década de 1960 quanto nos anos 1980. Pontuando o teor conceptualista intrínseco à produção dos artistas da *Minimal* e, de igual modo, compreendendo a operacionalização da abstração geométrica de maneira conceitual, e não estritamente formal, na variedade de trabalhos comumente associados a este movimento dos anos 1960, esta pesquisa manifesta o interesse em investigar a tensão interpretativa relacionada à primeira recepção da *Minimal Art* no Brasil, em 1965. Ao oferecer apontamentos a respeito do que entendemos constituir a segunda recepção da *Minimal Art* no Brasil, na década de 1980, a partir da exposição *Em Busca da Essência: Elementos de Redução na Arte Brasileira*, com curadoria de Gabriela S. Wilder, em ocasião da 19ª Bienal de São Paulo, em 1987, buscamos elencar pontos de contato e contrastes entre ambos os momentos da recepção da *Minimal Art* no Brasil, considerando as especificidades de cada período e analisando a contribuição desses dois momentos no que concerne às pesquisas voltadas a circulação de modelos artísticos e teóricos no contexto brasileiro da segunda metade do século XX.

Palavras-chave: Minimal Art no Brasil; 8ª Bienal Internacional de São Paulo; tensão interpretativa; circulação de modelos; arte contemporânea.

ABSTRACT

The following dissertation investigates the presence of the Minimal Art movement in Brazil, taking the 8th edition of the São Paulo Biennial, in 1965, as a starting point, by considering the issue that involves the critical reception of this artistic movement in the 1960s as well as in the 1980s. Punctuating the conceptual content inherent to the artistic production related to the Minimal Art as well as perceiving the operationalization of the geometric abstraction in a conceptual capacity, and not purely formal, in the wide range of artworks commonly associated with this artistic movement, this work manifests the concern of investigating the interpretative tension related to the first reception of Minimal Art in Brazil, in 1965. By offering notes concerning of what we understand that constitutes the second reception of the Minimal Art in Brazil, at 1980's, from the analysis of the exhibition *In Search of the Essence: Elements of Reduction in Brazilian Art*, curated by Gabriela S. Wilder on the occasion of the 19th São Paulo Biennial, in 1987, this investigation seeks to list contact points, as well as contrasting issues, between both moments of the Brazilian reception of the Minimal Art movement, considering the specificities of each one of these periods in what concerns to the researches focused on the circulation of artistic and theoretical models on the Brazilian context of the 20th century second-half.

Keywords: Minimal Art in Brazil; 8th São Paulo International Biennial; interpretive tension; circulation of models; contemporary art.

SUMÁRIO

Lista de Figuras	9
Introdução	13
Capítulo 1 - A presença da Minimal Art no Brasil	19
1.1. A Minimal Art na 8ª Bienal: Contexto de Enunciação.....	24
1.1.1. Walter Hopps e a década de 1960	27
1.1.2. Hopps e a Minimal Art	35
1.1.2.1. Um <i>Espaço Novo</i>	40
1.1.3. Diplomacia Cultural: Uma <i>Política Nova</i>	57
Capítulo 2 - 1965: A Primeira Recepção da Minimal Art no Brasil	64
2.1. A Minimal Art no contexto da conceptualização da arte nos anos 1960	65
2.2. A Minimal Art na 8ª Bienal: Contexto de Recepção.....	76
2.2.1. A Crítica Brasileira.....	77
2.2.1.1. A Querela Paris x NY.....	78
2.2.1.2. Um Duplo Silêncio.....	89
2.3. Confrontações: <i>Neoconcretismo</i> e <i>Minimalismo</i>	99
2.4. Uma Tensão Interpretativa.....	105
Capítulo 3 - Anos 1980: Apontamentos para uma Segunda Recepção da Minimal Art no Brasil	113
3.1. Notas sobre a década de 1980	114
3.2. <i>Em Busca da Essência</i> : Uma perspectiva Reducionista	117

3.3. 1965 e 1987: Entre duas Bienais	121
Considerações Finais	123
Referências	128
Anexos	134

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1** — Fotografia dos artistas em frente a *Ferus Gallery* em Los Angeles, 1959. Disponível em: <<<https://blogs.getty.edu/pacificstandardtime/explore-the-era/archives/i126/>>>29
- Figura 2** — Cartaz da exposição *New Painting of Common Objects* no Museu de Arte de Pasadena (atual Norton Simon Museum), 1962. Impressão em papel. Autoria de Edward Ruscha. Disponível em: <https://blogs.getty.edu/pacificstandardtime/explore-the-era/archives/i167/>>>29
- Figura 3** — Hopps e Duchamp em frente à *Roue de Bicyclette* (1913), na primeira retrospectiva do artista nos Estados Unidos, no *Pasadena Art Museum*, em 1963, idealizada pelo curador estadunidense. Anos depois essa obra seria apresentada na 8ª Bienal de São Paulo, em 1965. Disponível em: <<<https://www.kurtvonmeier.com/the-yarn-about-walter-hopps>>>.....31
- Figura 4** — Barnett Newman, *Vir Heroicus Sublimis*, 1950-51, óleo s/ tela, 2,42 x 5,41 cm. Acervo do MoMA- NY. Disponível em: << <https://www.moma.org/collection/works/79250> >>43
- Figura 5** — B. Newman, *Onement I*, 1948, óleo s/ tela e óleo s/ fita adesiva sobre tela, 69,2 x 41,2 cm. Acervo do MoMA NY. Disponível em: << <https://www.moma.org/collection/works/79601> >>.....44
- Figura 6** — B. Newman. *Euclidean Abyss*, óleo e guache s/ madeira, 1946–1947, 70,5 x 55,3 cm, © 2017 Barnett Newman Foundation. Coleção Particular. Disponível em: << <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2017/contemporary-art-evening-auction-n09713/lot.21.html>>>44
- Figura 7** — Donald Judd, *Sem título*, 1963, madeira pintada, 49,5 x 114,3 x 77,4 cm. Judd Foundation. Disponível em: << <https://juddfoundation.org/artist/art/>>>48

- Figura 8** — D. Judd, *Sem título*, 1964, esmalte sobre ferro galvanizado, 39,7 x 350,5 x 297,2 cm. Coleção Privada. Disponível em: <<https://juddfoundation.org/wp-content/uploads/2019/04/1965.06_4F5A6910-1024x682.jpg>>.....49
- Figura 9** — Larry Bell, *A casa de Larry Bell (Parte II)*, 1963, vidro e metal, 64,2 x 64,2 x 64,2 cm. Coleção Privada. Disponível em: <<http://www.artnet.com/artists/larry-bell/l-bells-house-part-ii-xBk-QQw_yiMQk4qwMIXFPg2>>.....51
- Figura 10** — L. Bell, *Sem Título (Caixa Dourada)*, 1964, vidro e metal, 22,2 x 22,2 x 22,2 cm. Coleção Tate Londres. Disponível em: <<<https://www.tate.org.uk/art/artworks/bell-untitled-t01696>>>.....51
- Figura 11** — Robert Irwin, *Sem título*, 1962-63, óleo sobre tela, 213,3 x 210,8 cm. *Norton Simon Museum*. Disponível em: <<<https://www.nortonsimon.org/art/detail/P.1969.096>>>.....53
- Figura 12** — R. Irwin, *Sem título*, 1964-65, óleo sobre tela, 203,9,3 x 214,6 x 21,5 cm. *Smithsonian Institute*. Disponível em: <<<https://www.smithsonianmag.com/smithsonian-institution/truly-experience-robert-irwin-you-must-view-artworks-person-180958695/>>>53
- Figura 13** — Frank Stella, *Mas o Menos*, 1964, pó metálico em emulsão acrílica sobre tela, 243,8 x 355,6 cm. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris. Disponível em: << <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cojkl/rLrykX5>>>.....55
- Figura 14** — Imagem do artigo de capa escrito por Grace Glueck e publicado no *New York Times* em julho de 1965 sob o título *Home-Grown Art Blossoms in U.S. Missions*. Arquivo online do *New York Times* exclusivo para assinantes.58
- Figura 15** — Donald Judd, *Sem Título*, 1965, latão e ferro galvanizado, 102,8 x 213,3 x 17,9 cm. HOPPS, Walter [org.]. Fonte: Catálogo da Representação dos Estados Unidos da América para a VIII Bienal de São Paulo. Califórnia: Pasadena Art Museum, 1965 (n.p.).....70
- Figura 16** — Mark Rothko, *Sem Título (Violeta, Preto, Laranja, e Amarelo sobre Branco e Vermelho)*, 1949, óleo sobre tela, 2,07 x 1,67 m. Museu Guggenheim,

- Nova York. Disponível em: <<<https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/gift-kenneth-noland/centres-of-energy>>>71
- Figura 17** — Kenneth Noland, *Beginning*, 1958, acrílica sobre tela, 2,28 x 2,43 m. Acervo do *Hirshhorn Museum and Sculpture Garden*, Washington, D.C. © Kenneth Nolan. Disponível em: <<<https://www.guggenheim.org/artwork/3533>>>71
- Figura 18** — D. Judd, *Sem título (à Susan Buckwalter)*, 1965, ferro galvanizado e alumínio pintado, 83,8 x 356,1 x 76,2 cm. Coleção Judd Foundation. Disponível em: <<<https://juddfoundation.org/index-of-works/to-susan-buckwalter-1964/>>> 75
- Figura 19** — Imagem dos artigos dos críticos Walter Zanini e Laís Moura, publicados no Caderno Literário do jornal *O Estado de S. Paulo*, em 02 de outubro de 1965. Fonte: Arquivo digital do jornal *O Estado de S. Paulo*, exclusivo para assinantes79
- Figura 20** — Victor Vasarely, *Riu Kiu*, 1956, óleo sobre tela, 1,3 x 1,95 m *In* FARIAS, Agnaldo [org.]. *Bienal 50 Anos, 1951-2001*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001, p.13388
- Figura 21** — F. Stella. “*Tampa*”, 1963, chumbo vermelho sobre tela, 2,43 x 2,43 m. Coleção Privada. Disponível em: <<<https://www.artforum.com/print/201207/halfoster-on-criticism-then-and-now-32018>>>88
- Figura 22** — Vão central da 8ª Bienal. Fotografia de © Athayde de Barros. Fonte: Arquivo Wanda Svevo. Disponível em: <<<http://www.bienal.org.br/exposicoes/8bienal/fotos/3878>>>.....91
- Figura 23** — B. Newman, *Aqui II*, 1965, bronze fundido, 2,89 x 2,0 x 1,30 m. The Barnett Newman Foundation New York. Disponível em: <<<https://www.mutualart.com/Artwork/Here-II/AA590AA73DE411D2>>>95
- Figura 24** — L. Bell, *Eclipse*, 1965, vidro pintado e metal, 30,4 x 30,4 x 30,4 cm. Acervo da Galeria Hauser & Wirth, Los Angeles. Disponível em: <<<https://ocula.com/art-galleries/hauser-wirth/artworks/larry-bell/eclipse/>>>95

- Figura 25** — D. Judd. *Sem Título*, 1965, alumínio pintado, 21 x 642,6 x 21 cm. Whitney Museum of American Art. Disponível em: << <https://whitney.org/collection/works/1264>>>96
- Figura 26** — Imagem do artigo de Hilton Kramer publicado em em 29 de janeiro de 1966, no jornal *New York Times*, intitulado “Arte dos Estados Unidos direto de São Paulo”. Fonte: Arquivo digital do *New York Times*, exclusivo para assinantes97
- Figura 27** — Lygia Pape (1927-2004), *Tecelar*, 1957, xilogravura sobre papel japonês, 50 x 50 cm, Projeto Lygia Pape, RJ. Disponível em: <<<http://www.lygiapape.org.br/pt/obra50.php?i=8>>>.....103
- Figura 28** — F. Stella, *O Casamento da Razão e a Miséria*, 1959, esmalte sobre tela, 230,5 x 337,2 cm. MoMA/NY. Disponível em: << https://www.moma.org/learn/moma_learning/frank-stella-the-marriage-of-reason-and-squalor-ii-1959/>>103
- Figura 29** — Visitantes percorrem o corredor da 'Grande Tela' durante a 18ª Bienal de São Paulo. Exposição Especial Expressionismo no Brasil - Heranças e Afinidades. Disponível em: <<<http://www.bienal.org.br/exposicoes/18bienal/fotos/3958>>>116
- Figura 30** — Capa do Catálogo a exposição *Em Busca da Essência: Elementos de Redução na Arte Brasileira*, de 1987, com curadoria de Gabriela S. Wilder. Fonte: FUNDAÇÃO Bienal de São Paulo. *Em busca da essência: elementos de redução na arte brasileira*. São Paulo: A Fundação, 1987.118
- Figura 31** — Franz Weissmann, *Coluna Essencialista*, 1975, tubos de ferros soldados, 6 x 1,2 x 1,2 m. Fonte: FUNDAÇÃO Bienal de São Paulo. *Em busca da essência: elementos de redução na arte brasileira*. São Paulo: A Fundação, 1987.118

INTRODUÇÃO

O presente trabalho investiga a presença da Minimal Art¹ estadunidense no Brasil tomando como ponto de partida a 8ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1965, ao considerar a problemática que envolve a recepção crítica deste movimento artístico tanto na década de 1960 quanto nos anos 1980. Nesta edição da Bienal de São Paulo foram apresentados pela primeira vez ao público brasileiro alguns dos artistas expoentes da Minimal Art estadunidense — Donald Judd (1928-1994) e Frank Stella (1936) —, reunidos em um projeto expográfico cujo objetivo visava a divulgação das tendências artísticas abstratas mais recentes produzidas nos Estados Unidos.

Localizada em uma década de profundas transformações culturais, políticas e sociais no Brasil e no mundo, esta edição da Bienal de São Paulo foi a primeira a sentir a atmosfera de tensão causada pelo regime repressivo que alcançava a comunidade artística em decorrência da deflagração do Golpe civil-militar, em abril de 1964. Nesta perspectiva, a mostra de 1965, cujas dimensões atingiram níveis até então não experimentados pelo público brasileiro, não permaneceu escusa de interesses e posicionamentos políticos dos diferentes sujeitos envolvidos em sua extensa organização.

A década de 1960 foi marcada por uma intensa disputa global entre dois blocos econômicos, com um dos polos liderado pela potência capitalista estadunidense, cujos esforços concentravam-se no enfrentamento do que caracterizavam ser o avanço comunista no continente americano. O outro polo, liderado pela potência da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), dispunha de uma postura igualmente ofensiva. É inevitável que, diante deste cenário, as potências que lideravam ambos os blocos econômicos firmassem uma série de alianças e acordos intercontinentais a fim de estabelecer frentes de combate ideológico. Cabe notar que as instituições artísticas não permaneceram distantes desses acordos. Observando alguns elementos dessa complexa situação geopolítica, a presente investigação pretende dar visibilidade à presença da Minimal Art estadunidense em um contexto

¹ Adotaremos nesta pesquisa o termo Minimal Art para denominar o movimento artístico que investigamos aqui, em detrimento do termo Minimalismo, de uso mais extensivo que, por vezes, contém um teor pejorativo denotando um reducionismo acrítico.

brasileiro particular da história da arte, tendo como objetivo a análise do que chamaremos de *a primeira recepção da Minimal Art no Brasil*.

Paralelo ao desenvolvimento da abstração nos Estados Unidos, o Brasil assistia, desde o início da década de 1950, a uma aderência cada vez maior às tendências abstratas concretistas, sobretudo com a criação do Grupo Ruptura em São Paulo, em 1952, com artistas como Waldermar Cordeiro (1925-1973) e Geraldo de Barros (1923-1998), e do Grupo Frente, no Rio de Janeiro, em 1954, com Lygia Clark (1920-1988), Lygia Pape (1927-2004), Aluisio Carvão (1920-2001) e Franz Weissmann (1911-2005). Ambos os grupos tornaram-se marcos históricos do concretismo no Brasil, fazendo da abstração concretista uma tendência dominante na produção artística brasileira nesta década.

Nos Estados Unidos, artistas como Donald Judd, Dan Flavin (1933-1996), Frank Stella, Sol LeWitt (1928-2007), Carl Andre (1935) e Robert Morris (1931), começaram a produzir, sobretudo na década de 1960, trabalhos que dialogavam criticamente com o lastro epistemológico deixado por procedimentos inaugurais do modernismo, como o *readymade* e o monocromatismo. Os trabalhos destes artistas caminhavam rumo à diluição das fronteiras físicas e conceituais entre a pintura e a escultura, e seus posicionamentos teóricos, apesar das inúmeras divergências, permaneciam relacionados à operação de expansão de ambas as linguagens artísticas. De igual modo, posicionavam-se em estreita proximidade aos processos de conceptualização da forma artística e do espaço dos anos 1960.

Este capítulo discute fatores do contexto de envio que ensejaram a presença de obras seminais da Minimal Art na Bienal de 1965. Abordando questões a respeito da conjuntura artística, política e cultural em que a 8ª Bienal estava inserida, o primeiro capítulo considera, pois, as relações entre Brasil e Estados Unidos ao longo da década de 1960, observando as ressonâncias do programa estadunidense *Alliance for Progress* (Aliança Para o Progresso), cujo enquadramento anti-comunista definiu grande parte das trocas políticas, econômicas e culturais entre ambos os países neste período. De igual modo, o capítulo destaca a política de diplomacia cultural adotada pelos Estados Unidos a partir do programa federal *Art in Embassies* (Arte nas Embaixadas), cuja inevitável mediação afetara diretamente as escolhas

curatoriais de Walter Hopps (1932-2005), comissário responsável pela delegação estadunidense na Bienal de 1965.

De igual modo, o capítulo aborda a atuação pioneira de Hopps no cenário artístico estadunidense na década de 1960, apresentando suas principais realizações à frente de importantes instituições artísticas, bem como no contato direto com os artistas em seus ateliês. A importante interlocução que Hopps estabeleceu entre a arte de vanguarda estadunidense e as instituições artísticas, em especial aquelas subsidiadas pelo governo federal, ensejou sua participação no comissariado da 8ª Bienal de São Paulo. A convite das autoridades responsáveis pela participação dos Estados Unidos nas Bienais de São Paulo e de Veneza, sob o comando da *United States Information Agency (USIA)*, Hopps tornou-se o coordenador e articulador da representação estadunidense na mostra brasileira de 1965, sob a exigência de que seu projeto contemplasse uma presença maciça de obras ligadas às tendências abstratas e à Pop Art.

Sob esta perspectiva, este capítulo investiga a presença da Minimal Art na 8ª Bienal a partir da apresentação de obras referenciais de Judd e Stella, sem, contudo, desconsiderar a produção fundamental dos artistas da Costa Oeste dos EUA, também presentes na mostra, como Larry Bell (1939) e Robert Irwin (1928), cujos trabalhos dialogavam mais intimamente com seus pares da Costa Leste. Em paralelo, os trabalhos de Billy Al Bengston (1934) e Larry Poons (1937) pareciam estabelecer um diálogo maior com o Expressionismo Abstrato, sobretudo às pinturas da *Color Field*.

O segundo capítulo põe-se a investigar a reverberação da apresentação do modelo visual e do modelo teórico da Minimal Art no Brasil, na década de 1960, entendendo por modelo a presença tida como referencial de um conjunto de obras e as teorias que as acompanham, no contexto de ampla exposição e visibilidade como o de uma bienal internacional. Este capítulo inicia sua investigação buscando traçar, brevemente, os caminhos da desmaterialização da arte nos Estados Unidos, nos quais está inserida a produção dos artistas ligados à Minimal Art.

É necessário pontuar o teor conceptualista intrínseco à produção dos artistas da Minimal e, de modo semelhante, compreender a operacionalização da abstração

geométrica de maneira conceitual, e não estritamente formal, na variedade de trabalhos comumente associados a este movimento dos anos 1960. O interesse nessa distinção é de fundamental importância para os propósitos deste trabalho, uma vez que é nessa especificidade operacional da produção artística deste movimento que reside o problema central de nossa pesquisa, a saber, a tensão interpretativa relacionada à primeira recepção da Minimal Art no Brasil, em 1965.

Reunindo alguns escritos veiculados em periódicos de grande circulação e elencando os principais comentários críticos que se atentaram para este evento em particular, o segundo capítulo oferece atenção especial aos comentários mais abrangentes de Laís Moura e Walter Zanini (1925-2013), ambos publicados no jornal *O Estado de S. Paulo*, em 02 outubro de 1965, semanas após a abertura da mostra. O texto de Moura, nos oferece uma abordagem crítica do contexto de apresentação das obras da Minimal Art no Brasil, considerando a querela entre Paris e Nova York, no decorrer dos 1960 a partir dos efeitos sentidos pelo deslocamento do eixo artístico irradiador da capital francesa à metrópole estadunidense.

A perspectiva Zanini evidencia a precisão das escolhas de Hopps, elogiando-o, sem, contudo, deixar de apontar os descaminhos e pontos negativos dessas escolhas. Zanini destaca a produção de Judd, observando a aridez de suas obras, “quietas” em sua especificidade, qualificando-o como “mensageiro do silêncio” (ZANINI, 1965, p.2). É, portanto, a partir desse silêncio aludido por Zanini, como uma espécie de ação tácita diante do caos polifônico da arte brasileira, que será discutida neste texto a tensão interpretativa relacionada ao que compreendemos ser a primeira recepção da Minimal Art no Brasil. Discutimos, pois, a existência de um duplo silêncio: aquele derivado da aridez própria dos objetos específicos da Minimal, e o silêncio da recepção brasileira.

O ambiente brasileiro mostrou-se pouco propício à recepção desse modelo artístico estadunidense, cujo teor crítico às instituições artísticas parecia não coadunar com a produção artística brasileira de vanguarda, que lutava pela afirmação de um posicionamento político mais preciso e pontual, sem, contudo, perder seu caráter atemporal. Para tanto, introduz-se a hipótese de que a recusa, ou a falta de aderência do modelo artístico da Minimal no Brasil, nos anos subsequentes à mostra de 1965, decorre da associação imediata das obras da Minimal com as ortodoxas e

austeras tendências concretistas que, no Brasil, eclodiram na década de 1950, mas que, nos anos 1960, perdiam espaço às experimentações fenomenológicas dos neoconcretistas.

Investigando sob quais condições a Minimal foi trazida para o Brasil, é neste capítulo que especulamos a respeito não só sobre uma tensão interpretativa por parte da recepção brasileira, mas se de fato quem a trouxe, com efeito, também a compreendeu. Deste modo, investigamos se a redução da Minimal a uma visualidade formalista ou exclusivamente abstrata geométrica, desconsiderando suas potencialidades conceptualistas residiu, não só na recepção brasileira, mas também naqueles responsáveis por sua vinda ao Brasil na 8ª Bienal.

Deste modo, o capítulo apresenta um breve estudo comparativo entre a Minimal Art estadunidense e o movimento do Neoconcretismo brasileiro, cujas semelhanças e, também, as diferenças, são problematizadas no texto de Anna Dezeuze, “Minimalism and Neoconcretism”, de 2006, em que analisa e compara a proposta conceitual nos textos seminais de Donald Judd, Ferreira Gullar, Hélio Oiticica e Robert Morris. No ensaio de Michael Asbury, “Neoconcretism and Minimalism: cosmopolitanism at a local level and a canonical provincialism”, de 2005, o autor discute o provincialismo e a ignorância da história da arte com movimentos artísticos deslocados do eixo Europa-Estados Unidos. Consideramos, também, a pertinência do texto de Paulo Herkenhoff, “Divergent Parallels: Toward a Comparative Study of Neoconcretism and Minimalism”, de 2001, um dos primeiros autores a teorizar sobre as possibilidades e os problemas do estudo comparativo entre os dois movimentos artísticos.

Por fim, o terceiro capítulo oferece apontamentos a respeito do que entendemos constituir a segunda recepção da Minimal Art no Brasil, na década de 1980, a partir da exposição *Em Busca da Essência: Elementos de Redução na Arte Brasileira*, com curadoria de Gabriela S. Wilder, em ocasião da 19ª Bienal de São Paulo, em 1987. Nesta exposição estão reunidos textos e obras significativos para a compreensão da concepção, sistematizada por Wilder, conhecida sob o epíteto de *Reduccionismo na Arte Brasileira*, na década de 1980 (como alternativa ao termo Minimalismo). Obras de artistas como Sérvulo Esmeraldo (1929-2017), Carlos Fajardo (1941) e Waltércio

Caldas (1946) estão entre algumas reunidas nesta mostra que buscou relacionar artistas que atuaram, segundo esta exposição, sob a noção de reducionismo.

O capítulo final busca elencar, brevemente, alguns dos pontos de contato e contraste entre ambos os momentos da recepção da Minimal Art no Brasil, considerando as especificidades de cada período e analisando a contribuição desses dois momentos à compreensão da circulação de modelos artísticos no contexto brasileiro da segunda metade do século XX. Nosso objetivo é, pois, contribuir para os estudos sobre arte contemporânea no Brasil com um olhar revigorado em direção a este momento histórico da arte brasileira pouco debatido pela crítica, pela historiografia e pela teoria da arte no país.

CAPÍTULO 1

A presença da Minimal Art no Brasil

Numa bem sucedida corrida contra o tempo, em razão da greve dos transportes e cargueiros que afetou a Costa Leste dos Estados Unidos em agosto de 1965, as obras da delegação estadunidense (anexo 1) só desembarcaram no Brasil dias antes da abertura da 8ª Bienal Internacional de São Paulo. Composta por 46 obras de sete artistas radicados tanto em Nova York quanto na Califórnia, a chegada desta delegação causou certa mobilização no público e, em especial, nos organizadores da mostra, uma vez que além do circunstancial atraso, que resultou no adiamento das atividades do júri de premiação, as obras de grandes dimensões, sobretudo as esculturas e pinturas de Barnett Newman (1905-1970), encontraram dificuldades no traslado do porto de Santos ao Pavilhão da Bienal, na capital paulista. Uma nota do jornal *New York Times* informou, à época, que

A polícia estadual de São Paulo providenciou uma escolta de motocicletas para os quatro caminhões que fizeram o traslado das obras da exibição, de Santos para o museu, e quase não passaram debaixo de algumas das pontes e túneis da cidade. Uma das caixas contendo uma enorme tela de Barnett Newman, de Nova York, pesava mais de uma tonelada e tinha mais de 7 metros de largura e 3 de altura. (U.S. ART..., 1965, p. 23L, tradução nossa)²

É inegável, diante deste breve relato, a dimensão do acontecimento em que consistiu a chegada da delegação estadunidense no Brasil. Essa recepção, com toda pompa e circunstância, pareceu ser uma metáfora da grande recepção crítica almejada pelos organizadores desta mostra, sobretudo se considerarmos que tanto na 7ª Bienal de São Paulo, em 1963, quanto na 32ª Bienal de Veneza, em 1964, um artista estadunidense havia sido premiado em uma grande categoria³. Desta forma, a delegação estadunidense desembarcava no porto de Santos, em 27 de agosto de 1965, com a esperança de ratificar o *status* vanguardista conquistado pelas delegações de certames anteriores e, de igual modo, carregando o peso dessa conquista.

² The São Paulo State Police provided a motorcycle escort for the four trucks that brought the exhibit up from Santos to the museum, barely making it under some bridges and tunnels. One of the crates, containing a huge canvas by Barnett Newman of New York, weighed more than a ton and is 24-feet long and 12-feet high.

³ Adolph Gottlieb (1903-1974) recebeu o grande prêmio de pintura internacional na 7ª edição da Bienal de São Paulo, em 1963, enquanto Robert Rauschenberg (1925-2008) fora laureado com o Grande Prêmio na Bienal de Veneza, em 1964.

As dificuldades, no entanto, precederam a abertura da mostra. Os responsáveis pela representação dos Estados Unidos na 8ª Bienal de São Paulo deixaram Francisco Matarazzo Sobrinho (1898-1977) — conhecido no meio cultural paulista como Ciccillo Matarazzo (sendo doravante tratado por este epíteto no presente trabalho) —, e Diná Coelho (1912-3003), secretária geral da Fundação Bienal, apreensivos desde o primeiro contato até momentos antes da abertura oficial da exposição. A expectativa da organização brasileira em relação à representação estadunidense, por fim, não se alinhou ao que de fato fora apresentado. Desde o início, Matarazzo havia deixado claro seus interesses quanto à presença do Estados Unidos no certame, solicitando à Coelho que enviasse um carta a Martin Friedman (comissário responsável pela representação estadunidense na 7ª Bienal de São Paulo, em 1963) na tentativa de antecipar informações a respeito da participação do país no certame. Na carta de 07 de outubro de 1964 (anexo 2) Coelho diz:

Tendo sido aconselhada por Francisco Matarazzo Sobrinho, escrevo-lhe extraoficialmente, a fim de consultá-lo a respeito da participação americana na VIII Bienal de São Paulo. O Itamarati ainda não sabe qual instituição se encarregará desta função, e nosso diretor está interessado em ter notícias muito em breve. Gostaríamos de organizar também uma sala especial de Rauschenberg, para que seja possível expor a *pop-art* e o Grande Prêmio de Veneza no Brasil. No entanto, temos a intenção de incluí-la na representação americana, para nos livrarmos das despesas: nosso orçamento é limitado. (COELHO, 1964, n.p., tradução nossa).⁴

No que Friedman respeitosamente responde (anexo 3):

Enquanto seria maravilhoso revê-la, a Francisco Matarazzo Sobrinho, e a nossos outros bons amigos em São Paulo, sinto que não será em conexão com a próxima Bienal. A Agência de Informação dos Estados Unidos [*United States Information Agency*], especificamente a Sra. Lois Bingham, chefe da Seção de Belas Artes, seria melhor capaz de informá-la a respeito da instituição responsável por organizar a exibição americana. Eu não tenho a menor ideia de quem será convidado a realizar esse importante projeto. Minha sugestão é que você se comunique com a Sra.

⁴ §.Having been advised by Francisco Matarazzo Sobrinho, I am writing to you unofficially, to consult you about the american participation at the VIII Bienal de São Paulo. The Itamarati does not know yet whose Institution will be charged of the function, and our Director is interested to have news very soon. §.We would like also to organize a special room of Rauschenberg, to be able to show the “pop-art” and the great prize of Venice in Brasil. But we intended to include it into the american representation, so we would be free of the expenses: our budget is poor.

Bingham para obter essa informação. (FRIEDMAN, 1964, n.p., tradução nossa)⁵

O pedido de Matarazzo, feito por intermédio de Diná Coelho, revela o profundo desejo de apresentar a *Pop Art* estadunidense, na figura de Rauschenberg com toda sua novidade e frescor, como uma presença artística potente e de especial interesse para o propósito oficial da Bienal de São Paulo: o de reunir a produção artística de ponta dos cinco continentes. Considerando, pois, que nos anos anteriores, os Estados Unidos haviam despachado para o exterior sua mais recente produção, seja com a derradeira geração do Expressionismo Abstrato (Gottlieb), seja com a atualíssima Pop (Rauschenberg), é perfeitamente compreensível o anseio de Matarazzo pela vinda de uma produção específica de vanguarda que pudesse, não somente ser apresentada como modelo plástico e visual, mas que, de igual modo, fosse capaz de legitimar o estatuto globalizante o qual a mostra Bienal tanto reivindicava. Era de fato um desejo de alinhar o evento, e até mesmo introduzi-lo, ao circuito artístico dos principais centros irradiadores da arte contemporânea.

A reação à resposta de Friedman ainda nos é desconhecida⁶, visto que há um hiato de aproximadamente três meses entre esta interlocução e a primeira resposta de Lois Bingham registrada e arquivada, de 25 de janeiro de 1965 (anexo 4). Neste, que parece ser o primeiro contato entre os responsáveis oficiais pela comissão estadunidense e a diretoria da Fundação Bienal, Bingham faz referência a uma carta enviada a ela por Matarazzo em 26 de novembro de 1964 (por nós desconhecida), na qual o presidente da Bienal parece ter solicitado a vinda de obras ligadas ao Surrealismo estadunidense a fim de compor a mostra da sala especial organizada pelo evento brasileiro. A resposta de Bingham é a que se segue:

Agradeço a sua carta de 26 de novembro de 1964, delineando seus planos para a seção especial na VIII Bienal de São Paulo a qual apresentará exemplares do surrealismo e da arte fantástica de muitos países. Embora adoraríamos ajudar, nosso orçamento para a participação na Bienal não pode ser estendido a fim de cobrir a

⁵ §. While it would be wonderful to see you, Francisco Matarazzo Sobrinho, and our other good friends in São Paulo, I regret that it will not be in the connection with the next Bienal. §. The United States Information Agency, specifically miss Lois Bingham, Chief, Fine Arts Section, would be better able to advise you as to the institution organizing this next American show. I have no idea who will be invited to do this important project. My suggestion is that you communicate with Miss Bingham for this information.

⁶ Até o momento não foi possível identificar uma resposta direta à esta carta de Friedman nos documentos consultados ao longo desta pesquisa.

preparação, transporte e seguro de nenhuma outra obra além daquelas incluídas na seção oficial que representará os Estados Unidos da América. Talvez o Museu de Arte Moderna de Nova York possa ajudá-lo por meio de seu Programa Internacional. (BINGHAM, 1965, n.p., tradução nossa)⁷

Ao que tudo indica, o conteúdo da carta de 26 novembro parece ter se ocupado eminentemente da possibilidade do empréstimo de obras que comporiam a mostra especial *Surrealismo e Arte Fantástica*, pois não há, na resposta de Bingham, nenhum indício de informação a respeito da representação estadunidense e dos responsáveis pela escolha dos artistas que participariam da mostra, fato que nos leva apenas a conjecturar a respeito do conteúdo desta carta enviada meses antes por Matarazzo. Ademais, a notícia que confirmaria o comissariado oficial responsável pela delegação estadunidense chegara em 29 de janeiro (anexo 5), dias depois da referida resposta de Bingham, em uma nota do Itamarati informando que

A participação norte-americana está sendo coordenada pela USIA, portanto, pelo Governo. Comunica o referido órgão que provavelmente não poderá reservar salas especiais reservadas a determinados pintores. Informou-nos ainda que o Sr. Walter Hopps, diretor do Museu de Pasadena, entidade organizadora da participação norte-americana, e a Sra. Bingham da “Fine Arts Division” da USIA, estarão em S. Paulo de 1 a 3 de fevereiro próximo a fim de avistar-se com a direção da Fundação. (DO ITAMARATY..., 1965, n.p.)

Como se pode notar, este informe tratava não só da apresentação do comissário, mas de todo um sistema organizacional em cujas mãos residia a responsabilidade de planejar e elaborar a exposição estadunidense, claramente articulado pelas agências do governo. Portanto, comissário, museu e governo trabalhariam juntos nessa empreitada. A partir deste ponto, as trocas de cartas com solicitações e demandas tornaram-se mais frequentes e uma atmosfera de apreensão pode ser notada. Em 9 de junho de 1965, Matarazzo envia uma resposta, que entendemos ser emblemática, a Bingham, a respeito do que ele havia notado no recém-examinado catálogo da delegação dos Estados Unidos (anexo 6). Nesta carta, Ciccillo enuncia o seguinte:

⁷ Thank you for your letter of November 26, 1964 outlying your plans for a special section at the VIII Bienal de São Paulo witch will feature surrealism and fantastic art from many countries. Although we should like to cooperate, our budget for participation in the Bienal cannot be stretched to cover the preparation, transportation and insurance of any works of art other than those to be included in the official section representing the united States of America. Perhaps the Museum of Modern Art in New York might be able to help through its International Program.

Recebi há pouco o material do catálogo pertinente à representação americana na VIII Bienal. Estou profundamente desapontado. A presença dos surrealistas americanos é indispensável a fim de que a Sala Surrealista esteja completa e verdadeira. Os próprios artistas ficarão frustrados em não participar de uma exibição que reunirá obras dos pintores mais famosos do mundo. Você encontrará, em anexo, uma lista — que prova esta declaração — de trabalhos cuja presença está confirmada. [...]. O importante é que recebamos dos americanos a participação mais essencial: os Estados Unidos. Eu vos convido a reconsiderar o assunto, e estarei aguardando a resposta em sua primeira conveniência. (MATARAZZO SOBRINHO, 1965, n.p., tradução nossa)⁸

Sua expectativa continuava sendo a de que a produção dos surrealistas embarcasse para o Brasil no bojo da proposta expositiva da delegação estadunidense, muito provavelmente por uma questão logística e financeira (já que o transporte e as despesas ficariam sob o encargo do país remetente), mas também — e isso pode ser inferido a partir das intenções contidas na carta anterior enviada a Friedman — pela questão já mencionada do emparelhamento com o circuito artístico internacional, cujo centro irradiador paulatinamente deslocava-se da Europa para Nova York e, a arte surrealista estadunidense atuaria, na opinião de Matarazzo, como um dispositivo legitimador da internacionalização e do vanguardismo da Bienal. Sejam quais foram os motivos velados que induziram Matarazzo em insistir na presença dos surrealistas à referida sala especial (uma vez que Rauschenberg e a Pop já estavam fora de questão), os quais só poderíamos especular na ausência de documentos comprobatórios, o fato é que seu primeiro contato com a representação estadunidense na 8ª Bienal foi de profundo desapontamento.

Sem dúvida essa frustração está relacionada ao desfalque das obras que deveriam fazer parte da sala especial Surrealismo e Arte Fantástica. No entanto, seríamos capazes de supor que, caso Matarazzo tivesse cultivado um especial interesse pelo conjunto de obras apresentado no catálogo da delegação estadunidense — caso tivesse se deparado com uma proposta expográfica que se emparelhasse ao que julgava ser “a participação mais essencial dos Estados Unidos” (ibid, n.p.), a saber,

⁸ §. I have just received the catalogue material pertinent the american representation at the VIII Biennial. I am deeply disappointed. The presence of american surrealists is considered indispensable in order the surrealist room be complete and true. §. The artists themselves will be frustrated in not participating in a exhibition which is going to assembly works by the most famous painters in the world. enclose you will find a list — which proves the assertion — of works whose presence is assured. [...]. §. The important is that we receive from de americans the most essencial participation: the United States. I invite you to reconsider the matter, and I shall be looking for an answer at your early convenience.

aquilo que definia este país como a tão comentada e premiada sede das vanguardas contemporâneas — o impacto de sua frustração talvez tivesse sido amortecido. Mas o que de fato Francisco Matarazzo Sobrinho vislumbrou ao longo daquelas páginas não fora capaz de nem ao menos consolá-lo, muito pelo contrário, conseguiu apenas ratificar o sentimento de profunda decepção. Quais foram, então, esses artistas cuja produção não logrou êxito nas primeiras impressões que causou no presidente da Fundação Bienal?

1.1. A Minimal Art na 8ª Bienal: Contexto de Enunciação

Para respondermos a essa questão sobre o conjunto de obras da delegação estadunidense apresentado na 8ª Bienal de São Paulo é preciso voltamos nossa atenção ao conteúdo das páginas do referido catálogo folheado por Matarazzo⁹. Este documento, um dos poucos registros históricos do evento, fora organizado pela comissão da delegação estadunidense sob a liderança do galerista e articulador cultural californiano Walter Hopps e nele estão reunidas informações fundamentais a respeito desta mostra, incluindo uma breve introdução das escolhas expográficas de Hopps, sucedido por uma sequência de notas biográficas de cada um dos sete artistas participantes com imagens das obras integrantes anexas respectivamente às suas biografias.

A fim de compreendermos em que medida as escolhas de Hopps definiram, em partes, os rumos da recepção dessa mostra no Brasil é necessário pontuarmos a maneira pela qual esse modelo visual fora apresentado em ocasião da 8ª Bienal de São Paulo, considerando tanto o contexto de envio dessas obras quanto ao contexto de recepção, uma vez que num determinado momento essas duas conjunturas mostrar-se-ão inevitavelmente engendradas. Cabe ressaltarmos que as noções de modelo plástico e modelo teórico, doravante empregadas neste trabalho, dizem respeito à presença referencial dessas obras de arte, das bases teóricas e conceituações críticas que as acompanham na qualidade de paradigma visual e paradigma teórico para novos públicos e novas percepções, contando com o excepcional alcance de projeção da Bienal Internacional de São Paulo como dispositivo de visibilidade e circulação. A noção de modelo como paradigma torna-se

⁹ Atualmente o único exemplar deste impresso no Brasil para consulta pública encontra-se no Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo.

pertinente quando consideramos os contextos de enunciação e de recepção como elementos constituintes do trânsito de modelos visuais e teóricos no contexto da 8ª Bienal de São Paulo.

Apropriando-nos da terminologia concebida na teoria da enunciação benvenistiana, entendemos que o contexto de envio da obras da delegação estadunidense pode ser aproximado, homologamente, a uma situação enunciativa. O linguista sírio-francês Émile Benveniste (1902-1976) propôs, a partir das publicações de *Problèmes de Linguistique Générale I* (1966) e *Problèmes de Linguistique Générale II* (1974), um rompimento com a hegemonia do sistema linguístico saussuriano ao admitir a importância de elementos exteriores a esse sistema que residem, sobretudo, no sujeito, abrindo caminho para o estudo da subjetividade nas teorias linguísticas.

As categorias de enunciação, como propostas por Benveniste, só possuem sentido quando enunciadas. São elas o *Eu*, o *Aqui* e o *Agora* (*Ego Hic et Nunc*). O *eu* apenas se manifesta quando se toma a palavra na medida em que se diferencia do *tu*, aquele a quem se dirige o enunciado. O *aqui*, diz respeito a condição espacial da enunciação e só se manifesta no ato mesmo de enunciar, quando é evidenciado o lugar daquele que fala. O *agora*, a dimensão temporal, é o momento em que o *eu* toma a palavra pela enunciação. Portanto, as categorias de pessoa, espaço e tempo constituem os elementos indicadores (dêiticos) da enunciação benvenistiana.

Para Benveniste “é na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como *sujeito*; porque somente a linguagem fundamenta na realidade, na *sua* realidade que é a do ser, o conceito de “ego” (BENVENISTE, 1976, p. 286). O linguista sírio-francês faz uma “antropologia da linguagem construída a partir da noção de comunicação — não no sentido superficial de transmissão de mensagens, mas no sentido mais profundo de elaboração de valores constitutivos de uma sociedade” (MUZZI apud WERNER, 2006, p.398-399). Nessa antropologia da linguagem, Benveniste afirma que a subjetividade só existe como causa da intersubjetividade, é a partir do embate entre as pessoas da enunciação que se constitui o sujeito, e não o contrário. Benveniste afirmou que

A consciência de si mesmo só é possível se experimentada por contraste. Eu não emprego um *eu* a não ser dirigindo-me à alguém,

que será na minha alocução um *tu*. Essa condição de diálogo é que é constitutiva da *pessoa*, pois implica em reciprocidade — que eu me torne *tu* na alocução daquele que por sua vez se designa por *eu*. Vemos aí um princípio cujas consequências é preciso desenvolver em todas as direções. A linguagem só é possível porque cada locutor se apresenta como *sujeito*, remetendo a ele mesmo como *eu* no seu discurso. Por isso, *eu* propõe outra pessoa, aquela que, sendo embora exterior a “mim”, torna-se o meu eco — ao qual digo *tu* e que me diz *tu*. A polaridade das pessoas é na linguagem a condição fundamental, cujo processo de comunicação, de que partimos, é apenas uma consequência totalmente pragmática.[...] Essa polaridade não significa igualdade nem simetria: *ego* tem sempre uma posição de transcendência quanto a *tu*; apesar disso, nenhum dos dois tempos se concebe sem o outro; são complementares, mas segundo uma oposição “interior/exterior, e ao mesmo tempo são reversíveis. Única é a condição do homem na linguagem. (BENVENISTE, op.cit., p. 286)

A relação vertiginosa das pessoas da enunciação, a partir da reversibilidade dos sujeitos em uma situação de diálogo, estabelece uma condição relacional inexorável entre o *eu* e o *tu*, decisiva para a constituição ontológica e antropológica do *ego*. A enunciação, portanto, se estabelece como um jogo de pares em dialogia, e a palavra faz viver os sujeitos dessa interação. A enunciação é o entre: um lugar intersticial cujo poder da fala anima a relação singular entre o *eu* e o *tu*.

É, portanto, nesse sentido que se manifesta a homologia entre o contexto de envio da obras escolhidas para a representação estadunidense na 8ª Bienal de São Paulo e a situação enunciativa concebida pela teoria benvenistiana. Deste modo, o contexto de envio em suas distintas vozes ocupa, homologamente, o lugar do enunciador uma vez que, na outra ponta deste complexo, o contexto de recepção e seus diferentes sujeitos podem ser reconhecidos pela ótica do enunciatário. Por fim, o modelo como paradigma visual e teórico manifesta-se como o enunciado que ativa todo o sistema comunicacional e a inevitável reversibilidade das pessoas da enunciação.

Por conseguinte, o contexto de envio pode ser entendido como contexto de enunciação na medida em que envolve diferentes sujeitos — curador, artistas, críticos e representantes políticos —, com diferentes vozes emitindo diferentes enunciados os quais, inelutavelmente, convergiram em um enunciado final a fim de tornar pública e visível a mensagem desejada para a representação oficial dos Estados Unidos na Bienal de 1965, a saber, “a maior contribuição da nossa pátria para a cultura universal”, (HOPPS, 1965, p.206) como aparece impressa na

introdução escrita por Walter Hopps para catálogo da 8ª Bienal de São Paulo. Desde já, fica claro que o contexto de enunciação parte do pressuposto de uma relação hierarquicamente desigual entre enunciador e enunciatário, presunção que condicionaria a própria situação enunciativa. Em vista disso, a proposta desta pesquisa inclui iniciar o processo de análise do que entendemos ser a primeira recepção da Minimal Art no Brasil, na década de 1960, partindo da investigação do contexto de enunciação, apresentando os principais sujeitos responsáveis pela presença de algumas das obras preambulares da Minimal nesta edição da Bienal de São Paulo, em 1965.

1.1.1. Walter Hopps e a década de 1960

No interior deste contexto de enunciação, há de se considerar individualmente o posicionamento de um dos importantes agenciadores da mostra estadunidense na 8ª Bienal, uma vez que sua atuação no circuito artístico dos Estados Unidos na década de 1960 foi de grande contribuição para a circulação e recepção da arte contemporânea da segunda metade do século XX em seu país e no mundo. Desta maneira, introduzimos uma breve exposição da carreira deste eminente articulador cultural a fim de estabelecermos um nexo entre sua atividade curatorial e as escolhas conceituais que resultaram na mostra da Bienal de 1965.

Walter Hopps, nascido na Califórnia, em 1932, iniciou sua carreira nas artes consideravelmente jovem, fundando sua primeira galeria de arte aos 21 anos, o *Syndell Studio* o qual, apesar da curta existência, definiu as bases da atuação curatorial de Hopps na cena artística californiana. Em 1950, Hopps matriculou-se na Universidade de Stanford a fim de graduar-se em medicina (profissão dos pais), mas o contato com a região de São Francisco (*Bay Area*), na Califórnia, o fez perceber que sua paixão pela arte havia suplantado a atmosfera excessivamente conservadora da universidade. Sua passagem por Stanford teve curta duração, já que, no ano seguinte, havia solicitado transferência para a Universidade da Califórnia em Los Angeles (UCLA), onde, posteriormente, teve a oportunidade de lecionar arte contemporânea em uma classe para adultos. Segundo o crítico e curador Franklin Sirmans, “Hopps instruiu a primeira geração de sérios colecionadores de arte contemporânea na cidade e seu “cultivo pedagógico de

filantropia vanguardista” era, como notou Mike Bianco, “sem precedentes na cena artística de Los Angeles””. (SIRMANS, 2016, p.4, tradução nossa)¹⁰.

Participaram dessas aulas alguns dos futuros colecionadores de arte vanguardista em Los Angeles, como os herdeiros da coleção Arensberg e o casal Fred e Marcia Weisman¹¹. Outro grande empreendimento na jovem carreira de Hopps consistiu na organização de duas exposições intituladas *Action 1* e *Action 2*. A primeira, aberta em maio de 1955, apresentou uma nova geração de artistas abstratos da Califórnia cujos trabalhos dialogavam com o conceito desenvolvido por Harold Rosenberg no célebre ensaio de 1952 sobre a *action painting*. Nesta mostra, exibida no período de um dia no icônico Prédio do Carrossel, no Pier de Santa Monica, Hopps explorou os limites das convenções expográficas expondo os trabalhos ao som de uma gravação de jazz reiterando a atmosfera vanguardista e experimental de sua proposta. A segunda mostra seguiu os passos da primeira, sendo apresentada na *Now Gallery*, uma galeria no centro de Los Angeles criada em 1956 e gerida pelo artista Edward Kienholz (1927-1994), estabelecendo uma ponte entre a produção artística do sudeste e do nordeste do estado. A união dessas duas regiões tornou-se um importante objetivo no início da carreira de Hopps, o qual constatou, em uma entrevista na década de 1990, que

As culturas de San Francisco e Los Angeles estavam muito distantes: o patrocínio, a infraestrutura. Os patrocinadores que queriam gastar dinheiro viviam, em sua maioria, no sul da Califórnia [Los Angeles], e a maior parte da arte realmente interessante, com algumas exceções, estava sendo produzida no norte [São Francisco]. Era um diálogo difícil e eu achava fundamental unir as artes das duas regiões. (HOPPS apud OBRIST, 2010, p.25).

Esse objetivo tornou-se mais tangível quando, em 1957, em parceria com Kienholz, Hopps fundara a *Ferus Gallery* (nome dado em homenagem ao artista James Ferris,

¹⁰ Hopps instructed the first generation of serious contemporary art collectors in the city, and his “pedagogical cultivation of avant-garde philanthropy” was, as Mike Bianco has noted, “unprecedented in the Los Angeles art scene.

¹¹Walter Arensberg (1878-1954) e Louise Arensberg (1879-1953) transformaram-se num proeminente casal estadunidense que iniciou, em 1913 (após uma breve visita ao *Armory Show* em Nova York) uma das mais importantes coleções de arte do início do século XX nos Estados Unidos. Hopps frequentou a casa dos Arensberg em Hollywood quando ainda estava no ensino médio, tendo acesso à extensa coleção do casal. Segundo Sirmans, os herdeiros dos Arenberg frequentaram as classes de Hopps. Outros notáveis alunos mencionados por Sirmans é Frederick Weisman e Marcia Weisman, um abastado casal californiano colecionador de arte vanguardista da segunda metade do século XX, eternizados por David Hockney em uma pintura de 1968, com o título *American Collectors (Fred & Marcia Weisman)*, hoje parte do acervo do *Art Institute of Chicago*.

amigo de Hopps que havia tirado a própria vida), um espaço que consolidaria sua atuação na cena artística californiana e lhe conferiria a notoriedade que lhe permitiu transitar de maneira mais enérgica entre as instituições artísticas e ateliês contemporâneos e capitalizar sua ávida disposição em prol da difusão de artistas vanguardistas que genuinamente admirava. Apesar das dificuldades financeiras, causadas por impasses entre os sócios, a *Ferus Gallery* — assim como outras galerias que abriram em Los Angeles com propósitos semelhantes — deu visibilidade a artistas locais em início de carreira à medida em que empenhava-se no fortalecimento das bases de sua própria atuação na economia cultural californiana. A exposição inaugural *Objects on the Landscape Demanding of the Eye* reuniu uma variedade de obras de jovens artistas cujos trabalhos estavam voltados à emergente produção de *assemblages* na Califórnia. Estavam presentes nessa exposição artistas representados pela galeria, como o próprio Kienholz (um dos pioneiros do *assemblage* na Costa Oeste dos Estados Unidos), John Altoon (1925-1969), Billy Al Bengston, Sonia Gechtoff (1926-2018) e Ed Moses (1926-2018).



Figura 1 — Artistas e curador em frente à *Ferus Gallery* em Los Angeles, 1959. Em sentido horário: em pé, Billy Al Bengston, Irving Blum, Ed Moses, e John Altoon. Ao fundo pintura de Ed Moses. Fotografia de William Claxton.

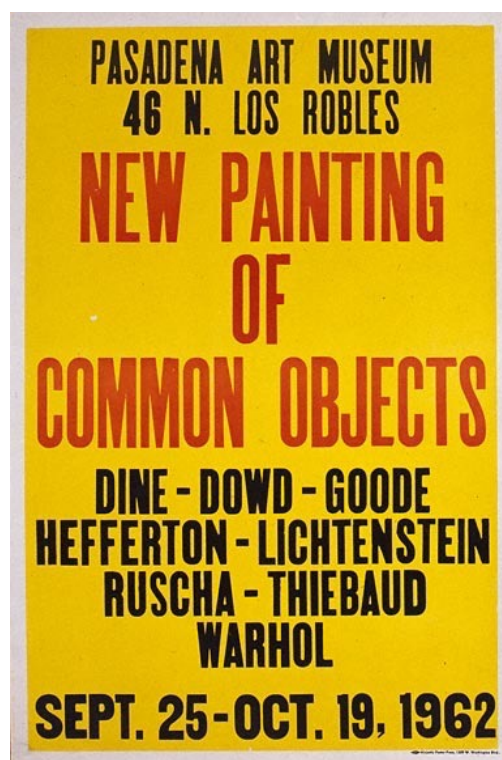


Figura 2 — Cartaz da exposição *New Painting of Common Objects* no Museu de Arte de Pasadena (atual Norton Simon Museum), 1962. Impressão em papel. Autoria de Edward Ruscha.

Em 1958, Kienholz retirou-se da sociedade com Hopps a fim de dedicar-se a sua produção artística, transferindo sua participação como sócio-fundador a Irving Blum (1930), um jovem entusiasta do ramo de vendas recém-chegado de Nova York, interessado na nova cena artística de Los Angeles e nas possibilidades de expansão desse contexto no mercado de arte (figura 1). Enquanto Hopps ocupava-se do trabalho de pesquisa e articulação das tendências, Blum se responsabilizava pelo aspecto mais pragmático da administração da galeria, a extensão organizacional que faltava nos primeiros meses desde sua abertura. Foi Blum quem diminuiu o quadro de artistas representados para quinze, conferindo visão e profissionalismo ao espaço, além da significativa abertura para a exposição de artistas da Costa Leste. Hopps compartilhava do vigor e da vontade de Blum de ensejar a circulação da chamada *cool art* californiana, essa nova geração de artistas cujas pesquisas individuais se distanciavam cada vez mais da gramática visual do Expressionismo Abstrato, rumo a uma experimentação do espaço físico e da tridimensionalidade.

Com a chegada de Blum, a *Ferus Gallery* assistiu a um crescimento exponencial de visibilidade, sobretudo com a introdução obstinada de artistas da Costa Leste estadunidense, em especial aqueles ligados à Pop Art novaiorquina. Foram Hopps e Blum os primeiros a apresentarem trabalhos de Andy Warhol (1928-1987) na Costa Oeste dos Estados Unidos, numa exposição organizada em 1961¹². Desde então, artistas novaiorquinos passaram a ocupar galerias e instituições artísticas localizadas em Los Angeles com maior frequência, possibilitando o diálogo entre as tendências que circulavam na Califórnia e em Nova York, chancelando a produção local e legitimando a nova cena artística californiana. Como afirma Sirmans,

A Ferus ajudou a estimular, em um curto período de tempo, a primeira cena de arte contemporânea de Los Angeles e, à medida que a galeria tornava-se mais importante e popular, outros logo a seguiram, incluindo a Dwan Gallery, aberta em 1959, e Huysman Gallery, de curta vida, fundada por Henry Hopkins em 1960 e localizada exatamente na rua em frente à Ferus. (SIRMANS, 2016, p. 5, tradução nossa)¹³

¹² Essa exposição reuniu 32 das icônicas *Campbell's Soup Cans* de Warhol adquiridas por Blum à época por \$1.000 (aproximadamente \$8.600 no cálculo inflacionário de 2019).

¹³ Ferus helped galvanize the first real contemporary art scene in Los Angeles in a very short period of time, and as the gallery became more important and popular, others soon followed, including Dwan Gallery, which opened in 1959, and the short-lived Huysman Gallery, founded by Henry Hopkins in 1960 and located directly across the street from Ferus.

Foi por meio desse trânsito entre as duas regiões promovido por Hopps e Blum, e a resposta positiva do público em relação aos artistas de Nova York (como Andy Warhol, Frank Stella e Jasper Johns) que aconteceu a primeira exposição sobre a *Pop Art* em uma intuição museológica nos Estados Unidos. Sob o título *New Painting of Common Objects* (figura 2), a mostra, de 1962, fora organizada por Hopps no *Pasadena Art Museum* (atual *Norton Simon Museum*), e reuniu oito artistas ligados à tendência Pop novaiorquina como Roy Lichtenstein (1923-1997), Jim Dine (1935), Andy Warhol, Phillip Hefferton (1933-2008), Robert Dowd (1936-1996), Edward Ruscha (1937), Joe Goode (1937) e Wayne Thiebaud (1920). Essa exposição buscou, de certo modo, alinhar-se à difusão da Pop estadunidense na década de 1960 em Nova York sobretudo, se considerarmos a exposição referencial de Lawrence Alloway (1926-1990) *Six Painters and the Object*, de 1963, organizada no Museu Guggenheim, em Nova York — posterior a icônica *This is Tomorrow*, de 1956, na *Whitechapel Art Gallery*, em Londres —, que reuniu, além de Dine, Lichtenstein e Warhol (presentes na exposição de Hopps em 1962), artistas como Jasper Johns (1930), James Rosenquist (1933-2017) e Robert Rauschenberg (1925-2008).



Figura 3 — Hopps e Duchamp em frente à *Roue de Bicyclette* (1913), na primeira retrospectiva do artista nos Estados Unidos, no *Pasadena Art Museum*, em 1963, idealizada pelo curador estadunidense. Anos depois essa obra seria apresentada na 8ª Bienal de São Paulo, em 1965.

A atuação de Hopps estendeu-se para além da contribuição à formação de uma cena artística contemporânea na Califórnia na década de 1960. Na verdade suas exposições buscaram ampliar perspectivas a respeito das vanguardas históricas, trabalhando com artistas, obras e conceitos que haviam sido perdidos ao longo da

obsessão Expressionista Abstrata nas décadas de 1940 e 1950, e ensejando remodelar filiações e associações da arte contemporânea com a arte modernista. O curador logo tornou-se um importante catalisador das discussões a respeito do *assemblage* contemporâneo na Califórnia, via Dadaísmo e Surrealismo, procurando estabelecer um diálogo entre as vanguardas européias e a interpretação estadunidense dessa linguagem modernista nas tendências da década de 1960. Duas primeiras grandes retrospectivas, uma de Kurt Schwitters (1887-1948) e outra de Marcel Duchamp (1887-1968), foram idealizadas e produzidas por Hopps em parceria com o *Pasadena Art Museum*.

As obras de Schwitters desembarcaram no museu de Pasadena em 1962 vindas diretamente da 6ª Bienal de São Paulo, em 1961, e dali fariam uma itinerância por galerias e museus dos Estados Unidos. No catálogo da exposição, Hopps declarou o seguinte:

Dizer que Kurt Schwitters fora um artista extremamente versátil e que antecipou muita coisa é uma atenuação tão absurda que é quase Dada. Schwitters traduziu o Dada (o revolucionário movimento “anti-arte” que atingiu seu ápice em 1920) produzindo o que ele chamou de *Merz*. [...]. Schwitters desejou que o trabalho de uma vida, a *Merz*, transcendesse comentários efêmeros, sociais e políticos assim como as limitações das discussões acadêmicas e programas dogmáticos de movimentos vanguardistas. [...]. Suas explorações pioneiras em colagem e nas técnicas de *assemblage* são levadas em consideração, utilizadas e ampliadas por muitos artistas. [...]. Parece certo que a *Merz* deva ser considerada uma centelha em uma tradição que ainda está se desenvolvendo ao nosso redor. (HOPPS apud STEINITZ, 1968, p. 114-115).¹⁴

Hopps ambicionou, com seu trabalho, cotejar tendências artísticas do presente e do passado de maneira fluida e descomplicada, numa tentativa de ensejar uma rápida constituição do gosto público em relação a nova produção artística. Sem dúvida esse procedimento particular de Hopps encontrou algumas debilidades que logo foram percebidas pela crítica especializada, e trataremos dessa questão logo mais a frente em nosso texto. À época da exposição de Duchamp (figura 3), em 1963,

¹⁴ To say that Kurt Schwitters was an amazingly versatile artist and anticipated much is such an absurd understatement that the remark is almost dada. Schwitters translated dada (the revolutionary “anti-art” movement rolling at full tide by 1920) to produce what he called *Merz*. [...]. Schwitters intended his life’s work, *Merz*, to transcend ephemeral, social and political commentary as well as limitations of academic subject matter, and dogmatic programs of avant-garde art movements. [...]. His pioneer developments in collage and *assemblage* techniques are taken with regard, used and extended by many artists. [...]. It would seem *Merz* should be regarded as an insight to a tradition that is yet developing all around us.

Hopps já havia transferido sua parte da sociedade na *Ferus Gallery* a Blum a fim de dedicar-se em tempo integral ao trabalho no *Pasadena Art Museum*. A respeito dessa exposição e de sua maneira de lidar com as obras e o artista, Hopps comentou que

Sempre tentei me colocar do modo mais quieto e calmo possível. Se houvesse uma maneira simples de fazer algo, eu faria desse jeito. Quando fiz a retrospectiva de Duchamp, em 1963, ele e eu caminhamos pelo antigo Museu de Arte de Pasadena: as cores eram branco, creme e marrom; havia alguns painéis de madeira. E Duchamp disse: “Está ótimo. Não faça nada que seja muito difícil de fazer”. Em outras palavras, ele era muito prático. (HOPPS; OBRIST, 2010, p.29)

Depreendemos desta breve trajetória aqui apresentada, que o método de Hopps consistia basicamente em identificar tendências emergentes, levantar artistas de carreira consolidada que pudessem estabelecer uma espécie de diálogo com as novas tendências, elencando elementos formais e conceituais com os quais a nova produção pudesse ser associada e, em último caso — embora em alguns momentos ele negasse essa etapa — costumava produzir uma filiação entre ambas, algo como uma conexão lógica entre a produção *histórica* e a produção artística mais recente por ele eleita, conferindo lastro e respaldando a nova produção.

Como o próprio Hopps afirmou, é um método claro e simples para identificar novas tendências que, no fim das contas, não passavam de verdadeiras apostas do curador, em que umas adquiriram maior aderência do que outras. Foi o que, de certo modo, aconteceu com a correspondência entre as experimentações do *assemblage* na Califórnia e os artistas Dada apresentados no museu de Pasadena: Hopps sabia do potencial de aderência dos trabalhos de Duchamp e Schwitters no contexto da nova produção artística californiana que, de certo modo, carecia de nexos genealógicos. Neste caso, seu trabalho consistiu em encontrar uma oportunidade ideal para estabelecer esse nexos e construir um discurso suficientemente engendrado que homologasse a vinculação

Para além de seus próprios interesses pessoais marcadamente comerciais, o trabalho de Hopps em Pasadena sem dúvida despertou interesses de grandes instituições artísticas cujos olhares atentos enxergaram em sua atuação o amálgama ideal para a organização de um circuito artístico contemporâneo que, finalmente, possibilitaria um contato mais pujante entre a Costa Oeste e a Costa Leste dos

Estados Unidos¹⁵. Sem dúvida o circuito artístico de Nova York, se comparado ao de Los Angeles, possuía maior liquidez de mercado, maior alcance internacional e menor volatilidade, mas o trabalho de Hopps com a *Ferus*, o *Pasadena Art Museum* e a cena artística californiana provaram ter robustez e potencial de continuidade, fatos que agregaram valor ao currículo deste curador.

Neste mesmo período, mais precisamente em 1963, a *United States Information Agency* (Agência de Informação dos Estados Unidos), USIA — agência federal responsável pelo diálogo entre as instituições federais e a esfera civil —, havia sido indicada pelo alto escalão do governo para tratar de assuntos de diplomacia entre as instituições públicas e a sociedade civil, nos quais estavam inclusa a participação estadunidense nas bienais internacionais. De 1951 a 1961, o Museu de Arte Moderna de Nova York, MoMA/NY, era o principal responsável pelas representações dos Estados Unidos nas bienais de São Paulo e Veneza. A contribuição direta do governo estadunidense começou quando, em 1962, o MoMA anunciou sua retirada do programa das bienais.

Nos é desconhecido o momento exato do trânsito de Hopps pelas galerias e instituições artísticas que o levou ao cargo de comissário da delegação estadunidense para a 8ª Bienal Internacional de São Paulo, mas especulamos que seu trabalho no *Pasadena Art Museum* tenha tido grande peso na tomada de decisão dos agentes federais responsáveis pela escolha do próximo encarregado para o evento internacional. À época, algumas instituições de Washington já o cortejavam, como a *Washington Gallery of Modern Art* — a qual ele trabalharia durante doze anos, de 1967 a 1979, após desligar-se do museu de Pasadena —, a *Corcoran Gallery of Art* e, também, a Coleção Nacional de Belas Artes do *Smithsonian Institute*, todas localizadas na região de D.C.. De fato seu distinto

¹⁵ Cabe destacar que atuação de Hopps na constituição de uma cena artística californiana na década de 1960 não foi exclusiva e isolada. Na verdade outros curadores atuaram com similar diligência em favor da circulação de trabalhos de jovens artistas nascidos ou radicados na Califórnia. Além da fundamental atuação de Irving Blum na *Ferus Gallery*, Henry T. Hopkins (1928-2009) foi um importante articulador cultural que liderou a *Dwan Gallery*, inaugurada em 1960 em Los Angeles, uma galeria especializada em arte vanguardista da Europa e de Nova York, fundada por Virginia Dwan (1931), magnata estadunidense colecionadora de arte contemporânea. Outro importante fato que corroborou a construção da cena artística californiana na década de 1960 foi a mudança da sede da revista *Artforum* de Nova York para Los Angeles, em 1962, conferindo aos artistas locais visibilidade nacional.

trabalho, aliado a sua excêntrica personalidade, causara uma marca indelével nas instituições em que passara.

Essa breve digressão focada em alguns dos eventos primordiais da extensa carreira de Hopps nos permitiu melhor compreender como sua atuação contribuiu para a constituição de um circuito de arte contemporânea na Califórnia e lhe concedeu essa plataforma singular de atuação (a organização de uma Bienal), sobretudo para um jovem curador em processo de consolidação da carreira. Organizar uma representação nacional plena de valores patrióticos, sem ser panfletária, que atendesse demandas variadas, por vezes paradoxais, e que, por fim, carregasse um enunciado suficientemente claro à inteligibilidade das motivações políticas e comerciais dos variados sujeitos envolvidos com essa mostra, era a tarefa primordial de Hopps frente ao comissariado estadunidense para a 8ª Bienal de São Paulo, em 1965. Vejamos, a seguir, quais foram as principais decisões de Hopps e como suas escolhas reverberaram nos processos de recepção e circulação da proposta expográfica.

1.1.2. Hopps e a Minimal Art

Tendo em vista que os interesses de Hopps residiam na mais recente produção artística que o circundava, sobretudo nas experimentações que surgiram a partir de finais da década de 1950 nos Estados Unidos, torna-se mais compreensível o contexto de envio da proposta expográfica para a 8ª Bienal de São Paulo e o resultado final do projeto apresentado em setembro de 1965. Pensando em termos de metodologia curatorial, Hopps seguiu a linha de raciocínio que vinha desenvolvendo em exposições anteriores, em que elegia um artista de carreira consolidada e considerável prestígio internacional cuja obra pudesse estabelecer um vínculo com a nova produção estimada por ele. Neste caso, o artista proeminente era Barnett Newman, e a nova geração era constituída por Donald Judd, Frank Stella, Billy Al Bengston, Larry Poons, Larry Bell e Robert Irwin.

Voltemos, então, ao conteúdo do catálogo organizado por Hopps e sua equipe para 8ª Bienal, o mesmo que, em junho de 1965, havia chegado à mãos de Ciccillo Matarazzo de maneira a deixá-lo profundamente desapontado. Neste prefácio, Hopps apresenta as seguintes palavras:

A VIII Bienal de São Paulo ofereceu-nos a oportunidade de reunir e homenagear sete pintores americanos de espírito independente e com um lastro de grandes realizações destacando-se como figura central Barnett Newman. À pedido do artista, a obra de Newman está sendo apresentada *hors concours*, devido a posição que este eminente artista tem mantido durante toda a sua carreira em relação a competições e certames. Dentro da diretriz geral desta exposição como um todo, as obras de Larry Bell, Billy Al Bengston, Robert Irwin, Donald Judd, Larry Poons e Frank Stella (cujas carreiras artísticas são mais recentes que a de Newman) representam produções de grande variedade individual. Coincidentemente, além de Newman, três desses artistas (Judd, Poons e Stella) residem e trabalham em Nova York, os outros três (Bell Bengston e Irwin) residem na área de Los Angeles, na Costa Oeste dos Estados Unidos. Em conjunto, estes sete artistas não representam uma “escola” ou frente organizada de atividades. Aliás, existe atualmente certa relutância da parte dos artistas em aceitar denominações categorizando estilos como algo de importância ou necessidade. Embora compartilhando desse ponto de vista, julgo poder afirmar que esta exposição envolve na realidade um novo senso de espaço e estrutura dentro da arte americana contemporânea. (HOPPS, 1965, n.p)

A partir desse trecho é possível identificar a maneira como Hopps almeja transitar diplomaticamente entre as diferentes demandas e exigências sem, contudo, comprometer sua visão pessoal em relação ao projeto expográfico. Quando afirma que há uma relutância por parte dos artistas em aceitar quaisquer tentativas de categorização de seus trabalhos e que, de fato, coaduna com esse posicionamento, Hopps atende a uma exigência específica dos artistas em seus discursos de negação de que houvesse, nessa associação pontual do curador californiano — ou nas variadas vinculações que ocorriam com certa frequência nas galerias e museus de Nova York —, a formação de um movimento artístico programático.

Não obstante, Hopps, esforçando-se para não contradizer a postura crítica dos artistas, introduz uma concepção pessoal a respeito do que acreditava ser a espinha dorsal de seu projeto expográfico, apresentando a recente produção sob os noções de novo senso de espaço e novo senso de estrutura (*a new sense of space and structure*). Um pouco mais a frente, desta vez na introdução do catálogo, Hopps reitera este posicionamento de maneira em que a relação subordinativa concessiva entre a negação dos artistas e a visão crítica do curador aparece de forma invertida se comparada à afirmação do prólogo. No entanto, é possível notar que nesta enunciação Hopps retira-se do cálculo, afirmando de maneira mais impessoal que

Embora todos eles tenham se confrontado com problemas críticos que dizem respeito ao espaço novo e estrutura nova em sua arte, suas ideias e técnicas específicas contudo revelam uma divergência

distinta e pessoal. Que uma posição formal e generalizada pudesse caracterizar seus esforços é algo totalmente contrário à intenção de cada um deles (HOPPS, 1965, n.p)

Hopps busca construir um argumento coerente acerca do que afirma ser os dois principais pontos que conectam a tessitura do discurso expositivo: um espaço novo e uma estrutura nova, articulando-os ao pressuposto, que à primeira vista se apresenta por uma lógica inconteste, da individualidade das pesquisas visuais revelado naquilo que qualifica como *divergência distinta e pessoal*. Na verdade, há aqui, entre ambas as citações, um jogo de concessões no qual Hopps atua tanto como regulador, quanto como litigante, uma vez que na introdução ele se coloca na posição de moderador impessoal invertendo a lógica do pensamento anteriormente aludido no prólogo, em que introduz um posicionamento crítico cujo teor representava um ponto de inflexão no debate ali proposto.

Empenhando-se em agir diplomaticamente, Hopps deixa claro não se tratar da apresentação de uma escola artística ou movimento programático, muito embora tenha decidido não desvencilhar-se da possibilidade de uma associação exclusivamente formal entre os trabalhos apresentados. Podemos especular que esse jogo concessivo presente no discurso do curador tenha sido o resultado de uma troca de cartas entre Hopps e Barnett Newman meses antes da abertura da mostra de 1965. Na ocasião, Newman constatou que

... Foi impressão minha que você honraria a mim pelo meu trabalho, e de que também incluiria mais seis jovens artistas porque estava comprometido com os trabalhos deles. Eu não fazia ideia, e de modo algum você deixou isso expresso em nenhuma conversa, de que havia escolhido a mim e aos outros porque éramos praticantes, em menor ou maior grau é irrelevante, de uma *ideia estilística* ... Foi impressão minha de que você organizou uma espécie de trem, repleto de obras de jovens artistas de alta estima, os quais, não sendo muito conhecidos, precisavam de mim como locomotiva. No entanto, ao invés de locomotiva, transformei-me apenas na engrenagem de uma máquina formalista. (NEWMAN, 1990, p.186, tradução nossa)¹⁶

¹⁶ "... It was my impression that you were honoring me for my work and that you were including six younger people because you were also committed to their work. I had no idea, and somehow you never expressed it in conversation, that you had chosen me and the others because you felt that we were practitioners, whether in major or minor is irrelevant, of a *stylistic idea* ... It was my impression that you were organizing a kind of train, full of the work of young man of high purpose, who, not being too well known, needed me as a locomotive. However, instead of a locomotive, I have become a cog in a formalist machine."

Newman, que na década de 1960 lograva uma consolidada carreira e usufruía de indiscutível autoridade no círculos especializados da crítica e da teoria da arte, havia engendrado um extenso debate com o crítico novaiorquino Clement Greenberg (1909-1994), que se iniciou em finais da década de 1940, a respeito de uma questão similar à tensão ocorrida com o enunciado de Hopps. Como resposta a um artigo de Greenberg publicado em dezembro de 1947 na revista *The Nation*, sob o título de *Review of Adolph Gottlieb*, Newman afirmou que

Concordo com o Sr. Greenberg quando assinala — ligando “entre outros” Adolph Gottlieb, Mark Rothko, Clyfford Still e eu mesmo — a existência de uma “nova escola nativa”. Acho importante frisar, porém, que a evidência da existência de tal escola está presente na obra dos artistas, como um fenômeno de história da arte e não, como a palavra “escola” pode sugerir, em alguma técnica organizacional. Essa distinção é importante, pois quando o Sr. Greenberg, mais adiante em seu artigo, discute o “conteúdo metafísico” desse trabalho, ao chamá-lo de “revivalista de uma maneira americana bem conhecida”, penso que gera a impressão de que os artistas estão trabalhando a partir de um conjunto *a priori* de preceitos místicos e usando sua arte para exercícios metafísicos. (NEWMAN, 1997, p. 151)

Tal justaposição dos enunciados de Newman — este de 1947, àquele de 1965 — evidencia um posicionamento que pouco se modificou ao longo de quase duas décadas, deixando claro que a constituição arbitrária de escolas e movimentos às custas de sua produção artística, criticamente consolidada, seria veementemente reprovada pelo artista, independente da reputação do enunciador. Em ambos os casos, Newman manifestou uma crítica contrária às estratégias equivocadas do curador e do crítico, respectivamente, como réplica à simplificação de suas escolhas metodológicas. Essa desaprovação da fala de Greenberg resvalou na imprecisão terminológica do crítico formalista em relação aos pressupostos teóricos que, segundo Newman, equivocadamente caracterizavam suas obras e as dos artistas por ele citados. Com igual pujança, Newman condenou o despropósito da estratégia de Hopps no que tangia às associações estritamente formalistas às quais o curador californiano incorreu em sua proposta expográfica.

De certo modo, Newman pareceu apontar, sobretudo na carta endereçada à Hopps, a um problema contumaz na crítica estadunidense em relação às tendências abstratas que eclodiram no país no segundo pós-guerra. De fato, Newman acusou, a partir da metáfora da *locomotiva formalista*, a reiteração de um posicionamento

crítico altamente derivativo da abordagem greenberguiana de cunho formalista, sem que houvesse a necessidade de citar o crítico novaiorquino. Essa colocação de Newman quanto à postura de Hopps assinalou, de um modo bastante sério, como a possibilidade da construção de um nexos genealógico entre sua obra e a dos jovens artistas na 8ª Bienal de São Paulo evidenciava uma prática demasiadamente precipitada. Essa crítica deliberada ao método de Hopps, cujas etapas foram por nós anteriormente descritas, expõe um pragmatismo insipiente e vicioso na atividade crítica estadunidense — e aqui o curador inegavelmente articula o fazer crítico — como herança da forte aderência às teorias formalistas nas pesquisas *em e sobre* arte. Como afirmou o crítico estadunidense Leo Steinberg (1920-2011)

O formalismo americano contemporâneo deve sua força e enorme influência ao profissionalismo de sua abordagem. Ele analisa mudanças estilísticas específicas nos termos de uma concepção linear do desenvolvimento histórico. Sua justificação teórica foi fornecida por Clement Greenberg, cujo ensaio “Pintura Modernista” (1960) reduz a arte dos últimos cem anos a um elegante fluxo unidimensional. (STEINBERG, 1997, p.186)

Este excerto do texto de Steinberg, intitulado “Outros Critérios” (palestra de 1968, revisada e publicada em 1972 na revista *Artforum*), consiste na parte introdutória do subcapítulo em que trata da “estreita e direta corrente dominante” (Ibid., p.186) da crítica de arte estadunidense, cujas bases teóricas foram articuladas e difundidas por Greenberg. Steinberg critica arduamente os pressupostos da abordagem formalista, com efeito subsumidos às noções de pureza, autonomia e autocrítica, propondo, ao final do texto, novos critérios não peremptórios de aproximação e análise da arte contemporânea. Neste contexto, os preceitos greenberguianos estariam relacionados a uma perspectiva teleológica da história da arte, em que o Expressionismo Abstrato constituiria o ápice da pureza formal e da pintura autônoma (para manter a terminologia própria à concepção linear defendida pelo crítico).

Sem dúvida, a repreensão de Newman constituiu fator suficientemente crítico a repensar o enunciado curatorial de Hopps que se apresentou contrário ao defendido pelos artistas, sobretudo se considerarmos o distanciamento cada vez mais evidente entre seus discursos e as abordagens de cunho formalista que ainda constituíam parte considerável dos comentários críticos deste período. Hopps desfez o embaraço reafirmando em seus textos a inexistência de uma ideia estilística que perpassasse a produção dos artistas e, ao mesmo tempo, negando que teria em

Newman uma figura pioneira do suposto movimento. A tautologia é bastante evidente em seu discurso, a ponto de cada parágrafo dos textos assinados pelo curador (o prefácio, a introdução e o texto de apresentação do catálogo oficial da 8ª Bienal) conter ao menos uma breve menção sobre a inexistência de uma *escola artística* que relacionasse os trabalhos apresentados. É notória a preocupação de Hopps quanto à observação feita por Newman e, poderíamos supor, que as palavras do artista tenham surtido substancial efeito em sua postura final.

Mas se por um lado, a crítica formalista parecia ter contaminado o juízo crítico de Hopps, por outro é importante notarmos que é justamente nesse posicionamento cauteloso do curador que percebemos uma espécie de reiteração discursiva, algo como uma concessão à chantagem do jargão teórico-artístico que transitava, oficialmente ou não, pelos círculos de especialistas, críticos e artistas envolvidos com as experimentações da década de 1960. Negar a existência de movimentos artísticos programáticos era a orientação não-oficial em Nova York durante este período, em especial pelo caráter marcadamente modernista implicado na criação de programas artísticos e na publicação de manifestos teóricos, cuja potência havia perdido o apelo nas gerações mais recentes.

A partir deste ponto, propomos discutir os pressupostos teórico-metodológicos que levaram Hopps a eleger as obras e os artistas que apresentou na 8ª Bienal de São Paulo, buscando elucidar como sua orientação ao mesmo tempo marcadamente formalista e de inclinações contemporâneas para as novas experimentações da década de 1960, o conduziu ao resultado final da exposição.

1.1.2.1. Um *Espaço Novo*

A ideia de um *espaço novo* não surge por acaso no argumento curatorial de Hopps. Como pudemos observar, o trabalho deste curador na cena artística californiana ensejou a construção de uma base de atuação suficientemente sólida no circuito contemporâneo da arte na primeira metade da década de 1960, fato que o levou a ocupar a posição de comissário da delegação estadunidense para a 8ª Bienal de São Paulo. Seu diligente trabalho na Califórnia permaneceu focado em alguns aspectos fundamentais, mencionados anteriormente, entre os quais a difusão do *assemblage*, cujo papel de destaque nas mais importantes exposições da carreira

do curador impulsionou a circulação de obras ligadas a essa tendência. Cabe notarmos que a produção artística promovida por Hopps partia de um interesse pessoal do curador e, sobretudo, de um interesse eminentemente comercial, uma vez que, à época, algumas das obras expostas na 8ª Bienal de São Paulo faziam parte do acervo da *Ferus Gallery*, bem como de galerias e coleções privadas evidentemente próximas ao curador.

Consideremos, pois, a hipótese de que esses interesses pessoais, aliados a uma inclinação crítica derivada da abordagem formalista e à concessão a chantagem da negação da existência de “uma frente organizada de atividades” (HOPPS, 1965, n.p.), própria das novas tendências da década de 1960, deram origem a um complexo e controverso enunciado concebido sob a forma de uma teia problemática de associações e estratégias discursivas. É, portanto, na tentativa de desmembrar os principais aspectos dessa trama enunciativa engendrada por Hopps que apresentaremos algumas das obras preambulares da Minimal Art trazidas para o Brasil no bojo da delegação estadunidense para a 8ª Bienal de São Paulo.

O catálogo de junho de 1965, folheado por Ciccillo Matarazzo, inicia o conteúdo principal com uma citação de Barnett Newman, na qual o artista afirma, de maneira bastante poética, um posicionamento crítico em relação ao fetiche e o culto ao “eu” (*self*). O artista inicia sua fala da seguinte maneira:

A liberdade de espaço, a emoção da escala humana, a santidade do lugar, são o que estão a mover-se — não o tamanho (eu quero superar tamanho), não as cores (desejo criar cor), não a área (quero declarar espaço), não absolutos (quero sentir e conhecer acima de tudo). (NEWMAN, 1965, n.p.)

No parágrafo seguinte, Newman declara que os elementos da sintaxe visual, “o jogo de artifícios formais, o emolduramento do espaço, a associação (livre ou não), de áreas, cores e linhas” devem, acima de tudo, “conduzir à negação do “eu” [que emerge] por meio dos fetiches” (NEWMAN, 1965, n.p.), preferivelmente a partir da imposição de métodos marcadamente violentos (com ameaças de fogo, enxofre e êxtases de vudu), pois o artista, em sua posição xamânica, tende a apaixonar-se por si mesmo, pela imagem que cria de si, e tanto o fetiche quanto o ornamento “requerem apenas uma emoção — o culto de si próprio pelo artista e pelos que ele possa intimidar” (NEWMAN, 1965, n.p.).

Na verdade, nesta epígrafe, Newman parece nos dizer, entre outras questões, de maneira metafórica, que o intelectualismo e o empirismo desprovido de subjetividade comumente associados a suas obras constituíam-se, de certa forma, em reducionismos equivocados. Ao propor superar o vocabulário formalista de autorreferencialidade e autocrítica utilizados na abordagem das obras vinculadas ao Expressionismo Abstrato (tamanho, cor, área e absolutos), Newman manifesta o desejo de expurgar o conceito de *eu* (*self*, auto) de suas obras, de maneira a depurar, ritualisticamente, os lastros formalistas que circunvizinhavam sua produção. Como afirmou Vera Pugliese de Castro

Newman rejeitou tanto a alcunha de sua pintura como abstrata – em oposição à de figurativa – como a de *color-field*, que era de fato problemática, embora, desde o final da década de 1940, já criasse os chamados campos de cor, ora mais chapados em cores, saturadas ou não, ora mais manchados com a mesma força pictórica que caracterizou os momentos mais inflamados da abstração expressiva da época. (PUGLIESE DE CASTRO, 2013, p.124)

Neste contexto, a epígrafe de Newman, provavelmente concebida para este catálogo a pedido de Hopps, parece nos remeter a problemas classificatórios com os quais o artista deparou-se, e abertamente confrontou, ao longo de sua extensa carreira. A obra *Vir Heroicus Sublimis* (figura 4), de 1951, tornou-se uma das pinturas paradigmáticas da virada epistemológica da pesquisa visual de Newman, que se sucedeu a partir da segunda metade da década de 1940. Esta obra, que esteve presente na 8ª Bienal de São Paulo, se apresenta ao mundo como uma extensa superfície retangular, exposta em sentido horizontal, majoritariamente coberta por um vermelho de cádmio saturado sobre a qual atravessam, paralelas às extremidades laterais da tela, estreitas tiras coloridas (denominadas *zips*), dividindo o espaço da pintura.

Vir Heroicus Sublimis tem um lugar privilegiado na trajetória artística de Newman, sobrevivendo num momento em que o artista empreendia uma pesquisa visual cujo interesse remetia-se, nas palavras de Yves-Alain Bois, “a uma temática da origem” (BOIS, 2009, p.225), a saber, a busca por uma nova gênese da pintura a partir de um novo começo. Na verdade o momento dessa virada, ou *conversão* de Newman, como propôs Bois, instaurou-se no ato da criação de *Onement I* (figura 5), em 1948, uma pintura com dimensões consideravelmente menores se comparadas a *Vir Heroicus Sublimis*, na qual o artista cindiu o eixo ordenado da tela, coberta por

um vermelho de cádmio escuro, com uma tira de vermelho de cádmio claro tapando, deliberadamente, uma fita adesiva comumente utilizada para demarcar a superfície da tela. Esta pintura constituiu, na obra de Newman, “um acontecimento fundador: ocorrência inaugural do que Barbara Rose chama de a invenção newmaniana: um modo de composição ‘sem relações’” (PAYOT, 2012, p.263).



Figura 4 — Barnett Newman, *Vir Heroicus Sublimis*, 1950-51, óleo s/ tela, 242,2 x 541,7 cm. Acervo do MoMA- NY.

E, no entanto, se considerarmos o escopo dessa incansável pesquisa visual de Newman, *Vir Heroicus Sublimis* instaurou-se, verdadeiramente, como um ponto de inflexão no interior dessa virada epistêmica, sobre a qual o artista havia se dedicado desde a segunda metade da década de 1940. A respeito da mudança referencial instituída por *Vir Heroicus Sublimis*, que se sucedeu no âmago de uma pesquisa pictórica por si só paradigmática, Pugliese de Castro destacou o papel desta obra afirmando que

Em 1951, a grande tela de Newman, *Vir Heroicus Sublimis*, tornou-se um marco do Expressionismo Abstrato ao propor, inelutavelmente, os campos de cor que flutuavam em um denso vermelho entre os zips, estabelecendo uma relação ímpar entre o observador e a obra no contexto expositivo, em uma experiência subjetiva, irreduzível a uma leitura formal e a um ponto de vista objetivo. (PUGLIESE DE CASTRO, 2013, p.124)

A irredutibilidade a uma leitura formal, a qual Pugliese de Castro se refere nesta pintura de Newman, é inelutável e, de certo modo, nos remete à colocação do artista, impressa no catálogo da delegação estadunidense para a 8ª Bienal, na qual se posiciona contrário ao tipo de leitura objetivante que tende a descartar de sua obra as dimensões metafísicas e, como o artista afirma em sua epígrafe, “a emoção

da escala humana”. É neste sentido, que acreditamos conter, nesta fala de Newman, uma espécie de provocação quanto ao estatuto autocrático das abordagens formalistas em cujas mãos residiam parte significativa das leituras e análises relativas a sua obra.



Figura 5 — B. Newman, *Onement I*, 1948, óleo s/ tela e óleo s/ fita adesiva sobre tela, 69.2 x 41.2 cm. Acervo do MoMA NY.



Figura 6 — B Newman. *Euclidean Abyss*, óleo e guache s/ madeira, 1946–1947, 70.5 x 55.3 cm, © 2017 Barnett Newman Foundation. Coleção Particular.

No entanto, nos chama atenção a insistência de Hopps quanto às qualidades empíricas que observa na obra de Newman, afirmando que, em sua obra, o artista “empreendeu um rigoroso empirismo, para evitar que elementos teleológicos interferissem na forma determinadora” (HOPPS, 1965, n.p.). Seguindo à inflamada epígrafe de Newman, o enunciado do curador salienta a atuação de destaque do artista no “complexo de definições entendido por abstrato-expressionismo” (Ibid., n.p.) não só como pintor, mas também destacando seu papel como crítico e teórico da arte. Hopps claramente engendra um discurso que parece destoar da própria fala do artista ao eleger um caminho argumentativo que, supostamente, autenticaria suas apostas iniciais de que a obra de Newman representaria o impulso inaugural, para as novas tendências, em busca de um *espaço novo*. Nesse sentido, a

estratégia do curador fica bastante evidente quando inicia o catálogo apresentando a obra de Newman — obviamente em respeito à senioridade do artista — de maneira a construir um nexos genealógico entre obra desse artista e a produção dos demais que ainda estariam por vir.

Deste modo, Hopps simbolicamente nomeia a pintura *Euclidean Abyss* (figura 6), de 1946-47, como o marco da nova reformulação do artista, afirmando que esta obra

Contrastava singularmente com as demais [na exposição *The Ideographic Picture*]¹⁷, indubitavelmente pelo que parecia ser de uma extrema severidade. Essa pintura é vista hoje como tendo sido a anunciadora da mais radical reformulação da arte de Newman. Essa reformulação ele caracterizou-a em termos de uma essencial “declaração do espaço”. Seus quadros e esculturas a partir de 1948 até o presente estabeleceram uma nova ordem de forma total, altamente dedutiva e concretamente expressa. Sua rejeição da representação figurativa e da alusão ilustrativa era óbvia, da mesma forma que o seu rompimento total com qualquer dinâmica existente de concepção basicamente cubista. Seu extraordinário senso de uma totalidade não-hierárquica (uma totalidade em que todas as partes recebem igual importância) apresentava-se na arte de Newman praticamente sem precedentes. (HOPPS, 1965, n.p.)

É possível notar que os argumentos pelos quais Hopps elege *Euclidean Abyss* (Abismo Euclidiano) — que apesar de ser mencionada pelo curador, não esteve presente no conjunto de obras apresentado na 8ª Bienal de São Paulo — como a obra-símbolo da virada pictórica de Newman estão relacionados, sobretudo, ao que denomina *extrema severidade*. A essencial declaração do espaço (pureza espacial), a nova forma total concretamente expressa (especificidade), a rejeição figurativa (antiilusionismo) e a totalidade não-hierárquica, nos remete a um *déjà vu* argumentativo premente nas falas dos artistas Donald Judd e Frank Stella, proferidas durante uma entrevista com o crítico de arte Bruce Glaser, em 1964. Nesta ocasião, Glaser questiona Judd e Stella a respeito dos conceitos operatórios os quais os artistas empregavam em suas pesquisas individuais, nos levando a conjecturar que esse conjunto de conceitos possa ter pautado os argumentos de Hopps, citados acima, em relação ao que acredita ser o *espaço novo* inaugurado na obra de Newman.

¹⁷ Exposição de iniciativa de Newman organizada na *Betty Parsons Gallery*, em Nova York, em janeiro de 1947, em que estiveram reunidos artistas como Ad Reinhardt, Mark Rothko, Clyfford Still, Theodoros Stamos, entre outros. Nas palavras de Hopps, “a maior parte do trabalho exibido apresentava uma configuração gesticulada geralmente associável com a arte expressionista da época” (HOPPS, 1965, n.p.).

Quando questionado por Glaser sobre como seu trabalho ensinaria um ponto de vista anti-racionalista, Judd afirmou que a resposta a essa questão residiria no fato de que as partes das obras são não-relacionais e, mais a frente, anuncia que o *todo* (*whole*) é mais importante que as partes, uma vez que o problema de sua obra consistia na manutenção do sentido do *todo* (JUDD e STELLA, 2006, p.126). Na verdade, Judd tentou esclarecer esse conceito de *todo* (*wholeness*) em seu texto referencial “Specific Objects” (Objetos Específicos), publicado em 1965 na revista *Art Yearbook*, reiterando que

No trabalho tridimensional, a coisa toda [*the whole thing*] é feita segundo propósitos complexos, e esses não estão dispersos, mas são afirmados por uma forma única. Não é necessário para um trabalho ter um monte de coisas para olhar, para comparar, para analisar uma por uma, para contemplar. A coisa como um todo, sua qualidade como um todo [*as a whole*], é o que é interessante. (JUDD, 2006, p.103).

O argumento da construção de um espaço não-relacional tornou-se um termo recorrente no jargão crítico e artístico da época, sobretudo daqueles que residiam e atuavam em Nova York. O argumento é similar ao salientado por Daniel Payot quando cita a crítica Barbara Rose (1938) — que à época residia e trabalhava nesta cidade —, a qual afirma que a virada da pintura de Newman (a partir de *Onement I*) passa a apresentar uma imagem que “não guarda relações com o que está próximo dela na pintura, mas que só existe em função das bordas da própria obra” (ROSE *apud* PAYOT, 2012, p.263). Cabe salientarmos que Payot critica essa perspectiva de Rose no que tange a sua fatal aproximação a uma abordagem eminentemente formalista, mas o que nos interessa, em termos do contexto de envio e enunciação das obras escolhidas por Hopps, é destacarmos, aqui, a presença desse discurso crítico altamente aderido pela emergente cena artística novaiorquina.

Donald Judd tornou-se, antes do fim da década de 1960, um dos expoentes da *Minimal Art* estadunidense, com uma extensa produção visual, sobretudo tridimensional, cujos aspectos de serialidade e industrialização dialogaram com grande parte da produção artística da década. Nascido no Missouri, Judd mudou-se para Nova York em 1948, após ter cumprido o serviço militar na Coreia, no ano anterior. Em Nova York, inscreveu-se na *Arts Students League*, uma escola de prestígio e tradição na formação de proeminentes artistas como Mark Rothko (1903-1970) e Georgia O’Keeffe (1887-1986). Complementou sua formação

frequentando disciplinas de História da Arte e Filosofia na Universidade de Columbia, também em Nova York e, finalmente, em 1962, graduou-se em História da Arte nesta mesma instituição. Estes elementos da formação de Judd ajuda-nos a compreender o desencadeamento de sua obra visual e teórico-crítica nos anos subsequentes.

Desde seu ingresso na escola de artes em Nova York até os anos finais da década de 1950, Judd produziu uma quantidade significativa de pinturas abstratas tributárias do Expressionismo Abstrato como Rothko, Pollock e Newman. Em 1960, sua investigação visual deslocou-se consideravelmente para o que ele chamava de *literalidade do espaço pictórico*, adotando materiais de fatura industrial, os quais o artista incorporou deliberadamente em suas obras. Judd aderiu às dimensões industriais do material — a exemplo da prancha de compensado que à época, nos Estados Unidos, possuía um tamanho padrão de 112 cm x 234,8 cm — aplicando uma espessa camada de tinta a óleo vermelho cádmio, por vezes conferindo textura à superfície dos objetos com areia e introduzindo materiais na composição, como o metal e a madeira.

Quando Judd começou a escrever “Specific Objects”, por volta de 1963, estava observando o desenvolvimento das experimentações artísticas em Nova York em torno da tridimensionalidade, instigado por obras que não eram “nem pintura e nem escultura” (JUDD, 2006, 96). Essa qualidade cambiante dos trabalhos que ali surgiam, sem dúvida o levou a redigir essa pequena exposição de conceitos-chave os quais o artista — cuja atuação como crítico de arte já se fazia notória à época — formulou, para melhor descrever e analisar a conjuntura artística que inevitavelmente se manifestava ao seu redor. Conceitos como tridimensionalidade, ao invés de escultura, especificidade, em detrimento de pureza, e não-referencialidade a fim de pontuar o tratamento não-ilusionista do espaço, que era um espaço alegadamente real, foram as principais noções que nortearam a argumentação do artista. Todos esses conceitos aparecem bem engendrados no texto de Judd, muito embora tenha tido uma severa recepção crítica, que o acusou de ser categórico e demasiadamente imperativo.

Uma leitura menos desconfiada de “Specific Objects” seria capaz de perceber algumas implicações importantes para a compreensão da necessidade que o artista

manifestava, naquele momento, de formular um vocabulário específico que abordasse a nova produção artística. Quando Judd ratifica a importância de conceber estruturas tridimensionais não-relacionais é porque acreditava veementemente que “o desinteresse pela pintura e pela escultura é um desinteresse por fazê-las de novo” (JUDD, 2006, 97), ou seja, pelo que elas representavam como entidades intrinsecamente relacionadas às qualidades da arte europeia, incluindo a história da arte como história da sucessão linear de movimentos artísticos, finalmente afirmando que essa “história linear de algum modo se desfez” (ibid., p. 97).



Figura 7 — Donald Judd, Sem título, 1963, madeira pintada, 49,5 x 114,3 x 77,4cm. Judd Foundation.

É o que, de certo modo, o artista deseja criar com *Sem Título* (figura 7), de 1963. Esta obra de Judd, que esteve presente na 8ª Bienal de São Paulo, se relaciona claramente com algumas das características primordiais elencadas pelo artista em “Specific Objects” (apesar de não citar explicitamente nenhum de seus trabalhos no texto). Nela, percebemos o emprego do vocabulário geométrico não-referencial, com suas formas elementares, estabelecendo um diálogo específico com a tridimensionalidade sem, contudo, vincular-se a uma categoria artística pré-concebida.

De igual modo, Judd determina, nesta obra, uma relação inexorável com o espaço fenomênico e distancia-se da subjetividade do artista enquanto criador, na medida

em que adota um acabamento industrial tendendo a eliminar qualquer vestígio de manualidade. Curiosamente, nota-se que o vermelho de cádmio, marcadamente saturado, é um ponto em comum nesse, e em alguns dos outros trabalhos, os quais também compuseram o projeto curatorial de Hopps, como *Sem Título* (figura 8) de 1965. Essa estrutura, que consiste em uma peça de chão de aparência quadrangular com arestas abauladas formando um perímetro cromático em torno de um vazio central, é exposta, similarmente à obra anterior, como um objeto unitário no espaço, indivisível, de qualidades não-relacionais, em que não há partes internas com as quais o espectador possa estabelecer uma relação composicional de equilíbrio simétrico e hierarquia. Eis o teor teórico depreendido das obras de Judd.



Figura 8 — Donald Judd, *Sem título*, 1965, esmalte sobre ferro galvanizado, 102,8 x 213,3 x 17,9 cm. Judd Foundation.

Cabe pontuarmos que Hopps elegeu essas obras pelo que as considerou serem concebidas “em termos de uma relação espacial estática”, destacando que Judd escolheu expô-las “inertemente sobre o solo, ou projetando-as abruptamente em uma parede” (HOPPS, 1965, n.p.). Como assinalamos anteriormente, essa relação espacial (ora redutiva, como em Newman, ora estática, como em Judd) parece ser, no argumento de Hopps, o amálgama que conecta as obras e os variados discursos dos artistas, em favor de uma perspectiva simplificadora. No entanto, é necessário assinalarmos que um dos principais problemas envolvendo a argumentação de Hopps reside no fato de que o curador compreende as obras por ele escolhidas em termos de uma concreticidade (*concreteness*) inevitável. Vejamos o que Hopps afirmou sobre as obras de Judd:

À primeira vista, o trabalho de Judd pode parecer gratuitamente originário de si próprio [*from itself*], feito mecanicamente e facilmente reproduzível. Suas construções em metal e madeira são básicas; frequentemente têm uma estrutura semelhante a de uma caixa, sendo despojadas ao máximo e enganosamente simples. Jamais transcendendo o físico para tornar-se metafísico ou metafórico, o trabalho de Judd caracteriza-se por sua concreticidade [*concreteness*] e presença substanciais. (HOPPS, 1965, n.p.)

É exatamente na qualidade de objetos concretos que Hopps seleciona não somente as obras de Newman e de Judd, mas dos demais artistas em “suas muitas maneiras de abordarem uma forma concreta, não-referencial” (Ibid., n.p.). Na verdade, é precisamente por meio desse argumento que o curador cria um lastro entre as obras de Newman e a produção experimental dos jovens artistas, provocando um real desconforto nesse artista quando finalmente critica a estratégia do curador em concebê-lo como mais uma “engrenagem de uma máquina formalista. (NEWMAN, 1990, p.186). É necessário compreendermos que a falta de distanciamento histórico de Hopps em relação aos trabalhos por ele escolhidos — e, mais especificamente, sua copiosa aproximação com os artistas —, de certa maneira o impediam de possuir uma perspectiva mais holística e mais crítica das obras e seus discursos.

É possível notarmos, por exemplo, que, enquanto Hopps analisa os artistas novaiorquinos sob um rigoroso empirismo, concreticidade e especificidade, ao voltar-se para os artistas da Califórnia, o curador engendra um discurso mais sensualista e fenomenológico, inevitavelmente estabelecendo um contraste entre uma certa rigidez novaiorquina contraposta a uma suavidade californiana. É compreensível que, diante de sua posição de nativo e representante de uma cena artística emergente na Costa Oeste dos Estados Unidos, Hopps tenha empreendido este tipo de abordagem, pois, de fato, ele advogava em favor das experimentações artísticas de seu lugar de origem e, de igual modo, em favor de um diálogo mais abrangente com a produção emergente da Costa Leste. Por este último aspecto, a Hopps deve ser dado o devido crédito por seu diligente trabalho.

Um dos artistas escolhidos por Hopps, à época, representados pela *Ferus Gallery*, foi o californiano Larry Bell. O curador selecionou cinco dos trabalhos mais representativos de Bell, entre eles *A Casa de Larry Bell (Parte II)* e *Sem Título (Caixa dourada)* (figuras 9 e 10), respectivamente de 1963 e 1964, em que o artista utiliza uma técnica de revestimento de vidro à vácuo, criando superfícies com

padrões geométricos translúcidos de efeito esfumado, majoritariamente em formatos cúbicos, geralmente apoiadas em pedestais de vidro ou de metal. A subcultura de automóveis e das pranchas de *surf* tornou-se característica do estado da Califórnia, na década de 1960, sobretudo na cidade de Los Angeles que, neste período, assistia a um desenvolvimento sem precedentes da cena artística contemporânea. Inevitavelmente, a produção experimental dos jovens artistas uniu-se a esse movimento cultural, que rapidamente tomou conta do estilo de vida da cidade.



Figura 9 — Larry Bell, *A casa de Larry Bell (Parte II)*, 1963, vidro e metal, 64,2 x 64,2 x 64,2 cm. Coleção Privada.



Figura 10 — L. Bell, *Sem Título (Caixa Dourada)*, 1964, vidro e metal, 22,2 x 22,2 x 22,2 cm. Coleção Tate Londres.

É neste contexto que o trabalho de Bell se desenvolve. Na verdade, Bell participava de um grupo de artistas, em sua maioria associados com a *Ferus Gallery*, denominado *Finish Fetish*, o qual focava na produção de trabalhos artísticos em diálogo aberto e direto com a cultura do surf, com os diversos matizes do Oceano Pacífico que banha a Costa Oeste dos Estados Unidos, com o céu aberto e a luz natural peculiar de Los Angeles e, definitivamente, com a cultura automobilística que cada vez mais fascinava os jovens artistas dessa região. *Caixa dourada* — como era apelidado este trabalho — e *A casa de Larry Bell (Parte II)* alistavam-se, segundo Hopps, ao empirismo absoluto defendido pelo curador. No entanto, mesmo

advogando em favor desse empirismo, Hopps inelutavelmente descreve as obras de Bell sob um ponto de vista bem próximo ao da fenomenologia óptica (ainda que o tenha negado veementemente) afirmando que

É admirável, tendo-se em vista a rigidez e pouca plasticidade do material usado por Bell, que esses sólidos geométricos possam assegurar uma margem de sensibilidade tão extraordinária. [...]. Ao mover-se o observador ao redor da escultura, estudando-a de seus diversos ângulos, os reflexos interiores das formas gravadas no vidro parecem fragmentar-se e multiplicar-se, as cores se transformam e as formas exteriores refletem-se sobre a superfície ... tudo isso culminando num complexo óptico em perpétua transformação. (HOPPS, 1965, n.p.)

Outro artista californiano escolhido por Hopps foi Robert Irwin. Esse artista, também representado pela *Ferus Gallery* e participante do *Finish Fetish*, iniciou sua pesquisa visual, na década de 1960, eminentemente com pinturas de grandes formatos, gradualmente caminhando, ainda nesta mesma década, para a tridimensionalidade e, posteriormente, trabalhando com a linguagem instalacional pela qual ficou mais conhecido. Quando nos deparamos com os trabalhos de Irwin selecionados por Hopps para a 8ª Bienal de São Paulo, notamos a ausência da marca registrada do artista, a saber, seus projetos arquitetônicos e propostas ambientais que caracterizariam seu trabalho posterior à mostra organizada por Hopps em 1965.

Como o artista proibiu a divulgação de reproduções fotográficas de suas obras nos meios de comunicação da época — e como suas pinturas desse período não foram, em sua maioria, intituladas — só podemos supor, por meio das medidas, das datas e das dimensões informadas pelo artista, quais foram as obras que participaram da 8ª Bienal. É o caso de *Sem Título* (figura 11), de 1962-63, supostamente uma das pinturas apresentadas nessa exposição, contida numa extensa série em que o artista havia retomado, em seu trabalho, o formato retangular da tela, expandindo suas dimensões e empregando um protocolo operatório singular, descrito por Hopps como um longo processo de exame e reflexão, em que o artista estudava, antes de aplicar a tinta sobre a tela, “o efeito perceptual do próprio quadro nu, existindo sem qualquer cor”. Na etapa posterior, “uma cor (nunca pura ou primária) era aplicada uniformemente, em seguida estudada e experimentada” a fim de que se adicionasse uma outra cor e, então, se sobrepusesse “muitas camadas subsequentes de cor, antes que Irwin efetuasse uma decisão final.” (Ibid., n.p.). A pintura meticulosa do

artista era concluída com a aplicação de “linhas horizontais retas e uniformes de uma cor diferente da cor do fundo.” (Ibid., n.p.).

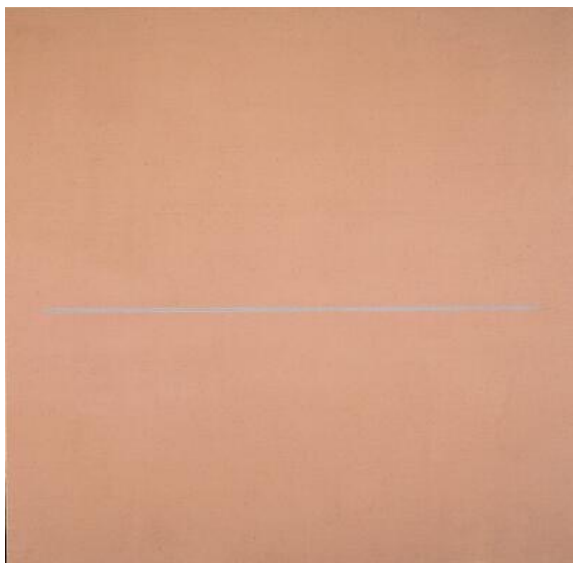


Figura 11 — Robert Irwin, Sem título, 1962-63, óleo sobre tela, 213,3 x 210,8 cm. Norton Simon Museum.

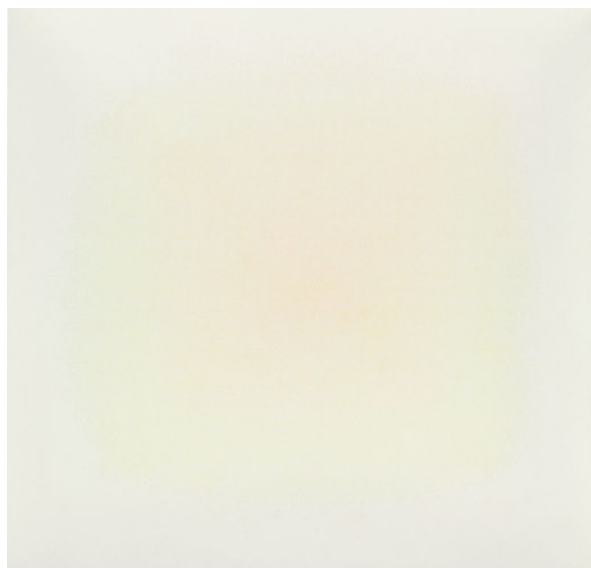


Figura 12 — R. Irwin, Sem título, 1964-65, óleo sobre tela, 203,9,3 x 214,6 x 21,5 cm. Smithsonian Institute.

Nota-se que em *Sem Título* (figura 11), a linha azulada que corta o eixo horizontal do quadro não chega a tocar as extremidades laterais da tela, estabelecendo, segundo Hopps, um “deliberado senso de ambiguidade” (Ibid., n.p.), ao evitar dividir totalmente o espaço. Essa ambiguidade de fato é alcançada por Irwin, na medida em que a linha — que jamais cinde o espaço, como o faz as *zips* de Newman — consegue, ao mesmo tempo, distinguir-se do fundo monocromático sem tornar-se objeto absolutamente independente no interior do espaço. Todavia, são as obras posteriores à 1964, como *Sem Título*, de 1964-65 (figura 12) — cuja presença na 8ª Bienal de São Paulo só podemos conjecturar — que Hopps elege como fundamentais para a construção do que chamou de *espaço novo* na recente produção artística da década de 1960. Para tanto, o curador esclarece que

Por volta de 1964, Irwin passou a preocupar-se cada vez mais com um fator contrário àquela completa unificação especial de seus quadros dos últimos três anos. Havia para ele, uma sensação em suas pinturas, ainda que ligeira, de dois espaços: o espaço do campo de cor e o espaço das linhas. Essa consideração de maneira alguma invalidava a qualidade da pintura; contudo atingir uma nova totalidade do espaço transformou-se num desafio. [...] Neste recente trabalho, Irwin iniciou o que ele denominou de campo de energia de cor [*color-energy*], em contraposição a campo de cor. (HOPPS, 1965, n.p.).

Neste sentido, o campo de energia de cor (*color-energy*), como evidenciado por Hopps, corresponde a uma ordem derivativa que busca contrapor a pintura *color-field* do Expressionismo Abstrato — este último aderido por vários dos novos artistas ao longo da década de 1950 tanto na Costa Leste quanto na Costa Oeste, como foi o caso de Judd, Irwin e o próprio Bell. Este conceito diz respeito à visualidade premente numa série de pinturas de Irwin, como *Sem Título*, de 1964-65 (figura 12), em que o artista busca criar o que chamou de cores energéticas, em detrimento de campos cromáticos, na tentativa de desprender-se da idéia de campo como um espaço demarcado física e perceptualmente. Nesta, e em outras obras desta mesma série, Irwin desenvolveu um técnica particular em que esticava as telas de linho sobre uma estrutura convexa fazendo com que o centro do quadro se deslocasse da superfície da parede por aproximadamente cinco centímetros, criando uma área abaulada na região central da tela a qual, posteriormente, constituiria sua zona energética de cor. Como descreveu Hopps,

A cor do fundo da tela consiste de um pigmento branco brilhante aplicado uniformemente sobre o qual se centraliza uma pequena estrutura de pontos coloridos bastante simétricos e relacionados. Dois ou mais conjuntos separados de pontos especificamente contrastantes alternam-se em tonalidades, um em relação ao outro, em todas as direções. De um ponto de contemplação ideal, talvez a dez ou quinze pés de distancia da pintura, esses pontos de cor não podem ser discernidos individualmente. Visualmente eles ressoam e se confundem provocando como resultado a sensação de uma única cor. (HOPPS, 1965, n.p.)

De fato as fronteiras desse campo energético de cor são demarcadas pela finitude do quadrado e, no entanto, os limites entre a concentração cromática do centro em relação às bordas da tela tornam-se menos definidos, marcadamente mais etéreos, a cada pintura realizada pelo artista. A estratégia de Irwin ao atribuir uma espécie de qualidade tridimensional às pinturas o permitiu trabalhar justamente nas fronteiras entre o bi e o tridimensional sem contudo, ultrapassá-las efetivamente. As telas de Irwin não buscam destruir o *status quo* desta linguagem artística mas, antes, estabelecem um jogo audacioso na região fronteira entre a pintura e a tridimensionalidade. Poderíamos pensar em um outro artista que, de igual modo, trabalhou nas zonas litigiosas entre pintura e escultura, cuja participação na 8ª Bienal de São Paulo deve ser notada. Frank Stella, nascido no estado de Massachussets, graduou-se em História da Arte pela Universidade de Princeton, nos Estados Unidos, em 1958, mudando-se em seguida para Nova York. Seu contato

com a cena artística novaiorquina logo o lançou ao circuito de arte contemporânea. Em 1959, aos 23 anos de idade, Stella participou da exposição *Sixteen Americans* no MoMA, com suas icônicas *Black Paintings*.



Figura 13 — Frank Stella, *Mas o Menos*, 1964, pó metálico em emulsão acrílica sobre tela, 243,8 x 355,6 cm. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.

Stella criou uma tipologia particular com seus variados trabalhos, os quais costumemente agrupava em termos de formato, material e técnica. Entre algumas das séries mais importantes do artista estão as *Aluminum Paintings* (de 1960) e as *Copper Paintings* (1960–61), nas quais utilizou, respectivamente, superfícies de alumínio e de cobre, assim como as séries *Protractor* (1967–71), de pinturas parietais policromadas e desenhadas à maneira de um esquadro. Com as *Shaped Canvases* (telas moldadas, em tradução livre), as quais estiveram presentes na 8ª Bienal de São Paulo, o artista adotara um arestamento não-convencional da tela, afastando-se da tradicional quadratura característica da pintura de cavalete, construindo estruturas poligonais únicas utilizando a repetição de linhas e contornos gráficos marcadamente geométricos.

Com seis trabalhos incluídos na categoria de pintura no certame da 8ª Bienal, a presença de Stella, de modo análogo a de Judd, Newman, Bell e Irwin, reforçava o argumento do *espaço novo* e da *estrutura nova* pressuposto na curadoria de Hopps. Em *Mas o Menos* (figura 13), o artista desvencilhou-se do formato retangular tradicional da pintura aplicando um vocabulário geométrico específico na superfície

da tela que acompanha o contorno externo da estrutura. Nesta obra, Stella cria uma volumetria que parece jogar com a própria condição tridimensional da pintura, sem, contudo, abandonar a bidimensionalidade pictórica. Assim, o artista constrói uma pintura-quase-objeto.

Como havíamos comentado anteriormente a respeito da perspectiva de Hopps em relação ao que acreditava constituir uma rigidez novaiorquina frente à sensualidade californiana, os comentários direcionados à produção de Stella parecem elucidar esse ponto. Observando os quadros de Stella, Hopps os analisa basicamente em termos de serialidade, repetição e relações não-hierárquicas, apesar de, ao final, afirmar que “num nível mais profundo eles demonstram, na verdade um senso único de dignidade e um poderoso conteúdo emocional.” (HOPPS, 1965, n.p.). Infelizmente, Hopps não elabora este último ponto de seu discurso, o que nos faz conjecturar a respeito de seu desconforto em confrontar o vocabulário premente não só em relação às obras de Stella, mas também dos demais artistas novaiorquinos.

Acreditamos que, por ter tido mais convivência com os artistas da Costa Oeste, ter frequentado seus ateliês e, principalmente, tê-los orientado criticamente em seus processos individuais de experimentação e produção, Hopps posiciona-se mais confortavelmente diante dos trabalhos de artistas como Bell e Irwin, criando um vocabulário particular para cada artista e, aprofundando ideias e conceitos de modo mais crítico. No entanto, quando descreve as obras de Stella, Judd e Newman, artistas cujas bases de atuação localizavam-se em Nova York, Hopps apropria-se de um vocabulário mais estigmatizante, aplicando essa terminologia de maneira menos crítica do que apriorística.

Não que esse vocabulário fosse arbitrário e inadequado às obras as quais Hopps havia selecionado para a mostra de 1965, muito pelo contrário, termos como serialidade, industrialização, estruturas não-relacionais, especificidade e rigoroso empirismo, de fato acompanhavam esses trabalhos aonde quer que fossem expostos. Mas o que nos chama atenção é a maneira pela qual o curador parece reproduz esse vocabulário de modo mecânico e destituído de uma perspectiva mais crítica e problematizadora, de fato menos concessiva. Deste modo, observemos a seguir uma outra dimensão que afetara diretamente o trabalho de Hopps no que tangia a suas perspectivas e escolhas em relação as obras selecionadas e o

discurso curatorial que as envolvia. Consideremos, pois, que, além das exigências dos artistas e das chantagens terminológicas relativas às novas tendências artísticas, Hopps deparou-se com demandas políticas de igual importância, cujos pressupostos foram de grande interesse para o curador.

1.1.3. Diplomacia Cultural: *Uma Política Nova*

Além de considerarmos os enunciados proferidos por Hopps e pelos artistas no contexto de enunciação, é de igual importância nos atermos à dimensão política que inevitavelmente envolveu os enunciados que compuseram a polifonia deste contexto de enunciação. As Bienais de São Paulo e de Veneza eram as principais mostras internacionais que dinamizavam o mundo das artes visuais em escala global nesse período. Num contexto geopolítico da Guerra Fria, o mundo encontrava-se cada vez mais polarizado e a necessidade do estabelecimento de alianças entre nações e territórios era iminente. Com a Revolução Cubana *ameaçando* o progresso capitalista no continente americano desde 1959, a corrida anti-comunista intensificou-se e a avidez estadunidense em liderar essa disputa político-econômica produziu efeitos de grande escala no continente e no mundo.

As relações entre os Estados Unidos e a América Latina ganharam especial atenção ao longo da década de 1960 quando os países latino-americanos entraram na mira da política externa estadunidense no período da Guerra Fria. A estratégia primordial consistia em identificar os interesses dos aliados do chamado *bloco ocidental*, que incluía os países da América Latina, emparelhando-os com seus próprios interesses por meio de uma política da generosidade e da boa vizinhança. A ideia oficial era manter do bem-estar da nação à medida que mantinha-se o bem-estar das nações vizinhas. Veladamente, a política visava uma conquista ainda maior se considerarmos o ambiente de disputas e tensões.

O grande programa estadunidense que propunha o fortalecimento de uma coligação interamericana, de viés explicitamente anti-comunista, ficou conhecido como *Alliance for Progress* (Aliança Para o Progresso). Desenvolvido desde o início do mandato do presidente John F. Kennedy (1917-1963), em 1960, o programa voltava-se especificamente para a América Latina, a partir de “um plano de cooperação de dez anos, com o objetivo declarado de fomentar o desenvolvimento econômico, social e

político” (RIBEIRO, 2006, p.152) dos países aliados. Quaisquer relações entre Brasil e Estados Unidos durante a década de 1960 podem ser melhor compreendidas e analisadas se consideramos a magnitude desse programa.

O programa despontou no Brasil em 1961 sob fortes críticas e encontrou um ambiente pouco favorável de aclimatação: de um lado os nacionalistas defendiam um maior protecionismo econômico e de outro os desenvolvimentistas, que “não constituíam um grupo coeso ou homogêneo” (RIBEIRO, 2006, p.152), encorajavam um investimento externo mais ostensivo. Além disso, o Brasil enfrentava uma forte instabilidade política com o governo de Jânio Quadros, o que acabou resultando em sua renúncia em 25 agosto de 1961 — uma semana após o acordo de Punta del Este realizado pelos países signatários da Aliança para o Progresso¹⁸. Os grupos de esquerda do país eram contrários ao avanço do programa reconhecendo nesse investimento os interesses expansivos e imperialistas do capital estadunidense sobre a região, num período em que os países da América Latina lutavam por manter sua soberania política e econômica.

Home-Grown Art Blossoms in U. S. Missions

Pop, Op and Abstract Works Go Abroad as Cultural Envoys

By GRACE GUECK

When Ambassador and Mrs. Angler Biddle Duke look up their new post recently in Lusaka, they adorned the walls of their embassy residence with a painting by Andy Warhol, the pop artist, and works by other American contemporaries, including Josef Albers, Karl Zerbe, Larry Rivers and Alexander Calder.

The works have been lent through the Art in Embassies program, a cooperative venture of the State Department, the Museum of Modern Art and the Woodward Foundation, of Washington, that has made American art de rigueur in United States missions abroad.

“You can call it cultural diplomacy,” says Mrs. Estes Kefauver, adviser on fine arts to the State Department, who coordinates all Art in Embassies activities. “By giving concrete evidence of what’s doing in U.S. art, the program is strengthening our cultural image.”

Thanks to the program, American artists are represented at almost 40 of the 110 United States embassies and the number is rapidly increasing. Last year in the period from January to June, the State Department sent out three collections. In the

Continued on Page 40, Column 1



The New York Times (by Grace Glueck)
Mrs. Estes Kefauver, adviser on fine arts in the State Department, and Robert C. Good, U. S. Ambassador to Zambia, examine paintings available for the embassy in Lusaka.

The New York Times
Published July 6, 1965
Copyright © The New York Times

Figura 14 — Imagem do artigo de capa escrito por Grace Glueck e publicado no New York Times em julho de 1965 sob o título *Home-Grown Art Blossoms in U.S. Missions*.

¹⁸ A conferência que firmava o acordo da Aliança para o Progresso entre os países da América Latina, exceto Cuba, ocorreu entre 5 a 27 de agosto na cidade uruguaia de Punta del Este, e o acordo pormenorizado da aliança ficou conhecido como a Carta de Punta del Este.

Diante deste cenário, uma das frentes de atuação do programa foi a presença maciça dos valores culturais e artísticos estadunidenses a partir de uma política conhecida por *Cultural Diplomacy* (Diplomacia Cultural). Essa política forneceu um sentido — e ratificou — a própria noção de auxílio econômico e cooperação entre os países à medida que divulgava veementemente os ideais progressistas estadunidenses, claramente opostos ao suposto *atraso cultural* comunista. Para isso, era necessário eleger quais elementos dessa cultura deveriam ser exportados, por assim dizer, considerando onde e como eles seriam apresentados. Como nos lembra Dária Jaremtchuk, “as participações nas bienais de Veneza e de São Paulo transformaram-se em verdadeiras vitrines políticas no cenário da Guerra Fria.” (JAREMTCHUK, 2012, p.1593).

O programa *Art in Embassies* (Arte nas Embaixadas), que teve início em 1960, coordenado pelo Departamento de Estado em parceria com o MoMA e a *Woodward Foundation*, criada em 1960 em Washington D.C., tinha o claro objetivo de enviar obras de artistas contemporâneos para as 110 residências de embaixadas e chancelarias ao redor o mundo. Em um artigo de capa (figura 14) publicado no *New York Times* em julho de 1965 (anexo 7) — portanto, meses antes da abertura da 8ª Bienal de São Paulo —, a crítica de arte Grace Glueck chamou atenção para o papel da arte e da cultura em missões oficiais do estado, afirmando ser este um programa que

Fez da arte americana o rigor das missões dos Estados Unidos no exterior. “Você pode chamá-la de diplomacia cultural”, disse a Sra. Estes Kefauver, consultora de belas artes do Departamento de Estado e coordenadora das atividades do programa Arte nas Embaixadas. “Ao oferecer evidencia concreta da arte produzida nos EUA, o programa fortalece nossa imagem cultural”. Graças ao programa, artistas americanos estão representados em quase 40 das 110 embaixadas dos EUA, e esse número têm crescido rapidamente. Ana passado, no período de julho à agosto, o Departamento de Estado havia enviado três coleções. Este ano, no mesmo período, já foram enviadas quinze. (GLUECK, 1965, p.1, tradução nossa)¹⁹

A especificidade dessa diplomacia cultural, como bem cita Estes Kefauver no trecho acima, era a exigência da presença efetiva da recente produção artística dos

¹⁹ “[...] that has made the american art de rigueur in United States missions abroad. “You can call it cultural diplomacy”, says Mrs Estes Kefauver, adviser os fine artes to the State Department, who coordinates all Art in Embassies activities. “By giving concrete evidence of what’s doing in U.S. art, the program is strengthening our cultural image”. Thanks to the program, American artists are represented at almost 40 of the 110 United States embassies and the number is rapidly increasing.”

Estados Unidos caracterizada, em grande maioria, por trabalhos da Pop, da Op Art e das tendências abstratas. Andy Warhol, Ad Reinhardt (1913-1967), Josef Albers (1888-1976), Willem de Kooning (1904-1997), Jasper Johns e Edward Hopper foram alguns dos artistas cujas obras adornaram as paredes das embaixadas estadunidenses ao redor do mundo. As obras tornaram-se verdadeiros dispositivos de poder nas mãos do Estado, na medida em que desejava-se apresentar o progresso, a criatividade, a inventividade e, acima de tudo, a vanguarda intelectual e artística dos Estados Unidos por meio de grandes exemplares das tendências contemporâneas. O conceito de vitrine política, discutido por Jaremtchuk, torna-se mais evidente quando Kefauver destaca, mais a frente em seu texto, que

Milhares de cidadãos soviéticos foram chamados à *Spaso House*, a residência em Moscou do embaixador Foy D. Kohler, para ver trabalhos de artistas como George Bellows, Jasper Johns e Willem de Kooning. Uma pintura Op preto-sobre-preto, de Ad Reinhardt em companhia das telas de Stuart Davis, Ralston Crawford e Edward Hopper, agitava os visitantes da residência do embaixador Chester Bowles em Nova Delhi. (GLUECK, 1965, p.1, tradução nossa)

Nesse contexto, as motivações que permearam a entrada da USIA na coordenação das bienais internacionais, em 1963 — lugar até então ocupado pelo MoMA/NY —, mostraram-se inequívocas, evidenciando que as atribuições dessa agência ultrapassariam a atuação de mera subsidiária estatal, constituindo-se em uma entidade de supervisão e monitoramento das representações estadunidenses em mostras internacionais, com o objetivo de garantir que o enunciado político fosse, de fato, transmitido. A união dos interesses diplomáticos da USIA aos interesses econômicos do programa Aliança Para o Progresso, que atuava no Brasil através das missões da *United States Agency for International Development* - USAID (Agência dos Estados Unidos para o Desenvolvimento Internacional), transformou, indiretamente, a Bienal de São Paulo em uma verdadeira arena de disputas políticas e ideológicas.

O esforço para expor a arte abstrata estadunidense em nítida oposição ao que designavam o *atraso cultural* da arte figurativa, constituiu-se em uma ação conjunta entre instituições privadas e o governo dos EUA. Enquanto essas instituições privadas, comandadas por influentes personalidades da política e da cultura, ambicionavam a circulação de suas cada vez mais afortunadas coleções de arte contemporânea, o governo demonstrava um profundo interesse em expandir seu

projeto de diplomacia cultural e fazer circular a imagem do progresso artístico e intelectual estadunidense. Sem dúvida, os interesses políticos se alinharam aos interesses econômicos e, não por coincidência, a sede da *Woodward Foundation*, citada por Glueck como uma das três instituições responsáveis pela execução do programa *Art in Embassies*, localizava-se Washington D.C., capital estadunidense. Glueck recordou que

A Fundação Woodward, estabelecida em 1961 por Stanley Woodward, ex-Chefe de Protocolo dos Estados Unidos e Embaixador do Canadá, é a única das três instituições que adquire e também é proprietária das obras de arte que envia ao exterior. Na realidade, ela mantém uma biblioteca circulante de imagens. Sua sede localiza-se na residência de Woodward, no distrito de Georgetown, em D.C. Assistindo ao Sr. e à Sr^a. Woodward está [Jane] Llewellyn Thompson, esposa do embaixador itinerante, e ex-emissária especial na União Soviética. A fundação já desembolsou de \$100 a \$50.000 em litografias e pinturas.

A partir desse ponto, só podemos especular quais foram as dimensões do *lobby* engendrado pela *Woodward Foundation* junto às instituições responsáveis pelo programa em Washington — e se de fato esse *lobby* aconteceu —, na tentativa de fazer com que as obras de sua coleção transitassem pelas residências das embaixadas ao redor do mundo. Todavia, os dados até então apresentados nos mostram que a contiguidade física da fundação com o Departamento de Estado e a proximidade política dos sujeitos envolvidos com esta instituição (o próprio Stanley Woodward e a Sr^a Jane Llewellyn Thompson), provavelmente constituíram-se em facilitadores dos interesses específicos da *Woodward Foundation*. O cruzamento entre as pretensões do governo e as ambições dessa instituição ficam claros se observarmos a fala de Jane Thompson, na qual que a ex-emissária e, então assistente da fundação, havia declarado à Glueck que “uma coleção pode ser uma porta de entrada para os círculos intelectuais e artísticos de um país”, acrescentando que isso só seria possível “se um embaixador tivesse imaginação para usá-la.” (THOMPSON *apud* GLUECK, 1965, p.1, tradução nossa).

Deste modo, a escolha de Hopps para o comissariado da delegação estadunidense na 8^a Bienal de São Paulo era mais que propícia, reforçando a hipótese de que havia, nessa escolha, não só uma admiração pelo trabalho do curador, mas a noção de que Hopps não se desviaria do enunciado político pressuposto pela diplomacia cultural. Segundo o historiador da arte Francis Frascina, a escolha pelo curador

californiano obedecia aos mesmos critérios da diplomacia cultural do programa *Art in Embassies*, visto que Hopps tornara-se um grande articulador de obras de artistas das novas tendências da década de 1960, com obras da abstração geométrica e da *Pop Art* estadunidense. Tão importante quanto isso foi o fato de Hopps não ter sido uma figura conhecida por sua militância política uma vez que seu interesse pela Bienal também residia na consolidação de um mercado simbólico e econômico para essa nova produção artística — em especial à arte da Califórnia. Como Frascina elucidou,

Hopps relembra o alto teor político dessas exposições e as posiciona à luz das complexidades de seus próprios interesses centro-esquerdistas e sua história de atividade vanguardista na *Ferus Gallery* [...]. Requerimentos para a participação em exposições eram encaminhados para um escritório de assuntos culturais no Departamento de Estado — geralmente por meio de brechas políticas — e, então, para a USIA, um grande braço de propaganda [do governo]. (FRASCINA, 1999, p.42, tradução nossa)²⁰

A representante da USIA, designada para a 8ª bienal de São Paulo e responsável pela promoção dos interesses deste órgão e, de igual modo, pela mediação entre o governo e as entidades civis (como a Fundação Bienal de São Paulo e o Museu de Arte de Pasadena), era a agente Lois Bingham, a mesma que enviara uma carta resposta a Matarazzo (anexo 3) comunicando que os exemplares da arte surrealista estadunidense não seriam enviados à sala especial de Surrealismo e Arte Fantástica como quisera o presidente da Fundação Bienal, justificando que o orçamento para a participação na Bienal não poderia ser estendido. É curioso como esse ponto fora assinalado por Bingham, pois de fato o argumento da verba deixaria qualquer um sem respostas, provocando uma interrupção abrupta nas expectativas de Matarazzo de maneira incontestável. No entanto, Frascina nos relembra que o investimento estatal na divulgação das novas tendências artísticas era substancial, elucidando que

Na época a verba girava normalmente em torno de meio milhão de dólares; no caso de São Paulo foram \$ 400.000 [...]. De acordo com Hopps, na administração de [Lyndon] Johnson, grandes quantias de dinheiro eram colocadas à disposição da USIA permitindo a participação do país nas bienais de Veneza, em anos pares, e nas de

²⁰ Hopps recalls the highly charged political context of this exhibitions and places them in the light of the complexities of his own left-of-center commitments and his history of *avant-gardist* activity at the Ferus Gallery [...]. Requests for participations in exhibitions would go to a cultural affairs office of the State Department — usually they were political hacks — and then to the USIA, a major propaganda arm.

São Paulo, em anos ímpares. (FRASCINA, 1999, p. 41-42, tradução nossa)²¹

O posicionamento de Bingham nos ajuda a confirmar a noção de circulação de modelos visuais discutida no início deste capítulo e ratificada por meio do argumento de Jaremtchuk, ainda que sob outra terminologia, sobre a Bienal como “vitrine política” e, poderíamos afirmar, paralelamente, uma vitrine de modelos artísticos. Deste modo, é possível compreender de que maneira as inclinações de Hopps para a nova produção artística de seu país estiveram diretamente relacionadas à presença de obras vinculadas as novas tendências da abstração geométrica estadunidense na 8ª Bienal de São Paulo. Como observou Anne Cauquelin, a respeito da atuação embreante do galerista Leo Castelli (1907-1999) — cujas obras da coleção pessoal estiveram presentes no bojo da representação estadunidense na 8ª Bienal de São Paulo — “para ser eficaz, uma rede deve estender, tornar-se praticamente mundial. Para fazer a arte norte-americana ser conhecida nos Estados Unidos, era preciso dar essa volta pelo estrangeiro” (CAUQUELIN, 2005, p.124).

Vejamos, no próximo capítulo, como se sucedeu o contexto de recepção da representação estadunidense para a 8ª Bienal considerado que, no conjunto de obras embarcado no Brasil em 1965, estiveram presentes trabalhos referenciais de dois artistas expoentes da *Minimal Art*: Donald Judd e Frank Stella. Observemos os principais aspectos da recepção dessas obras, a reverberação dos discursos que as acompanhavam e como alguns representantes da crítica brasileira as notaram e sobre quais termos as analisaram.

²¹ “Walter Hopps, chosen to organize the exhibition in 1965, remembers that it was normally around half a million dollars; at least \$ 400.000 for São Paulo. According to Hopps, under Johnson’s administration huge amounts of money were put at the disposal of the USIA to allow participation in the various biennials, including Venice in even years, and São Paulo in odd years.”

CAPÍTULO 2

1965: A Primeira Recepção da Minimal Art no Brasil

Na tentativa de investigarmos o contexto de recepção da Minimal Art no Brasil, iniciaremos este capítulo apresentando uma breve explanação a respeito da dimensão conceptualista deste movimento estadunidense nos anos 1960, que, de certo modo, se perdeu no comentário crítico de Hopps. Esta análise tende a considerar, a partir desse ponto, se os responsáveis pela presença de obras referenciais da Minimal Art na 8ª Bienal de São Paulo com efeito as compreendeu. Deste modo, é importante esclarecermos que quando nos referimos à presença da Minimal Art no Brasil, compreendemos se tratar de uma conceituação posterior à curadoria de Hopps e, sobretudo, à exposição oficial em setembro de 1965 no Pavilhão da Bienal, em São Paulo.

Na verdade, entendemos que Hopps apropriou-se de um jargão crítico que, à época, os artistas, teóricos e críticos de arte ainda tateavam, procurando, cada um a sua maneira, novos modelos classificatórios para as novas experimentações que surgiam em Nova York. Lembramos que, foi somente em janeiro de 1965 que o antológico artigo do crítico de arte britânico Richard Wollheim (BATTCKOCK, 1965), intitulado “Minimal Art”, havia sido publicado na revista *Arts Magazine*, cujo título logrou maior aderência entre a crítica e o público — no início, de maneira pejorativa — para nomear a nova arte que ali surgia, ainda que sequer mencionasse nas páginas deste escrito os nomes dos artistas comumente vinculados à Minimal. Outro texto importante foi o de Barbara Rose (BATTCKOCK, 1965), “A B C Art”, publicado em outubro de 1965 (portanto, paralelamente à 8ª Bienal de São Paulo), um dos primeiros textos devotados à definição das características da Minimal Art. Cabe lembrarmos que o texto de Donald Judd, “Specific Objects”, também havia sido publicado em 1965 na 8ª edição anual do *Art Yearsbook*, e ainda estava em processo de assimilação e discussão pelo público e pela crítica especializada.

Portanto, salientamos que a perspectiva de Hopps — ainda que contenha pontos problemáticos que serão investigados mais adiante — não poderia ter trazido a Minimal Art, enquanto o movimento artístico da década de 1960 pelo qual a conhecemos hoje, simplesmente porque ela ainda não existia nesses termos.

Todavia, reconhecemos que o trabalho de Hopps não deveria de modo algum estar isento de algumas condições essenciais pressupostas à atividade curatorial que, sem dúvida, almejou exercer. A crítica que fazemos aqui está diretamente relacionada às demandas pessoais, políticas e econômicas as quais o curador escolheu atender em detrimento de uma perspectiva crítica do *corpus* artístico e teórico que apresentou em ocasião da 8ª Bienal.

Consideremos pensar, a partir das informações até aqui apresentadas sobre a atuação de Hopps, suas inclinações e motivações profissionais, que esse recorte curatorial, estabelecido por ele, partia de outras exigências que não uma exigência crítica e, por esse motivo,ousemos conjecturar que, quando Hopps focaliza os aspectos formais das obras por ele escolhidas, passa ao largo do teor conceptualista dessas mesmas obras, retirando-as de um contexto enunciativo particular criando um outro contexto discursivo insuficientemente crítico. É por essa razão que iniciamos o segundo capítulo com uma breve exposição sobre os principais processos de conceptualização da arte nos Estados Unidos ao longo da década de 1960, incluindo as experimentações artísticas que mais tarde viriam a ser conhecidas sob a alcunha de Minimal Art.

2.1. A Minimal Art no contexto da conceptualização da arte nos anos 1960

Os processos de conceptualização da obra de arte assistiram a um crescimento exponencial a partir da segunda metade do século XX, quando a *ideia* gradualmente passou a ocupar patamares semelhantes ao do protagonismo da *matéria* e da *forma* dos anos precedentes. Nesse sentido, as experimentações artísticas que marcaram as décadas de 1950 e 1960, associadas ao deslocamento do eixo artístico irradiador da Europa para os Estados Unidos, a partir do segundo pós-guerra e, por fim, o desenvolvimento de novas categorias artísticas que buscavam ultrapassar as noções modernistas de pintura e escultura, ensejaram uma nova configuração dos sistemas de produção, circulação e recepção da obra de arte.

Munidas de um vocabulário derivado da filosofia analítica, sobretudo da filosofia da linguagem voltada para a análise dos conceitos e seus significados, as pesquisas *em* e *sobre* arte passaram a conter, cada vez mais ao longo da década de 1960, um teor conceitual cujos interesses residiam menos na obra de arte enquanto objeto

visual do que na sua condição de conceito. Notemos a premência do termo “arte conceitual” nesta década, como no texto do filósofo estadunidense Henry Flynt (1940) “Concept Art”, escrito em 1961 e publicado em 1963 no livro *An Anthology of Chance Operations* — uma compilação das experimentações artísticas que posteriormente ficariam conhecidas pelo epíteto de Fluxus —, no qual descrevia os trabalhos do grupo Fluxus sob a lógica de um “nihilismo cognitivo”, afirmando que “a arte conceito [*concept art*] é, acima de tudo, uma arte em que os “conceitos” são a matéria, como o som é, por exemplo, a matéria da música” para, em seguida, esclarecer que “uma vez que os “conceitos” são estreitamente ligados à linguagem, então a arte conceito é um tipo de arte em que a linguagem é a matéria.” (FLYNT, 1961, p.1, tradução nossa)²².

Na medida em que questionavam o estatuto da arte e do artista, os artistas vinculados às novas tendências reclamavam por uma reconfiguração dos mecanismos de circulação da obra de arte, os quais inevitavelmente envolviam os processos de exposição, mediação e recepção. A criação de novas categorias artísticas, como os *Happenings*, Arte Ambiental, Performance, Instalação, arte efêmera, etc., anunciavam não o fim da arte, mas o fim de um sistema de valores que não mais tinha razão de existir num momento de profundas mudanças à arte e à cultura. Esse processo ficou amplamente conhecido como a desmaterialização da arte, e fora identificado por Lucy Lippard como uma das principais consequências da arte conceitual. Em seu texto referencial de 1967, Lippard afirmou que

Durante os anos 60, os anti-intelectuais e emocionais/intuitivos processos de produção artística — característicos das duas últimas décadas — começaram ceder lugar a uma arte ultraconceitual que enfatiza quase exclusivamente o processo de pensamento. [...]. Tal tendência parece provocar profunda desmaterialização da arte, especialmente da arte como objeto, e, se continuar a prevalecer, pode resultar no fato de o objeto se tornar completamente obsoleto. As artes visuais, no momento, parecem pairar numa encruzilhada que bem se poderia revelar como duas estradas para um mesmo lugar, apesar de aparentarem vir de duas fontes: arte como ideia e arte como ação. No primeiro caso, a matéria é negada, pois a sensação foi convertida em conceito; no segundo caso, a matéria foi transformada em energia e tempo-movimento. (CHANDLER; LIPPARD, 2013, p. 152)

²² Concept art is first of all an art of which the material is "concepts," as the material of for ex. music is sound. Since "concepts" are closely bound up with language, concept art is a kind of art of which the material is language.

É neste contexto que Lippard posiciona a Minimal Art na origem da arte conceitual da segunda metade da década de 1960 sem, contudo deixar de esclarecer as diferenças primordiais entre ambas as tendências. Posteriormente, no prefácio de seu livro *Six Years: The Dematerialization of the Art Object*, de 1973, Lippard declarou que

Apesar da Arte Conceitual ter emergido do Minimalismo, seus princípios eram bem diferentes, enfatizando o aceitavelmente aberto em contraste ao rejeitadamente auto-contido do Minimalismo. Se o Minimalismo formalmente expressou que “menos é mais”, a Arte Conceitual tentava dizer mais com menos. (LIPPARD, 1997, p.13)

Mesmo não classificando-os como Arte Conceitual, Lippard tratou de estabelecer um nexos genealógico entre esta e os trabalhos dos artistas vinculados à Minimal Art no que tangia ao processo de desmaterialização da arte que a Minimal, de certo modo, renunciava com seus *objetos negativos* — não-relacionais, não-referenciais, não-esculturais e não-pictóricos. Menos um movimento (em termos de uma organizada frente programática), do que um conjunto de tendências individuais desenvolvidas por um grupo de artistas que residia em Nova York durante as décadas de 1950 e 1960, a Minimal Art foi um *movimento* (por falta de termo melhor) que se constituiu no confronto direto entre artistas e críticos de arte (apoiadores ou contrários às novas tendências) ambos engajados no enfrentamento das diversas crises sucedidas no decorrer da década de 1960 (como a crise da imagem, a crise da crítica, a crise das instituições artísticas e a crise do estatuto da arte e do artista).

Para aqueles que a defendiam, a Minimal aparecia no horizonte da paisagem povoada pelo Expressionismo Abstrato como uma tabula rasa, um verdadeiro recomeço utópico para arte estadunidense que, enfim, passaria a desenvolver-se a partir de parâmetros próprios, não derivados “de estrutura, valores e sentimentos da tradição européia” (STELLA e JUDD, 2006, p.125). Àqueles terminantemente contrários ou indiferentes às propostas negativistas da Minimal, esta despontava pretensiosamente no cenário artístico com sua insipiente vacuidade como um verdadeiro receptáculo da perda, sobretudo da perda dos atributos estéticos que diferenciavam a arte de um dado cotidiano vulgar e ordinário. É precisamente sobre essa perda que Lippard inicia a discussão de seu texto de 1967, reiterando, de certo modo, (mas não necessariamente deliberado), a máxima de Henry Flynt de que o conceito havia se tornado a matéria primordial da arte. Para Hal Foster, a

provocação conceitual da Minimal estava tanto no rompimento “com o espaço transcendental de grande parte da arte modernista” quanto na recusa da “base antropomórfica de grande parte da escultura tradicional” e, ainda, na negação do “*sem lugar* de grande parte da escultura abstrata” (FOSTER, 2014, p.53).

Portanto, nos parece um pouco menos peremptória a posição de Judd em relação à tradição europeia, quando questionado por Glaser se, de fato, suas obras tendiam a um afastamento das bases inelutáveis dessa tradição que permaneciam arraigadas à visualidade ocidental. Ao que Judd responde um tanto apressadamente:

Não estou nada interessado na arte europeia e acho que ela já era. Não é tanto que os elementos que nós usamos sejam novos, mas sim o seu contexto. [...]. Sempre vai haver alguma coisa no trabalho de alguém que já existe há muito tempo, mas o fato da organização composicional não ser importante é bem novo. (JUDD e STELLA, 2006, p.127)

Apesar de sua postura, tida como radical, Judd, na verdade, buscava introduzir um ponto de inflexão nas discussões a respeito das novas tendências, não tanto como um ato de ruptura, mas partindo de uma vontade revisionista do legado visual da tradição europeia no ocidente a partir de um novo contexto de concepção da obra de arte. Esse contexto para Judd era tanto físico quanto intelectual. Ele era, na verdade, um amálgama do que seria considerado um sujeito pós-moderno — que havia perdido a fé no racionalismo europeu — circunscrito a uma concepção de mundo empirista em uma sociedade cada vez mais codificada pelo *ethos* nacionalista representado na filosofia do *American Way of Life*. Judd desde já entendia a magnitude da reverberação causada pelo deslocamento do eixo irradiador artístico da Europa para os Estados Unidos, mais precisamente para Nova York, num processo que já vinha se desenvolvendo desde o segundo pós-guerra, sobretudo com o Expressionismo Abstrato. Como um filósofo de formação, Judd concebeu esse deslocamento em termos de uma mudança epistemológica — do racionalismo ao empirismo — engendrada pelas transformações paradigmáticas da arte e seu sistema ocorridas ao longo de um curto período, pois se considerarmos o recorte temporal dos artistas citados por Judd em “*Specific Objects*” — aqueles que, segundo o artista, estavam relacionados à nova tridimensionalidade por ele identificada —, constataremos se tratar de um período de aproximadamente uma década antecedendo à escrita e a publicação do texto de 1965.

É, também, a partir da identificação dessas transformações na arte e na filosofia do conhecimento na segunda metade do século XX que, na entrevista à Glaser, Judd afirmou distanciar-se do racionalismo europeu na tentativa de conceber um ponto de vista não-racionalista. Quando Glaser questiona quais são as qualidades que rejeita em trabalhos de artistas como Victor Vasarely (1906-1997), por exemplo, Judd imediatamente responde:

Judd: As qualidades da arte europeia até agora. São inumeráveis e complexas, mas o melhor modo de explicar é dizendo que elas estão ligadas a um filosofia — racionalismo, filosofia racionalista.

Glaser: Descartes?

Judd: Sim.

Glaser: E você está querendo dizer que o seu trabalho está distante do racionalismo?

Judd: Sim. Toda essa arte está baseada em sistemas construídos antes, *a priori*; eles expressam um certo tipo de pensamento e de lógica que hoje estão bastante desacreditados como um modo de se compreender como o mundo é.

Glaser: Desacreditados por quem? Pelos empiristas?

Judd: Pelos cientistas, tanto pelos filósofos quanto pelo cientistas. (JUDD e STELLA, 2006, p.125)

Mesmo confrontado sobre a possibilidade do emprego de um método racionalista e apriorístico em suas obras — uma vez que, como observou Glaser, Judd planejava suas estruturas antes de realizá-las —, o artista afirmou que não era o método de concepção da obra de arte (o *como*) que o interessava, mas a natureza do trabalho (o *que*) que se queria expressar — não como expressão interior do artista, mas no sentido de apresentação. A discussão continua até o ponto em que Judd elabora um nexos entre o anti-racionalismo (termo utilizado por Glaser) e a qualidade não-relacional de seus trabalhos, esboçando uma espécie de teoria do *todo* [*wholeness*] que mais tarde desenvolveu em “Specific Objects”. Com efeito, o *todo* para Judd era uma maneira de estabelecer um distanciamento metodológico entre aquilo que identificava como a nova tridimensionalidade estadunidense e o que definia como a tradição pictórica e escultórica europeia — com a exceção de dois artistas europeus, o francês Yves Klein (1928-1962) e o italiano Enrico Castellani (1930-2017). Portanto, para Judd, a repetição de formas idênticas na estrutura do trabalho evitaria os paradigmas da composição, do equilíbrio e da simetria, uma vez que as partes não estabeleceriam uma relação de subordinação umas com as outras porque não haveria o que relacionar entre elas.

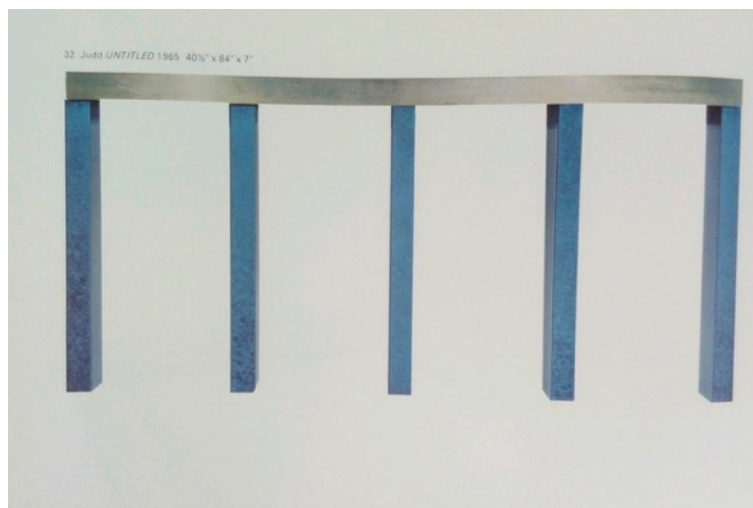


Figura 15 — Donald Judd, Sem Título, 1965, latão e ferro galvanizado, 102,8 x 213,3 x 17,9 cm. Fonte: Catálogo da Representação dos Estados Unidos da América para a VIII Bienal de São Paulo, 1965.

Logo de início o argumento do *todo* [*whole*] e seus pressupostos causaram certa confusão em Glaser, o qual não pareceu aceitá-los tão prontamente durante a entrevista supracitada. Hesitante, Glaser questionou Judd acerca de um trabalho específico em que o artista inevitavelmente construiu partes no interior do objeto artístico, na medida em que opunha uma barra horizontal a cinco barras verticais aparentemente pendentes desta barra principal, um trabalho que, de certo modo, contrariaria a dimensão não-relacional premente na fala de Judd. Pela descrição do entrevistador, a obra em questão tratava-se de *Sem Título* (figura 15), um dos trabalhos de Judd escolhidos por Hopps para integrar a representação estadunidense na 8ª Bienal de São Paulo. Judd respondeu este questionamento de Glaser da seguinte maneira:

Para mim, a peça com a barra de latão e as cinco verticais é acima de tudo aquela forma [*that shape*]. Não penso na barra de latão em oposição às cinco coisas, como Gabo ou Pevsner podiam obter um ângulo e depois outro apoiando-o ou relacionando-o com a diagonal. Além disso, as verticais estão penduradas na horizontal tanto quanto a apoiam, assim elas ficam presas lá. Não as considerei soltas como partes independentes. Se elas fossem mais longas e a barra de latão estivesse claramente pousada nelas, isso não me agradaria. (JUDD e STELLA, 2006, p.128)

Não é que não existisse composição nos objetos de Judd, ou nas pinturas de Stella, mas, para ambos os artistas, a arte deveria ser pensada em termos de descentralização e desierarquização dos elementos no interior da obra, a fim de que esse interior [o *dentro*] fosse descaracterizado e coexistisse na exterioridade da

estrutura, ou seja, presente em sua especificidade tautológica: “o que você vê é o que você vê” (JUDD e STELLA, 2006, p.131), afirmou Stella. É por esse motivo que, em “Specific Objects”, Judd chega a acusar Rothko de criar um espaço ilusionista no interior de suas pinturas, justamente por conferir uma espécie de energia vital a seus campos de cor, um processo inelutável à linguagem pictórica.



Figura 16 — Mark Rothko, *Sem Título (Violeta, Preto, Laranja, e Amarelo sobre Branco e Vermelho)*, 1949, óleo sobre tela, 2,07 x 1,67 m. Museu Guggenheim, Nova York.



Figura 17 — Kenneth Noland, *Beginning*, 1958, acrílica sobre tela, 2,28 x 2,43 m. Acervo do Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, D.C. © Kenneth Nolan.

Seria o caso, por exemplo, de *Sem Título (Violeta, Preto, Laranja, e Amarelo sobre Branco e Vermelho)*, de 1949, (figura 16), pintura na qual Rothko, ao estabelecer a justaposição de campos etéreos, semitranslúcidos e áreas opacas (como a faixa de tinta preta que divide o quadro horizontalmente), concebia, segundo Judd, uma notável contraposição à superfície plana e retangular da tela, neste caso reforçada pelo fundo uniformemente coberto por uma tinta amarela opaca sobreposta por um campo de cor amarelo iridescente, fatalmente criando um espaço “tradicionalmente ilusionista” (JUDD, 2016, p.99). Do mesmo modo, os círculos concêntricos de Kenneth Noland (1958), mesmo sendo mais literais que os campos de Rothko ou as superfícies de Pollock, criavam, na opinião de Judd, um movimento de avanço e recuo na medida em que um único círculo seria capaz de distorcer “a superfície em sua direção” de tal modo a construir “um pequeno espaço atrás dele” (Ibid., p.99). No caso de *Beginning*, 1958, (figura 17), Judd possivelmente identificaria um espaço

inelutavelmente ilusório a partir do efeito óptico causado pelos círculos concêntricos, em que o vermelho tende avançar e o azul tende a recuar. A propósito da pintura modernista vinculada ao Expressionismo Abstrato, sobretudo à *color-field*, Judd afirmou que

Exceto por um completo e invariável campo de cor ou de marcas, qualquer coisa localizada em um retângulo sobre um plano sugere algo *sobre* e *dentro* de outra coisa, algo a sua volta, o que por sua vez sugere um objeto ou figura em seu espaço. [...]. Campos [*fields*] também são geralmente ilimitados, e têm aparência de seções cortadas de algo indefinidamente maior. (JUDD, 2006, p.99)

De fato o enunciado de Judd, manifesto em “Specific Objects”, a respeito da pintura abstrata estadunidense do segundo pós-guerra havia sido recebido pela crítica — mais especificamente pela crítica de cunho formalista — de maneira hesitante por justamente contrariar os argumentos da autorreferencialidade do espaço pictórico modernista. No entanto, cabe notarmos que esse enunciado de Judd fora concebido a partir de uma estratégia discursiva que, sem dúvida, possuía algumas dissonâncias, ou aquilo que Georges Didi-Huberman chamou de *disjunção*, uma espécie de abismo que “trabalha nos intervalos do discurso e do objeto” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.69), entre o que o artista diz e o que ele faz.

Foi o que de fato Didi-Huberman empreendeu em *O Que Vemos e o Que Nos Olha*, de 1992, ao trabalhar justamente nessa disjunção, não encarando-a sob o ponto de vista do dilema — ou da necessidade de escolher entre a tautologia e a crença —, mas a partir do paradigma dialético, teorizando sobre jogo de contradições manifestos entre obras da Minimal Art e os discursos dos artistas, buscando ultrapassar o argumento da tautologia, presente na crítica contemporânea à Minimal. Para Didi-Huberman, o crítico de arte novaiorquino Michael Fried (1939), em seu ensaio “Art and Objecthood” (Arte e Objetividade), publicado na *Artforum* em junho de 1967, escolheu trabalhar justamente a partir do paradigma do dilema, opondo a literalidade defendida por Judd ao que chamou de teatralidade (*theatricality*) inerente aos objetos específicos. Neste ensaio, Fried descreveu a Minimal Art em termos de arte literalista (*literalist art*), afirmando que esse pretense discurso do espaço literal sustentado por Judd e Stella com efeito projetava, paradoxalmente, uma ideia diferente da experiência do espectador diante das obras expostas. É por essa razão que Fried inicia seu texto afirmando

A empreitada variadamente conhecida como Minimal Art, Arte ABC, Estruturas Primárias e Objetos Específicos, é amplamente ideológica. Ela busca declarar e ocupar uma dada posição — que pode ser enunciada por meio de palavras, e de fato tem sido assim formulada por seus principais praticantes. (FRIED, 1995. p.116, tradução nossa)²³

De certo modo, Fried identificou em seu texto (1995. p.125) a disjunção entre o enunciado do artista — aquele que declara e especifica a natureza de seus trabalhos — e a obra em si, ao afirmar o caráter ideológico dessa empreitada, caracterizando-a em termos de teatralidade, em oposição à noção tautológica de especificidade. Essa teatralidade diz respeito à relação entre o espectador, na qualidade de *sujeito*, diante da obra de arte literalista como *objeto*, em uma dada situação teatral de contemplação, que se passa em um tempo e lugar específicos, sendo o teatro “a negação da arte” (Ibid., p.125). No entanto, o crítico novaiorquino preocupou-se muito mais com a problemática que identificou nos enunciados de Judd, Stella e Robert Morris (1931-2018), do que empreender um comentário crítico mais apurado dos trabalhos que menciona neste artigo de 1967.

Todavia, mesmo em sua ânsia por nomear os equívocos da arte literalista criando novos conceitos a partir dos já existentes, Fried nos revela que a *ideia* não havia abandonado o processo de concepção da obra de arte (muito mais do que um simples processo de fatura da obra), como qual desejariam Judd e Stella. Pelo contrário, o conceito, em sua qualidade racionalista, se fazia presente nos discursos dos artistas com o objetivo de cancelar as qualidades tautológicas dos objetos que criavam. Na verdade a tautologia — uma figura de linguagem utilizada na retórica para reforçar a opacidade da mensagem — era uma forma de Stella reiterar, por meio da palavra, o conceito que envolvia suas obras, ao afirmar que “o que você vê é o que você vê” (*what you see is what you see*), utilizando, aqui, a repetição para conferir significado ao próprio enunciado e, por conseguinte, definir a natureza opaca e específica de suas obras.

Anne Cauquelin (2005, p.134) nos lembra que, apesar dos enunciados tautológicos dos artistas, é com a Minimal Art que “a letra, a importância da linguagem também se apagam e se mantêm discretamente por trás do processo”. As formas

²³ The enterprise variously known as Minimal Art, ABC Art, Primary Structures and Specific Objects is largely ideological. it seeks to declare and occupy a position — one that can be formulated in words, and in fact has been formulated by some of its leading practitioners.

geométricas especificamente expostas atuavam como objetos de auto-designação, pois, segundo Cauquelin, para os conceptualistas “a atividade de designação faz a obra existir enquanto tal”, uma vez que “designar é também mostrar”. (Ibid., p.137). Para a filósofa e historiadora da arte francesa, a dimensão conceptualista da Minimal Art reside não na linguagem (ou na designação por nomeação), mas no jogo espacial engendrado por suas formas específicas expostas (na designação por exposição), afirmando que

O espaço e o tempo se tornam as categorias principais, não tanto como suportes vazios e formais do trabalho, mas como sua própria substância. Conceituais no sentido kantiano, os minimalistas fazem surgir, permitem que sejam percebidos os conceitos *a priori* da percepção. (CAUQUELIN, 2005, p.137)

Para Rosalind Krauss, a Minimal concebeu seu teor conceptualista ao estabelecer um desvio na origem do significado, antes atribuído à qualidade expressiva da escultura moderna, do interior ilusionista da obra para o exterior específico do objeto. Ao observar a repetição como “uma forma de furtar-se a estabelecer relações” (KRAUSS, 2007, p.293) nas obras de artistas como Frank Stella, Donald Judd, Dan Flavin, Carl Andre, Robert Morris e Sol LeWitt, Krauss notara que essa reiteração da forma e dos intervalos nos objetos da Minimal correspondiam a uma exclusão da possibilidade de conferir significado ao ato de dispor e compor a estrutura (Ibid., p.293).

Neste contexto, Krauss menciona em “Duplo Negativo”, capítulo final do livro *Caminhos da Escultura Moderna* (1977), uma das obras de Judd presentes na 8ª Bienal de São Paulo, *Sem título (à Susan Buckwalter)*, de 1965, (figura 18), afirmando que “a mesmice das unidades e a regularidade dos intervalos” depreendidas das “fileiras de caixas afixadas na parede” (Ibid., p.293), ratificavam a ideia de estruturas não-relacionais, defendida pelos artistas da Minimal. Com este objeto, Judd construiu um espécie de enfileiramento de quatro caixas de ferro galvanizado, de aproximadamente 80 cm cada, com um intervalo de 10 cm entre as peças, cujas arestas superiores permanecem interligadas por uma barra oca de alumínio pintado perpassando toda a extensão horizontal da estrutura.



Figura 18 — D. Judd, *Sem título (à Susan Buckwalter)*, 1965, ferro galvanizado e alumínio pintado, 83,8 x 356,1 x 76,2 cm. Coleção Judd Foundation.

Krauss observa que, para os artistas da Minimal, o significado de suas estruturas não era interno, mas existia em uma exterioridade específica, não-privada (portanto, pública), na medida em que negavam uma “interioridade da forma esculpida”, diferentemente do que faziam os construtivistas russos Naum Gabo (1890-1977) e Antoine Pevsner (1884-1962), por exemplo, citados por Judd em sua entrevista à Glaser. Krauss elucidou que

Os significados no expressionismo abstrato dependiam da analogia entre a inacessibilidade do espaço ilusionista e a intensa experiência da privacidade do eu individual. Quando afirma que tais significados não são mais dignos de crédito, Judd está rejeitando uma noção do eu individual que supõe personalidade, emoção e significado como elementos existentes em cada um de nós separadamente. Como corolário de sua rejeição a esse modelo do eu, Judd pretende repudiar uma arte que baseia seus significados na ilusão, como uma metáfora daquele momento psicológico privilegiado (porque privado). (KRAUSS, 2007, p.308-309)

Mais a frente, Krauss afirma que os artistas da Minimal não negavam a existência do significado ao objeto artístico, mas buscavam reavaliar a origem desse significado na obra de arte a partir de novos pressupostos, forjando um desvio, para eles necessário, em direção à exterioridade da obra. Deste modo muito mais do que adotar um tipo de composição que, para esses artistas, vinculava-se à visualidade de tradição europeia, Krauss identificou que eles passaram a empregar uma série de estratégias composicionais na pretensão de expurgar os resquícios de uma vida interior da escultura. As progressões aritméticas de Judd, a exploração do peso e da

densidade dos materiais no espaço a partir das obras de Andre e as combinações numéricas criadas por LeWitt, são alguns dos exemplos “dessa estratégia de externalizar o significado da obra” (Krauss, 2007, p.324).

Eis, portanto, um pequeno fragmento referente à complexidade do caráter conceptualista da Minimal Art a partir de alguns dos enunciados mais proeminentes que tangenciaram essa questão. É bem certo que as discussões até então apresentadas sobre esse assunto jamais nos ofereçam uma resposta unívoca a respeito do papel do *conceito* nas obras e nos discursos dos artistas vinculados a esse movimento artístico. De igual modo, não se trata de atingir, aqui, um ponto pacífico nessa questão, mas apresentar, sumariamente, alguns dos principais aspectos da dimensão conceptualista da Minimal sob o olhar de teóricos, críticos e historiadores de arte que se debruçaram sobre este assunto.

2.2. A *Minimal Art* na 8ª Bienal: Contexto de Recepção

Como havíamos comentado no início deste capítulo, a apresentação da dimensão conceptualista da Minimal Art nos ajuda a elucidar alguns dos aspectos desse movimento que foram, de algum modo, negligenciados pela abordagem crítica de Hopps em relação às obras escolhidas por este curador para a representação estadunidense na 8ª Bienal de São Paulo. Em vista disso, na tentativa de investigarmos o contexto de recepção de obras referenciais da Minimal Art no Brasil, em ocasião da mostra de 1965, apresentaremos alguns dos principais comentários da recepção crítica brasileira que, em maior ou menor grau, ocuparam-se das obras dos artistas estadunidenses presentes na 8ª Bienal.

Essa investigação busca elencar argumentos fundamentais para a discussão a respeito da tensão interpretativa da Minimal Art no âmbito do que entendemos constituir a primeira recepção deste movimento no Brasil, em 1965. Considerando, pois, a problemática concernente ao contexto de enunciação de obras preambulares da Minimal Art, discutido no capítulo anterior, faz-se necessário pontuarmos que a Minimal a qual nos referimos no contexto desta primeira recepção diz respeito a obras referenciais de basicamente dois artistas comumente vinculados a este

movimento, desde o início de seu processo de historicização²⁴, a saber, Donald Judd e Frank Stella. Como podemos notar, algumas dessas obras preambulares — já apresentadas e discutidas em determinados momentos deste trabalho —, estão presentes nos comentários referenciais da crítica e da teoria contemporâneas à elas, posicionando-se no cerne de uma série de discussões substanciais a respeito de algumas das mudanças epistemológicas causadas pelo seu aparecimento, ao longo da década de 1960.

Deste modo, pensaremos, nas discussões a seguir, como essa pequena parcela da fortuna crítica da Minimal (apresentada no início deste capítulo) nos ajuda a entender a maneira pela qual este movimento foi (ou não) entendido por aqueles que o trouxeram ao Brasil na década de 1960 e, conseqüentemente, como as obras foram recebidas e compreendidas por alguns dos representantes da crítica brasileira especializada. Portanto, destacaremos, abaixo, duas dimensões desse contexto de recepção concebidas a partir do comentário crítico de dois especialistas, veiculados em jornais brasileiros de grande circulação, em ocasião da mostra de 1965, em São Paulo.

2.2.1. A Perspectiva da Crítica Brasileira

No decorrer do processo de levantamento das fontes primárias para esta pesquisa, notamos a ausência de um substancial comentário da crítica brasileira acerca da representação estadunidense na 8ª Bienal de São Paulo. Como já havíamos mencionado no início deste capítulo, compreendemos que a Minimal Art não poderia ter vindo ao Brasil nos termos, segundo os quais a conhecemos atualmente, porque, à época, o movimento enfrentava o início de um processo de historicização. Portanto, as bases classificatórias que hoje usamos para nos referirmos à Minimal, eram, em 1965, noções a serem desenvolvidas e trabalhadas, tanto pelos teóricos, historiadores e críticos, quanto pelos artistas.

²⁴ Cabe notar que esse processo de historicização dos artistas comumente vinculados à Minimal Art estadunidense — Donald Judd, Dan Flavin, Frank Stella, Sol LeWitt, Carl Andre e Robert Morris — ocorreu de maneira relativamente ágil, antes mesmo da virada da década de 1960 para 1970. Sem dúvida alguma, as múltiplas curadorias que ensejaram agrupar esses artistas sob as mais variadas alcunhas — haja vista a exposição *Primary Structures* de Kynaston Mcshine (1935-2018) no *Jewish Museum* de Nova York, em 1966 — desempenharam papel fundamental no processo de historicização da Minimal Art. A publicação de *Minimal Art: A Critical Anthology*, em 1968, livro organizado pelo crítico Gregory Battcock, chancelou este movimento com a compilação de ensaios e escritos de artistas e críticos acerca das discussões da Minimal, tornando-se leitura histórica referencial no assunto.

Consequentemente, nossa pesquisa dos exemplares da crítica brasileira tornou-se, ao contrário do que se poderia imaginar, um pouco mais afunilada quanto aos critérios de seleção. Demos, então, prioridade aos críticos que, diante do levantamento bibliográfico realizado até o presente momento, mencionaram diretamente (de maneira abrangente ou não) a representação estadunidense na 8ª Bienal de São Paulo, o que nos fez pensar na inclusão de comentários de alguns críticos estrangeiros que, com semelhante importância, voltaram-se para a presença desse conjunto de obras na mostra de São Paulo, em 1965.

2.2.1.1. A Querela Paris x NY

O comentário crítico de Laís Moura (anexo 8), publicado no jornal *O Estado de S. Paulo* em 02 de outubro de 1965 (figura 19), revela-nos uma perspectiva mais abrangente acerca da presença da delegação estadunidense na 8ª Bienal de São Paulo. Neste artigo, Moura dá enfoque à querela premente entre Paris e Nova York que se deu ao longo da década de 1960, considerando as Bienais — tanto a de Veneza, em 1964, quanto a de São Paulo, em 1965 — como verdadeiras arenas de embate artístico e, de certo modo, ideológico, entre ambos os centros irradiadores da arte contemporânea naquela década. A respeito do certame brasileiro, Moura afirmou que

Era de se esperar que o duelo Nova York — Paris que culminou na última Bienal de Veneza, tivesse prosseguimento neste ano, em São Paulo. O desenvolvimento da polêmica entre as duas metrópoles, tornada pública e notória nos *Giardini* venezianos, reflete a crise por que tem passado a arte na Europa e o surto criativo dos Estados Unidos. Esta situação que há alguns anos vem se definindo, é determinada por uma série de fatores de ordem econômica, social e estética. (MOURA, 1965, p.1)

Neste sentido, a análise de Moura parte do pressuposto de que a querela entre Paris e Nova York indicava uma espécie de sintoma mais profundo que, inevitavelmente, se manifestava, sobretudo, no confronto público de suas respectivas representações artísticas em certames internacionais, em especial nas Bienais de Veneza e São Paulo. A crítica brasileira elucida de maneira perspicaz, neste artigo intitulado “Paris x Nova York”, a maneira pela qual as tendências contemporâneas dos Estados Unidos engendraram, na primeira metade da década de 1960, o discurso da novidade a partir da reação à visualidade do Expressionismo Abstrato, criando obras que se opunham à expressividade e à subjetividade características deste movimento

artístico. Moura analisa esse deslocamento do eixo irradiador de Paris para Nova York sob dois aspectos principais: um fator de ordem artística e um fator de ordem econômica.

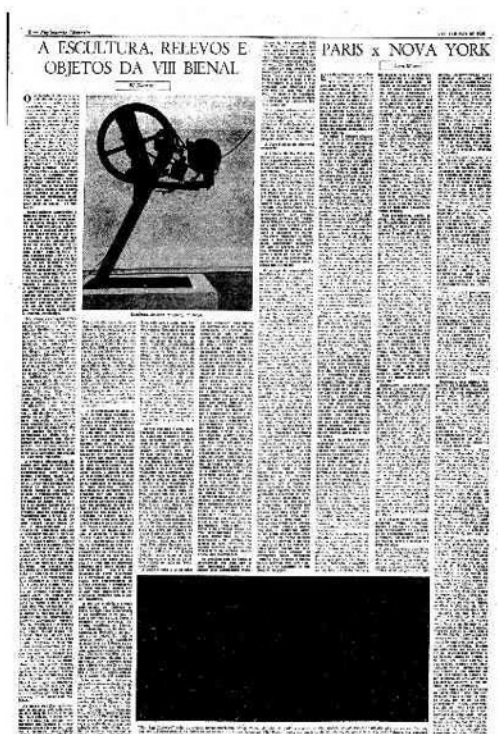


Figura 19 — Imagem dos artigos dos críticos Walter Zanini e Laís Moura, publicados no Caderno Literário do jornal *O Estado de S. Paulo*, em 02 de outubro de 1965.

O primeiro fator, de ordem artística, diz respeito ao que Moura denominou de “surto criativo dos Estados Unidos” (MOURA, 1965, p.1), tributário da recusa dos artistas vinculados às novas tendências da arte estadunidense, a partir de finais dos anos 1950, em ceder às chantagens da visualidade expressionista provenientes, sobretudo, da crítica de cunho formalista. Moura observou que esses artistas buscavam criar, com suas obras, uma determinada oposição à gestualidade e à subjetividade próprias do Expressionismo Abstrato que, de certo modo, perdia seu apelo emotivo diante da eclosão das tendências contemporâneas da Pop e da Op Art nos anos 1960. Vejamos o enunciado de Moura a este respeito:

Um fato de ordem artística propriamente dito que favoreceu, nos últimos anos, o surto criador nos Estados Unidos, foi a reação ao Expressionismo Abstrato. [...]. Era natural, portanto, que houvesse, como houve, uma vigorosa tendência para a criação de obras cuja

forma e espírito se opusessem aos anteriores. E, realmente, os movimentos mais recentes, tendem à forma fechada, a objetividade, a eliminação do sentimento, do sentido confessional e autobiográfico. (MOURA, 1965, p.1)

Neste momento inicial do texto, notamos uma sutileza no argumento de Moura, no qual a crítica tende a estabelecer uma certa diferenciação — sem, contudo, fazê-la explicitamente — naquilo que identificou como sendo uma corrente mais austera e não-referencial, relacionada à Op Art, em contraste a uma corrente neo-realista notadamente vinculada à Pop. É possível que, quando menciona as noções de “forma fechada” e “objetividade”, Moura tenha em mente os objetos específicos, opacos e tautológicos apresentados no bojo da delegação estadunidense para o certame de 1965, em São Paulo. Mas isso é algo que só podemos conjecturar. Todavia ao longo do texto esta dicotomia entre a Pop e a Op Art torna-se mais evidente, com o propósito de estabelecer uma relação causal entre a rivalidade dos centros irradiadores (Paris e Nova York) e os acontecimentos da 8ª Bienal de São Paulo, na qual o artista francês, Victor Vasarely (1906-1997), havia sido laureado com o Grande Prêmio do Júri.

A fim de discutir a maneira pela qual a querela entre Paris e Nova York evidenciava um embate estético, político e econômico, Moura traçou um caminho pautado na sucessão de eventos que culminaram na vinda e consequente premiação de Vasarely no certame brasileiro. Na verdade esse embate, para Moura, estava relacionado tanto ao receio parisiense em ocupar, neste período, uma posição secundária no circuito artístico internacional quanto ao triunfo, segundo ela momentâneo, da Pop nos Estados Unidos por intermédio de maciças estratégias publicitárias. Neste ponto, cabe considerarmos o segundo fator, de ordem econômica, identificado pela crítica, acerca do deslocamento da posição de centro irradiador artístico de Paris para Nova York. Este fator referia-se à formação de um mercado de arte contemporânea em Nova York que buscava ultrapassar o mercado europeu no que tangia à circulação das novas tendências. Sobre este ponto, Moura afirmou que

De início é preciso considerar que os grandes colecionadores de arte contemporânea são americanos. O maior poder aquisitivo, a valorização da obra de arte, o particular *status* social conferido por uma coleção, a ausência de tradição artística, o gosto pela arte e pelo novo, fazem com que nos Estados Unidos haja mais e melhores compradores de obras de arte atual do que na Europa, onde os

grandes colecionadores geralmente preferem os estilos de épocas passadas. (MOURA, 1965, p.1)

Para Moura, o grandes colecionadores do mercado artístico europeu davam preferência “aos estilos de épocas passadas” (Ibid., p.1), enquanto que o mercado estadunidense investia de maneira substancial nas tendências contemporâneas, fato que, segundo a crítica, corroborou para esse crescimento vultoso do mercado de arte novaiorquino. Segundo Moura, as estratégias adotadas pelos colecionadores estadunidenses foram de grande importância à formação desse mercado, destacando o método publicitário como o grande aliado dessa virada artística e cultural da Europa para a América. Sobre este assunto, a crítica explicitou que

Através da publicidade maciça são lançados novas correntes ou artistas, que tem carreira vertiginosa, mas que, em geral, logo entram em declínio. Exemplo de talento na tática de venda deu o *marchand*, Leo Castelli, por ocasião da campanha *Pop*. Embora acreditasse convictamente nos realistas que então surgiam, concordou em expor apenas Lichtenstein, deixando que Rosenquist organizasse sua primeira mostra na Green Gallery, que Andy Warhol expusesse na Stable Gallery e que Jim Dine se compromettesse com a Sidney Janis Gallery. (MOURA, 1965, p.1)

Moura deixa evidente, em momentos pontuais de seu texto, que as estratégias publicitárias de promoção das novas tendências artísticas, sobretudo da Pop, inevitavelmente encontrariam um rápido esgotamento, justamente por acreditar que esse método, comum à sociedade estadunidense imbuída pelo consumo de massa, garantia apenas um sucesso momentâneo dos artistas e suas obras. Sabemos que essa aposta de Moura não se concretizou, uma vez que a Pop estadunidense logrou êxito nas Bienais seguintes e, ainda hoje, desperta grande interesse em pesquisadores, especialistas e no público em geral. Todavia, devemos reconhecer que esse posicionamento é oriundo de uma perspectiva que não dispunha de um distanciamento histórico suficientemente crítico para cotejar elementos importantes dessa querela territorial à cena artística global da década de 1960.

No decorrer do artigo, Moura busca manter um certo tom de neutralidade, mas fica evidente que sua torcida pende para o lado dos franceses na medida em que observa, nas estratégias estadunidenses em relação aos certames internacionais, especialmente em Veneza, uma conduta antiética por parte dos representantes dos Estados Unidos. Moura elucidou que

De toda esta situação é significativa a maneira como se criou e evoluiu a questão de Veneza. Tudo indica que os Estados Unidos se colocaram na ofensiva, enquanto a França permaneceu na defensiva. Esta, ao que parece, não teve a mesma intenção competitiva ao entrar no certame. Sentiu-se por isto um tanto traída e indignou-se com a supremacia espalhafatosa e flagrante conquistada pelo adversário. Segundo os observadores franceses, os americanos excederam, em ousadia e desrespeito ético, a todas as expectativas. (MOURA, 1965, p.1)

De acordo com a crítica, alguns fatores agravantes no decorrer do certame veneziano intensificaram o embate entre Paris e Nova York de maneira irreversível. Em primeiro lugar, Moura destacou que a delegação estadunidense, sob o comando do comissário Alan Solomon (1920-1970), havia ficado descontente com as dimensões do pavilhão designado a ela, providenciando de imediato uma extensão não acordada anteriormente com a organização da Bienal de Veneza, ocupando uma área do antigo consulado dos Estados Unidos. Obviamente, essa atitude tida como excessiva, criara uma indisposição não só com a delegação francesa, ratificando o argumento de Moura quanto à posição *ofensiva* adotada pela representação dos Estados Unidos.

Além dessa atitude, Moura pontua que, durante a abertura da mostra estadunidense oferecida à imprensa, um opúsculo havia sido distribuído aos presentes, no qual vinha impressa a seguinte frase de Solomon: “O fato de que o centro artístico do mundo deslocou-se de Paris para Nova York é reconhecido em todo lugar” (SOLOMON apud MOURA, 1965, p.1). Como relembrou a crítica, o comissário estadunidense antecipou e refutou as contestações que sem dúvida chegaram a ele em decorrência dessa ousada afirmação respondendo “calmamente que estava apenas repetindo o que os europeus lhe afirmavam em Nova York” (Ibid., p.1). Outro motivo que contribuiu para o acirramento da disputa entre os centros artísticos foi o fato de que não havia, entre os membros do júri de premiação, nenhum representante francês. Mas, segundo Moura,

Tais precedentes, porém, teriam tido mínima repercussão, se Rauschenberg não houvesse ganhado o grande prêmio de Veneza. Era unânime o acordo quanto à qualidade plástica e à vitalidade da obra do artista premiado. Da mesma forma, era esperado que a láurea máxima coubesse naquela Bienal aos Estados Unidos, pelo que há alguns anos vem realizando no campo das artes plásticas, particularmente com o Expressionismo Abstrato, quando produziu obras do mais alto valor no contexto da arte moderna. (MOURA, 1965, p.1)

Diante desta trama, os críticos franceses só poderiam externar suas queixas em relação aos requisitos do certame que, segundo eles, deveriam ter sido preenchidos por Rauschenberg: ser um artista com carreira consolidada e, conseqüentemente, não ser tão jovem como acreditavam que era (à época Rauschenberg tinha 39 anos de idade). No entanto, Moura compreende que essa crítica dos franceses em relação a Rauschenberg abrangia uma questão mais profunda, tangenciando um ponto de especial interesse para nossa investigação. Segundo Moura,

Nas entrelinhas de todos os ataques publicados, lê-se que a ofensa maior e fundamental foi o reconhecimento oficial de um novo élan no campo das artes plásticas, originado em domínio rival e independente da escola de Paris. O conflito de gerações — a mais velha ressabiada com o sucesso da mais jovem e esta revoltando-se e reagindo contra aquela — é aqui agravado por ter o filho artístico adotivo, que são os Estados Unidos em relação à França, desvinculando-se dos pais, procurando seu próprio caminho e por nele ter vencido. (MOURA, 1965, p.1)

O receio dos franceses quanto ao que Solomon denominou “deslocamento do centro artístico do mundo” (SOLOMON apud MOURA, 1965, p.1), era evidente e Moura assinalou, em sua análise sobre este assunto, como esse golpe havia sido duramente recebido pela comunidade artística francesa. Além da impressão de uma atitude desleal deixada pelos estadunidenses nos acontecimentos relativos à Bienal de Veneza, em 1964, de acordo com Moura, os franceses observavam, indignados, esse deslocamento do eixo artístico da Europa para os Estados Unidos sob fortes ataques negativos à sua tradição pictórica e escultórica. Moura pontuou que, por mais que os artistas parisienses ainda se apoiassem “em valores já sobejamente reconhecidos”, era inegável que as novas tendências artísticas, sobretudo àquelas desenvolvidas nos Estados Unidos, fossem “herdeiras diretas da arte européia”, em especial da arte que era “produzida em Paris.” (Ibid., p.1).

Em relação a essa inquietude dos franceses quanto à posição secundária por eles ocupada na cena artística internacional, a historiadora da arte Maria de Fátima Morethy Couto observou que a atuação do crítico francês Pierre Restany (1930-2003) viu-se entrelaçada a esta questão, sobretudo se considerarmos sua visão crítica a respeito das bienais internacionais no decorrer dos anos 1960. De acordo com Couto,

Restany empreende sua análise das bienais de arte dos anos 1960 a partir de uma perspectiva acentuadamente francesa (ou mesmo parisiense), que advoga pela necessidade de reconhecimento da atualidade da produção artística de seu país ao mesmo tempo em que reconhece a posição secundária por ele ocupada no circuito artístico internacional daquele momento. (COUTO, 2018, p.3544)

A crítica de Restany à 8ª Bienal de São Paulo deu especial enfoque à polêmica envolvendo a premiação desta mostra. Para Restany, além de ter sido um evento monótono e “como de repouso” (RESTANY apud ZANINI, 1965, p.1), a 8ª Bienal falhou em sagrar o prêmio principal a dois artistas com produções tão diferentes. Citado por Ivo Zanini em uma nota para o jornal *Folha de S. Paulo*, (anexo 9), Restany afirmou que o júri deveria “optar por um único nome”, afirmando que “quando dois ou três nomes estão historicamente e artisticamente capacitados ao prêmio, claro que se torna indispensável um levantamento sério e rigoroso de cada um deles: um há de sagrar-se” (Ibid., p.1).

Com esta crítica, Restany coloca-se diante de um dos principais debates que envolveram esta edição da Bienal de São Paulo. A 8ª Bienal foi a última a dividir a premiação entre artistas brasileiros e estrangeiros, e este fato pode estar direta ou indiretamente relacionado às discussões a respeito da controversa maneira de premiar os artistas participantes da mostra. O júri de premiação de artes plásticas fora constituído por 24 membros, entre críticos, comissários dos países participantes e artistas *hours concours* que integravam a mostra.

Os premiados brasileiros foram Sérgio Camargo com o prêmio de escultura, Maria Bonomi com o de gravura, Danilo di Prete (1911-1985) com o de pintura e Fernando Odrizola (1921-1986) com o de desenho. Os premiados internacionais foram o italiano Alberto Burri (1915-1995) e o franco-húngaro Victor Vasarely, ambos dividindo o Grande Prêmio e o Conjunto da Obra, bem como a chilena Marta Colvin (1907-1995), o japonês Kumi Sugai (1919-1996), o espanhol Joan Ponç (1927-1984) e o esloveno Janez Bernik (1933-2016), respectivamente com os prêmios de escultura, pintura, desenho e gravura.

Como nos chamou atenção o crítico de arte Mario Pedrosa (1900-1981), em seu texto de 1970, “A Bienal de Cá para Lá”, os acordos políticos e a influência direta dos *marchands* tendiam a enfraquecer a cada edição do evento os próprios objetivos e critérios da premiação (PEDROSA, 2015, p.496). Com a 8ª Bienal isso não foi

diferente. Em carta enviada à organização da mostra, críticos e comissários estrangeiros encabeçados pelo influente curador sueco Pontus Hultén (1924-2006), então diretor do Museu de Arte Moderna de Estocolmo e também membro do júri de premiação em 1965, chamaram atenção para o fato de que “de maneira alguma o júri internacional de premiação poderia ser constituído por comissários”, aludindo à questão da presença inoportuna de representantes das delegações estrangeiras participantes da mostra, “cuja missão, nos júris, não iria além de defender interesses de galerias de arte que, veladamente, representavam” (HULTÉN apud ZANINI, 1965, p.6)²⁵.

O júri internacional — presidido pelo comissário da delegação francesa, o crítico de arte Jacques Lassaigne (1911-1983) —, estava claramente dividido entre um bloco de jurados europeus, que apoiava a vitória de Vasarely, e um bloco de jurados latino-americanos que, por sua vez, oferecia total apoio a Burri, ambos os artistas com produções bastante divergentes. O prêmio foi, então, partilhado entre eles e os protestos começaram a surgir na imprensa nacional e internacional. A carta de Pontus Hultén endereçada à Matarazzo propunha uma redução do número de componentes do júri para 7 especialistas, todos obrigatoriamente críticos de arte, representantes dos cinco continentes, de reconhecida e sólida carreira.

Restany mostrou-se contrário a presença de comissários das delegações participantes da mostra no júri de premiação, a exemplo do comissário da delegação estadunidense Walter Hopps. Mesmo sem fazer menção direta ao curador californiano, sem dúvida Restany mirava, com esta crítica, tanto a representação dos Estados Unidos na 8ª Bienal de São Paulo (sobretudo se consideramos o conflito encadeado na Bienal de Veneza, no ano interior), quanto a necessidade de uma láurea unânime do francês Vasarely, corroborando a afirmação de Couto acerca da perspectiva parisiense de Restany baseada na defesa da arte parisiense.

Acerca da representação estadunidense na 8ª Bienal de São Paulo, Restany furtou-se a um breve comentário, observando que “os EUA, por exemplo, não haviam

²⁵ Até o presente momento da pesquisa não obtivemos acesso à carta supracitada. O texto que citamos aqui é do crítico de arte Ivo Zanini referenciando a fala de Hultén em nota publicada na *Folha de S. Paulo* no dia 09 de setembro de 1965 sob o título de “Críticos e estrangeiros: restrições à Bienal”. Ver também nota do *New York Times* “Rift over Judging Imperils Art Show”, publicada em 09 de setembro de 1965.

trazido suas realizações mais recentes nos campos da *pop* e da *op-art*, o que forçosamente deveria ter ocorrido com outros países, talvez preparando-se para Bienal de Veneza no próximo ano.” (RESTANY apud ZANINI, 1965, p.1). Este comentário de Restany nos releva de que maneira as escolhas curatoriais de Walter Hopps foram recebidas pela crítica, tanto estrangeira como brasileira, pois, de fato, uma expectativa pela presença de obras referenciais da Pop e da Op Art estadunidense tornou-se premente. Esta expectativa de Restany coaduna-se à fala de Laís Moura no artigo supracitado, em que o posicionamento da crítica brasileira — apesar de não citar a colocação de Restany quanto à representação dos Estados Unidos — de certo modo se emparelha ao crítico francês quando associa dois artistas estadunidenses presentes na mostra brasileira de 1965, Larry Poons e Frank Stella, à eclosão da tendência da Op Art em Nova York, tributária das pesquisas visuais européias. Nesta perspectiva, Moura afirmou que

A *Op Art* propriamente dita, a que foi lançada nos Estados Unidos em momento de queda comercial da *Pop Art*, apresenta feições próprias e o tom local. Assim, unifica-se e diferencia-se das manifestações européias. Nela se imprimem as características da arte americana contemporânea, que rapidamente vem definindo-se. São evidentes a liberdade e o arrojo que fazem desrespeitar a todo e qualquer conceito e ir além das formulações e da forma iniciais; a ampliação de dimensões e de estrutura; as cores frescas e puras em contrastes violentos. Menos programática, menos bem comportada, menos preocupada com os problemas de percepção, a *Op* americana começa a abrir nova frente para a arte de tendência construtivo-visual. Ilustrando esta última vanguarda, os Estados Unidos enviaram à Bienal paulista obras de dois de seus principais representantes: Frank Stella e Larry Poons. (MOURA, 1965, p.1)

Cabe notarmos que, ao mesmo tempo que identifica Frank Stella sob o signo da Op Art, Moura reconhece que há algo em seus trabalhos que o aparta dessa tendência, sobretudo se consideramos que as pinturas de Stella eram frequentemente comparadas às de Vasarely. Logo no início de sua entrevista à Glaser, o próprio Stella reconhece que, visualmente, havia uma espécie de pseudomorfismo²⁶ comum

²⁶ A noção de pseudomorfismo aqui empregada é tributária do conceito desenvolvido por Yves-Alain Bois a partir do termo pseudomorfose, utilizado primeiro por Erwin Panofsky (1892-1968) em seu livro *Tomb Sculpture*, de 1964. Segundo Bois, Panofsky definiu este termo como “o surgimento de uma forma A, morfológicamente análoga, ou mesmo idêntica a uma forma B, que, no entanto, não mantém relação alguma do ponto de vista genético” (PANOFSKY apud BOIS, 2007, p.13). Portanto, pseudomorfismo seria, para Bois, a operacionalização da pseudomorfose equivocadamente identificada entre pares aparentemente análogos que, todavia, não compartilham significados análogos. Como afirmou Bois, “o fato de dois objetos parecerem iguais não significa que eles têm muito em comum — muito menos o mesmo significado” (BOIS, 2007, p.27).

aos discursos que aproximavam sua produção visual às pinturas deste artista francês, pontuando nesta entrevista o seguinte:

Stella: Existem conexões óbvias. Você está sempre ligado a alguma coisa. Estou ligado à pintura mais geométrica, ou mas simples, mas a motivação não tem nada a ver com aquele tipo de pintura geométrica européia. Acho que a comparação óbvia com o meu trabalho seria Vasarely, e não conheço nada que eu goste menos.

Glaser: Vasarely?

Stella: Bem, o meu trabalho tem menos ilusionismo que o de Vasarely, mas o *Groupe de Recherche d'Art Visuel* [GRAV] na verdade pintou todos os *patterns* antes de mim — todos os motivos [*designs*] básicos que estão na minha pintura —, não da mesma forma que fiz, mas se pode encontrar os esquemas dos esboços que fiz para as minhas próprias pinturas no trabalho de Vasarely e desse grupo na França, nos último sete ou oito anos. (STELLA E JUDD, 2006, p.123)

Quando Stella assinala que há, em geral, o reconhecimento de uma certa semelhança entre os motivos (*designs*) visuais por ele utilizados e os padrões (*patterns*) empregados por Vasarely e os membros do GRAV²⁷, o artista inevitavelmente acusa esses comentários de incorrerem em uma pseudo-semelhança, que se manifesta nesta aproximação pela aparência superficial das formas, própria das abordagens formalistas. Vejamos um exemplar da obra do artista francês apresentado na 8ª Bienal de São Paulo. *Riu Kiu*, de 1956 (figura 20), foi uma das pinturas de Vasarely que se destacou do conjunto apresentado pelo artista, circulando como uma obra-símbolo do evento em jornais e revistas de grande alcance no país. Esta obra, provavelmente a primeira de uma série denominada *Riu Kiu*, apresenta os padrões geométricos, mencionados por Stella, que se tornaram referenciais da pesquisa visual de Vasarely, vinculada à Op Art. O padrão desta tela é formado pela repetição de linhas negativas e positivas (brancas e pretas), organizadas em diferentes sentidos, conferindo à superfície uma textura óptica singular.

²⁷ O *Groupe de Recherche d'Art Visuel* (Grupo de Pesquisa de Arte Visual), ou GRAV, constituiu-se em um grupo colaborativo de artistas criado por volta de 1960, na França, cujas pesquisas individuais convergiram em direção a “uma vertente mais conceitual da pintura” referente a um “espírito de investigação formal” (PUGLIESE DE CASTRO, 2013, p.124). Os artistas do GRAV trabalhavam, sobretudo, com obras vinculadas à arte cinética e à arte óptica. Participaram desse grupo artistas como Julio le Parc (1928), argentino com trabalhos ligados à Op e arte cinética, François Morellet (1926-2016), francês ligado à opacidade tridimensional e Vera Molnár (1924), húngara pioneira da arte computacional.



Figura 20 — Victor Vasarely, *Riu Kiu*, 1956, óleo sobre tela, 1,30 x 1,95 m.



Figura 21 — F. Stella. *“Tampa”*, 1963, chumbo vermelho sobre tela, 243,8 x 243,8 m. Coleção Privada.

Paralelamente a esta pintura, observemos a obra *“Tampa”*, de 1963 (figura 21), de Frank Stella, apresentada ao público brasileiro no contexto da delegação estadunidense para a 8ª Bienal de São Paulo. Nesta obra, Stella concebe um padrão geométrico a partir da repetição de linhas positivas em contraste às finas linhas negativas (como ausências de cor, evidenciado o fundo da tela), seguindo o arestamento não-convencional do quadro de grandes dimensões. Todavia, diferentemente de Vasarely, o artista estadunidense se afasta da criação de um espaço ilusório, que tende a jogar com a optividade e a percepção do observador, ao criar uma estrutura específica (acentuada pelo contraste entre a pintura óptica de Vasarely), cujas extremidades apontam a um movimento de expansão e, portanto, buscam exteriorizar sua própria visualidade.

Observando as duas obras em justaposição, torna-se clara a recusa de Stella no tocante as aproximações, tidas por ele como equivocadas, de sua obra com as pinturas de Vasarely. É o que, de certo modo, Moura empreende em sua breve análise a respeito das obras de Stella quando as identifica sob a alcunha de Op Art, ao passo que estabelece uma diferenciação entre a versão estadunidense e a tendência de origem européia, postulando que a Op nos Estados Unidos, preocupava-se menos com questões ópticas do que com a abertura a uma

visualidade construtiva. Talvez a ausência de um aprofundamento crítico nessa leitura paradoxal da obra de Stella seja o elemento primordial omissa na abordagem de Moura sobre as obras desse artista.

Ainda que seu argumento deixasse entrever um desvio interno da Op Art estadunidense em relação às questões tratadas pela optividade de Vasarely, por exemplo, Moura insiste nessa classificação das obras de Stella, afirmando que o artista havia sido escolhido para integrar a 8ª Bienal de São Paulo como um dos principais representantes dessa tendência. Moura finalizou seu enunciado de maneira a destacar a presença da “potência artística que é Vasarely” (1965, p.1), afirmando que essa presença consistiu na resposta francesa às atitudes antiéticas e desleais da delegação estadunidense no certame veneziano, no ano anterior. A premiação de Vasarely é vista, por Moura, com notável entusiasmo, mostrando que a láurea havia sido conferida a “um artista de real envergadura, quase sexagenário, que há trinta anos coloca e resolve problemas hoje considerados de vanguarda.” (Ibid,p.1).

Portanto, a querela entre Paris e Nova York nos revela pontos essenciais da disputa ideológica entre Estados Unidos e Europa, sob a perspectiva de uma crítica brasileira que aborda parte das obras da delegação estadunidense da 8ª Bienal de São Paulo à luz de fatores artísticos, culturais e econômicos que, como pudemos observar, ajudaram a desencadear este intenso debate do deslocamento do eixo artístico irradiador de uma cidade para outra. O receio da comunidade artística francesa diante do êxito do mercado artístico estadunidense ao longo da década de 1960 nos ajuda a compreender os acontecimentos que precederam a premiação de Vasarely no certame brasileiro, em 1965, e de que maneira essa láurea corroborou à predileção da abstração óptica do artista francês no contexto artístico brasileiro deste período. De fato tratava-se de uma disputa mais abrangente que concebeu a 8ª Bienal de São Paulo como uma arena de embates artísticos e discursivos.

2.2.1.2. Um Duplo Silêncio

Se o enunciado de Moura nos revela uma classificação problemática de algumas das obras preambulares da Minimal Art, temos no comentário do crítico de arte brasileiro Walter Zanini uma perspectiva menos taxonômica desse mesmo conjunto

de obras trazido ao Brasil no bojo da 8ª Bienal Internacional de São Paulo. Sob o título “A escultura, Relevos e Objetos da VIII Bienal” (anexo 10), artigo publicado em 02 de outubro de 1965 no suplemento literário do jornal *O Estado de S. Paulo*, (figura 19), Zanini propõe um panorama global dos caminhos da tridimensionalidade a partir das novas tendências apresentadas nesta edição da Bienal. O crítico inicia seu texto afirmando que

O momento é de excepcional vitalidade para as formas de criação realizadas na matéria tangível. Há cinco ou seis anos era frequente na crônica especializada e nas discussões em museus e galerias a referência ao estado de prostração do objeto esculpido que depois de devorar o pão da miséria por mais de dois séculos continuava sendo subalterno à pintura desde as origens da arte moderna. (ZANINI, 1965, p.1)

De certo modo, Zanini verbaliza, neste trecho, as intenções de Judd e Stella expostas na entrevista à Glaser, em 1964, em que os artistas — em vários momentos, mal-interpretados — buscavam abordar um certo *estado de prostração* e uma determinada condição *subalterna* da escultura em relação a tradição pictórica moderna de origem européia, noções, como vimos, levantadas pelo crítico brasileiro. Zanini inicia este seu enunciado (1965, p.1), de tom notadamente ensaístico, declarando que a escultura, por mais “débil e vagarosa” que fosse, no que tangia às transformações de suas bases epistemológicas, sempre foi de capaz de articular-se “ativamente aos problemas criativos e dar uma contribuição prodigiosa às ideias do presente” (Ibid., p.1). Na verdade, Zanini destaca que essa característica constitui-se ao mesmo tempo em sua maior debilidade e sua mais proeminente virtude.

Muito embora Zanini buscasse empreender um comentário pontual sobre os conjuntos de obras das diferentes delegações reunidas no pavilhão do Ibirapuera, fica evidente que as precisas observações do crítico dizem respeito a um agenda particular que se anuncia logo nos parágrafos iniciais do texto:

Nestas últimas temporadas, a situação começou a mostrar índices de transformação e certos postos de comando da fenomenologia artística passaram a escapar abertamente das mãos exercidas dos pintores. Não significa isto que os escultores tenham se apoderado das rédeas do animal feroso. A questão na verdade tem maior complexidade. O que estamos assistindo é a mútua interferência crescente das artes, é um comércio vertiginoso em que permutas técnicas e expressivas se realizam livremente, confundindo as antigas distinções classificatórias. Desfazendo-se os limites entre pintura e escultura forçou-se o caminho para uma arte que se quer

impor enquanto universalidade de meios, pela pluralidade de vivência, pelo aproveitamento comum de experiências até há pouco quase sempre fechadas numa espécie de autonomia escolástica. (ZANINI, 1965, p.1)

Neste trecho, fica clara a maneira pela qual Zanini verifica, com certa presteza, a premência das discussões acerca da diluição das fronteiras entre as categorias artísticas de pintura e escultura, a partir do que observou nas variadas tendências reunidas na 8ª Bienal de São Paulo (figura 22). De fato, esta edição Bienal de São Paulo ficou marcada pelo ecletismo da proposta curatorial, indicando que a reunião de muitas das novas tendências artísticas contemporâneas havia atingido tal ponto, que o interesse desta exposição vinculou-se ao fato de que ela não havia se caracterizado por uma única tendência dominante (a exemplo da Bienal seguinte, em 1967, conhecida como a “Bienal da Pop”).



Figura 22 — Vão central da 8ª Bienal. Nota-se que à esquerda da escada-rolante (localizada no centro da imagem) é possível ter um vislumbre da escultura de chão *Aqui II*, de Barnett Newman. Fotografia de © Athayde de Barros. Arquivo Wanda Svevo.

No entanto, Zanini deixa clara sua posição crítica em relação a este ecletismo visual notando que, apesar da importância da profusão de tendências contemporâneas num evento do porte da Bienal Internacional de São Paulo, à proposta curatorial faltava um trato mais fecundo e proveitoso em relação ao diálogo estabelecido entre a produção de ponta da contemporaneidade e as obras vinculadas às vanguardas históricas. Acerca disso, o crítico afirmou que, exposições reunindo “alternativas de hoje entrosadas com retrospectivas de etapas recentes e emuladoras”, se bem

engendradas, “dariam sem dúvida uma atmosfera de excepcional interesse para a Bienal brasileira.” (ZANINI, 1965, p.1). Zanini logo identifica que essa profusão de tendências, por mais generosa que fosse, ainda privilegiava a categoria de pintura, alegando que enquanto “os pintores cobrem as distâncias a percorrer”, de maneira inversa, “os escultores e os que já não o são tem as suas bases e recintos pouco povoados.” (Ibid., p.1).

Deste modo, o crítico empreende um percurso expositivo (como se estivesse apresentando ao leitor o trajeto por ele percorrido nas sinuosas curvas do moderno pavilhão do Ibirapuera), na tentativa de apresentar as novas tendências que, para ele, mereciam destaque no que tangia aos esforços por elas realizados no âmbito da diluição das fronteiras entre a pintura e a escultura. Cabe notarmos que Zanini constata, de antemão, que a presença da tridimensionalidade — sobretudo se comparada à presença da pintura e, em geral, da bidimensionalidade — permanecia exígua, mesmo diante da profusão de novas tendências artísticas. Sobre a expografia do evento, Zanini descreve que não havia

Nenhuma escultura, na França, na Alemanha, na Bélgica, na Áustria, na Holanda e em muitos outros países. Em todo o terceiro andar, não excluindo o meandros de Labisse, as salas e corredores nos oferecem uma angustiada sensação de vazio. Um único escultor de valor internacional domina ali o ambiente nas representações por países: o sueco Eric Grate. Mas alguns países sul-americanos e no Brasil, particularmente, a classe não foi esquecida. (ZANINI, 1965, p. 1)

É palpável a angústia do crítico quanto à ausência da tridimensionalidade nas delegações europeias mencionadas acima, visto que, diante da virada conceitual sofrida pelas práticas escultóricas nos últimos anos — identificada por Zanini como a *confusão nas distinções classificatórias* de outrora — essa escassez não coincidia com as diversas questões levantadas por artistas (antes escultores, agora despojados dessa distinção), ao redor do mundo, em torno dos problemas da escultura na contemporaneidade. Notemos a maneira pela qual Zanini reconhece, orgulhosamente, a diligência dos países da América do Sul em apresentar o que denominou a *classe* tridimensional. Deste modo, a análise do crítico parte em busca da identificação de objetos, esculturas e relevos (as três categorias do tridimensional elencadas por Zanini neste texto), presentes na 8ª Bienal, de maneira a apresentar a

variedade discursiva que, sem dúvida, acompanhava a heterogeneidade das obras das diversas delegações.

Após sua breve incursão pela tridimensionalidade de algumas das representações européias, Zanini chama atenção para a mostra dos Estados Unidos, afirmando o seguinte:

A representação norte-americana foi preparada pelo jovem e competente diretor do Museu de Pasadena, Walter Hopps. À exuberância, ao grito mesmo das esculturas enviadas pelos Estados Unidos na outra bienal, ele soube opor uma nova problemática de criação no seu país, ou seja, essas obras de frialdade temperamental por ele definidas em termos de pintura mas sem perder de vista a concreticidade aliás não referencial dos objetos. (ZANINI, 1965, p.1)

Esta fala de Zanini elucida alguns aspectos principais de seu posicionamento frente às discussões da nova escultura, sobretudo à tridimensionalidade estadunidense apresentada na 8ª Bienal, tópicos de grande importância para nossa investigação. Ousemos pensar que Zanini, ao circular pelas curvas sinuosas do Pavilhão da Bienal, caminhasse ávido à procura de obras eminentemente tridimensionais, sejam quais elas forem, nos espaços dedicados às delegações estrangeiras. Já nos é sabido que o crítico sentiu-se angustiado com o vazio das salas e corredores que, como pudemos notar (figura 22), acomodavam uma grande quantidade de trabalhos bidimensionais, que, para Zanini, acentuavam ainda mais a inelutável ausência de obras tridimensionais no certame brasileiro.

Observando o conjunto de obras trazido pela delegação estadunidense para esta edição da Bienal de São Paulo (anexo 1a), é possível notar que, a grande maioria dos trabalhos presentes nessa exposição consistia em estruturas bidimensionais, notadamente pinturas de grandes dimensões, acompanhadas por alguns poucos objetos (mais precisamente treze estruturas tridimensionais). Portanto, nos resta questionar a posição de Zanini diante desta delegação que, sobejamente, apresentava obras bidimensionais de grande escala e, de igual modo, assinalar alguns dos fatores que induziram a inserção da delegação estadunidense nessa rota da nova tridimensionalidade traçada pelo crítico em seu enunciado.

Zanini notadamente elogia o trabalho realizado por Hopps em sua tentativa de opor o conjunto de obras por ele escolhido à *exuberante* representação estadunidense na 7ª Bienal de São Paulo, em 1963, na qual o expressionista abstrato Adolph Gottlieb

havia sido laureado com o prêmio internacional de pintura. O crítico brasileiro reconhece o trabalho do curador californiano no que tangia a apresentação de uma “nova problemática de criação no seu país” (Ibid., p.1) — ainda sem nome —, em contraposição àquela apresentada no certame anterior, sob a liderança do crítico estadunidense Michael Friedman (anexo 3). Adjetivando esse conjunto ainda anônimo de obras sob a alcunha de uma frialdade temperamental, Zanini passa ao largo da necessidade de empreender um exercício classificatório com as obras da delegação estadunidense. Deste modo, o crítico elege, no espaço que lhe é permitido discursar, três artistas desse conjunto de obras, assinalando que

O próprio Newman cujo absolutismo é de não confundir-se ao racionalismo construtivista, tem a sua forma de escape do plano ao lançar mão desses trilhos e barras imensos que ergue em posição vertical como totens de uma civilização sem magia. Nos objetos rigorosamente geométricos de Larry Bell, até a água-forte é introduzida. São relicários de cor feitos para os olhos e não para os transportes místicos. (ZANINI, 1965, p.1)

Em sua incursão pelos caminhos mais recentes da tridimensionalidade, o crítico brasileiro pontua os trabalhos de Newman, Bell e Judd, enumerando as qualidades que, para ele, fazem desse conjunto de objetos, esculturas e relevos exemplares característicos da frialdade temperamental por ele designada. À Zanini não interessa classificar, mas elencar os pressupostos conceituais mais prementes que se pode depreender em uma rápida leitura desses objetos. Ao mencionar a única peça tridimensional de Newman no grupo de obras apresentado por este artista, Zanini inicia seu comentário reforçando o argumento enfático de Newman — discutido no primeiro capítulo deste trabalho — sobre o distanciamento de uma leitura, por um lado racionalista e, por outro, exclusivamente empírica de suas obras. Zanini identifica que, a maneira pela qual Newman ousa escapar da bidimensionalidade é lançando mão da construção de estruturas verticalizadas, como *Aqui II*, (figura 23)²⁸, escultura de uma série homônima entre 1950 e 1962, em que o artista constrói, segundo Zanini, “um totem” abstrato para “uma civilização sem magia”. (Ibid., p.1).

²⁸ Cabe notar que o catálogo organizado por Hopps informa que a obra que veio ao Brasil foi *Aqui I (à Marcia)*, todavia, as figuras 22 e 26 desta pesquisa (p.90 e 96, respectivamente) nos mostram que a obra que, de fato, veio para a 8ª Bienal foi *Aqui II [Here II]*, de 1965. Deste modo, por estamos tratando da perspectiva de Zanini diante das obras expostas no Pavilhão da Bienal, optamos por inserir a segunda obra.



Figura 23 — B. Newman, *Aqui II*, 1965, bronze fundido, 2,89 x 2,0 x 1,30 m. The Barnett Newman Foundation New York.



Figura 24 — L. Bell, *Eclipse*, 1965, vidro pintado e metal, 30,4 x 30,4 x 30,4 cm. Acervo da Galeria Hauser & Wirth, Los Angeles.

Observando os objetos rigorosamente geométricos de Bell, Zanini aponta para a qualidade eminentemente perceptual dos cubos e paralelepípedos do artista, cujo trabalho tende a apartar-se de uma vontade metafísica da percepção, como verdadeiros "relicários de cor feitos para os olhos e não para os transportes místicos", especificamente opacos (no jogo mesmo de suas transparências rebatidas) feitos para o deleite e devoção do indivíduo da tautologia, e não ao indivíduo da crença, mencionado por Didi-Huberman (2010, p.37). Interessante notar que essa frialdade identificada por Zanini nas obras tridimensionais dos artistas da delegação estadunidense, aproxima-se, de algum modo, do conceito de especificidade desenvolvido por Judd no que tangia a não-referencialidade e a austeridade tautológica desses objetos. A Judd, o crítico brasileiro dedica as seguintes palavras:

Donald Judd é todavia a mais valiosa dessas novas sensibilidades inevitavelmente prisioneiras da beleza tecnológica. No empiricismo formal de suas estruturas de cálculo rigoroso ele parece um mensageiro do silêncio, desdenhoso das assimilações. (ZANINI, 1965, p.1)

Este silêncio aludido por Zanini diz respeito a três instâncias identificadas pelo crítico nos objetos específicos de Judd. Em primeiro lugar, a *beleza tecnológica* que, a nosso ver, pode ser entendida como sinônimo de fatura industrial, está presente na abdicação da atitude gestual do artista e na recusa a expressividade interior subsumida ao ato criador. Em seguida, Zanini pontua o *cálculo rigoroso* dessas obras a partir daquilo que denomina *empirismo formal*, ou a forma que se dá a ver na experiência física do enfrentamento entre espectador e objeto, e não aprioristicamente. Por fim, o *desdém às assimilações* está diretamente relacionado ao caráter antiilusionista e não-referencial dessas estruturas áridas e específicas.



Figura 25 — D. Judd. *Sem Título*, 1965, alumínio pintado, 21 x 642.6 x 21 cm. Whitney Museum of American Art.

Essas características podem ser localizadas em *Sem Título*, (figura 25), de 1965, obra similar a que esteve presente na 8ª Bienal de São Paulo²⁹. Este trabalho consiste em um exemplar, escolhido por Hopps para integrar a mostra de 1965, de uma série desenvolvida por Judd denominada *Progressões*. Nesta série o artista cria longas estruturas horizontalizadas, comumente fixadas na parede, em que sobrepõe uma barra de alumínio contínua a um progressão aritmética de barras com tamanhos variados, em geral policromadas, alternando entre espaços vazios e, assim, criando intervalos que correspondem à dimensão da contínua barra

²⁹ Esta obra não corresponde ao trabalho que, originalmente, esteve presente na 8ª Bienal de São Paulo. Por se tratar de um trabalho sem título, a aproximação que aqui fazemos é com uma obra realizada na mesma data, com os mesmos materiais e de dimensões aproximadas.

localizada na parte superior. Beleza tecnológica, cálculo rigoroso e desdém às assimilações: eis Donald Judd, esse *mensageiro do silêncio*.

U.S. Art From Sao Paulo on View in Washington

Policy Questions Posed by Narrow Exhibition

By HILTON KRAMER

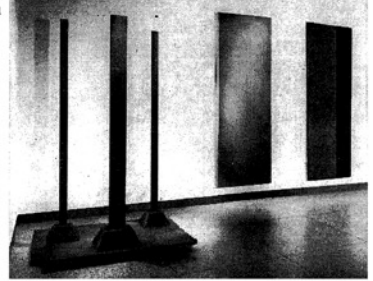
WASHINGTON, Jan. 28.—What sort of art should the United States send to the big international exhibition? On what principles should the selection be made? To whom should the decision be entrusted? More important, perhaps, to whom should the selection be addressed?

These questions are posed once again in the showing here of the American section of the eighth São Paulo Biennial. The exhibition, consisting of work by seven living American artists and shown as part of the wide-ranging international exposition of contemporary art mounted in temporary art galleries in the public lobby in the galleries of the National Collection of Fine Arts, a division of the Smithsonian Institution.

The senior figure in the show, represented by both paintings and sculpture, is Barnett Newman, who, at 61, now ranks as one of the most influential members of the New York School. Accompanying his work are paintings and constructions by six younger artists—three New Yorkers, Donald Judd, Larry Poons and Frank Stella, and three Californians, Larry Bell, Al Held and Robert Rauschenberg. The selection was the work of Walter Haggan, director of the Pasadena (Calif.) Art Museum, who was given sole responsibility for organizing the American section at São Paulo.

With the exception of Mr. Haggan's work, which is a binary and unemotional amalgam of the pop and op styles, the exhibition has a marked consistency and coherence. The keynote is purity. The range of feeling is extremely narrow. None of these artists is much concerned with the larger issues of human existence. The emphasis throughout is on the internal, specialized problems of contemporary aesthetics—problems that are not taken as a matter of course but as a very far removed from any aesthetic or idea that cannot be readily converted into an abstract visual device.

In Mr. Newman's case, the abiding factor is the choice of a non-vertical stripe on a large field of unbroken color. The results are pleasant, lightweight decorative panels that tax neither the mind nor the eye with much in the way of intellectual or visual pressure. But if not the most complete or dominating pictorial idea since



A sculpture and two paintings by Barnett Newman, an artist in the American part of São Paulo Biennial, now being shown at National Collection of Fine Arts in Washington.

can think of, Mr. Newman's characteristic style has nonetheless yielded him an immense prestige and acclaim. In offering his work at São Paulo, Mr. Haggan was only catching up on an existing reputation that now commands respect, even awe, among artists of similar persuasions the world over.

Mr. Newman has also produced some sculpture consisting of four metal masses that rise vertically from a heavy base. To the innocent eye, the sculpture might appear to be a "contradiction" of the painting since the apparent underlying impulse of the latter is to remove all sculptural content from the pictorial image in order to distill it to its pure, flat, two-dimensional essence. It is precisely such ambiguities that Mr. Newman's name, admired by these admirers, true believers that they are, remains undimmed by the unfattering comparisons with the work of Giacometti that Mr. Newman's unimagined sculptures suggest in observers beyond the faith.

In the context of the present exhibition, however, Mr. Newman's modest attainments do indeed loom as prophetic and modest of eclectic accomplishment, for they are brood

on nearly every side by the work of younger artists who share his special preoccupations. In this sense, Mr. Haggan has organized a very effective exhibition. It defines an issue, and does so with complete assurance and conviction. And this remains true even if to this reviewer's eye, Mr. Newman's lesser contributions look rather more tentative and robust than the master himself. Larry Poons and Frank Stella, in particular, come through very strong in this show. Even Robert Rauschenberg's work, which is nearly invisible at first glance, is a technical feat that leaves one dizzy with admiration for the handiwork involved, if not much enthralled in spirit. In this work, it doesn't diminish it; the artist's work is all more or less in the same boat.

In the case of the exhibition that the United States should be represented by, it may be to endorse a mode of art so restricted in spirit, so completely hostage to the petty formalities of visual technique and so unconcerned about any dimension of experience lying beyond the refinements of eclectic verities, one must still, I think, answer this question in the affirmative. Mr. Haggan's selection, representative very accurately one of the central

concerns of contemporary art—and not only in this country, but throughout the distinctly advanced world—is the freedom and energy and idiosyncrasy with which American artists now pursue the narrowing realm of aesthetic research that make them the envy and inspiration of their foreign counterparts, particularly among the younger generations. And it is precisely to the younger generations that exhibitions like the São Paulo exposition are most meaningful.

The unhappy fact is that only artists of such specialized aesthetic interests generate much excitement above of this kind. In terms of the cultural politics of international art exhibitions, Mr. Haggan's choices, far from being arbitrary or personal, simply represented an informed understanding of what was involved. (Only in the case of Mr. Haggan's work does one seem to have away from the native artistic consciousness, it is a question, at a great comedian once said, the situation that prevails.

The New York Times
Published January 29, 1966
Copyright © The New York Times

Figura 26 — Imagem do artigo de Hilton Kramer publicado em em 29 de janeiro de 1966, no jornal *New York Times*, intitulado "Arte dos Estados Unidos direto de São Paulo". É possível vislumbrar as obras de Newman na imagem que acompanha o artigo.

Vemos que, a perspectiva de Zanini quanto a esse conjunto de obras é pautada numa experiência empírica dos trabalhos, visto que, à época, o crítico brasileiro não teria tido acesso aos textos referenciais por nós citados no início deste capítulo, em especial o ensaio teórico de Judd, "Specific Objects". Sua visão é exclusivamente local, e não tende a estabelecer uma grande narrativa a partir das obras tridimensionais estadunidenses que observa e analisa brevemente. Poderíamos afirmar que Zanini aproxima a importância das discussões promovidas por esses trabalhos à questão da tridimensionalidade contemporânea, mas seu enunciado não revela quaisquer tentativa de atribuir um valor hierarquicamente superior a essas obras no que tange a suas contribuições ao debate das pesquisas visuais vinculadas aos problemas da escultura na década de 1960.

Não foi o caso, por exemplo, do enunciado do crítico de arte novaiorquino Hilton Kramer (anexo 11). Em sua análise sobre a delegação estadunidense na 8ª Bienal, num artigo publicado em 29 de janeiro de 1966, no jornal *New York Times* (figura 26), intitulado “Arte dos Estados Unidos direto de São Paulo”, Kramer estabelece um enunciado que, claramente pressupõe um enunciatário marcadamente passivo na recepção brasileira. Nesse artigo — publicado em ocasião da reconstituição da exposição estadunidense da 8ª Bienal nas galerias da Coleção Nacional de Belas Artes do *Smithsonian Institute*, em 1966 —, o crítico elogia o trabalho de Hopps, em sua diligência e coerência na atuação junto às novas tendências artísticas estadunidenses, apresentando a seguinte argumentação:

É por este tipo de exposição que os Estados Unidos deveriam ser representados no exterior? Relutante como se poderia ser ao endossar uma maneira artística tão restrita espiritualmente, tão completamente refém das mesquinhas solenidades das técnicas visuais e tão despreocupada sobre qualquer dimensão da experiência para além dos refinamentos da sensação estética, a meu ver, a resposta a esta questão deve se manter afirmativa. (KRAMER, 1966, p.22L, tradução nossa)

Com essa chancela tão emblemática, Kramer prossegue afirmando que

A seleção de Hopps representa, com muita precisão, um dos problemas centrais da arte contemporânea — e não somente neste país, mas ao redor do mundo industrialmente avançado. É a liberdade, energia e inteligência com as quais os artistas americanos agora perseguem este estreito reino de pesquisa estética que os fazem objeto de inveja e inspiração a seus pares estrangeiros, particularmente entre as gerações mais jovens. E é precisamente às novas gerações que exposições como a mostra de São Paulo são mais significativas. (KRAMER, 1966, p.22L, tradução nossa)

Assim, esta fala de Kramer evidencia a noção, mais ou menos compartilhada pelo crítico, pelo curador da mostra, Walter Hopps e, em grande medida, pelas instâncias políticas (neste caso sob a representação da USIA), referente à supremacia artística estadunidense e, poderíamos afirmar, à política de diplomacia cultural engendrada pelo governo estadunidense no contexto da década de 1960. Deste modo, ainda que sem a intenção de que isto, de fato, ocorresse, o enunciado de Kramer ajuda a legitimar o enunciado de Hopps (em que o curador afirma ser a exposição da 8ª Bienal a grande contribuição artística de sua pátria para o mundo), e ambos legitimam o discurso da supremacia cultural de seu país. Esses enunciadores, em uníssono, não apenas endossam, mas contribuem para a criação e a consolidação

da ideia de que os Estados Unidos era, com efeito, uma nação exportadora de modelos artísticos.

Deste modo, o silêncio identificado por Zanini nos revela uma dupla condição. Primeiramente, este silêncio diz respeito às qualidades visuais e conceituais das obras da delegação estadunidense, mencionadas por Zanini, na medida em que presentificam uma dada especificidade árida e opaca, destacando-se, nesse conjunto, os objetos tautológicos de Judd. Esse silêncio, paradoxalmente enunciado por Judd, contrastava veementemente com os eloquentes enunciados do curador californiano e do crítico novaiorquino. A presença específica e não-referencial das obras de Judd, Bell e Stella, evidenciam, por confronto, a prolixa maneira pela qual Hopps e Kramer as promovem, cada qual a sua maneira, em termos de uma fecunda *liberdade, energia e inteligência* (nas palavras do crítico), próprias do momento criativo estadunidense.

Em contrapartida, o silêncio aludido por Zanini, nos faz ponderar sobre a postura tácita de boa parte da recepção crítica brasileira que, ao longo de nossa pesquisa, mostrou-se reticente quanto aos trabalhos da delegação estadunidense presentes na 8ª Bienal de São Paulo. Este fato, leva-nos a considerar a existência de um silêncio na recepção brasileira corresponde ao silêncio mesmo das obras estadunidenses. Em todo caso, Zanini nos oferece uma visão crítica única sobre algumas das obras preambulares da Minimal Art, contribuindo substancialmente para o que concebemos ser a primeira recepção crítica deste movimento no Brasil, na década de 1960.

2.3. Confrontações: Neoconcretismo e Minimalismo

Na tentativa de desenvolver, logo mais adiante, a ideia de uma tensão interpretativa no contexto da primeira recepção da Minimal Art no Brasil, em 1965, introduzimos, aqui, uma questão premente em torno das experimentações artísticas da década de 1960, tanto no Brasil, quanto nos Estados Unidos, a saber, as confrontações entre a Minimal Art estadunidense e o Neoconcretismo Brasileiro. Esta questão tem sido levantada em pesquisas recentes, realizadas nas últimas duas décadas, por autores interessados no debate artístico, cultural e político que, inevitavelmente, envolve este confronto. É, portanto, com o objetivo de contribuir às discussões

abordadas neste capítulo acerca da recepção da Minimal Art no Brasil, que apresentamos, brevemente, esse debate.

Afirmamos, de antemão, que, ao nos debruçarmos sobre as relações entre as premissas teóricas e plásticas da Minimal Art estadunidense e do Neoconcretismo brasileiro, devemos ter em mente que há, nessa aproximação, o perigo de incorremos equivocadamente em um pseudomorfismo. Portanto, partindo de uma posição que, a todo tempo, busca estar consciente desse risco iminente, privilegiamos a identificação de pontos de contato e pontos de divergência, muito mais do que meras semelhanças formais. De início podemos elencar algumas das principais características que aproximam esses dois movimentos: o contexto histórico no qual surgiram, a partir do final da década de 1950 e início dos anos 1960, a adoção de um vocabulário característico da abstração geométrica e, em especial, o trabalho na diluição das fronteiras entre as categorias artísticas de pintura e escultura.

No Brasil algumas experimentações do Concretismo já caminhavam rumo a essa dissolução de fronteiras entre a linguagem escultórica e pictórica a partir de finais da década de 1950, sobretudo com os artistas do grupo neoconcreto carioca que, desde a fundação do Movimento Neoconcreto, em 1959, construía obras cuja forma e conceito buscavam escrever uma nova gramática visual das operações escultóricas. Ao longo dos anos 1960, algumas das obras referenciais de Lygia Clark (1920-1988), Amilcar de Castro (1920-2002), Frans Weissmann (1911-2005), Lygia Pape (1927-2004), Hércules Barsotti (1914-2010), Aluísio Carvão (1920-2001), Décio Vieira (1922-1988) e Hélio Oiticica, iniciavam intensos debates acerca das qualidades escultóricas e objetuais da pintura, bem como das características pictóricas que constituía o próprio objeto escultórico.

A produção historiográfica que aborda o confronto entre ambos os movimentos, experimentou um relativo crescimento nas duas últimas décadas, e este desenvolvimento pode ser observado a partir das profícuas discussões inauguradas no texto do crítico de arte Paulo Herkenhoff, “Divergent Parallels: Toward a Comparative Study of Neoconcretism and Minimalism”, publicado em 2001, no catálogo da exposição que reuniu obras da abstração geométrica da arte latino-americana presentes na coleção Patricia Phelps de Cisneros. Neste texto,

Herkenhoff aponta as semelhanças visuais e processuais de ambos os movimentos na medida em que indica suas diferenças mais latentes, a começar pelos contextos sociais, culturais e geográficos e, sobretudo, o fato de seu desconhecimento mútuo malgrado sua sincronia histórica.

A importância desse texto de Herkenhoff reside em sua proposta de inverter o ponto de vista do cânone da história da arte contemporânea, buscando empreender uma espécie de reparo histórico a favor do movimento brasileiro, chamando atenção para seu vanguardismo e lançando luz sobre suas investigações visuais que marcaram gerações posteriores. Nos parágrafos iniciais de seu texto, o crítico e curador brasileiro afirmou que

O Neoconcretismo brasileiro mostra-se um foco excepcionalmente interessante para a observar as condições pelas quais uma linguagem cultural autônoma emergiu no Brasil nos anos 1950. De igual modo, nos fornece uma maneira de examinar o fluxo de informações na América Latina do pós-guerra. O movimento antecipou e explorou mais profundamente muitas das questões que foram consideradas inovações do minimalismo, do estatuto do objeto à fenomenologia da percepção. (HERKENHOFF, 2001, p.107, tradução nossa)³⁰

Herkenhoff assinala (2001, p.107) que este ensaio surge como “um primeiro passo na direção de um estudo comparativo entre o Neoconcretismo e o Minimalismo”, quase como uma reação à “mudança na atitude epistemológica nos Estados Unidos” (Ibid., p.107), na década de 1990, por ele identificada a partir da menção aos escritos neoconcretos de Lygia Clark, por Rosalind Krauss na 69ª edição da revista *October*, em 1994. Herkenhoff afirma que se refere ao texto de Krauss “com o intuito de apontar um diálogo sobre a América Latina conduzido por certos críticos e curadores não-latinos, com Krauss entre eles” (Ibid., p.107), na tentativa de inserir a perspectiva latina no bojo desse debate. Por isso, declara que seu texto manifestasse no horizonte dessa discussão como uma iniciativa em direção à reparação dos discursos hegemônicos sobre a história da arte da América Latina.

O crítico de arte nos oferece, em seu texto, um panorama dessa discussão, elencando questões fundamentais para o debate acerca da possibilidade de um

³⁰ Neo-concreticism is an exceptionally good focus for observing the conditions in which an autonomous cultural language emerged in Brazil in the 1950s. It also provides us with a way to examine the information flow in postwar Latin America. The movement anticipated and explored more deeply many issues that are claimed as innovations of minimalism, from the status of the object to a phenomenology of perception.

estudo comparativo entre ambos os movimentos. Com efeito, a fala de Herkenhoff nos apresenta uma situação mais em termos de tensões ideológicas do que um estudo comparativo pautado numa análise exclusivamente formal. Destacando a noção de *imperialismo cultural* (2001, p.117), Herkenhoff assinala como a necessidade de criar um movimento propriamente estadunidense fez com que a crítica e a historiografia empreendesse severas exclusões e obliterações, sobretudo em relação aos artistas latino-americanos. Herkenhoff estabelece uma diferenciação importante entre a Minimal Art e o Neoconcretismo a partir dos distintos contextos de formação de ambos os movimentos, salientando que, no Brasil, a atuação da crítica mostrou-se uma importante aliada na formação teórica e conceitual do Neoconcretismo, especialmente com os escritos referenciais de Mário Pedrosa e Ferreira Gullar (1930-2016), acerca da fenomenologia da percepção.

Com base na leitura empreendida por Patrícia Leal Azevedo Corrêa em “Três textos no início de um debate: neoconcretismo e minimalismo”, de 2011, citamos, aqui, o texto “Minimalism and Neoconcretism”, resultado de uma palestra proferida na *The Henry Moore Foundation*, em março de 2006, pela historiadora da arte inglesa Anna Dezeuze. Neste texto, Dezeuze parte das discussões abertas pelo enunciado crítico de Herkenhoff, analisando as propostas conceituais dos escritos referenciais “Specific Objects” (1965), de Donald Judd, “Manifesto Neoconcreto” (1959), de Ferreira Gullar, “Teoria da Nova Objetividade” (1967), de Hélio Oiticica e “Notes on Sculpture: Parts I and II”(1966), de Robert Morris. Neste texto, Dezeuze observa o vanguardismo das questões levantadas por Gullar, em finais da década de 1950, comparando-as com os pressupostos teóricos articulados por Judd em “Specific Objects”. Dezeuze pontua conceitos abordados por Gullar, sobretudo em relação ao espaço tridimensional discutido em “Teoria do Não-Objeto”, de 1960, de publicação notadamente anterior ao texto referencial de Judd.

Analisando as obras dos artistas brasileiros ligados ao Neoconcretismo, como Clark, Oiticica, de Castro e Carvão, Dezeuze observa elementos paradigmáticos referenciais, prementes nas pesquisas visuais e nos discursos dos artistas brasileiros que, todavia, tonaram-se eminentemente conhecidos sob a égide da *Minimal Art*. A proximidade etimológica e epistemológica entre o termo “específico” em Judd (de 1965), e o termo “especial” em Gullar (1960), e a noção da dissolução

das fronteiras entre as linguagens artísticas nas obras de Clark e Oiticica contrapostas aos objetos de Judd e Stella, são alguns desses pressupostos conceituais destacados pela historiadora da arte, neste texto. Um exemplo de aproximação visual entre os dois movimentos está na comparação que Dezeuze estabelece entre as obras de Pape e Stella.

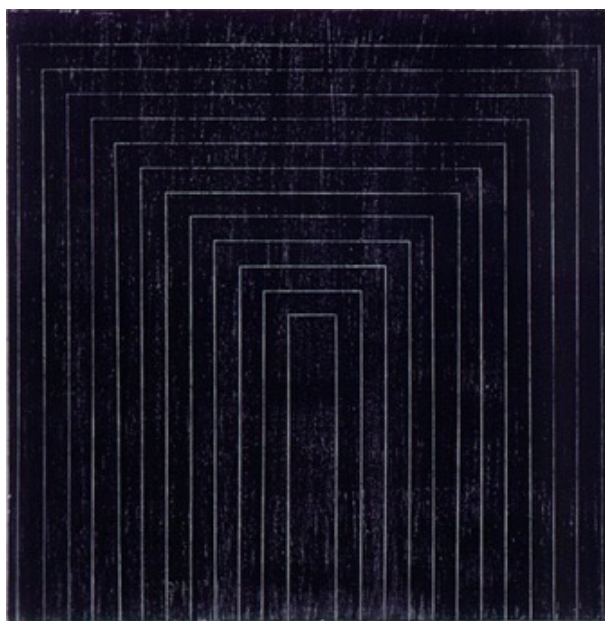


Figura 27 — Ligia Pape, *Tecelar*, 1957, xilogravura sobre papel japonês, 50cm x 50cm. Projeto Lygia Pape (RJ).

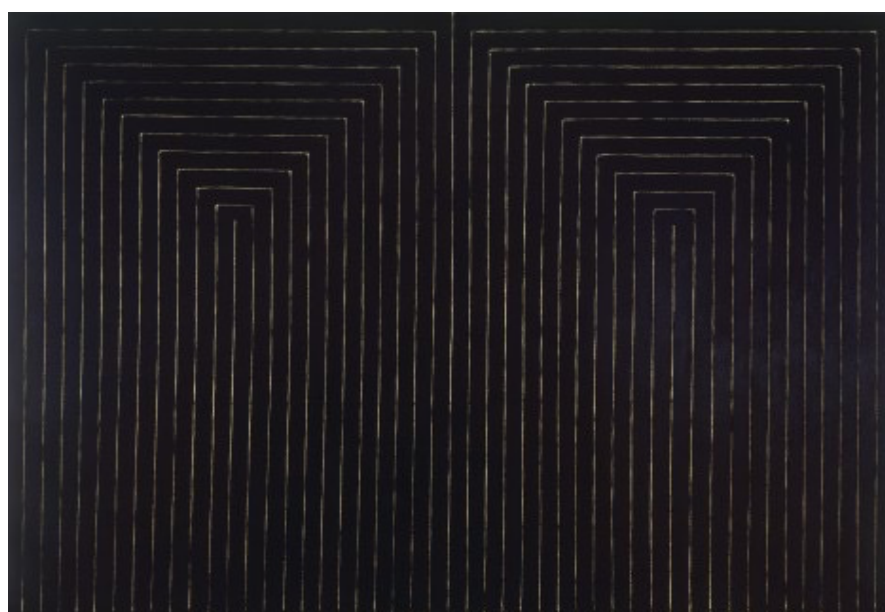


Figura 28 — F. Stella, *O Casamento da Razão e a Miséria II*, 1959, esmalte sobre tela, 2,3 x 3,37 m. MoMA/NY.

Em um primeiro momento, Dezeuze aponta as semelhanças formais entre a xilogravura de Pape, *Tecelar*, de 1957 (figura 27), e as *Black Paintings* de Stella, a exemplo de *O Casamento da Razão e a Miséria II*, de 1959 (figura 28). Todavia, Dezeuze destaca as diferenças conceituais entre ambos os trabalhos, com o objetivo de esquivar-se dos perigos de uma comparação exclusivamente formalista. A historiadora salienta que as ambiguidades das pinturas de Stella, causadas por seus efeitos ópticos — uma posição cambiante entre a objetividade geométrica e a subjetividade presente na vibração frágil das linhas negativas — já encontrava um certo precedente nas xilogravuras de Pape, com as quais a artista explorava, segundo Dezeuze, tensões visuais semelhantes aquelas que Stella posteriormente perscrutaria. Segundo a historiadora,

As xilogravuras de Pape exploravam essas mesmas tensões medida em que a composição geométrica rigorosa era contradita pela porosidade da madeira que afetava a precisão das linhas, dando a impressão de que essas linhas foram traçadas por mãos trêmulas (DEZEUZE, 2006, p.8, tradução nossa)³¹

Finalizando essa breve exposição, mencionamos o texto do crítico e historiador da arte britânico Michael Asbury, “Neoconcretism and Minimalism: Cosmopolitanism at a Local Level and a Canonical Provincialism”, de 2005, em que o autor discute o provincialismo e a ignorância da história da arte com movimentos artísticos deslocados do eixo Europa-Estados Unidos. Ao comparar os dois movimentos e seus contextos de criação, recepção e circulação, Asbury evidencia as especificidades do movimento brasileiro ressaltando seus pontos de divergência com o movimento estadunidense para, então, examinar dois diferentes problemas.

O primeiro diz respeito aos equívocos dessa historiografia da arte canônica em tomar o Neoconcretismo a partir de obras posteriores de seus artistas expoentes, sob pena de incorrer numa oclusão das transformações que os trabalhos destes artistas sofreram após o fim do Neoconcretismo, uma vez que o movimento, como um fronte unitário, durou apenas aproximadamente três anos: entre 1959, com a publicação do Manifesto Neoconcreto, e em 1961, com a saída de Ferreira Gullar do grupo vanguardista e sua posterior demissão do Jornal do Brasil. (ASBURY, 2005, p.

³¹ Pape’s woodcuts explored these very tensions, as the rigorous geometric composition is contradicted by the porosity of the wood which affects the precision of the lines, giving the impression that the lines were traced by a trembling hand.

176)³². O segundo problema apontado por Asbury diz respeito ao que denominou de “provincianismo canônico” (ibid.) da história da arte ocidental, chamando atenção para as mudanças necessárias nas perspectivas da historiografia da arte e observando, no caso peculiar da exclusão do Neoconcretismo desse cânone ocidental da história da arte contemporânea, um problema ainda mais profundo: as construções canônicas que elegem regiões periféricas do circuito das artes, a partir de critérios arbitrários, a fim de estabelecer e consolidar centros irradiadores.

À vista disso, compreendemos que a dimensão de um estudo comparativo entre a Minimal Art e o Neoconcretismo brasileiro abrange discussões a respeito da história e historiografia da arte, da teoria e da crítica da arte que, no entanto, contribui, inevitavelmente, para o debate político da [re]escrita da história da arte na contemporaneidade. Apesar de não constituir o foco principal de nossa pesquisa, percebemos ser de grande importância abordarmos este assunto, ainda que brevemente, a fim de discutirmos a hipótese de uma tensão interpretativa no contexto daquilo que concebemos como a primeira recepção da Minimal Art no Brasil.

2.4. Uma Tensão Interpretativa

O caminho traçado ao longo do segundo capítulo desemboca na discussão, que abordaremos neste tópico, sobre a hipótese de uma tensão interpretativa no contexto da primeira recepção da Minimal Art no Brasil, em 1965. Até este momento de nossa investigação, apresentamos os principais enunciados referentes ao contexto de enunciação das obras da delegação estadunidense para a 8ª Bienal de São Paulo e, de igual modo, expusemos os enunciados relativos ao que definimos ser o contexto da recepção brasileira de obras referenciais da Minimal Art estadunidense. Portanto, na tentativa de elucidar a possibilidade da existência de uma disjunção entre a presença da Minimal Art, como modelo artístico e teórico, e a recepção brasileira deste modelo, discutiremos os principais pontos que, a nosso ver, ajudam a esclarecer este assunto.

Ao observarmos o conjunto polifônico do contexto de enunciação, apresentado no primeiro capítulo deste trabalho, notamos a eminência da pressuposição tácita, por

³² As a united front neoconcretism only lasted approximately three years: between 1959 with the publication of its manifesto and 1961 with Ferreira Gullar's abandonment of avant-garde practice and the demise of the weekend supplement of the *Jornal do Brasil*.

parte dos estadunidenses, de uma relação hierarquicamente desigual entre enunciador e enunciatário. Essa presunção, como constatamos, se fez manifesta na fala do crítico de arte Hilton Kramer, no posicionamento do curador da mostra estadunidense, Walter Hopps, e na perspectiva da política de diplomacia cultural do governo dos Estados Unidos, por meio da atuação da USIA, cujas decisões permitiram que o curador californiano estivesse à frente da seleção artística para o certame brasileiro.

Essa polifônica trama discursiva, do ponto de vista daquele que enuncia (o *eu* da teoria da enunciação benvenistiana), revela a maneira pela qual a representação estadunidense concebia o enunciatário (o *tu*), neste caso a recepção brasileira, como sujeito passivo à espera dessa grande contribuição visual. Como afirmou Hopps na introdução da delegação estadunidense para o catálogo da 8ª Bienal de São Paulo:

Nos Estados Unidos da América do Norte, nas duas últimas décadas, a arte floresceu extraordinariamente rica e complexa. Podemos agora aceitar como realidade que, dentro dessa nova arte está a maior contribuição da nossa pátria para a cultura universal. Nossos artistas, em sua grande maioria, rapidamente se incluem no processo de intercomunicação chamado “arte mundial”. (HOPPS, 1965, p.206)

Este enunciado de Hopps evidencia como a ideologia da diplomacia cultural estava entranhada em sua atividade curatorial para a mostra de 1965. De certo modo, a expectativa de Ciccillo Matarazzo — como explicitada na carta de 7 de outubro de 1964 (anexo 2) em que Diná Coelho solicita à Michael Friedman a participação de obras de Rauschenberg e exemplares da Pop estadunidense — correspondia a essa grande “contribuição para a cultura mundial” promovida pelos Estados Unidos, sobretudo se considerarmos que a polêmica em torno da pop e das obras de Rauschenberg na Bienal de Veneza deram grande visibilidade (e publicidade, nas várias acepções do termo) à produção artística estadunidense nos anos 1960.

Deste modo, destacamos um fenômeno peculiar que está diretamente relacionado tanto ao processo de internacionalização previsto no projeto da Bienal de São Paulo, quanto ao fato de que a Bienal tornara-se, com efeito, uma vitrine de modelos artísticos. Esse fenômeno é discutido pela crítica de arte Aracy Amaral quando observa que “o que uma Bienal mostrava, internacionalmente, víamos aparecer nas

tendências de muitos dos artistas brasileiros – e latino-americanos” (AMARAL, 2001, p.20). Um dos efeitos colaterais desse fenômeno pode ser observado naquilo que Amaral identificou como a discordância entre o ver e o ser visto, ou melhor, entre a produção artística internacional que estava ali para ser notada e a produção nacional que passava ao largo dos olhares estrangeiros. Amaral assinalou que as Bienais de São Paulo

Abriram janelas, trouxeram dados novos, se bem que não existiu nunca – a não ser na última década – a recíproca de que nossos artistas viam a arte feita no exterior e a arte brasileira passava a ser vista pelos críticos e diretores de museus do exterior. Inverdade. Sempre, regularmente, fora uns poucos críticos interessados em ver o que se passa aqui, artistas e críticos estrangeiros sempre vieram para ser vistos, nunca para ver. (AMARAL, 2001, p.21)

Portanto, quando observamos o caso particular da presença da delegação estadunidense na 8ª Bienal de São Paulo, notamos que, de certo modo, a estratégia curatorial de Hopps em apresentar as novas tendências abstratas de seu país para o mundo (e esse mundo era a América Latina) buscava lograr êxito por meio deste fenômeno discutido por Amaral. No entanto, como pudemos perceber ao longo deste capítulo, a recepção crítica brasileira mostrou-se reticente quanto a presença de obras preambulares da Minimal Art, uma presença ela mesma taciturna (como o duplo silêncio apreendido da crítica de Walter Zanini), especialmente se considerarmos as Bienais de São Paulo de 1963, que laureou um artista estadunidense, e a de 1967, cuja presença maciça de artistas vinculados à Pop Art obteve notável repercussão na crítica especializada e no público brasileiro.

Muito embora os exemplos aqui apresentados da recepção crítica brasileira tenham discutido a presença de artistas vinculados ao movimento que, posteriormente, ficaria conhecido pela alcunha de Minimal Art, sob diferentes perspectivas, devemos assinalar que, tanto Laís Moura quanto Walter Zanini, aplicaram em seus comentários, cada uma a sua maneira, um vocabulário que conferia a essas obras uma qualidade marcadamente concretista. Ao estabelecer a diferenciação entre a Op estadunidense da década de 1960 e a Op de origem européia, Moura constatou que a disjunção entre ambas as versões do movimento residia no fato de que “a Op americana começava a abrir nova frente para a arte de tendência construtivo-visual” (MOURA, 1965, p.1). A partir deste ponto, vimos que Moura vincula o artista

Frank Stella a essa versão da Op nos Estados Unidos, apontando-o como o principal representante dessa tendência estadunidense presente na 8ª Bienal.

Por semelhante modo, o enunciado de Zanini nos revela que essa perspectiva concreto-construtivista das obras de artistas da Minimal presentes na Bienal de 1965 era, de certa maneira, um ponto comum na interpretação brasileira sobre os trabalhos vinculados à Minimal nesta primeira recepção. Quando assinala que as escolhas de Hopps relativas a representação estadunidense para a 8ª Bienal constituíam em uma notável oposição ao certame anterior (no qual Friedman havia apresentado obras do Expressionismo Abstrato), Zanini (1965, p.1) refere-se aos objetos selecionados pelo curador californiano em termos de uma “frialdade temperamental” que, todavia, não perde “de vista a concreticidade aliás não referencial” (Ibid., p.1) de sua tridimensionalidade específica. A crítica de Zanini em relação aos objetos de Judd, artista definido por ele como um representante das novas “sensibilidades inevitavelmente prisioneiras da beleza tecnológica” (ibid.), reforça este nosso argumento de que a linguagem plástica de “empiricismo formal” (Ibid., p.1), identificada pelo crítico brasileiro nas obras do artista estadunidense, parecia estar subsumida a um vocabulário que tendia a aproximar os objetos de Judd à visualidade concretista brasileira.

Faz-se necessário pontuarmos que o concretismo teve forte aderência no Brasil, a partir do segundo pós-guerra, quando, neste período, os círculos artísticos do país engendravam um inflamado debate a respeito da querela entre figuração e abstração. Neste contexto, o ideário concretista desembarca no Brasil a partir da presença da delegação suíça na 1ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1951, destacando-se, nesta ocasião, a produção do artista Max Bill (1908-1994), um dos responsáveis pelo trânsito da visualidade concretista na América Latina. Com igual relevância, a aderência do concretismo de Bill e dos concretistas suíços pode ser notado no Brasil a partir da formação do Grupo Ruptura, estabelecido em São Paulo em 1952, com os artistas como Waldermar Cordeiro e Geraldo de Barros.

Todavia, as pesquisas visuais construtivas no eixo São Paulo-Rio de Janeiro haviam enfrentado um ponto de inflexão quando, em meados dos anos 1950, integrantes do Grupo Frente (movimento concreto formado por artistas cariocas), começaram a se distanciar do rigoroso racionalismo impingido pelos integrantes do grupo paulista.

Sobre este ponto, Ferreira Gullar (crítico de arte vinculado ao grupo carioca), salientou que

Em dezembro de 1956, realizou-se em São Paulo a I Exposição Nacional de Arte Concreta, reunindo artistas plásticos e poetas concretos paulistas e cariocas, da qual participei com cinco páginas de *O formigueiro*. A exposição foi inaugurada no Rio em fevereiro do ano seguinte, ocasião em que vieram à tona as divergências entre os dois grupos. Escrevi no “Suplemento Dominical” do jornal do Brasil [SDJB] um artigo em que mostra as diferenças entre os cariocas e os paulistas, dizendo serem estes muito cerebrais enquanto aqueles eram mais intuitivos. (GULLAR, 2007, p.23)

Essa diferenciação entre “cerebrais” e “intuitivos” acentuou-se de tal forma que, em 1959, dissidentes do grupo carioca fundaram o Movimento Neoconcreto, a partir da publicação do “Manifesto Neoconcreto”, assinado por artistas como Amilcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Lygia Clark e Lygia Pape. Gullar afirmou que os membros do Grupo Frente “desenvolviam sua busca pessoal dentro de uma visão mais aberta do concretismo” (Ibid., p.26-27) e, por essa razão, esses artistas, que integraram o Grupo Neoconcreto, apartaram-se da “perigosa exacerbação racionalista” imposta pelos concretistas de São Paulo. As leituras sobre a fenomenologia da percepção, feitas por Gullar, impuseram uma distância ainda maior entre ambos os grupos. Acerca disso, Gullar assinala o seguinte:

O que afirmei no manifesto [neoconcreto] foi que o racionalismo rouba à arte toda a autonomia e substitui as qualidades intransferíveis da obra de arte por noções da objetividade científica: assim os conceitos de forma, espaço, tempo estrutura — que na linguagem das artes estão ligados a uma significação existencial, emotiva, afetiva — são confundidos com a aplicação técnica que deles faz a ciência. (GULLAR, 2007, p.42)

O movimento neoconcreto buscava romper com a geometria dogmática premente no concretismo brasileiro, em busca de uma experimentação mais sensível e subjetiva da abstração geométrica que, nos anos 1960, já fazia parte da visualidade brasileira. O Grupo Neoconcreto se desfez por volta de 1961 e, no entanto, os pressupostos teóricos e visuais inaugurados pelos neoconcretos ainda passavam por um processo de assimilação na comunidade artística brasileira, inclusive pelos próprios artistas que, apesar da dissolução do grupo, continuaram a desenvolver, ao longo desta mesma década, pesquisas visuais em torno das discussões referenciais levantadas pelo movimento. Deste modo, quando a delegação estadunidense desembarcava no Brasil, em 1965, portando obras representantes do que julgavam ser as mais

recentes tendências abstratas dos Estados Unidos (e, por semelhante modo, como um modelo artístico para os brasileiros), deparava-se com esse contexto de profícuo debate sobre as premissas teóricas desenvolvidas pelo Neoconcretismo.

A nossa discussão sobre a tensão interpretativa da recepção brasileira baseia-se exatamente nessa disjunção. Acreditamos que, diante de um cenário artístico que cada vez mais concebia a abstração geométrica nos termos da subjetividade fenomenológica discutida pelos neoconcretos, a crítica brasileira concebeu as obras da Minimal (sobretudo as silenciosas obras de Judd e Stella), sob a égide do concretismo, visto que os objetos específicos foram reunidos e, aqui apresentados, como exemplares de uma dada *concreticidade* que se desenvolvia nos estados Unidos. Este termo concreticidade não é nosso. Ele é, na verdade, uma apropriação que fazemos do vocabulário que o próprio Hopps emprega ao abordar os trabalhos de Judd. Sobre este, o curador afirma que

Jamais transcendendo o físico para tornar-se metafísico ou metamórfico, o trabalho de Judd caracteriza-se por sua concreticidade [*concreteness*] e presença substanciais. E se a cor é importante, não é senão um método adicional para enfatizar essa concreticidade. A abordagem altamente racional e calculada do artista é pouco propensa a causar resultados arbitrários ou caprichosos. (HOPPS, 1965, n.p.)

A fala de Hopps revela uma perspectiva altamente formalista dos trabalhos por ele escolhidos, tanto que a crítica de Newman feita ao curador californiano apontava para a equivocada estratégia de Hopps ao estabelecer um nexos genealógico entre sua obra e a dos demais artistas, na medida em que cotejava características exclusivamente formais. O convite a repensar a proposta curatorial estava posto por Newman. No entanto, Hopps escolheu seguir com a ideia inicial, alterado uma coisa ou outra em seu enunciado, mas deixando claro que seu ponto de vista acerca das obras selecionadas para a 8ª Bienal não havia mudado inteiramente.

Não cabe a nós apontarmos qual deveria ter sido a atitude de Hopps diante da crítica de Newman quanto a concepção de sua “engrenagem formalista” (NEWMAN, 1990, p.186). Todavia, podemos conjecturar que as escolhas de Hopps, pautadas por sua leitura formalista dos trabalhos selecionados para a mostra de 1965, que notadamente preteriu a dimensão conceptualista dessas obras, bem como os interesses pessoais e comerciais do curador — revelados na proximidade com os

artistas representados pela *Ferus Gallery* —, nos mostram que, de fato, a indiferença de Hopps quanto a dimensão crítica que envolve o processo mesmo de concepção do discurso curatorial esteve diretamente relacionada à apresentação pouco comentada, porque imprecisa, de obras referenciais da Minimal Art no Brasil. Deste modo, cabe a nós apenas imaginarmos como poderia ter sido a presença deste movimento no Brasil caso obras de artistas como Robert Morris, Sol Lewitt e Carl Andre, tivessem feito coro as obras que aqui foram apresentadas no contexto da 8ª Bienal de São Paulo.

Por fim, nossa discussão a respeito da existência de uma tensão interpretativa na primeira recepção da Minimal Art no Brasil, em 1965, resvala numa afirmação posta por Lucy Lippard em seu texto “A Desmaterialização da Arte”, de 1968, que nos ajuda a corroborar nossa hipótese. Neste texto (CHANDLER; LIPPARD, 2013), Lippard nos oferece a possibilidade de vislumbrarmos as obras de arte conceitual dos anos 1960 sob dois aspectos: sua dimensão estética e seu teor teórico. Para a crítica, esses dois aspectos aparecem mutuamente relacionados nos trabalhos conceituais, e por essa razão a arte conceitual não deve ser tomada como anti-estética, tampouco somente como ideia, ela é, com efeito, uma relação visual (mesmo quando é invisível ou visionária) entre ambas as dimensões. Lippard afirma que “a dificuldade da arte conceitual abstrata” não consiste no trabalho com/sobre a ideia, mas “em encontrar meios de expressar a aquela ideia, de modo que seja imediatamente aparente para o espectador” (Ibid., p.160). No entanto, Lippard afirma que, nas leituras sobre a arte conceitual, pode haver equívocos primordiais, assinalando o seguinte:

A arte ultraconceitual será pensada por algumas como “formalista” devido à simplicidade e austeridade que compartilha com o melhor da pintura e da escultura nesse momento. Na verdade é tão antiformal quanto a maioria do expressionismo amorfo ou jornalístico. Ela representa a suspensão do realismo, até mesmo do realismo formal, do realismo cor, e todos os outros “novos realismos”. [...] E vem colocando a crítica e o observador para pensar sobre o que eles veem, em vez de simplesmente enfatizar o impacto formal e emotivo. (LIPPARD)

Apesar de não mencionar explicitamente as obras de Judd ou Stella, essa descrição de Lippard, que parece tocar no ponto fulcral de uma tensão interpretativa das obras conceituais, nos faz lembrar do contexto, por nós já explicitado, dos enunciados de Laís Moura, Walter Zanini e, podemos acrescentar, de Walter Hopps, em relação aos

específicos, austeros e tautológicos objetos dos artistas estadunidenses. As armadilhas da abordagem formalista se revelam nessa tensão interpretativa tanto por parte do curador californiano — o responsável pela presença dessas obras no Brasil e, como vimos, pela falta de clareza e sistematização da proposta curatorial —, quanto por parte dos críticos brasileiros mencionados aqui. Essa hipótese de uma tensão interpretativa na primeira recepção de obras referenciais da Minimal Art no Brasil não pretende entrincheirar o assunto com uma definição conclusiva, muito pelo contrário, deseja abrir-se ao debate na medida em que busca lançar luz a um caso específico do contexto artístico brasileiro da década de 1960.

CAPÍTULO 3

Anos 1980: Apontamentos para uma Segunda Recepção da Minimal Art no Brasil

A partir das discussões até aqui levantadas, a respeito dos contextos de enunciação de obras referenciais da Minimal Art no bojo da delegação estadunidense da 8ª Bienal de São Paulo, indagamo-nos sobre a possibilidade de uma segunda recepção da Minimal Art no Brasil. Deste modo, no decorrer da etapa de levantamento de fontes primárias desta pesquisa, nos deparamos com o registro de um evento de especial interesse para essa nossa hipótese, a saber, a exposição *Em Busca da Essência: Elementos de Redução na Arte Brasileira*, com curadoria de Gabriela Wilder, organizada no contexto da 19ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1987.

O paralelismo mostrou-se bastante premente para ser ignorado e, por essa razão, dedicaremos este último capítulo de nossa pesquisa para pontuarmos algumas das principais questões que envolvem essa exposição e, de igual modo, cotejar pontos de contato entre este evento, realizado no contexto da 19ª Bienal de São Paulo, e as discussões referentes ao que definimos, no capítulo anterior, como a primeira recepção da Minimal Art no Brasil. Desde já deixamos claro que nosso objetivo, ao abordar essa questão, não reside na tentativa de trabalhar exaustivamente o assunto, tampouco busca conceber uma definição categórica daquilo que compreenderemos constituir a segunda recepção da Minimal no Brasil, nos anos 1980. Todavia, nossos esforços consistem em oferecer apontamentos que, de algum modo, busquem assinalar determinados expedientes históricos acerca da possibilidade de aproximar alguns dos pressupostos teóricos e visuais da Minimal Art à elementos da produção artística brasileira da década de 1980.

Nesse sentido, a exposição *Em Busca da Essência* é, para os propósitos dessa pesquisa, o ponto da partida da discussão que desejamos iniciar neste capítulo, na medida em que encontra-se localizada num contexto histórico particular da arte brasileira, a saber, a década de 1980. Ao observarmos as características da segunda recepção da Minimal no Brasil, é necessário considerarmos as condições do desenvolvimento desta recepção no bojo dos acontecimentos dos anos 1980. É de igual importância assinalarmos que esta exposição diz respeito tanto a artistas que

despontaram na cena artística brasileira no decorrer da década de 1980 quanto a artistas cujas produções mais referenciais estiveram relacionadas às décadas anteriores.

As discussões levantadas por essa exposição revelam-se bastante profícuas para nossa investigação e, de igual modo, a trama discursiva por ela encadeada nos impele a considerarmos alguns de seus aspectos mais pertinentes para o debate da segunda recepção crítica da Minimal Art no Brasil. Portanto, iniciaremos este capítulo apresentando, sumariamente, as principais discussões que envolvem o contexto artístico da década de 1980, a fim de estabelecermos uma relação entre a conjuntura artística deste período e a recepção brasileira da Minimal Art neste contexto.

3.1. Notas sobre a década de 1980 no Brasil

Em se tratando da década de 1980 nas artes visuais, é de fundamental importância salientarmos a existência de uma conjuntura artística particular na qual o Brasil assistiu a eclosão de pinturas vinculadas a um dado neoexpressionismo, circunscrita aos contextos de globalização da arte mundial e redemocratização da política nacional. A volta à pintura, como ficou conhecido esse momento da arte brasileira, refere-se à retomada desta linguagem artística, após o intenso processo de desmaterialização que ela sofreu, no Brasil, nas décadas de 1960 e 1970, sob novas perspectivas e articulando novos discursos.

Nos Estados Unidos, uma similar conjuntura havia se formado, neste mesmo período, com uma geração de jovens artistas cujas pesquisas visuais voltaram-se à linguagem pictórica, a exemplo de Julian Schnabel (1951), Jean-Michel Basquiat (1960-1988), David Salle (1952), Eric Fischl (1948) e Keith Haring (1958-1990). Sob a alcunha generalista de neoexpressionismo, esses artistas foram agrupados desta maneira na tentativa de compreender o fenômeno de reavivamento da pintura nos anos 1980. Como assinala a crítica de arte estadunidense Roberta Smith

Os artistas dos anos 1980 foram inicialmente denominados Neoexpressionistas, um termo insuficiente, dada a diversidade estilística de seus trabalhos, mas que sinalizava suas sensibilidades e faro. Eles criavam a partir da história da arte, das notícias de jornais, do graffiti e da cultura *pop*. Seus trabalhos abrangiam diferentes formas de narrativa, por vezes com teor psicológico ou

erótico, a novas formas de autoconsciência e mundanismo. Mesmo aqueles que pintavam de maneira abstrata, possuíam essas características, por meio do humor ou de referências externas. De maneira geral, muitos trabalhavam com obras de grande escala, por vezes de maneira psicologicamente excêntrica. (SMITH, 2017, p.1, tradução nossa)³³

Desta forma, Smith aponta a uma questão muito cara à historiografia da arte, no que tange a construção de narrativas históricas, uma vez que esse retorno à linguagem pictórica não constituía uma sequência presumivelmente lógica do ponto de vista da história da arte, sobretudo se considerarmos os processos de diluição de fronteiras entre as categorias artísticas engendrados ao longo das décadas anteriores, no contexto da arte estadunidense. Sobre este assunto, Smith pontua que

Em um certo sentido, a pintura que emergiu começo dos anos 1980 era mestiça [*mongrel*] e ilegítima. Nos termos lógicos da história da arte, não era para ela acontecer. A tão-anunciada Geração *Pictures* [*Pictures Generation*], um grupo de fotógrafos não-pintores, que traça sua linhagem a partir da Arte Conceitual e da performance dos anos 1970, prometia uma sucessão natural. Mas essa divisão é frequentemente exagerada: sou capaz de imaginar pintores como Schnabel e Fischl pensando que, se os artistas conceituais e da performance, bem como seus descendentes da Geração *Pictures*, podem usar figuras para contar histórias, nós também podemos. (SMITH, 2017, p.1, tradução nossa)³⁴

Observando, pois, o contexto brasileiro, notamos a configuração de uma situação semelhante, na medida em que a década de 1970 assistiu a um profundo desmantelamento das categorias artísticas e, em contrapartida, os anos 1980 presenciou o processo de retorno à pintura em que os artistas, distanciados do conceptualismo dos anos 1960 e 1970 — mas imbuídos de sua visualidade inelutável para a arte da segunda metade do século XX —, buscaram retomar experimentações na linguagem pictórica por um viés mais subjetivista e figurativista, e também por isso tornaram-se conhecidos sob que o convencionou-se designar de

³³ The '80s artists were initially called Neo-Expressionist, an insufficient term, given their stylistic diversity, but one that signaled their accessibility and flair. They drew from art history, the news, graffiti and pop culture. Their work embraced different forms of narrative, often with psychological or erotic overtones, and new kinds of self-awareness and worldliness. Even those who painted abstractly had it, in the form of humor or outside references. Across the board, many worked in large scale, often physically eccentric ways.

³⁴ In a sense, the painting that emerged in the early '80s was mongrel and illegitimate. In logical art-historical terms, it wasn't supposed to happen. The much-heralded Pictures Generation, a group of photo-based nonpainters, could trace its pedigree to 1970s Conceptual and performance art, and promised an orderly succession. But this divide is often exaggerated: I can imagine painters like Mr. Schnabel and Mr. Fischl thinking, if the Conceptual and performance artists, and their Pictures Generation progeny, can use figures and tell stories, we can, too.

A *Geração 80*. Este epíteto remonta à exposição *Como Vai Você, Geração 80?*, realizada na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV/Parque Lage), no Rio de Janeiro, em 1984, sob curadoria de Marcus de Lontra Costa, Paulo Roberto Leal e Sandra Magger. Nesta exposição, estiveram presentes artistas cujas pesquisas visuais remontavam à multiplicidade de tendências artísticas que caracterizavam a década de 1980, em especial aqueles ligados ao retorno da pintura. Apesar de ser uma exposição movida pelo impulso de estabelecer uma definição da nova geração artística, esta mostra, organizada ainda na primeira metade da década, não poderia prever os acontecimentos dos anos subsequentes.



Figura 29 — Visitantes percorrem o corredor da 'Grande Tela' durante a 18ª Bienal de São Paulo, em 1985. Exposição Especial Expressionismo no Brasil - Heranças e Afinidades.

A 18ª Bienal de São Paulo, realizada em 1985, sob a curadoria de Sheila Leirner, introduziu ao público brasileiro um debate em torno da polêmica que circundou a *Grande Tela* (figura 29), um longilíneo corredor que justapunha, em suas extensas paredes, duas contínuas fileiras de pinturas e trabalhos bidimensionais, de autores de diferentes nacionalidades, reunidos sem quaisquer distinção ou qualificação. Esta proposta curatorial, empreendida por Leirner no âmbito da 18ª Bienal, ensejou um intenso debate sobre as possibilidades e os limites de uma curadoria autoral no contexto artístico brasileiro ao passo que lançava luz sobre o retorno à linguagem pictórica, via expressionismo, nos diferentes contextos artísticos ao redor do mundo ao longos da década de 1980. Segundo Maria de Fátima Morethy Couto,

No Brasil dos anos 1980 celebrou-se o retorno “à experiência sensorial da pintura”, experiência essa que rompia, nos dizeres de alguns de seus defensores, com a “arte hermética, purista e excessivamente intelectual predominante nos anos 1970”. Como marco desse processo, citemos a XVIII Bienal de São Paulo, realizada em 1985, e sua *Grande Tela*, espaço criado para abrigar, sem distinções ou categorizações precisas, os trabalhos de diferentes autores das mais diversas nacionalidades, realizados sobre tela. (COUTO, 2011, p. 23)

De acordo com Couto, o contexto brasileiro dos anos 1980 diferenciava-se de outros contextos artísticos, pela especificidade da dimensão política que envolvia a conjuntura artística do país. Neste período, o Brasil passava por um processo de redemocratização, após um longo período de ditadura militar (que inclusive afetara o papel da Bienal de São Paulo no decorrer dos anos 1970), e na euforia desse processo de retornos (retorno à democracia, e retorno à pintura), para Couto, “oposições e tomadas de posições radicais não mais pareciam ser bem-vindas em um momento em que se celebrava a liberdade recém-reconquistada e a alegria de viver.” (Ibid., p.23)

3.2. *Em Busca da Essência*: Uma perspectiva Reducionista

Neste contexto, a exposição *Em Busca da Essência: Elementos de Redução na Arte Brasileira*, (figura 30), desponta no panorama artísticos da década de 1980, em ocasião da 19ª Bienal de São Paulo, em 1987, como uma proposta curatorial para repensar os diálogos entre a Minimal Art e a produção artística brasileira. Circunscrita a uma Bienal cujo tema era “Utopia *versus* Realidade”, a curadoria de Gabriela Wilder para a exposição *Em Busca da Essência* buscou oferecer uma perspectiva sobre este tema elegendo obras em torno da questão do reducionismo por ser, segundo Wilder (1987, p.11), “uma das vertentes da arte auto-referencial que, por si só, representa a [noção de] utopia”. Para a curadora, o conceito de redução e utopia se relacionam sob as noções elencadas a seguir:

A utopia de um meio visual que transmite diretamente sua mensagem, sem códigos intermediários, sem transcrições literárias possíveis, na busca da essência da linguagem. A obra como objeto autônomo, substantivo, acrescido à natureza. O fazer artístico como caminho de vida. O gesto como criação do traço primeiro. A realidade social, cultural, política, econômica, totalmente excluída. Obras que condensam a experiência estética ao máximo. O universo da arte pelo seu próprio valor. (WILDER, 1987, p.11)

A partir dessa fala, torna-se explícito o fato de que a curadora pretende trabalhar o conceito de reducionismo no contexto da arte brasileira a partir da visualidade não-referencial, não-gestual e não-relacional das obras por ela escolhidas, trabalhos que, evidentemente, reforçariam, com suas formas reduzidas, o argumento curatorial. Notemos que Wilder engendra uma estratégia que nos parece familiar. O discurso notadamente formalista da curadora, busca entrincheirar o lastro conceptualista das obras dos artistas brasileiros tolhendo-lhes, logo de início, a possibilidade de uma leitura dos trabalhos que compreenda ambas suas qualidades formais e seu teor teórico, porque conceitual, e esse discurso revela-se subsumido à busca pela *essência da linguagem*.



Figura 30 — Capa do Catálogo da exposição *Em Busca da Essência: Elementos de Redução na Arte Brasileira*, de 1987, com curadoria de Gabriela S. Wilder.



Figura 31 — Franz Weissmann, *Coluna Essencialista*, 1975, tubos de ferros soldados, 6 x 1,2 x 1,2 m.

Essa estratégia curatorial se assemelha aquela empreendida por Hopps, com um intervalo de mais de duas décadas, na ocasião em que o curador californiano escolheu privilegiar uma leitura formalista dos objetos específicos da Minimal, em detrimento de assinalar a dimensão conceitual daquelas obras. Todavia, devemos destacar que essa semelhança, por nós observada, entre ambas as curadorias

possui suas limitações. Em primeiro lugar, o distanciamento temporal, possibilitou que a curadoria de 1987 concebesse uma visão de conjunto, notadamente mais holística, sobre os objetos e os pressupostos teóricos da Minimal Art que se apresentavam, para Wilder, de maneira sistematizada, o que, no contexto de Hopps, era algo inexistente.

Outro ponto importante que devemos salientar sobre as diferenças entre as curadorias de Hopps e de Wilder é o fato de que, a exposição de 1987, buscava aproximar trabalhos pontuais de artistas brasileiros ligados aos movimentos concretos e neoconcretos, bem como artistas da geração dos anos 1980, às premissas teóricas e visuais da Minimal Art estadunidense sem, no entanto, incorrer numa inversão que tomaria a Minimal como modelo tópico e visual apriorístico para esses trabalhos, como de fato foi concebida a presença da Minimal na 8ª Bienal de São Paulo. Wilder não afirma que os trabalhos dos brasileiros foram concebidos a partir do movimento estadunidense, pelo contrário, elucida que é por meio do que idêntica como reducionismo e essencialismo, nas obras desses artistas, que os aproxima da Minimal Art. Neste sentido, a curadora assinala que

As obras apresentadas serão as de alguns artistas brasileiros que pesquisam a essência da própria linguagem, do ser, da percepção, dos limites da arte e que, por isso, resultam herméticas para o espectador. A perplexidade domina a maioria do público quando se encontra diante de uma tela monocromática, de um cubo de espuma de borracha que vibra, de uma placa de ferro dobrada, de obras que intimidam por suas grandes dimensões ou incomodam pela sua pobreza de elementos. (WILDER, 1987, p.11)

Portanto, trabalhos de artistas como Arcangelo Ianelli (1922-2002), Sérvulo Esmeraldo (1929-2017), Franz Weissmann, Carlos Fajardo (1941), Eduardo Sued (1925) e Waltércio Caldas (1946), reuniam-se a obras de artistas, os quais a curadora classificou como pioneiros do reducionismo no Brasil, a exemplo de Willys de Castro (1926-1988), Hércules Barsotti (1914-2014) e Décio Vieira (1922-1988). Deste maneira, ao estabelecer uma breve genealogia do reducionismo na arte mundial, partindo de uma breve análise do reducionismo nos monocromos de Kasimir Malevich (1879-1935) e, posteriormente, nas telas de Ad Reinhardt, Wilder se deparada com a manifestação do que chama de reducionismo na Minimal Art.

Para Wilder (WILDER, 1987), o reducionismo da Minimal residia na sua qualidade de “arte pela arte” como resultado de uma “resposta de vários artistas à conjuntura

político-econômica e cultural” dos Estados Unidos durante a década de 1960 (Ibid., p.13). Em seguida, Wilder afirma que os artistas da Minimal

Formalmente tinham em comum o uso econômico, sintético de elementos e significados, tornando-se amplamente conhecidos pela regra "o máximo de eficiência com um mínimo de elementos". Seu apogeu deu-se entre 1965/68. Em linhas muito gerais, pode-se dizer que seus representantes também pretendiam libertar-se do peso da história da arte, porém, mais especificamente, do acúmulo de informações visuais veiculadas pela sociedade de consumo, saindo do circuito comercial da arte, recusando-se a criar obras-primas. (WILDER, 1987, p.11)

Deste modo, Wilder almeja construir uma espécie de genealogia do reducionismo na arte brasileira sem, contudo, admitir que tenha existido no país uma corrente minimalista de fato, mas sim, “diversos caminhos orientados por posturas diferentes que levam a obras morfologicamente reducionistas” (WILDER, 1987, p.14). Todavia, ao estabelecer um pressuposto contato entre aquilo que denomina de Reduccionismo Brasileiro e a Minimal Art, Wilder inelutavelmente cria um nexos genealógico entre ambos os contextos artísticos, com base em uma semelhança estrutural dos pressupostos teóricos discutidos pelos artistas brasileiros e estadunidenses. No entanto, ao observar as obras de Franz Weissman (figura 31), a curadora deixa entrever uma fissura no próprio discurso. Sobre a obra deste artista, Wilder acentua o seguinte:

Veterano escultor, presença constante em nosso cenário artístico, não podíamos deixar de incluir nesta mostra este artista cujos trabalhos resultam da preocupação com questões inerentes à arte. Weissmann historicamente caminhou lado a lado com os escultores construtivistas (Amilcar de Castro e Willys de Castro), trabalhando estruturas formais através de chapas recortadas e do vácuo da estrutura interna. (WILDER, 1987, p.22)

Por esta breve introdução, Wilder busca localizar os trabalhos de Weissmann no interior de uma pesquisa visual construtivista, de cunho exclusivamente formalista. Todavia, ao introduzir a fala do crítico de arte Frederico Moraes sobre Weissmann que, como sabemos, participou do Movimento Neoconcreto cujas investigações visuais residiram em torno da fenomenologia da percepção, Wilder revela uma disjunção em relação a sua fala anterior. A curadora cita Moraes dizendo:

“A escultura de Weissmann tem um pólo conceitual, o artista tendendo, ao longo de sua obra, a um comportamento sistêmico, que define uma lógica interna entre os vários trabalhos e fases — e é justamente esta lógica que caracteriza a existência de uma obra-pensamento”, escreveu Frederico Moraes em meados de 70. (MORAES apud WILDER, 1987, op.cit., p.22)

Ao mesmo tempo que deseja estabelecer uma dimensão excepcionalmente formalista das estruturas de Weissmann, aproximando-as de uma concreticidade inelutável, Wilder busca reconhecer a dimensão conceitual das obras de Weissmann ao tomar emprestada a fala de Moraes, na qual, o crítico salienta as qualidades conceituais da obra desse artista. Reconhecemos que este é apenas um exemplo localizado na extensão da curadoria de Wilder, cuja complexidade demanda um estudo isolado e mais aprofundado. Como afirmados anteriormente, nossa proposta, com essa breve apresentação da mostra *Em Busca da Essência*, não é de estabelecer conceituações definitivas, tampouco explorar o assunto em sua inteireza, mas oferecer apontamentos acerca desse evento de excepcional relevância para compreendermos a recepção da Minimal Art no Brasil.

3.3. 1965 e 1987: Entre duas Bienais

Para finalizarmos nossa discussão sobre o segundo contexto de recepção da Minimal Art no Brasil, é de fundamental importância estabelecermos alguns pontos de contato e de contraste entre ambos os momentos dessa recepção, tanto em 1965, quanto em 1987. É necessário lembrarmos que a curadoria de Wilder buscou apresentar, de maneira extensiva, obras que compreendessem o contexto da década de 1980 sem, contudo deixar de considerar a relevância de artistas cujas produções referenciais dataram das décadas anteriores, sobretudo os anos 1960 e 1970. Na verdade essa abrangência reitera a noção de que, a segunda recepção da Minimal Art no Brasil procura englobar grande parte da produção artística dos anos 1980, diferentemente da primeira recepção, cuja reverberação estendeu-se aos meses em torno da 8ª Bienal de São Paulo.

Ambos os momentos da recepção da Minimal no Brasil foram analisados, no decorrer deste trabalho, tomando como ponto de partida acontecimentos relativos a duas edições da Bienal, e este fato não pode ser ignorado. Com efeito, a Bienal

almejou, desde sua primeira edição, em 1951, ser um espaço de internacionalização da arte brasileira e, de igual modo, ensejar a circulação de modelos artísticos provenientes de vários países. Não por coincidência, as recepções da Minimal no Brasil mostraram-se intimamente relacionadas aos acontecimentos vinculados às Bienais de São Paulo, tanto em 1965, quanto em 1987, justamente por conceber o evento da Bienal como uma vitrine de modelos visuais e teóricos e, por semelhante modo, considerá-la uma arena de embates discursivos.

É, portanto, nesses termos, que compreendemos a primeira recepção da Minimal Art no Brasil, em 1965, como um contato inicial em que há uma tensão interpretativa, tanto por parte dos enunciadores quanto dos enunciatários. Já a segunda recepção da Minimal, abre uma discussão sobre a reversibilidade das pessoas da enunciação nessa peculiar situação enunciativa. Neste segundo contexto, aquele que outrora havia sido enunciatário (a recepção brasileira), torna-se enunciador na medida em que estabelece as próprias bases de aproximação da Minimal com a produção artística brasileira. Portanto, distanciando-se da relação hierárquica estabelecida no primeiro contexto de recepção (em que havia a pressuposição tácita de um acolhimento passivo), esta segunda recepção da Minimal Art no Brasil parte de uma posição ativa em direção a uma possibilidade associativa — e não de exclusiva aderência — com os modelos visuais e teóricos da Minimal Art.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta investigação surgiu, em 2016, a partir do desejo premente de empreender uma abordagem da presença da Minimal Art estadunidense no contexto artístico brasileiro. A pesquisa das fontes históricas desenvolvida em decorrência do trabalho monográfico apresentado ao fim da graduação em Teoria, Crítica e História da Arte, na Universidade de Brasília — sob o título *A inquietude visual da Minimal Art: um jogo de ilusões* —, revelou que algumas das obras preambulares da Minimal Art haviam sido apresentadas ao público brasileiro no contexto da 8ª Bienal de São Paulo, em 1965, coincidindo com um momento crucial para a Minimal nos Estados Unidos, em que os textos referenciais de Donald Judd, “Specific Objects”, de Barbara Rose, “A B C Art”, e de Richard Wollheim, “Minimal Art”, estavam sendo publicados e assimilados pela crítica.

Com base em uma rápida pesquisa preliminar, chamou a atenção o fato de que, os poucos textos que abordam a relação entre a Minimal Art e o contexto artístico brasileiro (por si só escassos), excetuando-se os compêndios sobre a Bienal de São Paulo, nenhum citava a presença de obras de alguns dos artistas expoentes deste movimento no Brasil, no âmbito da Bienal de São Paulo, em 1965. Deste modo, o projeto de pesquisa para o mestrado na linha de teoria e história da arte do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes (PPGAV-IdA/UnB), surgiu tanto da vontade de dar prosseguimento à pesquisa teórica e historiográfica sobre a Minimal, iniciada na graduação, quanto do desejo de contribuir para o debate da relação entre as premissas teórico-artísticas deste movimento e o contexto artístico brasileiro da década de 1960.

Nesse sentido, a pesquisa demandou, desde o começo, a necessidade de uma investigação teórica que partisse, sobretudo, do objeto a ser analisado, a saber, a presença da Minimal Art na 8ª Bienal de São Paulo, em 1965. Este ponto revelou um confronto com a possibilidade de empreender uma abordagem teórica do objeto baseado na conceituação, anteriormente estabelecida, de *trânsito de modelos*, noção brevemente assinalada no pré-projeto de pesquisa. Já na fase inicial do levantamento bibliográfico, a pesquisa esteve voltada a essa conceituação na medida em que o olhar da investigação tornou-se contaminado pelo anseio em estabelecer o conceito de trânsito de modelos a partir da presença da Minimal no

Brasil. Dessa maneira, a sondagem inicial das referências bibliográficas privilegiaram textos que, de algum modo, auxiliassem na argumentação acerca da ideia de trânsito de modelos visuais e teóricos que pudesse ser apreendida do caso específico da 8ª Bienal de São Paulo. Os debates desenvolvidos nas disciplinas do PPGAV-IdA/UnB mostraram-se bastante profícuos e a teoria da enunciação de Émile Benveniste despontou, nesse contexto, como uma possibilidade de abordar, de maneira teórica, o conceito de trânsito de modelos que se fazia premente.

No entanto, à medida que a pesquisa avançava, o objeto continuamente reclamava uma abordagem menos teórica que historiográfica, cabendo então estabelecer uma nova estratégia de análise que respeitasse essa demanda. O levantamento de fontes primárias, parte importante dessa virada metodológica, tornou iminente a necessidade de empreender uma pesquisa mais aprofundada dos documentos referentes à 8ª Bienal de São Paulo conservados no Arquivo Histórico Wanda Svevo. Essa sondagem corroborou para a definição de um esquema metodológico que partisse do objeto e não o contrário, definindo as bases da pesquisa que se apresenta no decorrer desta dissertação.

Os diálogos estabelecidos no processo de orientação foram de fundamental importância ao desenvolvimento de conceitos-chave abordados no decorrer deste texto e que serviram de base para o desenrolar da argumentação empreendida, sem os quais não seria possível sistematizar a documentação — de cartas, telegramas, catálogos, textos jornalísticos, e demais fontes históricas — reunida neste trabalho. Portanto, ao invés de aplicar uma noção de trânsito de modelos construída, aprioristicamente, a partir da teoria da enunciação benvenistiana, para analisar o evento específico da 8ª Bienal de São Paulo, optou-se por uma inversão dessa ordem, que conceberia, em primeiro lugar, a presença de obras referenciais da Minimal Art no Brasil não como um fenômeno a ser analisado sob parâmetros exteriores, mas como um caso que definiria seus próprios parâmetros.

Deste modo, a investigação orientou-se por um caminho que privilegiava uma metodologia historiográfica-artística estabelecida a partir das exigências do próprio objeto. Essas demandas mostraram-se bastante evidentes no confronto direto com as fontes históricas compiladas, especialmente a partir da leitura preliminar dos conteúdos dos catálogos e das cartas. Neste ponto, a pergunta sobre *como* abordar

a presença de obras referenciais da Minimal Art no Brasil em ocasião da 8ª Bienal de São Paulo, a partir dos documentos já reunidos, tornou-se iminente, e a resposta veio do próprio objeto. Apartando-se de uma perspectiva centrípeta, em que a análise partiria de uma conceituação externa ao objeto, a estratégia metodológica passou a priorizar uma abordagem centrífuga, em que o objeto definiria as bases da própria análise. Portanto, o problema da investigação deslocou-se de uma dimensão teórica e especulativa (subsumida à noção de trânsito de modelos), para uma dimensão historiográfica, buscando compreender a complexa tessitura que atravessa a presença da Minimal Art no Brasil, em 1965, a partir da problemática da recepção.

Sem abandonar o paradigma da enunciação, optou-se por subordiná-lo à análise dos contextos de envio e de recepção das obras da delegação estadunidense por considerá-lo de grande importância para o confronto dos enunciados proferidos pelos diferentes sujeitos dessa trama polifônica em que consiste o problema da recepção. Diante desse contexto, decidiu-se pela diferenciação de um contexto de envio das obras justaposto a um contexto de recepção, homólogo à estrutura da teoria benvenistiana que concebe a situação enunciava sob três instâncias: o enunciador (o *eu* que enuncia), o enunciatário (o *tu* a quem se enuncia) e o enunciado (sobre quem se enuncia). Associando o contexto de envio à instância do enunciador, optou-se por pensá-lo em termos de contexto de enunciação. De semelhante modo, o contexto de recepção toma as vezes de enunciatário pressupondo, a partir da teoria de Benveniste, que exista uma reversibilidade das pessoas da enunciação.

Apresentando, pois, os enunciados dos sujeitos vinculados ao contexto de enunciação, o texto busca articular os variados discursos observados nessa conjuntura, cotejando ideias e estabelecendo uma análise que, a todo momento, esteja voltada ao enunciado e dele depreenda suas considerações. A abordagem dos enunciados de Walter Hopps, Barnett Newman, Donald Judd e Frank Stella busca considerar o lugar social, político e cultural de fala desses sujeitos, no âmbito do que entendemos constituir o contexto de enunciação das obras da delegação estadunidense, ou seja, o contexto no qual essas obras foram reunidas, porque

foram agrupadas de determinada maneira, e sob quais argumentos e debates elas chegaram ao Brasil, em 1965.

De semelhante modo, o contexto de recepção é concebido, homologamente à teoria da enunciação, como a conjuntura que reúne e justapõe os enunciatários das obras estadunidenses apresentadas aos brasileiros como modelos visuais e teóricos a serem recebidos passivamente. No entanto, é admitida, nesta análise, a noção dialógica, prevista na teoria benvenistiana, da reversibilidade das pessoas da enunciação, em que o *eu* torna-se *tu* na medida em que o *tu* põe-se a enunciar. Todavia, a pesquisa confrontou-se com uma dificuldade em reunir e comparar os enunciados da crítica brasileira, justamente porque essa crítica mostrou-se bastante reticente em suas leituras acerca das obras da delegação estadunidense presentes na 8ª Bienal de São Paulo. A pesquisa até aqui desenvolvida identificou os comentários mais abrangentes de Laís Moura e Walter Zanini — ambos publicados na mesma página do Suplemento Literário do jornal *O Estado de S. Paulo* — que se mostraram de grande relevância para esta investigação.

A hipótese da tensão interpretativa surgiu como a possibilidade de um amálgama suficientemente coerente para os enunciados elencados no decorrer de ambos os contextos. Essa noção partiu de uma discussão recorrente no processo de orientação da pesquisa, no qual notou-se a premência de uma aproximação das obras da Minimal Art às tendências concretas em debate no Brasil, por parte dos críticos brasileiros supracitados e, de modo semelhante, por parte do curador da mostra, responsável por apresentar e comunicar (portanto, enunciar) o conjunto dos trabalhos da delegação estadunidense. Essa hipótese não pretende ser conclusiva, tampouco peremptória, na verdade ela tenta abrir-se diante de sua condição arqueável, trabalhando nas fissuras abertas pelo próprio objeto que, a todo tempo, apresenta suas demandas.

O processo de levantamento de fontes históricas foi contínuo em toda a escrita deste trabalho e, a cada página folheada, uma nova concepção se descortinava adensando a análise já existente sobre a segunda recepção da Minimal. Desta maneira, a ideia da reflexão acerca da existência de uma segunda recepção da Minimal Art no Brasil apresentou-se de maneira fluida, especialmente a partir dos apontamentos levantados em ocasião da banca de qualificação, na qual foram

discutidas questões a respeito do diálogo que é estabelecido entre a Minimal Art e o contexto artístico brasileiro no decorrer da década de 1980. Conseqüentemente, a visita ao Arquivo Wanda Svevo ensejou o contato com o catálogo da exposição *Em Busca da Essência: Elementos de Redução na Arte Brasileira*, com curadoria de Gabriela S. Wilder, circunscrita a 19ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1987.

No catálogo da exposição, documento base de análise deste evento, a curadora discorreu sobre a viabilidade de se construir um nexos genealógico entre o que chamou de tendências reducionistas na arte brasileira e o movimento estadunidense da década de 1960. Apresentando uma espécie de *minimalismo brasileiro*, sob a alcunha de *essencialismo*, Wilder oferece uma reflexão sobre a problemática que envolve essa aproximação, destacando pontos de contato e de divergência entre ambos os contextos artísticos. Portanto, a discussão apresentada tomando como ponto de partida a exposição *Em Busca da Essência*, pretendeu ser um breve explanação deste tópico na tentativa indicar um possível caminho para investigações posteriores.

Contrariando a noção quase espontânea que se tem nos debates acerca do contexto artístico brasileiro nos anos 1960, — sobretudo aqueles que observam esta década sob a ótica das Bienais de São Paulo —, de uma aproximação inelutável entre a arte produzida no Brasil nesta época e a eclosão da Pop estadunidense, cujas obras referenciais foram apresentadas neste país em ocasião da 9ª Bienal de São Paulo, em 1967, este trabalho buscou pensar uma outra possibilidade de aproximação a partir da presença da Minimal Art no Brasil, na Bienal de 1965. Os diálogos entre a Pop e a arte brasileira da década de 1960 são, de fato, evidentes, e, no entanto, a discussão proposta neste trabalho objetivou adensar-se em uma perspectiva menos discutida pela historiografia brasileira da arte a partir de uma análise que se revelou bastante profícua. Destinando-se ao debate mais abrangente sobre circulação de modelos artísticos no contexto brasileiro da segunda metade do século XX, esta dissertação buscou trabalhar nas lacunas abertas pela presença de obras preambulares da Minimal Art no Brasil em ocasião da 8ª Bienal de São Paulo, em 1965.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Aracy. Bienais ou a impossibilidade de reter o tempo. *Revista USP*, São Paulo, n.52, p.16-25, dez/fez 2001-2002.

ASBURY, Michael. "Neonconcretism and Minimalism: Cosmopolitanism at a Local Level and a Canonical Provincialism" *In* MERCER, Kobena (org.). *Cosmopolitan Modernisms*. Cambridge: Institute of International Visual Arts/MIT Press, 2005.

BATCHELOR, David. *Minimalismo*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

BATTCKOCK, Gregory. *Minimal Art: a critical anthology*. Los Angeles, California: University of California Press Ltd., 1995

BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral I*. São Paulo: Ed. Nacional e Ed. da Universidade de São Paulo, 1976.

BOIS, Yves-Alain. *A pintura como modelo*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CHANDLER, John; LIPPARD, Lucy R.. *A desmaterialização da arte*. *Revista Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 25, p. 151-165, maio 2013.

CORRÊA, Patricia Leal Azevedo. Três textos no início de um debate: neoconcretismo e minimalismo *In* *Anais do VII Encontro de Historia da Arte da UNICAMP*, 2011, p. 360-365. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2011/Patricia%20Leal%20Azevedo%20Correa.pdf>.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. *A pintura em questão: arte e crítica nos anos 1980*. *Revista Poiesis*, Rio de Janeiro, nº17, ano 12, p.17-28, jul. de 2011.

_____. Pierre Restany e as bienais de arte nos anos 1960: reflexões sobre o sucesso da "Fórmula Veneziana", *In* *Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*, 27º, 2018, São Paulo. *Anais do 27º Encontro*

da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.3535-3548.

DEZEUZE, Anna. *Minimalism and Neoconcretism*. Palestra proferida em 26/03/2006. Disponível em : http://www.henry-moore.org/docs/anna_dezeuze_minimalism_neoconcretism_0.pdf.

DIDI-HUBERMAN, Georges. O que vemos, o que nos olha. São Paulo: Editora 34, 2010.

FARIAS, Agnaldo [org.]. Bienal 50 Anos, 1951-2001. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001, 352 p.

FLYNT, Henry. Essay: concept art. 1961. Disponível em: http://arteducation.sfu-kras.ru/files/documents/concept_art_henry_flint.pdf.

FRASCINA, Francis. *Art, politics and dissent: aspects of the art left in the sixties America*. Nova York: Manchester University Press, 1999.

FRIED, Michael. Art and objecthood *In* BATTCKOCK, Gregory. *Minimal Art: a critical anthology*. Los Angeles, California: University of California Press Ltd., 1995.

FOSTER, Hal. O retorno do real. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

GLUECK, Grace. An eye toward São Paulo. *New York Times*, Nova York, 07 mar. 1965. Sessão 2, p.19X.

_____, Grace. Home-grown art blossoms in U.S. missions. *New York Times*, Nova York, 06 jul. 1965. Capa, p.1, L40.

GULLAR, Ferreira. *Experiência neoconcreta: momento-limite da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HERKENHOFF, Paulo. "Divergent Parallels: Toward a Comparative Study of Neoconcretism and Minimalism" *In* BOIS, Yve-Alain (org.). *Geometric Abstraction: Latin American Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*. Cambridge: Fogg Art Museum/Harvard University Art Museums, 2001.

HOPPS, Walter. Estados Unidos da América *In* FUNDAÇÃO Bienal de São Paulo. Catálogo da 8ª Bienal de São Paulo - 1965. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1965, p. 205-210.

_____. Representação dos Estados Unidos da América. Califórnia: Museu de Arte de Pasadena, 1965. Arquivo Histórico Wanda Svevo. Tombo: 1842.

JAREMTCHUK, Dária. A Bienal de São Paulo no contexto da guerra fria. *In* Anais do XXXII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, 2012, p. 1589-1604.

Disponível em: http://www.cbha.art.br/coloquios/2012/anais/pdfs/artigo_s6_dariajaremtchuk.pdf. Acesso: 19/06/2018

_____. “Exílio artístico” e fracasso profissional: artistas brasileiros em Nova Iorque nas décadas de 1960 e 1970. *Revista ARS*, São Paulo v.14 n.28, 2016.

_____. Horizontes do êxodo: artistas brasileiros em Nova York. *Revista VIS*, Brasília, v.13 n.1, p. 1-23, jan/jun 2014.

JUDD, Donald. Objetos específicos *In* COTRIM, Cecilia; FERREIRA, Glória [orgs.]. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

_____; STELLA, Frank. Questões para Stella e Judd. *In* COTRIM, Cecilia; FERREIRA, Glória [orgs.]. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

KRAMER, Hilton. U. S. art from São Paulo on view in Washington. *New York Times*, Nova York, 29 jan. 1966, p. L22.

KRAUSS, Rosalind. Caminhos da escultura moderna. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

LEIRNER, Sheila. Apresentação *In* FUNDAÇÃO Bienal de São Paulo. Em busca da essência: elementos de redução na arte brasileira. São Paulo: A Fundação, 1987.

_____. Arte como medida: críticas selecionadas. São Paulo: Perspectiva, 1982.

LIPPARD, Lucy. Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972 Califórnia: University of California Press, 2001.

MARTINS, Luiz Renato. A nova figuração como negação. *Revista Ars*, São Paulo, v. 4, n. 8, p. 62-71, 2006.

MOURA, Laís. *Paris x Nova York*. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 02 out. 1965. Suplemento Literário, p.2.

NEWMAN, Barnett. *Barnett Newman: selected writings and interviews*. Editado por John P. O'Neill; notas e comentários por Mollie McNickle; introdução de Richard Shiff. New York: Alfred A. Knopf, 1990.

_____. Resposta a Clement Greenberg *In* FERREIRA, G. e MELLO, C. C. [orgs.]. Clement Greenberg e o debate crítico. Rio de Janeiro: Funarte Jorge Zahar, 1997. p. 151-154.

OITICICA, Hélio. Sobre os Bólides *In*. FILHO, Cesar Oiticica; VIEIRA, Ingrid [Orgs.]. Encontros: Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Beco Azougue, 2009, p. 36-37.

PAES, Maria Helena Simões. A década de 60: rebeldia, contestação e repressão política. São Paulo: Editora Ática, 1993.

PAYOT, Daniel. Unimente: Barnett Newman, a arte abstrata e o significado. *In*. HUCHET, Stéphane [ORG.]. Fragmentos de uma teoria da arte. São Paulo: Editora da USP, 2012.

PEDROSA, Mário. *Arte, ensaios*: Mario Pedrosa. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

PIGNATARI, Décio. Bienal: a conquista da visualidade brasileira. *Revista USP*, São Paulo, n.52, p.10-15, dez/fez 2001-2002.

PUGLIESE DE CASTRO, Vera Marisa. História das Artes Visuais II. Universidade de Brasília, Departamento de Artes Visuais. Apostila para Universidade Aberta do Brasil - UAB, 2012.

_____. Os *Sudários* de Bené Fonteles, o *Chemin de la Croix* de Henri Matisse e as *Stations of the Cross* de Barnett Newman: *pathos* e anacronismo na Historiografia da Arte. Tese (Doutorado em Artes Visuais) - Departamento de Artes Visuais. Universidade de Brasília. 2013.

RIBEIRO, Ricardo A.. Teoria da modernização, a aliança para o progresso e as relações Brasil-Estados Unidos. *Perspectivas*, São Paulo, v.30, p.151-175, jul./dez. 2006.

RORIMER, Anne. *New art in the 60s and 70s: redefining reality*. Londres: Thames & Hudson, 2001.

SIRMANS, Franklin. *Find the cave hold the torch: making art shows since Walter Hopps*. Califórnia: The Regents of the University of California, 2016. Disponível em: hammer.ucla.edu/now-dig-this/essays/find-the-cave-hold-the-torch.

SMITH, Roberta. *Painting from the 1980s, when brash met flash*. *New York Times*, Nova York, 09 fev 2017. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2017/02/09/arts/design/painting-from-the-1980s-when-brash-met-flash.html>.

SOLOMON, Alan. *Making like competition in L.A.*. *New York Times*, Nova York, 11 jul. 1965. Sessão 2, p.10X.

STEINBERG, Leo. *Outros Critérios* In FERREIRA, G. e MELLO, C. C. [orgs.]. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Funarte Jorge Zahar, 1997. p. 175-210.

STEINITZ, Kate Trauman. *Kurt Schwitters: a protrait from life*. Berkeley e Los angeles: University of California Press, 1968.

U. S. art exhibit arrives in Brazil. *New York Times*, Nova York, 30 ago. 1965, p. L23.

WERNER, Kelly C. Granzotto. *A intersubjetividade antes da subjetividade na teoria da enunciação de Benveniste* In *Revista Signótica*, v. 18, n. 2, p. 397-411, jul./dez. 2006.

WILDER, Gabriela S. *Em busca da essência: elementos de redução na arte brasileira* In *FUNDAÇÃO Bienal de São Paulo*. *Em busca da essência: elementos de redução na arte brasileira*. São Paulo: A Fundação, 1987. p.11-63.

ZANINI, Ivo. *Críticos e estrangeiros: restrições à Bienal*. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 09 set. 1965. 2º Caderno, p.6.

_____. Restany acha que arte brasileira evolui; não entendeu júri da Bienal. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 10 set. 1965. 2º Caderno, p.3.

ZANINI, Walter. A escultura, relevos e objetos da VIII Bienal. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 02 out. 1965. Suplemento Literário, p.2.

Cartas e Telegramas

BINGHAM, Lois A. [telegrama] 25 jan. 1965, Washington D.C. [para] MATARAZZO SONBRINHO, Francisco, São Paulo. 1f. Resposta ao pedido de Coelho e Matarazzo de 07 de outubro de 1964.


COELHO, Diná. [carta] 07 out. 1964, São Paulo. [para] FRIEDMAN, Michael, Minneapolis. 1f. Solicita informação sobre a representação estadunidense para a 8ª Bienal de São Paulo.

FRIEDMAN, Michael. [telegrama] 13 out. 1965, Minneapolis. [para] COELHO, Diná, São Paulo. 1f. Resposta a carta de Coelho de 07 de outubro de 1964.

MATARAZZO SOBRINHO, Francisco. [carta] 9 jun. 1965, São Paulo [para] BINGHAM, Lois, Washington D.C. 1f. Proposta de reconsideração da posição de Lois Bingham.

ANEXOS

Obras da delegação estadunidense presentes na 8ª Bienal de São Paulo

Artistas	8ª Bienal Internacional de São Paulo	Artistas e Obras da Delegação dos Estados Unidos da América
Billy Al Bengatou	 *	 *
Robert Irwin	 *	 *
Barnett Newman		
Larry Poons		
Frank Stella		
Larry Bell		
Donald Judd		

* As obras gritadas não correspondem aos trabalhos originais apresentados na 8ª Bienal, constituindo-se em aproximações a partir das datas de fatura, materiais, técnicas e dimensões.

Relação dos artistas e dados técnicos das obras

	8º Bienal Internacional de São Paulo	Artistas e obras da Delegação dos Estados Unidos da América	
Billy AI BENGSTON	1. Zachary Billy AI Bengston 1961 182,8 x 182,8 Col. Ferus Gallery	2. "Buster" Billy AI Bengston 1962 152,4 x 152,4 Col. de anônimo	3. A Seia de Godzilla Billy AI Bengston 1962 182,8 x 182,8 Col. Martha Jackson Gallery
	4. A Meiga Billy AI Bengston 1963 160 x 123,1 Col. Sra. Laura Lee Stearns	5. Moris Billy AI Bengston 1963 158,7 x 123,1 Col. Ferus Gallery	6. Barretina Billy AI Bengston 1964 203,9 x 153,1 Col. Ferus Gallery
Robert IRWIN	7. Sem Título Robert Irwin 1962-63 213,3 x 201,8 Col. Sra. Patricia Jackson	8. Sem Título Robert Irwin 1962-63 213,3 x 210,8 Col. Ferus Gallery	9. Sem Título Robert Irwin 1962-63 213,3 x 210,8 Col. L. M. Asher Family
Barnett NEWMAN	13. A Selva Barnett Newman 1950 243,8 x 3,8 Col. Sr. e Sra. Robert Kulicke	14. Vir Heroicus Sublimus Barnett Newman 1950-51 243,8 x 544,8 Col. Sr. e Sra. Ben Heller	15. Ulisses Barnett Newman 1952 335,2 x 127
Larry POONS	19. Han-san-Cadence Larry Poons 1963 182,8 x 365,7 Col. Sr. Edwin Janss	20. Suco de Laranja Larry Poons 1963 203,2 x 203,2 Col. Albright Knox Art Gallery	21. Chance Siciliana Larry Poons 1964 182,8 x 365,7 Col. Joseph H. Hirschhorn
Frank STELLA	25. Valparaíso (Verde) Frank Stella 1964 195,5 x 454,6 Col. Sr. e Sra. Donald Judd	25. "fampa" Frank Stella 1964 243,8 x 243,8 Col. Leo Castelli Gallery	25. "Mas o Meros" Frank Stella 1964 243,8 x 355,6 Col. Leo Castelli Gallery
Larry BELL	1. Um Cachoe de Cabelos da Moça que Ela Era Larry Bell 1963 Relevo mural: vidro e pintura 121,9 x 121,9 Col. Sr. e Sra. Donald Judd	2. O Buraco da Morte Larry Bell 1963 Vidro pintado e metal 62,2 x 63,5 x 30,4 Col. Pace Gallery	3. A Casa de Larry Bell (Part II) Larry Bell 1963 Vidro pintado e metal 64,2 x 64,2 x 64,2 Col. Ferus Gallery
Donald JUDD	7. Sem Título Donald Judd 1963 Madeira pintada e metal 49,5 x 114,3 x 77,4 Col. Green Gallery	8. Sem Título Donald Judd 1963 Madeira pintada e metal 183,6 x 243,8 x 29,9 Col. Green Gallery	9. Sem Título Donald Judd 1965 Latao e ferro galvanizado envernizado 102,8 x 213,3 x 17,9 Col. Green Gallery
		10. Sem Título Donald Judd 1965 Ferro galvanizado e alumínio pintado 83,8 x 356,1 x 76,2 Col. Green Gallery	10. Sem Título Donald Judd 1965 Ferro galvanizado e alumínio pintado 21,3 x 21,3 x 21,3 Col. Ferus Gallery
		11. Sem Título Donald Judd 1965 Alumínio pintado 21,3 x 406,9 x 21,3 col. Green Gallery	11. Sem Título Donald Judd 1964 209,5 x 214,6 x 21,5 Col. Ferus Gallery
		12. Sem Título Donald Judd 1965 Ferro galvanizado pintado 40,1 x 297,1 x 350,5 Col. Green Gallery	12. Sem Título Robert Irwin 1964-65 203,9 x 214,6 x 21,5 Col. Ferus Gallery
		16. Brihando adiante (a George) Barnett Newman 1960-61 289,5 x 441,9	16. O Terceiro Barnett Newman 1962 256,5 x 313,3 Col. Sra. David e. Bright
		17. Longe da Montanha Larry Poons 1965 182,8 x 365,7 Col. Museu de Arte allan, universidade Oberlin.	17. Mary, Rainha dos Escoceses Larry Poons 1965 342,9 x 228,6 Col. Green Gallery
		22. Imperatriz da Índia Frank Stella 1965 Acrílico 195,5 x 588,9 Col. Leo Castelli Gallery	22. Máquina de Somar Preta Frank Stella 1965 Acrílico 207 x 744,2 Col. Leo Castelli Gallery
		23. Caixa Fantasmagórica Larry Bell 1963-65 Relevo mural: vidro e pintura 121,9 x 121,9 Col. Ferus Gallery	23. Sem Título Larry Bell 1965 vidro pintado e metal 30,4 x 30,4 x 30,4 Co., Pace Gallery
		24. Sem Título Donald Judd 1965 Ferro galvanizado pintado 40,1 x 297,1 x 350,5 Col. Green Gallery	24. Sem Título Donald Judd 1965 Ferro galvanizado pintado 40,1 x 297,1 x 350,5 Col. Green Gallery

D.O. USA

FBSP/ 5160 /28

São Paulo, 7 october 1964

Dear Mr. Friedman,

Having been advised by Francisco Matarazzo Sobrinho., I am writing to you unofficially, to consult you about the american participation at the VIII Bienal de São Paulo. The Itamarati does not know yet whose Institution will be charged of that function, and our Director is interested to have news very soon.

We would like also to organize a special room of Rauschemberg, to be able to show the "pop-art" and the great prize of Venice in Brasil. But we intended to include it into the american representation, so we would be free of the expenses: our budget is poor.

We learned to see you and your wife as great friends; that is why we are allowed to bother you, and ask for suggestion that may be helpful to go through with our plans.

Shall we have the pleasure to see you both in September?

Thank you in advance for your help; and kind regards to your wife.

Sincerely yours

Diná Coelho
General Secretary

DC/ies.

WALKER ART CENTER

1710 Lyndale Avenue South

Minneapolis 3, Minnesota

333-3215

Martin L. Friedman, Director

13 October 1964

Mrs. Diná Coelho
General Secretary
Biennial de Sao Paulo
Caixa Postal 7832
Sao Paulo, Brazil

*Telefonar
Coelho
Telefonema dado
Promessa de resposta
E.M.P. : Rio: 3/11/64
na convenção - J.P.M.*

Dear Diná:

While it would be wonderful to see you, Francisco Materazzo Sobrinho, and our other good friends in Sao Paulo, I regret that it will not be in connection with the next Biennial.

The United States Information Agency, specifically Miss Lois Bingham, Chief, Fine Arts Section, would be better able to advise you as to the institution organizing this next American show. I have no idea who will be invited to do this important project. My suggestion is that you communicate with Miss Bingham for this information.

It was good to get together in Venice and I hope before too long we can have another fine reunion.

All best regards,

Martin Friedman
Director

mf:deg

mf:deg

cc: Miss Lois Bingham
F. Taylor Peck

RECEBIDA: 19/10/64
RESPONDIDA:

FUNDAÇÃO BIENAL
DE SÃO PAULO
PROTOCALADO
N.º 191



UNITED STATES INFORMATION AGENCY
WASHINGTON

Em reunião de 2/2/65 com outros membros do comitê de organização da Bienal de São Paulo, U.S.A. de representação Americana, J.C. São Paulo

January 25, 1965

Dear Mr. Matarazzo:

Thank you for your letter of November 26, 1964 outlining your plans for a special section at the VIII Bienal de Sao Paulo which will feature surrealism and fantastic art from many countries. Although we should like to cooperate, our budget for participation in the Bienal cannot be stretched to cover the preparation, transportation and insurance of any works of art other than those to be included in the official section representing the United States of America. Perhaps the Museum of Modern Art in New York might be able to help through its International Program.

I hope to be in Sao Paulo early in February and look forward to seeing you at that time.

With kind regards,

Lois A. Bingham
Lois A. Bingham
Chief, Fine Arts Section
Exhibits Division
Information Center Service

Mr. Francisco Matarazzo Sobrinho
President
Fundacao Bienal de Sao Paulo
Caixa Postal 7832
Sao Paulo, Brasil

RECEBIDA: 1/2/65
RESPONDA:

FUNDAÇÃO BIENAL
DE SÃO PAULO
PROCLAMADO
N. 493

do Itamaraty,
Segundo carta de 29/1/65, os ESTADOS UNIDOS informa:

A participação norte-americana, está sendo coordenada pela USIA, portanto, pelo Governo. Comunica o referido órgão que provavelmente não poderá proporcionar salas especiais reservadas a determinados pintores. Informou-nos ainda que o Sr. Walter Hopps, diretor do Museu de Pasadena, entidade organizadora da representação norte-americana, e a Sra. Bingham da "Fine Arts Division" da USIA, estarão em S. Paulo de 1 a 3 de fevereiro próximo, a fim de avistar-se com a direção da Fundação.

VIIIB/1153

SÃO PAULO, JUNE 9TH, 1965

MISS LOIS BINGHAM

I HAVE JUST RECEIVED THE CATALOGUE MATERIAL, PERTINENT THE AMERICAN REPRESENTATION AT THE VIII BIENNIAL. I AM DEEPLY DISAPPOINTED. THE PRESENCE OF AMERICAN SURREALISTS IS CONSIDERED INDISPENSABLE IN ORDER THE SURREALISTIC ROOM BE COMPLETE AND TRUE.

THE ARTISTS THEMSELVES WILL BE FRUSTRATED IN NOT PARTICIPATING IN A EXHIBITION WHICH IS GOING TO ASSEMBLY WORKS BY THE MOST FAMOUS PAINTERS IN THE WORLD. ENCLOSE YOU WILL FIND A LIST - WHICH PROVES THE ASSERTION - OF WORKS WHOSE PRESENCE IS ASSURED.

ALLOW ME, SO, TO INSIST. IF YOU NEED HELP FROM OUR EMBASSY FOR WHATEVER PROVIDENCE, I SHALL HAVE PLEASURE TO ASK THEM FOR.

THE IMPORTANT IS THAT WE RECEIVE FROM THE AMERICANS THE MOST ESSENCIAL PARTICIPATION: THE UNITED STATES. I INVITE YOU TO RECONSIDER THE MATTER, AND I SHALL BE LOOKING FOR AN ANSWER AT YOUR EARLY CONVENIENCE.

ACCEPT, PLEASE, MISS BINGHAM, MY KINKEST REGARDS.

FRANCISCO MATARAZZO SOBRINHO
PRESIDENT

DC/RS

GLUECK, Grace. Arte “cultivada em casa” floresce em Missões dos Estados Unidos. *New York Times*, Nova York, 06 jul. 1965. Capa, p.1, L40.

Trabalhos Pop, Op e abstratos vão para o exterior como enviados culturais.

Quando o embaixador e sua esposa, a Sr^a. Angier Biddle Duke, recentemente tomaram seu novo posto em Madri, adornaram as paredes de sua residência na embaixada com pinturas de Andy Warhol, o artista Pop, e trabalhos de outros artistas americanos contemporâneos, incluindo Josef Albers, Karl Zerbe, Larry Rivers e Alexander Calder.

Os trabalhos foram cedidos pelo programa Arte nas Embaixadas [*Art in Embassies*], um empreendimento cooperativo entre o Departamento de Estado, O Museu de Arte Moderna e a Fundação Woodward, de Washington, que fez da arte americana o rigor das missões dos Estados Unidos no exterior.

“Você pode chamá-lo de diplomacia cultural”, disse a Sra. Estes Kefauver, consultora de belas artes do Departamento de Estado e coordenadora das atividades do

programa Arte nas Embaixadas. “Ao oferecer evidencia concreta da arte produzida nos EUA, o programa fortalece nossa imagem cultural”.

Graças ao programa, artistas americanos estão representados em quase 40 das 110 embaixadas dos EUA, e esse número têm crescido rapidamente. Ana passado, no período de julho à agosto, o Departamento de Estado havia enviado três coleções. Este ano, no mesmo período, já foram enviadas quinze.

Milhares de cidadãos soviéticos foram chamados à *Spaso House*, a residência em Moscou do embaixador Foy D. Kohler, para ver trabalhos de artistas como George Bellows, Jasper Johns e Willem de Kooning. Uma pintura Op preto-sobre-preto, de Ad Reinhardt em companhia das delas de Stuart Davis, Ralston Crawford e Edward Hopper, agitava os visitantes da residência do embaixador Chester Bowles em Nova Delhi.

Entre outras pinturas contemporâneas, uma versão da Argentina, Kan., por Streeter Blair, tornou-se tópico de conversa na sala de jantar do

embaixador e sua esposa, a Sr^a Edwin M. Martin, em Buenos Aires.

Kefauver, a alta e bela viúva do senador do Tennessee é, ela mesma, uma pintora. “Quando viajava com meu esposo para o exterior”, ela disse, “eu questionava a nossa equipe da embaixada o porquê deles não usarem todos aqueles quilômetros de paredes vazias para expor arte americana. Normalmente a resposta era, ‘ Só tente conseguir algo assim do Departamento de Estado’”.

“Mas agora, nosso objetivo é colocar arte americana em cada uma das 220 residências de embaixada e chancelarias. Quando finalizarmos isso, começaremos a pensar nos consulados.”

O caminho de Kefauver tem sido aplainado pelo Museu de Arte Moderna de Nova York e pela Fundação Woodward, os quais precederam o Departamento de Estado nesta empreitada. Desde quando começou seu programa em 1960, o Consulado Internacional do Museu já enviou mais de 260 trabalhos a 19 residências de embaixada.

Coleção Moderna Utilizada

O museu pinça de sua própria coleção, mas também empresta de outros museus, artistas colecionadores e galerias.

A Fundação Woodward, estabelecida em 1961 por Stanley Woodward, ex-Chefe de Protocolo dos Estados Unidos e Embaixador do Canadá, é a única das três instituições que compra e é proprietária das obras de arte que envia ao exterior. Na realidade, ela mantém uma biblioteca circulante de imagens.

Sua sede localiza-se na residência de Woodward, no distrito de Georgetown, em D.C. Assistindo ao Sr. e à Sr^a. Woodward está [Rose] Llewellyn Thompson, esposa do embaixador itinerante, e ex-emissária especial na União Soviética. A fundação já desembolsou de \$100 a \$50.000 em litografias e pinturas.

“Uma coleção pode ser uma porta de entrada para os círculos intelectuais e artísticos de um país”, afirma Thompson, “se um embaixador tiver imaginação para usá-la.”

Neste momento a fundação põe em circulação 248 obras de artistas como Roy Liechtenstein, Robert Rauschenberg, Mark Rothko, Hans Hofmann e Robert Motherwell. A

fundação já enviou arte para 18 residências de embaixadas, sem contar para o prédio da Missão dos Estados Unidos para as Nações Unidas e o escritório do subsecretário de Estado George Ball. Os empréstimos expiram com o fim do termo do emissário em seu posto.

“Não enviamos nada até que seja aprovado de antemão pelo embaixador e sua esposa”, afirmou Sr^a. Thompson. “Derrotaria nosso propósito se fosse enviados a eles um que não os agradassem e, enfim, dissessem aos visitantes “Não pudemos evitar o que nos enviaram””.

Impacto no Exterior Notado

Há evidências de que a arte enviada sob o programa tem causado impacto no exterior. Um coleção instalada em Tóquio, por exemplo, emprestada pelo ator Raymond Burr (da série de TV Perry Mason), foi citada pela principal revista japonesa de arte, Geijutsu Shincho, e é visitada por donas de casa, estudantes, professores e artistas. A participação do Governo começou com a nomeação de Estes Kefauver como consultora (posteriormente, conselheira) de belas-artes do Departamento de Estado, em novembro de 1963, pelo então

presidente John F. Kennedy. Desde então, Kefauver já visitou ao menos 16 embaixadas dos Estados Unidos ao redor do mundo.

Sob sua direção, cerca de 500 trabalhos foram selecionados e enviados a 19 residências e chancelarias em cidades que incluem Madri, Cidade do México, Dublin, Kuala Lumpur, Malásia, Copenhague, Dinamarca e Nairobi, no Quênia. E neste momento tem tentado responder uma lista de solicitações de mais de 40 outras embaixadas — 18 delas em países africanos.

Gravuras para a Cidade do México

“Ao emprestar obras de arte tentamos todas as fontes que pudermos alcançar — artistas, galerias, corporações, museus e colecionadores privados”, disse Kefauver. Recentemente, uma Comissão Nacional de Acessões de 20 membros foi nomeada. Essa comissão consiste em proeminentes pessoas de círculos artísticos regionais as quais auxiliarão o programa do Departamento de Estado a desenvolver fontes adicionais de empréstimo de obras de arte em todo o país.

As decisões finais de anuência são feitas por um comitê executivo,

composto por Kefauver, o Dr. David Scott, diretor da Coleção Nacional de Belas Artes do Instituto Smithsonian, e Lloyd Goodrich, diretor do Museu Whitney. Há planos para a ampliação de ambos os comitês.

Uma das estratégias de Kefauver foi o empréstimo, de cinco anos, de uma aquisição feita pelo I.B.M., de cinco gravuras brilhantemente coloridos de Carol Summers, Antonio Frasconi e outros, para o novo e bastante moderno prédio da chancelaria, na Cidade do México.

A Galeria Betty Parsons de Nova York emprestou sete abstratas telas à óleo para a chancelaria na Cidade do Panamá. E o Departamento de Interior providenciou belos exemplares de Arte Nativo-Americana — tapetes, vasilhas, pinturas de areia [*sandpaintings*] e cestaria — para envio a postos da América Latina, África e Índia.

“Enviamos material biográfico sobre os artistas em cada expedição”, explicou Kefauver. “Trabalhos emprestados individualmente dos artistas e de galerias estão, em geral, à venda” Das 60 gravuras emprestadas pela Galeria de Artistas Americanos Associados [*Associated American Artists Gallery*], de Nova York, para a chancelaria em

Londres feita no ano passado, Kefauver relembra que a entusiasmada equipe da embaixada adquiriu cerca de 40 da exposição permanente. O custo ficou próximo a \$1.200.

Na Coleção Nacional de Belas Artes do Instituto Smithsonian, onde as coleções são mantidas em salas com controle de temperatura e humidade, Kefauver e sua assistente, Carol Harford, estiveram, recentemente, medindo pinturas que coubessem nas extensões de paredes que haviam mapeado a partir das plantas-baixas das embaixadas, arquivadas no Escritório de Edifícios Estrangeiros.

“Checamos esquemas de cor para vermos como as pinturas se acomodariam”, disse Kefauver, em pé de costas à vultosa *Banhistas Mediterrâneos*, de Zubel Kachadoorian. “A nova embaixada em Canberra, por exemplo, tem paredes em tons de Azul Williamsburg. Então, seja o que for que enviarmos para lá, deve ser atenuado.”

Poucos membros das embaixadas mostraram-se menos entusiasmados com o programa. “Na verdade”, Kefauver admitiu, “alguns conseguem viver perfeitamente sem arte moderna. Mas tentamos, gentilmente, fazê-los mudar de opinião”.

MOURA, Laís. *Paris x Nova York. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 02 out. 1965. Suplemento Literário, p.2*

Era de se esperar que o duelo Nova York — Paris que culminou na última Bienal de Veneza, tivesse prosseguimento neste ano, em São Paulo. O desenvolvimento da polêmica entre as duas metrópoles, tornada pública e notória nos *Giardini* venezianos, reflete a crise por que tem passado a arte na Europa e o surto criativo dos Estados Unidos. Esta situação que há alguns anos vem se definindo, é determinada por uma série de fatores de ordem econômica, social e estética.

De início é preciso considerar que os grandes colecionadores de arte contemporânea são americanos. O maior poder aquisitivo, a valorização da obra de arte, o particular *status* social conferido por uma coleção, a ausência de tradição artística, o gosto pela arte e pelo novo, fazem com que nos Estados Unidos haja mais e melhores compradores de obras de arte atual do que na Europa, onde os grandes colecionadores geralmente preferem os estilos de épocas passadas. Na verdade, o vultuosos investimentos

americanos neste novo comércio, só se iniciaram por volta de 1958 (depois da morte de Pollock), sustentando o Expressionismo Abstrato e, mais tarde, nos anos de 1962 e 1963, desempenhando papel decisivo na eclosão da *Pop Art*. Considera-se mesmo que a rapidez da ascensão desta deve-se, em particular, a três casais de colecionadores: os Scull, os Burton G. Tremaine e os List. Do ponto de vista do artista, a consequência do grande número de vendas que então se verifica, é o estímulo na profissão, tida misticamente como ingrata, a maior probabilidade de poder viver dela e a ela se dedicar totalmente. Existem, sem dúvida, os aspectos negativos da rápida ampliação do mercado de arte de vanguarda, como as atitudes artísticas inautênticas e a crença mística de venda, devido à facilidade com que alguns elementos, com uma determinada invenção formal e uma determinada promoção, conseguem sucesso artístico e econômico.

Importante também é o espírito e o método publicitário que dominam todos os setores de atividade na América do Norte. Através da publicidade maciça

são lançados novas correntes ou artistas, que tem carreira vertiginosa, mas que, em geral, logo entram em declínio. Exemplo de talento na tática de venda deu o *marchand*, Leo Castelli, por ocasião da campanha *Pop*. Embora acreditasse convictamente nos realistas que então surgiam, concordou em expor apenas Lichtenstein, deixando que Rosenquist organizasse sua primeira mostra na Green Gallery, que Andy Warhol expusesse na Stable Gallery e que Jim Dine se compromettesse com a Sidney Janis Gallery. Desta forma, provocou o movimento *pop* através de exposições simultâneas, que davam a impressão de tratar-se de uma corrente dominante, despertando o entusiasmo dos colecionadores, dos museus e da imprensa. Como esta são aplicadas muitas outras técnicas de promoção que garantem um triunfo, pelo menos momentâneo, no mundo das artes.

Um fato de ordem artística propriamente dito que favoreceu, nos últimos anos, o surto criador nos Estados Unidos, foi a reação ao Expressionismo Abstrato. De um modo geral, a arte informal ou gestual de artistas dos demais países não chegou aos extremos de exuberância, de extroversão subjetiva, de carga

emotiva, como na dos abstracionistas americanos. Era natural, portanto, que houvesse, como houve, uma vigorosa tendência para a criação de obras cuja forma e espírito se opusessem aos anteriores. E, realmente, os movimentos mais recentes, tendem à forma fechada, a objetividade, a eliminação do sentimento, do sentido confessional e autobiográfico. Generalizando, poder-se-ia dizer que repudiam o romantismo, aproximando-se do clássico.

De toda esta situação é significativa a maneira como se criou e evoluiu a questão de Veneza. Tudo indica que os Estados Unidos se colocaram na ofensiva, enquanto a França permaneceu na defensiva. Esta, ao que parece, não teve a mesma intenção competitiva ao entrar no certame. Sentiu-se por isto um tanto traída e indignou-se com a supremacia espalhafatosa e flagrante conquistada pelo adversário. Segundo os observadores franceses, os americanos excederam, em ousadia e desrespeito ético, a todas as expectativas. De início, não se contentando com as dimensões de seu pavilhão, estenderam-no, cobrindo uma parte da área antigamente ocupada pelo consulado dos Estados Unidos. A indisposição

criada por esta atitude agravou-se por ocasião da inauguração da Bienal, quando na recepção oferecida à imprensa foi copiosamente distribuída uma publicação, onde o comissário, Alan Solomon, escrevia: “The fact that the world art center has shifted from Paris to New York is acknowledge on every hand”. E se alguém contestava, respondia calmamente que estava apenas repetindo o que os europeus lhe afirmavam em Nova York. Poderia, entretanto, apresentar justificativa mais categórica citando certos trechos da famosa carta do *marchand* francês, Daniel Cordier, publicada algum tempo antes. Outros fatos, ainda, contribuíram para acirrar a polêmica, como o de que, entre os sete membros do júri, não houvesse nenhum francês.

Tais precedentes, porém, teriam tido mínima repercussão, se Rauschenberg não houvesse ganho o grande prêmio de Veneza. Era unânime o acordo quanto à qualidade plástica e à vitalidade da obra do artista premiado. Da mesma forma, era esperado que a láurea máxima coubesse naquela Bienal aos Estados Unidos, pelo que há alguns anos vem realizando no campo das artes plásticas, particularmente com o Expressionismo Abstrato, quando produziu obras do mais alto valor no

contexto da arte moderna. Por isso, os críticos franceses só puderam em seus artigos queixar-se da atitude assumida pelos americanos e fazer algumas restrições à atribuição do prêmio a Rauschenberg, quanto aos requisitos que deveriam, segundo o regulamento ou a tradição, ser por ele preenchidos. Primeiro, por se tratar de uma láurea de consagração reservada a artistas cuja obra essencial já esteja realizada. Segundo, por existirem exemplos de artistas que não foram premiados por serem demasiados jovens, como foi o caso de Riopelle em 1962, quando contava trinta e nove anos. E Rauschenberg em 1964 ainda não completara os quarenta! Este fato suscitou nos críticos revoltados perguntas do seguinte teor: “La Biennale de Venise se sent elle brusquement si vielle dame qu’elle veutille bientôt rivalizer avec celle de Paris, réservée aux artistes de moins de trente et cinq ans?”

Entretanto, nas entrelinhas de todos os ataques publicados, lê-se que a ofensa maior e fundamental foi o reconhecimento oficial de um novo élan no campo das artes plásticas, originado em domínio rival e independente da escola de Paris. O conflito de gerações — a mais velha ressabiada com o

sucesso da mais jovem e esta revoltando-se e reagindo contra aquela — é aqui agravado por ter o filho artístico adotivo, que são os Estados Unidos em relação à França, desvinculando-se dos pais, procurando seu próprio caminho e por nele ter vencido. Foi realmente um duro golpe para escola de Paris, que nos últimos anos se tem apoiado em valores já sobejamente reconhecidos. Contudo, é inegável e impressionante a riqueza e a consistência por ela guardados. Sejam quais forem as concorrentes de vanguarda, existe sempre em seus quadros um precursor ou um elemento de peso que nelas podem ou devem ser inseridos. A explicação é imediata: os movimentos atuais são ainda herdeiros diretos da arte europeia e, em particular, da que é produzida em Paris.

E a França prova este fato enviando muito inteligentemente à Bienal de São Paulo uma retrospectiva de Vasarely. Se os acontecimentos de 64 a atingiram, não poderiam rebater de melhor forma e acertar tão bem no alvo.

O jogo fica claro quando se leva em consideração que Nova York apoia-se hoje, como todos sabem, em duas vanguardas: a *Pop Art* e a *Op Art*. A primeira, apesar de certas aparentes

semelhanças com o Dadaísmo, desenvolveu-se como expressão artística altamente significativa da civilização americana. Graças à grande promoção, ao declínio do Expressionismo Abstrato, ao cansaço, por parte do público, das abstrações, à vitalidade, inventiva e técnica de alguns de seus cultores, expandindo-se por vários países e penetrando outros campos da cultura. Não só se oficializou em Veneza como se tornou a vedeta da mostra italiana e, com ela, os Estados Unidos. Apesar do grande número de pop-artistas de outras nacionalidades, estes dificilmente atingem o nível dos americanos, por estarem, particularmente os europeus, vinculados a uma forte tradição, abstrata e figurativa.

A outra vanguarda, a *Optical Art*, em sua essência, não é tão nova e original quanto a *Pop Art*. A última encontrou alguma inspiração no movimento dadá que eclodiu há cinqüenta anos, teve curta duração e produziu um pequeno número de obras validas. A *Op Art*, ao contrário, enquadra-se na tradição do clássico moderno, que praticamente não sofreu solução de continuidade a partir do cubismo, efetivando-se com o construtivismo e o neoplasticismo, passando pelo abstracionismo

geométrico e chegando ao concretismo. Entretanto, foi só com este último movimento que se afirmou consciente e sistematicamente o caráter “ótico”. Isto quer dizer a consideração da arte como experiência puramente visual e a necessidade de criar objetos de valor estético que, apresentando fenômenos óticos inéditos e selecionados, estimulam a capacidade de percepção visual, estendendo seus limites. Ainda nesta linha, apesar das revisões e reformulações, estão o Grupo N e o Grupo T, da Itália, a Equipe 57 da Espanha, o Grupo de Pesquisas de Arte Visuais da França, o Grupo Zero da Alemanha, os neoconcretistas do Brasil e outros.

Porém a *Op Art* propriamente dita, a que foi lançada nos Estados Unidos em momento de queda comercial da *Pop Art*, apresenta feições próprias e o tom local. Assim, unifica-se e diferencia-se das manifestações européias. Nela se imprimem as características da arte americana contemporânea, que rapidamente vem definindo-se. São evidentes a liberdade e o arrojo que fazem desrespeitar a todo e qualquer conceito e ir além das formulações e da forma iniciais; a ampliação de dimensões e de estrutura; as cores frescas e puras em contrastes violentos.

Menos programática, menos bem comportada, menos preocupada com os problemas de percepção, a *Op* americana começa a abrir nova frente para a arte de tendência construtivo-visual.

Ilustrando esta última vanguarda, os Estados Unidos enviaram à Bienal paulista obras de dois de seus principais representantes: Frank Stella e Larry Poons. O primeiro iniciou-se na *Op*, com composições de retângulos concêntricos, sob a influência de Joseph Albers — um dos responsáveis por este tipo de organismo na América do Norte, através de seus ensinamentos na Universidade de Yale. Depois, ao abandonar o formato retangular tradicional do quadro, marcou a passagem da fase de transição para a de afirmação da *Op Art* americana.

Considera-se Larry Poons como um continuador do Mondrian dos Boogie-Woogies. Suas pinturas são do tipo *polka-dots*, em que, a princípio, pontos e, depois, elipses tem uma distribuição gerada por progressões destas figuras, segundo determinados movimentos. O resultado torna-se surpreendente ao coadunar-se com as vibrações que resultam de um cromatismo capaz de

criar um *volume* espacial no plano, de animá-lo e de dar origem ao movimento e à plasticidade.

Outro artista na bienal bastante representativo é Claude Tousignant, do Canadá, que foi um dos fundadores da *Hard-Edge*. Na variação de círculos concêntricos por ele desenvolvida, deixa ver sua filiação à Kenneth Noland, um dos expoentes da *Op*.

Voltando ao debate Paris-Nova York, podemos apreciar o sentido da reação francesa. Se a *Pop Art* esteve em demasiada evidencia na Bienal de Veneza do ano passado e se sofreu uma crise de mercado, era natural que em São Paulo a investida seria de outra frente. A saída estratégica para a escola de Paris era óbvia. Ora, quais são os irrefutáveis precursores da vanguarda *Op*? Albers, Vasarely, Herbin. A França apresenta, pois, na Bienal paulista uma retrospectiva desta potência artística que é Vasarely. Pesquisando sobre os efeitos óticos, estáticos e cinéticos, da cor e da forma, desenvolvendo um linguagem em que todo elemento extraplástico é supérfluo, concebendo um espaço onde tudo é movimento e um movimento onde tudo é espaço, Vasarely não se satisfaz com a individualidade auto-suficiente de suas

obras. Imbuído da mesma visão ampla de seus precursores construtivistas, insistiu na integração das artes a partir da coordenação harmoniosa da arquitetura, da pintura e da escultura. Seus esforços e realizações, segundo esta diretriz, são vários, demonstrando aos poucos a possibilidade do trabalho artístico de equipe, como também, de uma arte mais socializada, acessível a um público menos diferenciado.

Vê-se, então, que, ao lado dos *Op* americanos e dos que surgem em todo mundo, a França coloca um artista de real envergadura, quase sexagenário, que há trinta anos coloca e resolve problemas hoje considerados de vanguarda. Maior do que esta demonstração de força na esfera das artes plásticas a escola de Paris não poderia dar. A não ser que enviasse também uma retrospectiva de Marcel Duchamp!

ZANININ, Ivo. Restany acha que arte brasileira evolui; não entendeu júri da Bienal. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 10 set. 1965. 2º Caderno, p.3.

O crítico francês Pierre Restany afirmou que pela mostra da Bienal, a arte brasileira evolui, rapidamente, com especial destaque no setor de gravura. Estranhou porém os prêmios, tanto os estrangeiros como os nacionais.

Para ele não houve sentido na premiação “ex-aequo” de Vasarely e Burri e desde logo se manifestou contra o critério de divisão de láureas. “O júri deve optar por um único nome e quando dois ou três nomes estão histórica e artisticamente capacitados ao prêmio, claro que se torna indispensável um levantamento sério e rigoroso de cada um deles: um há de sagrar-se”.

O escândalo maior do júri, entretanto, no entender de Restany, foi o relativo à escultura da chilena Marta Colvin, “sem poder criador ou poético”. Acentuou que nada viu de excepcional nos trabalhos da laureada e que o júri deveria voltar-se inteiramente para as obras realizadas pelo suíço Jean Tinguely,

“esse sim um inovador em seu labor e merecedor do prêmio”.

No setor nacional, discordou inteiramente dos prêmios de desenho e de pintura. Quanto a este, frisou que a pintura de Di Prete era magnífica, porém “o júri não poderiam cometer a grave falha de dar o prêmio um artista anteriormente laureado no mesmo certame e no mesmo setor. Ademais em que posição ficarão os demais pintores?”. Puxando pela memória, disse que apreciara sobremaneira a obra *pop* de Escosteguy e a *Popcreto* de Waldemar Cordeiro, “uma bela mistura de *pop* e geometrismo”.

Restany observou ainda que duas coisas o chamaram a atenção visitando a VIII Bienal na sala brasileira: primeiro, a quase liquidação do informal e do abstracionismo lírico; em segundo, e que considerou o mais interessante, a diversificada experiências que realizam vários dos artistas através de montagens, estruturas policromadas etc.

Sobre a Bienal em si, considerou-a como “de repouso”, salientando que os EUA, por exemplo, não haviam trazido

suas realizações mais recentes nos campos da *pop* e da *op-art*, o que forçosamente deveria ter ocorrido com outros países, talvez preparando-se para Bienal de Veneza no próximo ano. “De qualquer forma é uma exposição interessante e onde as várias tendências se defrontam, possibilitando ao público um contato com muita coisa de vanguarda”.

Finalmente referindo-se à sala Surrealismo e Arte-Fantásticas, Restany tachou-a de “confusa e de qualidade irregular”, acentuando que a organização de uma exposição daquele porte deveria caber forçosamente a uma unidade de alto mérito cultural e nunca entregue a um artista como aconteceu”.

ZANINI, Walter. *A escultura, relevos e objetos da VIII Bienal*. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 02 out. 1965. Suplemento Literário, p.2.

O momento é de excepcional vitalidade para as formas de criação realizadas na matéria tangível. Há cinco ou seis anos era frequente na crônica especializada e nas discussões em museus e galerias a referência ao estado de prostração do objeto esculpido que depois de devorar o pão da miséria por mais de dois séculos continuava sendo subalterno à pintura desde as origens da arte moderna. Doutro jeito, de fato, não se podia ter processado o desenvolvimentos da comunicação plástica dos tempos atuais quase toda ela de efusão metafísica e à qual somente a liberdade incorpórea da expressão pictural cabia servir como veículo de exploração profunda. A escultura, entretanto, pela própria natureza da explicitação material, sóbria e vagarosa, que a faz ao mesmo tempo mais débil e mais forte, soube sempre se articular ativamente aos problemas criativos e dar uma contribuição prodigiosa às ideias do presente.

Nestas últimas temporadas, a situação começou a mostrar índices de transformação e certos postos de comando da fenomenologia artística

passaram a escapar abertamente das mãos exercidas dos pintores. Não significa isto que os escultores se tenham apoderado das rédeas do animal feroso. A questão na verdade tem maior complexidade. O que estamos assistindo é a mútua interferência crescente das artes, é um comércio vertiginoso em que permutas técnicas e expressivas se realizam livremente, confundindo as antigas distinções classificatórias. Desfazendo-se os limites entre pintura e escultura forçou-se o caminho para uma arte que se quer impor enquanto universalidade de meios, pela pluralidade de vivência, pelo aproveitamento comum de experiências até há pouco quase sempre fechadas numa espécie de autonomia escolástica.

No relevo, as colagens e *assemblages* variados trouxeram novos recursos de definição plástica. Realizado como os materiais mais contrastantes, o relevo fomentou consonâncias que resultaram num espaço-forma-tempo de interação integral, uníssono, completamente diverso dos princípios do baixo-relevo histórico. O escultor cubista Archipenko, pioneiro no vazamento da massa, esteve entre os primeiros a procurar a linguagem do relevo na segunda

década deste século, intitulando *sculpto-peintures* uma série de trabalhos em que fundia os planos escultóricos e a policromia. picasso, Arp, Delaunay, Luger, Duchamp, Pevsner, Schwitters, Baumeister, Buchheister, Fontana e outros alimentaram esta alternativa para vivificar uma arte de comportamento táctil, almejando ou não à aplicação na arquitetura, e que embora composta demonstrava suas possibilidades de saída para desenhar do estático e abstrato quadro de cavalete. a perspectiva de abriu pra as gerações recentes que descobriram uma jazida itens, capaz de lhes fornecer elementos inéditos e poderosos para construir uma autêntica simbologia da existência moderna.

A vivência tridimensional da forma por objetos pré-existentes ou estudados e fabricados expressamente para agrupamento posterior encontra a magnífica tradição Dadá atrás de si. De objetos desamparados, depois de usados, Duchamp deixou exemplos celebres de seleção e reinstalação psicológica. Menos afortunada foi a produção de Ernst, menos ainda a de outros dadaístas como Golyscheff sobre os quais a próxima grande exposição do movimento que o MAM de Paris

prepara para o início de 1966 poderá lançar novas luzes. E provavelmente a retrospectiva anunciada ajudará a responder melhor a pergunta: “O que acrescentaram os Pop e Novo-Realistas?”. Apesar de os objetos e quadros-objetos terem semelhanças por vezes chocantes com os dadaístas, o conceito é naturalmente atual. Antes era o ceticismo diante da guerra e da cultura e havia um heroísmo, uma posição moral e política que determinava uma ação de escândalos e provocação. Agora, nos *assemblages* que decantam a urbe frenética, o ceticismo diante da paz e do espírito leva ao neutralismo da simples documentação. Antes eram uns poucos com produção reduzida e ameaçada de morte. Hoje a quantidade dos que trabalham e de suas obras é incomparavelmente maior e, emoras as dificuldades de muitos, intervém uma poderosa organização burocrática de exposições e mercados que pode proteger e ao mesmo tempo causar males tremendos. Mas do Pop em grande ofensiva desde 1964, para o qual chegou-se a criar virtuosos estabelecimentos de ensino na Alemanha, se fez frequentemente uma irritante academia já quase tão usada quanto o tachismo ou o construtivismo

de inteligência morosa o quanto ainda os exegetas apressados mal tiveram tempo de incluir nos inventários o último capítulo das inovações. Mas é certo que os funcionários da tendência não prejudicarão, finalmente, aqueles poucos autênticos que têm no próprio espírito as imagens da realidade.

As novas posições estéticas que se definem pela existência do que além de visível é tangível, que exigem a presença e não a ficção, não podiam permanecer indiferentes à mecanização. Léger fora no seu tempo a primeira sensibilidade aberta à paisagem industrial. Mas sua instintiva e não romântica figuração de ciclistas, máquinas e ferragens, já no setor histórico dos museus de arte do século XX, como em outros museus os soldados de chumbo e os aviões à hélice. Na abstração, Max Bill e outros aproveitaram a perfeição dos processos da máquina mas apenas para a execução de formas esculturais, pois seu humanismo não necessitava de impressões digitais. No entanto, um outro passo foi dado pelo aproveitamento dos meios mecanizados como fatores de uma arte não apenas potencialmente dinâmica, como era o futurismo, e ainda de integração da luz e da sonoridade. Por essa senda

também supera-se o que entendíamos liminarmente por escultura ou pintura

Se as exposições de arquitetura sofrem pela ausência do que é intransladável, a escultura nos certames internacionais padece de suas próprias condições materiais. Seria entretanto esta uma justificativa total para a discreta presença dessa arte enquanto tal na atual mostra do Ibirapuera? A resposta a nosso ver se encontra na estrutura mesma da organização do “ente”, no fato de ser a mostra um imenso simpósio de representações oficiais cada qual se organizando segundo uma independência total de ação. Assim, a Bienal, embora os seus benefícios para o meio em progresso indiscutível, não pode satisfazer as necessidades de uma pesquisa articulada. Imaginamos o generoso espaço ocupado por um competente levantamento da escultura ferrosa desde Gonzales e Gargallo, por um apanhado do que tem sido a partir do fim da guerra a presença das letras e da hipergrafia no espaço pictórico, imaginamos uma sala animada pelos ruídos e as cintilações da arte móvel e uma sala que instrua sobre as iniciativas dos que se dedicam a indefiníveis relevos e aos “caissons” do sortilégio, imaginamos elementos pouco lembrados da arte espanhola atual

ocupar painéis e compartimentos preciosos destinados a duas ou três vedetas favorecidas pela brisa da estação e a uma que se sistematicamente não pode deixar de ser premiada — etc. etc. Exposições de obras mostrando as alternativas de hoje entrosadas com retrospectivas de etapas recentes e emuladoras, se bem cuidadas, dariam sem dúvida uma atmosfera de excepcional interesse para a Bienal brasileira.

A pintura ainda é a grande privilegiada. Os pintores cobrem as distâncias a percorrer e os escultores e os que já não o são têm as suas bases e recintos pouco povoados. Nenhuma escultura, na França, Na Alemanha, na Bélgica, na Áustria, na Holanda e em muitos outros países. Em todo o terceiro andar, não excluindo o meandros de Labisse, as salas e corredores nos oferecem uma angustiosa sensação de vazio. Um único escultor de valor internacional domina ali o ambiente nas representações por países: o sueco Eric Grate. Mas alguns países sul-americanos e no Brasil, particularmente, a classe não foi esquecida.

Não se omitindo totalmente, mas não convencendo de forma alguma pela solução dada às suas dificuldades, a

França enviou uma série de desenhos de escultores relacionando as reações de Arp, Chauvin, Giacometti aos mais jovens — Cesar, Chavignier, [Jean-Robert] Ipousteguy etc., vários dos quais compareceram à VIII Bienal de Tóquio com peças de pequeno formato, o que não deixa de ser uma solução não tanto válida quanto os motivos econômicos se tornam pretexto de exclusão.

Enquanto isso, a Itália que desde o pós-guerra se tornou um dos centros dinâmicos da escultura, foi o único país europeu que tomou coragem para enviar um grupo de artistas. Ali estão Capello, artista formado no círculo de Martini e Marini, observador de Moore, mas que dirigiu sua pesquisa para as formar abstratas delgadas, de senso espacial agudo e rápido, também coordenadas pela ação motora. A qualidade acompanha a longevidade purista de Viani na esbelteza de seus volume ondulados sem grandes lampejos diversificadores. Acompanha Fazzini, criador irrequieto de figuras dramaticamente revoltas ao mesmo tempo que investidas de uma contenção psicológica mítica. Mas é através do mundo de imagens sôfregas em constante metamorfose de Mirko

que saímos desse cenário que pretende conciliar a prudência e a vanguarda.

Merece registro a arte amadurecida do lugoslavo Dzamoja, estudioso dedicado de formas agressivas, de superfície vermicular, no entanto, confinantes no refinamento aristocrático. Toyofuku, pelo porte de suas torres de babel, já é monumentalmente uma presença na bienal. Esses cilindros e superfícies estendidas em ferro ou madeira que se abrem parcialmente em aberturas ovais, mas por vezes quase transformando o volume em nervuras flamejantes, são repertórios de reminiscências imemoriais de onde transcende uma rara beleza. Apenas um certo zelo decorativo seria de se criticar no artista nipo-italiano. Na Suécia, Eric Grate que, desde 1920, tendera ao surrealismo influenciado por Max Ernst e Picasso, é estruturador sólido de formas tensas, intransigente no seu individualismo escandinavo de forte preocupações morais. Suas mutações no volume se casam à atmosfera bizarra, fescinina do suntuoso e sofisticado Moreau atual que é Svanberg. Nos países da ares socialista destacamos os relevos de objetos aplicados de Hasiyor (Polônia) assim como as soluções em vidro e plástico de vidro visíveis na sala Checoslováquia.

A Grã-Bretanha e os Estados Unidos compõem duas unidades harmoniosas no andar intermediário. A primeira apresentando ao lado de Patrick Heron uma seleção meticulosa da obra de Pasmore a partir de 1953-4 (gravura e construções). Deste herdeiro do neoplasticismo vemos a única demonstração em larga escala dos problemas do relevo na Bienal. Pasmore na perseverante e disciplinada experimentação de materiais plásticos são engenhos de transparências e a madeira opacidade que serve de jogo severo de selecionados tons de força contrastante, chega a dispensar a parede, organizando o relevo no espaço aberto onde ele possa se realizar com plena autonomia na riqueza de visualizações diferentes. Prova do trabalho serie consequente deste artista que também como professor é influente na Grã-Bretanha. A representação norte-americana foi preparada pelo jovem e competente diretor do Museu de Pasadena, Walter Hopps. À exuberância, ao grito mesmo das esculturas enviadas pelos Estados Unidos na outra bienal, ele soube opor uma nova problemática de criação no seu país, ou sejam, essas obras de frialdade temperamental por ele definidas em termos de pintura mas

sem perder de vista a concreticidade aliás não referencial dos objetos. O próprio Newman cujo absolutismo é de não confundir-se ao racionalismo construtivista, tem a sua forma de escape do plano ao lançar mão desses trilhos e barras imensos que ergue em posição vertical como totens de uma civilização sem magia. Nos objetos rigorosamente geométricos de Larry Bell, até a água-forte é introduzida. São replicarias de cor feitos para os olhos e não para os transportes místicos. Donald Judd é todavia a mais valiosa dessas novas sensibilidades inevitavelmente prisioneiras da beleza tecnológica. No empiricismo formal de suas estrutura de cálculo rigoroso ele parece um mensageiro do silêncio, desdenhoso das assimilações.

Na contígua sala da Suíça, a coincidência fez com que o bem humorado Tinguely armasse seus barulhentos mecanismos de vida precária. Mal ele lhes dava as costas que uma epidemia maquinista paralisava quase todos os engenhos. Pouco importaria se um electricista os repusesse em movimento. Tinguely é um Dadá autêntico de sua geração, um formidável inventor cujas criaturas “nada tem a ver com o bom e o mau, o belo e feio, o verdadeiro e o falso e que

mostram uma liberdade que não existiria sem elas” (Hulten). O prêmio de escultura — apesar dessa nomenclatura — não podia ter tido outro destino senão ele.

Nos países sul-americanos é impressionante a peça do paraguaio Guggiari, infelizmente representado por um único exemplar. A relação de ideia e prática no seccionamento da matéria ferida constitui tentativa de capturar o tempo no próprio deslanche do impacto.

A obra é ainda de admirável execução.

A chilena Marta Colvin demonstra em suas peças emotivas os profundos estímulos das tradições locais transplantados numa emblemática universal. O colombiano Negret também tem uma presença nesse setor com suas formas de alumínio colorido, organicamente concatenadas, de uma força mental cheia de brio. Marina Nunez del Prado tem uma participação copiosa na sala de seu país, a Bolívia. A qualidade desta escultora nata, para quem Arp é um fatalismo inamovível, se faz evidente no seu vagaroso desenvolvimento, sem grandes surpresas. Através do Uruguai chegaram até nós os “placards” de Vilaró que ocupam um espaço em outras bienais reservado a trabalhos de

equipe. Uma certa impressão de monotonia e frustração nos resta dessa espetacular montagem em que se procura a integração complexa de formas, sons, cores e jatos de luz, no objetivo de criar uma atmosfera depressiva onde o homem não é senão um autômato.

O espaço da representação brasileira é o mais mobiliado pela escultura e outros tipos de construção que, no entanto, se acotovelam e muitas vezes se perdem por falta de melhor distribuição no arranjo. Um progresso continua a insinuar-se no trabalho de vários de nossos artistas. Weissmann tem agora a recompensa de sua explosão libertária ocorrida no negrume de um certo ano parisiense. Seu *repousé* é das luzes desta Bienal. Felícia Lerner complica e dilata suas estruturas simples de outrora organizando uma sequencia febril de planos perfurados e contornos irregulares de uma presença máscula e grave. Caciporé Torres e Nicolas Vlavianos nos parecem nesta Bienal os escultores nacionais de maior carga expressiva, sobretudo o grego de S. Paulo que enfrenta com imaginação arranjos abstrusos de materiais, arrancando da peça maior uma imagem desconcertante, impenetrável, como um achado arqueológico que nenhuma

epigrafia pudesse elucidar. Mas Caciporé Torres, mais concentrado no objetivo, vai direto ao resultado. Por isso seus bronzes convencem com equilíbrio, como achado que se define sem violências pela lucidez de uma certeza que parece lhe vir ao encontro. Os delicados relevos de Sérgio Camargo obtiveram um prêmio dos mais importantes, o que não invalida o fato de continuarem a sofrer seu embaraço repetitivo. Suas virtualidades não permitirão por muito tempo que ele permaneça assim à margem de uma aventura maior que continuamos a aguardar. Por sua vez, Salgueiro pesquisa com lento amadurecimento e ainda solitariamente em nosso meio a integração da luz e do som em objetos onde o *readymade* assume papel decisivo. Stockinger é dos raríssimos brasileiros que permanecem fascinados com as possibilidades expressivas da figura humana que explora, na madeira queimada e revestida de ferro, em situações dramáticas. Liuba mantém-se no seu nível e o campineiro Jürgensen sem feito notáveis e rápidos progressos na suas peças ferrosas que refletem uma inteligência viva e atualizada. Vários outros trabalham serenamente, como Takeo e Ohare, enquanto o Insatisfeito Oiticica, no plano dos

objetos, escolhe agora um rumo
pacífico próximo de Cornell e Raiysse.
É implícito que os nossos artistas podem
ser cotejados aos seus colegas do
estrangeiro nesse panorama limitado
que oferece a Bienal no seu setor da
escultura e daquilo que se constitui na
sua própria negação.

KRAMER, Hilton. Arte dos EUA direto de São Paulo em exibição em Washington. *New York Times*, Nova York. 29 jan. 1966, p. L22.

Questões políticas postas por exposição enxuta.

por HILTON KRAMER especial para o *New York Times*.

Washington, 28 Jan. — Que tipo de arte os Estados Unidos deveria enviar às grandes exposições internacionais? Sob quais princípios as seleções deveriam ser feitas? A quem essas decisões deveriam ser confiadas? Mais importante, talvez, a quem essas seleções deveriam ser destinadas?

Tais questões são postas aqui, novamente, na mostra da seção americana para oitava Bienal de São Paulo. A exibição, que consiste em obras de sete artistas americanos vivos e apresentados como parte de uma ampla exposição de arte contemporânea montada no Brasil no último outono, abriu ao público hoje nas galerias da Coleção Nacional de Belas Artes [*National Collection of Fine Artes*], uma divisão do Instituto Smithsonian.

*

A figura sênior na exposição, representada tanto por pinturas quanto esculturas, é Barnett Newman o qual, aos 61 anos de idade, agora reina como um dos mais influentes membros da Escola de Nova York [*New York School*]. Acompanhando o seu trabalho estão pinturas e esculturas de seis jovens artistas — três novaiorquinos, Donald Judd, Larry Poons e Frank Stella, e três californianos, Larry Bell, Billy Al Bengston e Robert Irwin. A seleção ficou a critério de Walter Hopps, diretor do Museu de Arte de Pasadena (Calif.), ao qual foi dada responsabilidade única de organizar a seção americana para a Bienal de São Paulo.

Com a excessão dos trabalhos de Bengston, que são uma mal-sucedida amálgama entre os estilos *pop* e *op*, a exposição tem consistência e coerência marcantes. Pureza é o tom principal. A amplitude de sensações é extremamente enxuta. Nenhum desses artistas está muito preocupado com grandes problemas da experiência humana. Do começo ao fim a ênfase está nas questões internas e específicas da estética contemporânea — questões as quais são exploradas com uma sutileza meticulosa e dialética, mas que de longe removem qualquer

emoção ou ideia que não possa ser totalmente convertida em um dispositivo visual abstrato.

No caso do Sr. Newman, o dispositivo pictórico duradouro é a colocação de uma fina listra vertical em um largo campo de cor contínua. Os resultados são painéis agradáveis, leves e decorativos que não sobrecarregam a mente nem os olhos com muita informação no sentido de causar pressão visual ou intelectual. No entanto, se não a ideia mais complexa ou exigente que se poderia pensar, o estilo característico de Newman, não obstante, rendeu-lhe imenso prestígio e aclamação. Ao oferecer seu trabalho em São Paulo, Hopps estava tão somente alcançando uma reputação já existente que agora demanda respeito, e até mesmo admiração, entre artistas de similar persuasão ao redor do mundo.

Newman de igual modo produziu algumas esculturas consistindo de finas massas metálicas que ascendem, como listras, de bases pesadas. Para o olho inocente, a escultura pode parecer uma “contradição” da pintura uma vez que o impulso subjacente desta é remover todos os elementos escultóricos da imagem pictórica a fim de estabelecer

sua bidimensionalidade pura e plana [*flat*] — uma ambição que elimina o desenho como normalmente o concebemos. Mas é precisamente tais ambiguidades que os muitos admiradores de Newman julgam ser infinitamente fortes e sugestivas. E se pode ter certeza de que esses admiradores, crenes como são, permanecem indiferentes às desagradáveis comparações com a obra de Giacometti que as prosaicas esculturas de Newman sugerem aos observadores descrentes.

*

Entretanto, no contexto da presente exposição, as modestas realizações de Newman de fato aparecem como profecias e modelos de uma conquista estética, à medida que são impulsionadas a quase todos os lados pelo trabalho de artistas que compartilham de suas preocupações específicas. Neste sentido, Hopps organizou uma exposição bastante efetiva. Ela define uma questão e a explora com convicção e segurança. E isto permanece verdade, mesmo para os olhos deste crítico que vos fala, que os contemporâneos mais novos de Newman parecem ainda mais inventivos e vigorosos que o próprio

mestre. Larry Poons e Frank Stella, em particular, vem com força total nesta exibição. Até mesmo os trabalhos de Robert Irwin, abstrações esbranquiçadas, quase invisíveis ao primeiro olhar, são uma proeza técnica que deixa qualquer um tonto de admiração pela destreza manual envolvida, se não muito, avivada em espírito. Neste espírito. Neste agrupamento, os trabalhos mais fortes talvez apoiem aqueles mais fracos; não os diminui; pelo que os artistas estão todos, em maior ou menos grau, no mesmo barco.

É por este tipo de exposição que os Estados Unidos deveriam ser representados no exterior? Relutante como se poderia ser ao endossar uma maneira artística tão restrita espiritualmente, tão completamente refém das mesquinhas solenidades das técnicas visuais e tão despreocupada sobre qualquer dimensão da experiência para além dos refinamentos da sensação estética, a meu ver, a resposta a esta questão deve se manter afirmativa. A seleção de Hopps representa, com muito precisão, um dos problemas centrais da arte contemporânea — e não somente neste país, mas ao redor do mundo industrialmente avançado. É a

liberdade, energia e inteligência com as quais os artistas americanos agora perseguem este estreito reino de pesquisa estética que os fazem objeto de inveja e inspiração a seus pares estrangeiros, particularmente entre as gerações mais jovens. E é precisamente às novas gerações que exposições como a mostra de São Paulo são mais significativas.

O fato infeliz é que somente artistas com tais interesses estéticos específicos geram comoção em eventos como este. Em termos de políticas culturais para exposições internacionais de arte, as escolhas de Hopps, longe de serem arbitrárias ou pessoais, simplesmente representam uma compreensão informada do que estava acontecendo. (Somente no caso dos trabalhos de Bengston que sua lealdade à cena artística da Califórnia parece vacilar seu cálculo outrora astuto). Se este estado das coisas entristece, se incita pensamentos sombrios a respeito de para onde a arte está caminhando e, especificamente, sobre o tipo de corrupção estética que o prestígio internacional pode, em alguns casos, impor à consciência artística inata, é, não obstante, como certa vez disse um grande comediante, a situação que prevalece.

SOLOMON, Alan. Los Angeles Entrando na Disputa. *New York Times*, Nova York, 11 jul. 1965. Sessão 2, p.10X.

CRIADOS NA CALIFÓRNIA — O “filósofo” com o cigarro, logo acima, é o escultor Larry Bell, acompanhado de uma composição de caixa de vidro finalizada. À direita, Billy Al Bengston, com sua máquina de spray em algum lugar fora do alcance das lentes, está acompanhado de uma de suas mais recentes pinturas. À esquerda, Robert Irwin em pé “no ateliê mais limpo do mundo”, acompanhado de uma tela ainda mais limpa. Todos os três da Costa Oeste estão incluídos na Bienal de São Paulo como representantes da nova arte *cool* geométrica americana.

Por ALAN SOLOMON

A nova exposição do Museu de Arte do Condado de Los Angeles [*Los Angeles County Museum of Art*], intitulada *The New York School*, é provavelmente a mais importante exposição ainda não realizada em qualquer outro lugar a fim de ilustrar o desenvolvimento da pintura em Nova York ao longo das décadas de 1940 e 1950, mas a questão mais interessante sobre ela é o fato de que 49 das 122 peças são de coleções da Califórnia. A grande maioria dos colecionadores é membro do Conselho de Arte Contemporânea (patrocinador da exposição) e forma o núcleo duro da nova cena artística californiana. Na medida em que se especializa em artistas de alta liquidez, suas participações podem ser descritas como

uma manifestação artística da nova fortuna da Califórnia, que, no entanto, mostra resultados surpreendentes se for considerado que a maioria deles tem colecionado em torno de cinco ou dez anos.

As participações do museu em arte contemporânea são menos impressionantes: as melhores imagens ainda permanecem nas paredes dos colecionadores. Presumivelmente, só o tempo ajustará esse desequilíbrio, uma vez que o Museu do Condado enfrenta pouca competição na região — com a única exceção do Museu de Pasadena.

A escolha de Hopps

O diretor do Museu de Pasadena, Walter Hopps, é uma figura crítica no sudeste da Califórnia. O único nativo entre as mais importantes figuras nos museus, sua orientação é nacional e internacional, mas ao mesmo tempo tem sido um defensor persistente da arte californiana. Com o Museu de Pasadena representando os Estados Unidos na próxima Bienal de São Paulo, Sr. Hopps escolheu três californianos exibidos aqui e três novaiorquinos (Frank Stella, Larry Poons, Donald Judd) como jovens expoentes da nova arte geométrica

americana. Ele declara que não está interessado em afirmar um ponto de vista, mas que a seleção de fato levanta uma questão sobre se, com efeito, há diferenças entre ambos os grupos e, de igual modo, se arte da Califórnia pode ser considerada em pé de igualdade com a arte de Nova York.

Não há dúvida de que a arte californiana possui uma sensação diferente. Um modo distinto de abstração geométrica no Sudeste da Califórnia emergiu na área de Los Angeles; há um grupo de quatro pintores e escultores mutualmente simpáticos, ainda que se possa afirmar que não há um estilo consistente. Digo, por exemplo, que enquanto Larry Bell e Billy Al Bengston são *cool* no novo sentido, as pinturas de Robert Irwin são sensuais e pessoais e as cerâmicas surrealistas de Ken Price geram uma boa dose de sentimento. Ainda assim, todos são geométricos e “limpos” [*clean*]. Minha primeira ideia foi de que, talvez, essa maneira tenha vindo das primeiras pinturas Hard-Edge californianas de McLaughlin e Feistelson, e, no entanto, os jovens artistas são bastante indiferentes a seus predecessores contemporâneos.

Talvez o porquê

Suas preocupações com o acabamento da superfície e resolução são, parcialmente, um resultado de seu isolamento de um contato direto com a experiência do Expressionismo Abstrato. Todo jovem pintor novaiorquino faz o que faz de um jeito ou de outro em resposta a essa experiência, e o resíduo da “mão” em Kenneth Noland ou Frank Stella, as linhas tortas ou minimamente acidentadas, que parecem tão naturais em Nova York, são inconcebíveis para os californianos. Irwin me relatou que seu estilo puro era o resultado de um jornada pessoal fora do Expressionismo Abstrato, mas sem dúvida esses californianos nunca realmente viram muitas dessas pinturas (lembre-se quão recentes são os colecionadores locais) ou conheceram os artistas, se comparados aos seus contemporâneos novaiorquinos.

Possuo uma outra teoria secundária. As novas pinturas de Irwin são esticadas em suportes curvos planejados por ele mesmo, os quais são maravilhas da engenharia; as superfícies de Billy Al Bengston vem diretamente de uma oficina de carros; os vidros temperados de Bell dependem de tecnologia industrial altamente refinada. Em todos os casos há um reflexo da nova

civilização aeroespacial, eletrônica e técnica da Califórnia. Não se pode achar nenhum equivalente real na costa Leste, a não ser a possível excessão de John Chamberlain, que trouxe essa atitude à Nova York de Los Angeles.

Também porquê

E então tem-se a óbvia questão da claridade da forma e do brilho da cor na Califórnia, tão diferente da barulhenta escabrosidade de Nova York. Os trabalhos de Irwin, naquele que pode ser o estúdio mais limpo do mundo, seria inconcebível em Nova York. Ele vive em Venice [CA], assim como Bengston, Bell e outros. A exuberância *beatnik* dessa cidade praiana não mais existe, no entanto, o aroma *kitsch* ainda permanece. De algum modo cria um ambiente propício e confortável para esses artistas, que parecem ser bastante reservados e confiantes.

Eles foram os únicos em Los Angeles que não se referiram à Nova York constantemente; tão somente comentavam quando eu mencionava. Diferentemente dos colecionadores, da equipe do museu e dos negociantes, os quais praticamente comutam à Nova York, esses artistas não vem à cidade com muita regularidade. Só aparecem quando seus trabalhos são exibidos; e,

no entanto, isso tem acontecido com maior frequência.

Para encontrar o mercado de arte local, os colecionadores devem viajar a leste de suas casas, de Brentwood, Bel Air ou Beverly Hills para La Cienega Boulevard, onde a maioria dos principais negociantes de arte contemporânea estão congregados, a alguns quarteirões da borda ocidental de Hollywood. A situação física lembra um cenário de um filme de faroeste, com edifícios emoldurados de um ou dois pavimentos que parecem ter fachadas postiças. A larga rua e os prédios baixos produzem uma curiosa falta de foco; é possível deixar tudo isso escapar se não observar atentamente. Somente às segundas à noite tudo isso parece se encaixar. Então as galerias abrem suas novas exposições, as ruas ficam lotadas de gente, um entusiasmo real toma conta e todo mundo que é importante deve ser visto lá.

A despeito do otimismo e vitalidade predominantes, parece ainda não haver compradores de arte o suficiente para sustentar um grande mercado na Costa Oeste. Foi-me dito que exposições de determinados artistas locais esgotariam em Nova York hoje, mas não na Califórnia. E Nova York é o lugar onde

os grandes colecionares ainda vão para comprar grandes nomes. Ao mesmo tempo, tanto em São Francisco quanto em Los Angeles, ouvi histórias de museus locais comprando obras de artistas locais por meio de negociantes novaiorquinos. Em cada caso observa-se circunstâncias atenuantes, mas o hábito de olhar para o leste parece persistir; tem-se a impressão de que o momento certo chegará quando artistas californianos finalmente terão suas individuais em Nova York.

Total

Tudo isso contribui a quê? Que, claramente, a Califórnia está no caminho. Mas ainda tem um grande percurso a ser traçado. Sua atitude competitiva em relação à Nova York é saudável, mas de fato sem sentido. Mas o importante para nós é a emergência de um segundo centro artístico no país. No momento, qualquer igualdade entre ambos parece muito distante. Mas ao menos pode ser dito, agora, que algo importante está acontecendo à oeste do Hudson, e isso dificilmente teria sido uma verdade antes.

